Б
5336а

# ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА И ИСТОРИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА

## В ЧЕСТ НА АКАД. ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

СБОРНИК, ПОСВЯЩЕННЫЙ 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
АКАД. ПАНТЕЛЕЯ ЗАРЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО БОЛГАРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК. СОФИЯ. 1984

литер
II 5336а

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

# ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА И ИСТОРИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА

СБОРНИК В ЧЕСТ НА 70-ГОДИШНИНАТА НА АКАД. ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ . 1984

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Ш 5(1)-3 1434 + Ш 4Г(1)1434 B486486

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. ГЕОРГИ ДИМОВ, ст. н. с. СТОЯН ИЛИЕВ, к. ф. н. РАЯ КУНЧЕВА

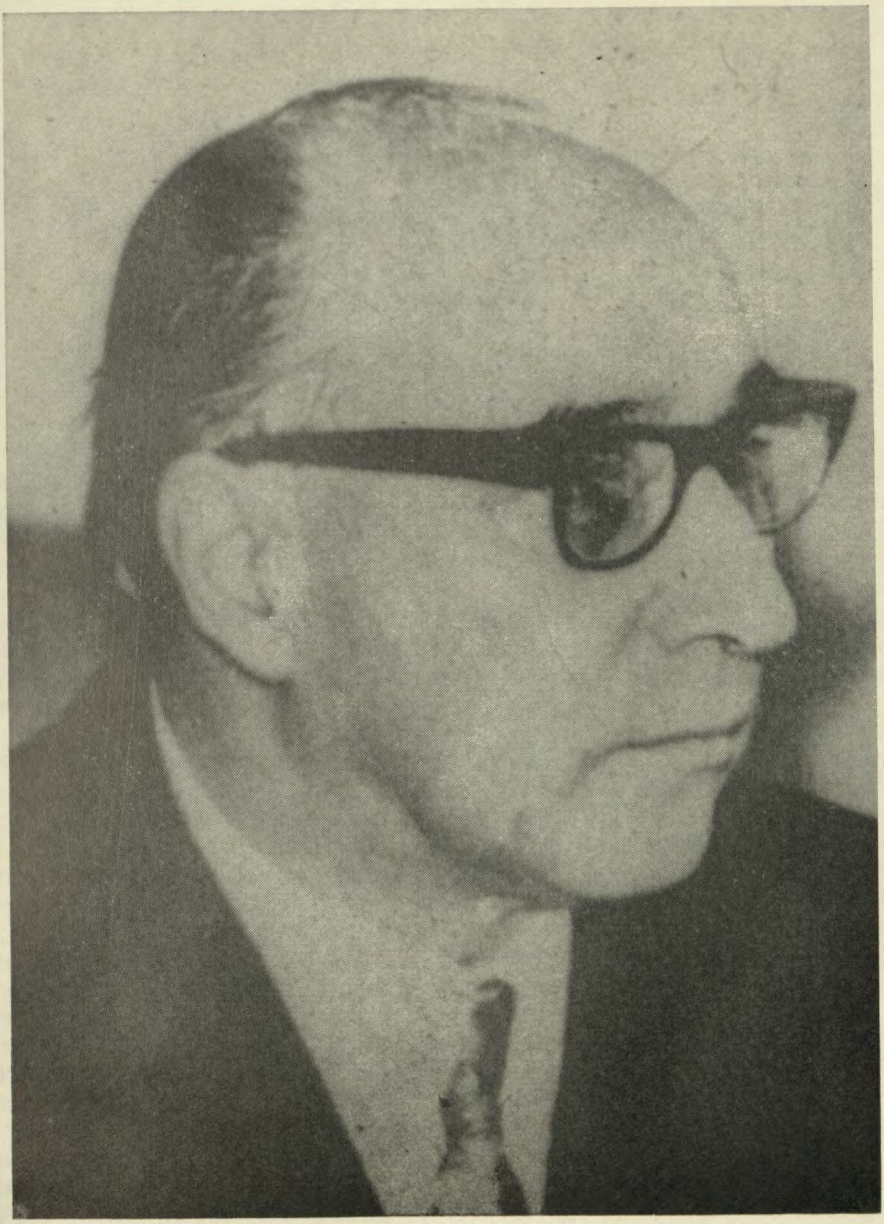
II 5336а
Б 10208/87

© Институт за литература
1984
c/o Jusautor, Sofia

82 Б (05)

ПРОВЕРКА 2020 2010

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ ★ СОФИЯ БИБЛИОТЕКА



*Ефрем Каранфилов*

# ИЗМИНАТ ПЪТ И НОВИ ЗАДАЧИ

Седемдесетгодишният юбилей на акад. Пантелей Зарев ни дава възможност да хвърлим поглед върху развитието на нашия живот и на нашата литература през един от най-сложните периоди от близкото ни историческо минало. Защото от онзи момент, когато преди близо половин век като служител в Ломската митница е влязъл в редовете на партията, а след това и в килиите на ломския затвор, до днес той неотклонно е следвал нейния борчески път. И от онзи момент, когато по страниците на „Кормило", „РЛФ", „Философски преглед" и др. се явяват първите публикации на младия студент по философия, до днес П. Зарев не само е следвал развитието на българската литература, но и дейно е подпомагал това развитие.

Винаги са интересни първите стъпки, началните изяви на една творческа личност. Още първите публикации на П. Зарев са свързани с нашата литературна история, теория и критика, макар и във философско-исторически или белетристичен план. Вярно е, че тези първи книги са белетристика и история на Възраждането ни, но те разкриват съществени черти от облика на бъдещия литературен критик, историк и теоретик. Защото една от характерните негови особености ще бъде широтата на погледа, никога незаключван в строги рамки, преодоляването на ограничената специализация, стремежът към комплексна методология.

Въпреки че първите книги на Зарев след Девети септември също са разкази и изследване на Българското възраждане, те все пак са съществени като въведение в неговите първи литературнотеоретически и критически трудове. „Литературата като познание" се появява още в 1945 г., а „Проблеми в развитието на българската литература" — през 1949 г.

Историческият момент, първите години след Девети септември, постави тежка отговорност върху плещите на младите критици от поколението. След като се бяха борили срещу буржоазната естетическа система, сега трябваше да изграждат, да преоценяват, да налагат метода на социалистическия реализъм. Младият Зарев беше в първите редици на тази напрегната борба, която нерядко водеше и до грешки с драматично напрежение в творческото развитие на критика. Но това, което е най-важно — въпреки всичко оттогава до днес с учудваща последователност, всеотдайно трудолюбие и непресъхваща енергия П. Зарев работи по всички фронтове на литературната критика, теория и история.

Тук трябва да изтъкнем още нещо: той е не само писател, но и организатор на литературния ни живот, и деен общественик. Веднага след победата на Девети септември Зарев става член на редколегията на в. „Народна войска“, а след това редактор в списанията „Съвременник“ и „Философска мисъл“. От 1957 г. до днес Зарев е главен редактор на сп. „Литературна мисъл“ — цял четвърт век.

От 1950, а фактически от 1947 г., повече от 25 години, П. Зарев е ръководител на катедрата по теория на литературата в Софийския университет. Цели четири години той е ректор и ръководител на Софийския държавен университет „Климент Охридски“. Заедно с това е завеждащ секция и заместник-директор на Института за литература при БАН. Избиран последователно за член-кореспондент и за академик, П. Зарев е заместник-председател на БАН от 1968 г. до днес.

Едновременно с това той е почти непрекъснато член на Управителния съвет и на Бюрото на Управителния съвет на Съюза на българските писатели, а от 1972 до 1980 г. — председател на СБП. През този период се проведоха две от добилите световна известност и изиграли голяма положителна роля международни срещи на писателите под лозунга „Мирът — надежда на планетата“.

Пантелей Зарев е бил и сътрудник в апарата на ЦК, от 1962 г. е кандидат-член, а от 1966 г. — член на ЦК на БКП. От 1980 г. той е член на Държавния съвет, народен представител, член и на много други ръководства на обществени и научни организации. Както виждаме, една огромна и разностранна литературна и обществена дейност.

И заедно с това — една голяма продуктивност. Зарев е автор вече на цяла малка библиотека от книги — литературна теория, история и критика. Не трябва да забравяме, че не само при всички по-големи дискусии и разговори, но и във всички значителни моменти от развитието на нашата литература и на нашия литературен живот Зарев е вземал дейно участие. Той е един от най-активните литературни критици.

Ето защо, когато говорим за творческия му път, трябва да говорим и за творческия път на нашата литература в продължение на близо 40 години: не че Зарев я въплъщава и олицетворява, но той дейно участвува в нейното развитие. Неговата фигура се откроява навред в литературния и културния ни живот. Но това, което е най-важното — П. Зарев винаги е схващал и разбирал същината на своята дейност, смисъла на своя живот в своите публикации и книги. И неслучайно тези книги са вече повече от 40. Навред, където и да се е намирал, каквито и отговорни постове да е заемал, колкото и да е бил претрупан с организационна и ръководна работа, Зарев е намирал време да работи върху своите трудове. Няма година в неговия дълъг творчески път, в която той да не е публикувал една или повече отделни книги.

Не е възможно да се разгледат всички тези книги и трудове върху литературната история, теория и критика. Всеки от тях изисква отделно изследване и е етап в развитието на своя автор. Но те всички се събират в централния, основния труд на Зарев „Панорама на българската литература“, който излезе в пет тома, в няколко издания и е преведен на чужди езици. Това е значително марксическо изследване върху развитието на литературата ни с голямо научно и обществено значение.

Ето защо, ако искаме да имаме представа за делото на Зарев, за неговия творчески път, възможности и мястото му в литературата ни, трябва да се спрем преди всичко на „Панорамата. . .“. С това не подценяваме другите му

изследвания и публикации, но те всички, в най-хубавото от своята същност, са намерили място тъкмо в капиталния труд на Зарев, който осмисля съдържанието на досегашния му творчески път. Тук литературният историк, теоретик и критик са тясно свързани. Тук методологията на учения и на твореца се събира не еклектично, а в стройна комплексност, с помощта на която само може да се изгради такъв петтомен труд с повече от 3500 страници.

„Панорамата" на Зарев се роди след Априлския пленум, в априлската атмосфера. Защото тогава бяха преодолени много от схемите и догмите не само при оценката на отделните автори от миналото и съвременността, но и схемите и догмите, свързани с развитието на такива науки като социологията, народопсихологията, социалната психология, психологията на литературното творчество, чиято помощ Зарев е подирил при създаването на своя труд.

Следвайки линията на марксическото литературознание у нас и на най-големите негови представители Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, П. Зарев подири ценното в проучванията и на големите буржоазни учени — професорите Ив. Шишманов, Б. Пенев и М. Арнаудов. Всичко ценно, което е било създадено в тази обширна и разностранна област в годините на своята творческа зрелост, Зарев се е стремял да включи в основния си труд, като не се е поколебал да изтъкне с внимание и уважение слабостите и грешките на своите предшественици и своите собствени грешки, не само методологически, но и при оценките на отделни автори или произведения.

Атмосферата на Априлския пленум даде възможност за осъществяването както на нови по насоченост трудове, така и на нови по мащабност и обхватност на задачите си. Широките перспективи, които се откриваха пред културното ни развитие, трябваше да намерят отражение и в широките перспективи на литературните трудове, които започнаха да се появяват.

Както е известно, това голямо дело на Зарев не е история на българската литература и авторът никога не си е поставял такава задача. В уводните думи на труда си той определя неговия характер: „По жанр и композиция не е литературна история, а критико-оценъчно изследване." И след това в множество интервюта Зарев винаги е подчертавал, че наред със стремежа си делото му да бъде обективно научно, почиващо на основно проучен и огромен фактически материал, в същото време той се е стремял то да бъде „дело лично", където авторът свободно да изразява своето отношение както към отделните писатели, така и към историческите факти и процеси.

В този смисъл тук главната цел не е педантично точното разкриване на процесите, а по-скоро разкриването картината на тяхното изявяване в образите на нашите най-значителни творци. И ние виждаме как в основната част на своя труд ученият създава галерия от монографични очерци за отделни писатели, но в историческата закономерност на тяхното взаимно влияние и обусловеност. Той не се задоволява само с това. Авторът чувствува, че е необходимо както да подири вътрешната връзка между най-ярките творци, така и да обясни причините за тяхното появяване в панорамата на цялостната ни литература.

За тази цел П. Зарев е написал своите обобщителни глави, където се стреми да улови закономерностите, най-характерното и важното в тази широка картина на нашата литература. По този начин посредством очерците за големите писатели се открояват жалоните в литературното ни развитие. Те пък от своя страна очертават пътя на литературния процес.

Няма да се спирам на различните методи, които са били използувани в науката за създаването на една или друга история на литературата, на техните преимущества или недостатъци. Трябва да се подчертае, че значителните литературни истории не са многобройни дори за големите световни литератури. И все пак и в най-добрите от тях като основна част са включени творческите изследвания върху значителните писатели, носители на проблематиката.

П. Зарев е съзнавал много добре, че за да бъде цялостна неговата панорама, очерците за отделните творци не трябва да бъдат написани сами за себе си, самоцелно. Защото без исторически поглед е невъзможна панорама на една национална литература. От друга страна, тъкмо в очерците за отделните писатели авторът е в състояние да разкрие най-добре своите възможности на литературен критик и теоретик.

Портретната характеристика в един научен план предполага изкуството на анализа и синтеза и заедно с това широк поглед, способност за определяне относителното място и значение на писателя в общото историческо развитие на литературата. Ето защо никой сериозен учен не я пренебрегва. Онези формалистични школи, които се опитаха да заместят или изхвърлят портретната характеристика, претърпяха неуспех, защото не е възможно да си представим литературата и литературната наука без човека като творец, като литературен герой, като читател.

П. Зарев е разделил литературния процес на периоди, като е имал пред вид нашето историческо развитие и е композирал своя труд на томове и книги в зависимост от тези основни периоди в историята на литературата ни. По този начин всяка книга от „Панорамата“ има физиономия и представлява самостоятелен труд.

Тук отделният разглеждан автор е свързан с историческия момент, с определен етап от нашето обществено развитие, с нашия народностен характер и национална съдба. Последното е новост в труда на Зарев и в нашето съвременно литературознание. В един голям литературноисторически труд са подирени както класовата основа в изграждането облика на писателя, така и неговата свързаност с народностния характер на българина и с трагиката на историческата ни съдба. Тук не става дума само за дирене на съотношение между обективния и субективния фактор, а на взаимната връзка и обусловеност между социологичните фактори в конкретния исторически момент и разкриване облика на писателя като носител на дълбокото съзнание за една историческа традиция. Само по този начин може да се разгледа правилно и научно задълбочено важният въпрос за взаимното влияние между традицията и новаторството, изобщо за развитието на националната ни литература.

В този смисъл П. Зарев не е заобиколил най-сложните явления и най-сложните теоретични въпроси, които неизменно се появяват, когато се хвърля дори един панорамен поглед върху цялостната национална литература.

Ученият се е стремил да напише своя труд в теоретичен план с литературнокритически анализи на отделните творби и с проследяване процеса на развитие върху основата на марксическата наука в нейните последни постижения. Той не е чужд и на някои нови опити в това отношение. Интересни са например неговите „модели“, с които си служи не сухо догматично, а конкретно-творчески.

Изобщо личи навсякъде стремежът на автора да бъде гъвкав, да избягва всяка закостенялост, монотонност и еднообразие при разработките и да използува готови истини.

Стремежът да бъдат преодолени някои схеми, догми, някои установени представи за отделни творци и литературни явления изпълва труда със свежест и е едно от значителните му достойнства. Тук трябва отново да отбележим, че авторът често коригира и себе си и не се страхува да изтъкне нови постановки при разглеждане на отделни творци и литературни явления. Характерни например в това отношения са очерците за Й. Йовков, за Д. Димов и др.

В един такъв голям труд, където има множество събития, факти и оценки, винаги може да се получи известно затъване в подробностите, в събитията, излизане извън съществените и важното, тръгване подир щастливи хрумвания. В общи линии П. Зарев е съумял да избегне тази слабост и да се съсредоточи към най-важното и съществените. Тук може също така да се дойде до известна описателност, до разтегляне на материала, който и без това е голям. В най-хубавите части на своя труд авторът е съумял така да овладее този материал, това фактологично богатство, за да дойде до сгъстени ярки страници. Такива ще видим в очерците за двамата Славейковци, за П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Й. Йовков, Е. Станев, Й. Радичков и др.

Различните автори, големината на труда, богатството с фактически материал биха могли да доведат и до известно разностилие, до известен еклектизъм или пък до равно, монотонно изложение, което скрива своята сухост зад една научна терминология, готова лесно да се превърне в система от шаблони.

П. Зарев е проявил амбицията, без да бъде свободно импресионистичен, да напише най-хубавите си очерци с точен и същевременно раздвижен език. Той избягва сухотата, студенината в изложението на материала, стреми се да бъде темпераментен и образен. Това прави научния му труд не само четивен, но в известен смисъл и живо творческо дело.

Естествено множеството факти и обемността на труда са довели до някои по-бледи страници. Това е неизбежно за един такъв значителен труд. От друга страна, авторът не е скривал пристрастието си към един или друг писател, към една или друга творба и затова са се получили по-ярки и по-бледи очерци. Това също е естествено.

В повечето от очерците наред с редица познати факти и оценки се срещаме с нови положения, с оригинални мисли и интересни разсъждения. Така например, когато говори за П. П. Славейков, авторът отбелязва: „Ние стесняваме поета, като се ограничаваме само с няколко негови изказвания. . .“ И това е вярно не само за П. П. Славейков. Защото често се изграждат цялостни теоретически постройки въз основа на някое изказване от интервю или анкета с писателя, като че цялото му творчество е подчинено на това изказване, което може да е и случайно или плод на настроения, моментно хрумване и пр. Несъмнено най-важен е анализът на творбите и само този анализ ще ни доведе до най-съществените научни обобщения.

Пантелей Зарев се стреми да избягва схемите и шаблона. Той разглежда творческия път на писателите като процес и не приема или приема само условно разделянето на този път на периоди. Правилно е например отхвърлянето, което той прави на строгата периодизация в развитието на Яворов и разглеждане творчеството на големия поет посредством два напълно различни периода, сякаш се отнася за двама различни поети.

Изобщо в научната тъкан на творбата авторът не се поколебава често да се намесва и да взема едно или друго отношение, темпераментно да спори. Той избягва ограничителните дефиниции и безусловния, нетърпящ никакви възражения тон. В неговите очерци ще се срещнем и с външната портретовка

на писателя, както и с анализа на неговите текстове. Човешката личност и човешката съдба привличат критика и той често прибягва към тях, за да разкрие същината на едно или друго произведение.

В своите портрети П. Зарев не избягва и паралелните сравнения между един или друг автор, за да могат да се очертаят по този начин най-добре характерните им особености. Интересна е например съпоставката между Яворов и Ботев.

П. Зарев не си е изработил определена схема или шаблон за съставяне на своите очерци. При един писател той тръгва от анализа на отделни текстове, за да дойде към по-големи обобщения, какъвто е случаят с Йовков. Другаде се спира на определена тема от творчеството на писателя, както е например с мислите за природата в очерка за Елин Пелин или пък с разсъжденията на шопите и техните психологически особености в същия очерк.

Ученият е спрял вниманието си и на социалните проблеми в творчеството на отделните писатели, за които говори по-подробно в обобщителните глави. Избягнати са и схемите за биографията, етикетировката и онази класификация на школите, която често убива сложността в творческото многообразие на един писател и на една творба. Авторът дори е изразил своето отрицателно отношение към литературните етикети посредством интересните и правдиви думи на Александър Блок за тях от „Багри и слова".

Без да пренебрегва в своите изследвания жизнената съдба на писателя, П. Зарев намира малко известни факти или пък най-характерните, които най-добре индивидуализират облика на твореца, както и на отделната творба — разказ или стихотворение.

Стремежът за разкриване същината и многообразието в сложния път на развитие на литературата ни е довел Зарев до типологични обобщения и моделировка на литературния процес. Тук са разгледани въпросите за психологията на народа и на литературата, за националната съдба, за специфичното в историческото развитие на литературния процес.

В дирене самобитността на нашата литература авторът се спира на три основни модела: за трагическо-героическото, за критичността и за формите и средствата. Тук именно се срещаме с много нови интересни разсъждения, дадени колективно в рамките на съответния модел.

Дирене корените за самобитността на нашата култура и в частност на нашата литература е труден въпрос. Но П. Зарев подчертава, че тъкмо най-надарените наши творци са изразители на народната ни същност. Това става, разбира се, в зависимост от съответния исторически момент, социалната среда и мирогледа на авторите. Така се открояват най-добре и закономерностите, динамиката на литературното ни развитие.

Няма да изброявам всичко оригинално и интересно в тези модели, защото Зарев се заема с въпроси, които често са били заобикаляни от предшествениците му главно поради своята трудност или остарялостта на методологията им. Особено важни са мислите за патриотизма, за любовта към родината и нейната свързаност с любовта към майката; за Балкана като символ на тази родина и за това, че българинът се е осъществявал в миналото не само в държавното устройство, във вътрешните борби, войни, но и в своя фолклор, в своето революционно движение.

Ако трябва да систематизираме достойнствата в основния труд на Зарев, нужно е да подчертаем класово-партийния подход и разглеждането на развитието на нашата литература в светлината на Лениновата постановка за две-

те култури. Чужд на догматизма, той смело поставя нови проблеми и оценки на значителни наши автори от миналото и съвременността. При портретовката на писателите не загубва основното в развитието на литературния процес, а при проследяване развитието на литературния процес не загубва творческата индивидуалност на портретуваните автори. Той тръгва не от предварително очертания проблем към автора, а, обратно — намира своите обобщения на проблематиката на основата на конкретните анализи. И по този начин разкрива не само релефа, но и ритъма в историческото развитие на литературата ни. И заедно с това разкрива сложността на литературния процес. И още нещо: дири теоретично-историческите корени на този процес. Стремежът за очертаване философията в историческото развитие на българската литература е едно от значителните достойнства на труда.

Комплексната методология и конкретно-историческият подход дават възможност на Зарев да разгледа за пръв път у нас разкриването на националния ни характер в зависимост от историческата съдба и литературата като израз на тази историческа съдба. Навсякъде се чувствува самобитността на нашата литература и култура, творческата индивидуалност на нашия народ, динамичните черти в националното ни своеобразие. Диалектическото единство и взаимообусловеността между класовото и националното дават възможност на автора да проследи взаимоотношенията между литературния и историческия живот, между въображение и действителност. По този начин са очертани историческите качества на българския характер и тяхната изява в националната ни характерология.

Социологично-историческите, психобиографичните и естетически анализи, както и теоретико-философските размисли на автора не са унищожили емоционалното начало в хубавите места на труда. Езикът тук е свеж, непосредствен и ясен. Липсват дългите и усложнени размисли, изпъстрени с псевдонаучна терминология, които така често служат за маркиране на дълбочина при някои научни трудове.

В един голям труд бихме могли да открием и някои недостатъчно добре мотивирани постановки или оценки, с които не сме съгласни. Но те се стапят в големината на общото, в мащабността на цялостната солидна творческа теоретична постройка.

С този труд, създаден с чувство за отговорност както към съвременниците, така и към потомството акад. Зарев си е извоювал видно място в нашата литература. За в бъдеще всички, които ще се занимават с такава или подобна проблематика, не могат да не го имат пред вид. „Панорамата“ на акад. Зарев е факт в литературата ни.

Аз се спрях на този най-важен труд, защото той е синтез в творческото дело на учения. Но това не значи, че трябва да забравим множеството други негови трудове.

Тук бих искал да обърна внимание върху неговите публикации, свързани с личността на др. Тодор Живков, когото той е имал възможност да познава по-отблизо. Те разкриват съществени страни от облика на общественика и писателя, характеролога и портретиста П. Зарев. И показват колко вярно чувство има той за онова, което е истински голямо и значително не само в съвременната ни литература, но и в съвременния ни живот. Той се е помъчил да разкрие личното обаяние на др. Живков във връзка с историческата му роля и значение, с човешката същност на революционера и ръководителя.

След завършването на най-важния от своите трудове акад. Зарев продължава със същата упоритост да работи, да се стреми към решаването на нови, големи и сложни литературни задачи. Излязоха от печат първият и вторият том на неговата „Теория на литературата“ — непосредствено преди 70-годишния му юбилей. За качествата на първия том вече се изказаха някои литературоведи. „Теория на литературата“ е значително дело, синтез на богатата преподавателска и теоретична работа на Зарев. Тук той се стреми както да обобщи в синтетичен теоретичен план тази огромна и важна област от човешките знания, така и да надникне в дълбоките тайни на художествения процес.

Това не са само абстрактни теоретизации, а изводи и обобщения, почиващи върху анализа на конкретни и характерни творби от нашата и световната литература. И в този труд комплексната методология е подирила синтез между литературната теория, история и критика. В един по-дълбок план „Теорията“ е продължение на „Панорамата“ — стремеж за разкриване философията на литературата.

Според някои изказвания на Зарев той сега работи и върху история на нашата литературнотеоретическа, историческа и критическа мисъл.

Ние виждаме как творческата енергия и, бих казал, творческата жизненост не е напуснала академика с течение на годините. Известно е, че от хилядите средства, които човекът е дирил, за да се бори със старостта през дългогодетното си развитие, най-съществено си е останало едно-едничко — трудът, творческият труд.

Цял живот акад. Зарев се е трудил непрекъснато, всеотдайно. Той е един от големите труженици на нашата съвременност. И затова сега, в дните на юбилея му, ние го виждаме стъпил на значително литературно и обществено дело.

Но неговият поглед не е отправен назад към сътворението, а напред към бъдещето, към онова, което още трябва да направи за нашата социалистическа литература и за нашето социалистическо общество.

Истинската възраст на една личност се измерва не по изминатите години, а по количеството бъдеще, което тя носи със себе си.

Акад. Зарев носи още много нови трудове, още много живо участие в литературния живот, още много бъдеще в годините, които стоят пред него.

Нека в дните на 70-годишния юбилей му пожелаем да запази у себе си все така свежи своето трудолюбие, своя младежки любопитен поглед към новите явления в съвременната ни литература и своя устрем към бъдещето, нашето социалистическо и комунистическо бъдеще.

*Иван Попиванов*

# КРУПНИ ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ ПОСТИЖЕНИЯ

Подходът на акад. Пантелей Зарев като литературовед е комплексен, многопластов — синтезиращ разнородни компоненти, обединени, целенасочени и осмислени. В едно и също време авторът е и критик, и теоретик, и литературен историк. Статиите, студиите, изследванията му не могат да се квалифицират еднозначно. В тях виждаме и научния работник, който внимателно проучва фактологичната основа, систематизира, съпоставя, анализира цялостни периоди от развитието на литературата. В същото време авторът прави обобщения, характеризира принципи, поставя богати проблеми и ги разнищва, разработва с оглед на конкретната художествена практика. Стреми се към философски размисъл, към размисъл за нашето време. От частните портрети и скици за отделни творци той върви към обобщителни характеристики с философско, психологическо и социологическо осмисляне на теоретичните проблеми. При това социологическото не стои откъснато от народопсихологическото и индивидуалното, а е именно в пряка връзка с него.

У П. Зарев се наблюдава единство на идеологическото, мисловното и емоционалното начало. Той знае, че не може да има истински съдържателна творческа дейност без непосредствената връзка със съвременността, със съвременния дух и патос. Обществената му дейност също така е ползотворен фактор за интензивността му като литературовед. Марксистко-ленинският подход към явленията му осигурява възможност да прониква задълбочено в сърцевината на закономерностите дори и когато в рецензии характеризира частични прояви. Отношението му е винаги класово-партийно, той насърчава ценното от идеологическо и художествено гледище в единството на съдържание и форма. Същевременно чувствуваме и личния поглед на критика, личните му склонности, индивидуалността му.

След Априлския пленум на партията П. Зарев навлезе в зрял етап на своята дейност, домогна се до нов подход, без догматични наслоения и оценки. Наред с големите статии и проучвания, които прави, той анализира и конкретни творби, като пише с „артистично“ многообразие в подхода, с широта и вдъхновение. Този богат диапазон на проявите му е свързан със самата му същност като литературен деец.

Колкото и комплексно да се очертава дейността на акад. Зарев, все пак наблюдаваме и относителна диференциация на изявите му. В това отношение трябва да кажем, че в развитието на литературознанието рядко има такива случаи, когато едновременно се осъществяват крупни постижения в три на-

еоки: в литературната история, в литературната критика и литературната теория. И ето през 1981 г. бяха издадени три внушителни тома избрани съчинения на акад. П. Зарев, в които се включват най-значителните му трудове в областта на литературознанието: т. I — „*Литературна история*“, т. II — „*Литературна критика*“ и т. III — „*Литературна теория*“. Това е една пълноценна и хубава *равносметка* на извървения досега жизнен и творчески път, плод на проникновени търсения и задълбочени творчески и научни пориви. Интересно е да разгледаме тези големи и съдържателни томове, които ни показват пълно П. Зарев. Включеното в тях е и познато, и отчасти ново поради композиционното оформление на материалите, поради стремежа на автора непрекъснато да се представя пред нас с нещо ново.

Така в тома „Литературна история“ виждаме две отделни части, органически свързани и преплетени в единство. В първата част се проследява литературният процес от Възраждането до 30-те години на настоящия век, с преломите и върховете, с усилията и вдъхновението, с движещите тенденции, показващи отклик на съдбоносни национални събития, на важни моменти от живота на народа. Във втората част са поместени портрети на големи творци в развитието на литературата ни — Хр. Ботев, Ив. Вазов, Ал. Константинов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Ел. Пелин, Д. Дебелянов, Й. Йовков, Хр.Смирненски, Гео Милев, Н. Вапцаров. И в едната, и в другата част е проявено майсторството на литературоведа и литературния историк, способността му да разкрива специфичното за художественото творчество, да показва физиономията на писателите.

Отношението на автора не говори за систематично изложение на литературно-исторически факти, а за свободно, *творческо тълкуване,* което обхваща сложна картина от разнообразни процеси, явления, движения. П. Зарев пише с оглед на цялостното ни културно развитие, с оглед на трайното и народностната ни психика, с оглед на историческите промени в съдбата на народа ни. Подходът е сложен — използват се различни форми на изследователска и анализаторска интерпретация. Авторът говори за най-големите ни творци от миналото, но не разглежда само творчеството им, а подхожда сложно: рови се в биографиите им без намерение да ги изследва в тяхната последователност; подбира само такива факти, които обясняват страни от облика или дейността на писателите, националноспецифичното в позициите им, в светогледа, гражданския им патос. Зарев се стреми да се приближи плътно до всеки творец, да го почувствува като личност, която му е много близка, да види неговото ярко своеобразие, особеното, с което навлиза в литературата ни, особения свят на творческата индивидуалност. Проявено е умение да се организират фактите, много неща са проучени, ала не всичко се вмъква в изложението, запазена е само есенцията. Свободно се оперира — от най-конкретното до най-отвлечените концепции, от индивидуалните специфични подробности на биографията до обобщенията на светогледната цялост. Въпреки че са използувани сложни форми на организиране и съчетаване, постигнато е единство на методологическия подход, създадена е обща атмосфера, чувствува се определена стабилност на изграждането, цялостен стил, обединяващо начало. Проявява се критично оценъчно отношение, но това става вдъхновено, с поетично вживяване, със собствено виждане, с многообразни отсенки.

Ето например очерка за Хр. Ботев. В него изследователят е вложил сякаш всичко най-хубаво от себе си. Трудно е да се пише за великия революцио-

нер и поет, трудно е да се преценява дейност, в която така ярко и неповторимо се изявява народностният ни дух и която е дълбоко вплътена в националните ни традиции. П. Зарев оригинално и задълбочено подхожда към образа на поета, стреми се да характеризира цялостно идейните позиции и творчеството му в тяхното единство. Авторът прави идейно-естетическата си преценка, като хвърля светлина върху личността на гениалния творец от няколко основни аспекта. Безсмислено би било наистина, ако се изреждаха външни факти; те са добре известни на всички — стремежът е да се обясни и анализира „огненият живец" на Ботевото творчество. Разкрити са преди всичко естетическите концепции на художника, позициите му, с ярки краски е обрисуван образът му на човек и гражданин. Авторът не крие своята дълбока развълнуваност, вътрешната заинтересованост, с които разглежда проблемите. Думите му са изпълнени с обич и топлота, те показват без идеализация безсмъртния поет и революционер в неговото истинско величие. Аналитично и синтетично се характеризира революционното верую на Ботев. П. Зарев вижда сложността в световъзприемането на твореца — съчетани са бурно-протестно и сатирично-скептично отношение към истините на историята. И не само това, но и противоречивото единство на трагично и оптимистично, на болезнено вълнение и революционен патос, на разяждаща болка и възвишена героика придава специфичен оттенък на поетовия духовен свят. Като най-големите поети-борци Хр. Ботев дори и от страданието прави свещен факел на революцията, и разпръсква огън, който пречиства. Съзнанието на великия поет е отдадено на политиката, то като сеизмограф отбелязва главно характерните революционни конфликти. П. Зарев очертава и светкавиците на Ботевия гняв — поетът не може да търпи равнодушието и пасивността, бори се да възтържествуват над тях въодушевлението и жертвената готовност. Зарев не само общо преценява, а прави и конкретни анализи, които потвърждават основните теоретични постановки. Емоционално наситени, експресивни и съдържателни са редовете, в които се тълкува стилът на стихотворението „Борба", една от най-хубавите творби на Ботев. Началото на стихотворението е сякаш „стенание на окован герой". И дълбока скръб, и силен непримирим копнеж изразяват първите стихове. Избликът на болка поражда бурна, страстна реакция. П. Зарев обяснява тези нюанси и приливи в чувството. Така разбираме и общите изводи. Живо авторът характеризира драматичната целеустременост на Ботев.

Не само в очерка за Ботев, а и в другите очерци (особено за П. К. Яворов и П. П. Славейков) авторът говори образно, свежо, жизнено. За значителните явления в литературата ни той търси поетически слог. И най-често го намира сполучливо; пише стегнато, изразително. Новият етап в развитието на критика е свързан с умението да се организира словото. То му се подчинява като глина в ръцете на талантлив скулптор. Някои несполучливи отделни съчетания, които биха могли да се посочат, са частични изключения, нехарактерни за облика на цялото. Те се допускат поради максималистичния стремеж на автора да отсени индивидуалното, да се домогне до колоритни детайли, до сложни психични състояния, да изрази философско отношение и виждане, да съпостави разнообразни явления.

Като кажем теоретични проблеми, теоретически постановки обикновено си представяме сухо, схоластично изложение, стереотипно изграждане. Подобна представа са ни внушили много писания. В студиите си П. Зарев поставя много теоретични въпроси, но ги разработва с богатство на мисълта

и чувството, с образна непосредственост, с жизнена и творческа пълноценност. Мисълта е *сочна и гъвкава, кръшна и подвижна.* Тя минава през жизнени аспекти, концентрира се в сложни обобщения и отново навежда на асоциации, които насочват към живота. Авторът не отбягва трудните проблеми, разглежда противоречиви и заплетени процеси. Често в подтекста на изложението се съдържа становище на автора по дискусионни въпроси, едностранчиво трактувани от други литературоведи. За да изясни проблема, Зарев не се задоволява с общо, априорно теоретизиране, а подхожда конкретно към проявите на един или друг писател и от тях прави изводи.

В статията за Й. Йовков критикът разкрива народностния облик в разказите на писателя, националната специфика на образите му. Изразеното в тях той свързва с психиката на народа ни, с вековните му вълнения и търсения, с многозначното проявление на жаждата за красота и щастлив живот. С умение и вещина Зарев извайва образа на белетриста, типичните му черти на човек и творец, противоречивите му стремления, бляновете и илюзиите му. Той прониква в творческия акт на писателя, анализира художествените му способи и похвати, прелестта на езика му. Зарев подчертава хуманизма на Йовков, „благородното сърцеведство" в творбите му, устремеността му към красотата, романтичната атмосфера на разказите му, реалистичните му изображения на бита и селската неволя. От марксистко-ленински позиции е преценен светогледът на писателя, етичните му представи, социалните му дирения. Светогледът се свързва и с метода на твореца, с обществените условия, с личния натюрел, с подстъпа на художника — и така се постига правдивост на характеристиката.

Пред погледа на автора непрестанно изпъкват такива недостатъчно разработени у нас въпроси като за жанровото развитие на литературата ни, за метода и стила, за литературните направления, за плодотворните корени на фолклорното влияние, за закъснялостта на нашата култура. Изказват се новаторски мисли, правят се интересни наблюдения и преценки. Сложна и интересна е характеристиката на символизма. Напълно са превъзмогнати схематичните тълкувания, приспособени към графарета на предишни социологични критерии. В изследванията на Зарев основната социално-икономическа определеност се изяснява във връзка с конкретното осъществяване в разнообразни прояви, търси се преди всичко индивидуалното своеобразие на наша почва.

В теоретичните си съждения П. Зарев е категоричен и твърд в отстояваните позиции, но тази категоричност не се проявява елементарно в подстъпа, не се абсолютизират констатациите, не се акцентира на резки обрати, преходи, изменения — детайлно се вниква във фактите и се вижда сложността на проявлението им в ред междинни форми с противоречиви тенденции. Някои постановки и формулировки несъмнено са спорни и това е напълно обяснимо, но важни са подходът, аргументацията, основната насоченост.

П. Зарев пише с чувство за национална гордост. Когато четем книгите му, пред нас авторът изпъква като човек, влюбен в красотата на родното слово, прегърнал идеалите на най-родолюбивите му представители, сраснал се с духа и културата на народа ни. Той се стреми да покаже величието на народностните ни прояви, да им даде заслуженото място — да ги изведе към широкия друм на световните културни завоевания, да разкрие динамиката на литературния процес в неговата диалектическа противоречивост не само у нас, а и във връзка с другите литератури. Затова съпоставя нашите творци с

титани на мисълта и словото. Понякога в първия момент паралелите ни смущават, но в повечето случаи се убеждаваме, че критикът има основание — той съумява да аргументира и най-смелите си характеристики. Може да не се съгласим с някои конкретни съпоставки на творби, ала не можем да не признаем правилната тенденция — стремежа да се извисят литературните и народностните ни проявления, да се утвърди ценното в тях, да се ликвидира с националното самоподценяване.

* * *

Вторият том — „Литературна критика", включва материали, насочени към съвременната литература. Акад. Зарев е писал много очерци, рецензии, проблемни статии, студии — аналитично задълбочени. Той изгражда вдъхновени портрети на творци като Е. Багряна, Н. Фурнаджиев, Ст. Загорчинов, Св. Минков, Д. Димов, Ем. Станев и др. Дори и когато се имат пред вид отделни художествени творби, критикът прави по-широки изводи, които се отнасят за съществени моменти от творческия път на един или друг поет, белетрист, критик. И ето — поместени са много статии и очерци за наши съвременни писатели. И едните, и другите имат характер на портрети, разкриващи страни от натюрела, стила, творческия метод и подхода. Така е например в статиите за П. Матев и Бл. Димитрова. Зарев живо и изразително показва специфичното за тези творци, богатството на вижданията им, широтата на интересите им. Той се стреми да вникне в сложността на творческия развой. В статията си за Павел Матев критикът характеризира развитието на поета, показва търсенията му във формата и тематиката, съпоставя ги с постепенните завоевания на предишното и сегашното. Той констатира, че лириката на П. Матев е станала по-многострунна, „повече индивидуално-рефлективна". Вижда и богатото ѝ драматично съдържание. Отбелязва сигурния усет на поета „за промените на поетичното", както и умението му да придава публицистична острота и философска отсенка, „отказвайки се даже от романтичната лирична развълнуваност на довчерашната си поезия". Общите констатации убедително се свързват с конкретни анализи на стихотворения.

Критикът анализира допълнителното внушение, богатството на алюзиите, сложните асоциации, които поражда творчеството на поета. Той проявява забележително умение да вникне в същността на творческия му процес, *да прозре невидимите пътища*, по които се е развивал неговият замисъл, докато се оформи като цялостна концепция. За рецензиите на П. Зарев изобщо е характерно философското начало, неразривно свързано с положителните идеали и позициите на тълкувателя. Философското тълкуване произтича и от психологическия анализ, който е плод на вживяване и съпреживяване.

Тази особеност на критическия натюрел предопределя и предпочитанията на Зарев — той се насочва към творби, в които се поставят сложни проблеми, свързани с живота и смъртта, с човешкото съществуване. Например, когато анализира стихосбирката на Бл. Димитрова „Обратно време", той се спира предимно на цикъла „Реквием", за да очертае трагичното, мъчителното в изразното състояние, да постави философското разбиране на „вечния въпрос за битието и небитието, въпроса за тайнството на живота и смъртта, изтъкван вече по повод на лична беда". Философското начало се трактува във връзка с индивидуалното своеобразие на таланта — разглежда се синтезирането на различни тоналности, произтичащо от сблъсъка между интелекту-

алната насоченост у поетесата и необходимостта да се изразят прости, естествени човешки състояния. Подобна тенденция е очертана и при характеризирането на повестта „Пътища за никъде“ от Б. Райнов. П. Зарев отбелязва, че в това произведение няма ни най-малко увлечение по външната събитийност, а на пръв план е интересът към богати изживявания и драматични конфликти в обществото. Критикът мотивира живо и ярко подбудите на писателя, които го насочват към тънкостите на душевния анализ и потока на съзнанието. В рецензията е анализирана и оригиналната художествена структура на произведението, спецификата на драматичния монолог на писателя. Главният патос на критика е насочен към антидогматичната същност на творбата. Подчертан е стремежът на Б. Райнов чрез негативното представяне да утвърди перспективността на съвременния живот, да раздруса съвестта, да съкруши апатията и безразличието, колкото и малки остатъци да се срещат все още от тях.

И друга особеност на критическия натюрел — Зарев има склонност към произведения с *интелектуална извисеност*, с оригинална мисъл, която кръжи сложно, афористично и парадоксално, която смайва с капризите на своите извивки. Това личи особено ясно от рецензиите му за книгите на А. Далчев и Ил. Бешков. Авторът цени високо есеистичната проза — неслучайно в последните години в критическите му интерпретации има ред *есеистични* елементи. В тези прояви той търси съвременния дух, величието и красотата на народностното начало, достигнало висока точка на интелектуално развитие, кондензирано в сложни мисловни изяви.

П. Зарев никога не е прекъсвал своята връзка със съвременността; той спира вниманието си на актуални проблеми, интересува се от детайлните проявления на най-значителните днешни писатели, развитието и творчеството на които очертава типични тенденции в обществено-културния ни живот. Характерна в това отношение е студията му за Г. Караславов; тя показва определено качествата на критика при анализа и интерпретирането, способността му да чувствува, съпреживява и коментира художествените образи, да навлиза в света на твореца с разбиране и оценка. Един съвременен патос се усеща в тази студия — дори и при разглеждане на произведенията, създадени от Г. Караславов през 30-те години, се очертават акценти, сближаващи проблематиката с нашите днешни търсения, изисквания и критерии.

Критикът преди всичко се интересува задълбочено от личността на писателя. Той очертава характерното за облика му и в типологичен, и в индивидуален план.

Има писатели, които лесно се поддават на характеризиране с оглед на индивидуалното и съкровеното в натюрела им. Мисля, че Г. Караславов не е от тях; на него е присъща монолитност и стабилност не само във връзка с обществените прояви, но и при творческите дирения — в традициите на един класически реализъм, при който няма отклонения и приумици. Тази трудност П. Зарев убедително е преодолял в своето изследване, като е съумял да види отблизо личното, специфичното, творческата багра, която представя таланта на белетриста непосредствено пред нас. Като скулптора Ив. Фунев, който е изваял образа на писателя, П. Зарев се стреми от външните физически черти да проникне в душевните подтици, да види земното, първичното, здравото, свързано с народностното начало и онова, което позволява на твореца да съзре с обективен поглед алчността на собственика, подхранвана от „морала на насилието“, както и, от друга страна — идеалите на революционера-романтик.

Дори когато представя раздвоени хора, измъчвани от съмнения и колебания, писателят остава „смайващо монолитен, устойчив, неразкъсван от съмнения". Само едно раздвоение отбелязва П. Зарев в ранното развитие на писателя — тематично и стилово. Белетристът рисува и селото, и града; когато описва селската обстановка, езикът му е по-особен, по-колоритен, с повече елементи, насочени към пейзажа. Класовите конфликти в града, възходът на работническата класа са подбуждали писателя към отразяване на социалните градски условия, към урбанистично трактуване. От друга страна пък, влияние оказват и първичните му спомени от детството — те са основа за неговите най-свежи образи и творчески обобщения, в съответствие с вътрешните му предразположения и възможности.

За разлика от други наши критици, които пренебрегват социалната първооснова на литературните творби, Пантелей Зарев винаги е имал и има верен усет и правдиво разбиране за сложните взаимодействия между литература и действителност, за ролята на обективния фактор, на светогледа в съотношение с художествените прозрения и обобщения. Той се интересува от социологичното начало, без да изпада в едностранчиво схващане за неговата функционалност, без да абсолютизира значението на обществените закономерности, без да пренебрегва индивидуалните домогвания на таланта. Например много интересни са наблюденията на критика за левосектантския курс през 30-те години и нашата литература. Подчертава се силата на художника Г. Караславов, който „не бе победен от сектантството". В най-добрите му творби от тази епоха се налага неговата проникновена и съдържателна мисъл, поетическото му увлечение и въображение, чрез които се оформят живи картини от действителността. Социологичният анализ се гради в неразривна връзка с художествения анализ, със стремежа да се навлезе дълбоко в света на писателя, да се разкрият мотивите на рисуваните взаимоотношения — както е например при великолепните анализи, които са направени от критика на романите „Татул" и „Снаха".

П. Зарев непрекъснато се интересува от художествените задачи, от специфично творческото, от способите, чрез които се постига майсторството. Творческото начало е в центъра на вниманието му, като възможност чрез него да се обясни по-пълно съдържателното проявление в литературните творби. Интересни и богати съждения са изразени например за романа „Споржилов" с оглед на жанровата му форма, при която репортажните части се преобразяват в малки новели „за личната тъжна и значителна човешка съдба". Сложното съотношение между репортажно изображение и психологическа аналитичност създава особено разкъсване на формата, предизвикано от вътрешната противоречивост и водеща до цялостно обединяване пак чрез нея. Критикът изказва ценни мисли и за жанровата форма на романите „Татул" и „Снаха", както и за „психологическото време" в тези творби, чрез което се проследяват импулсите и извивките в последователността на характерите. Той непрекъснато подчертава кое е значимото у белетриста, в какво се състои неговата сила, кое трябва да привлече най-определено нашето внимание и накъде би трябвало по-трайно да се насочи самият писател. Когато характеризира майсторството на писателя в поредицата „Обикновени хора", П. Зарев изтъква противоречието между фактичността и свободното поетично изображение, посочва „документалната наситеност", проявяваща се на места, посочва очертаването на „антагонистичните граници между художественост и публицистика." Във всички случаи взискателността на критика е извисена на едно съвре-

менно равнище, подходът му е както конкретно-исторически, така и свързан с изискванията за пълноценното художествено осъществяване и за новите тенденции в изкуството ни. Проблемите на художественото майсторство за Пантелей Зарев са неотделими от вниманието към психологията на героите. Затова той убедително и живо показва способите, с които Георги Караславов надниква в душевността на своите герои, рисува духовните им подтици,мотивира действията им. Характерен в това отношение е откъсът, където се правят разсъждения за психологическата подоснова на престъплението — по примери от „Татул“ и „Снаха“, а също и от „Танго“. В това отношение изпъква единството на социално и психологическо; правят се интересни съпоставки между различни герои и дори между герои на Г. Караславов и Достоевски (Разколников).

Както и в други свои критически работи, П. Зарев има високи изисквания за нашата литература.Същевременно патриотичният му патос,както и обективното му разбиране и оценяване го водят към аналогии с явления от други литератури. Критикът едновременно свързва и разграничава съвременните творци с класиците, съпоставя и противопоставя образи от световната литература с героите на нашите писатели. Изхождайки от традициите на нашата селска белетристика, в най-крупните си романи Георги Караславов се различава в ред отношения от писатели като Елин Пелин и Йордан Йовков не само чрез новия си марксистко-ленински светоглед, но и с подхода си на творец, с личното си чувствуване и реагиране. Затова има особен облик социално-етичната конфликтност в неговите творби, плод и на класовите борби от по-ново време. Зарев умее често пъти с няколко само думи да очертае разликата между него и предходниците му. „Не е пластичен като своя учител Елин Пелин, пред чиято художествена сила се прекланя. Повече е психологичен. И понякога стига до крайност при потъването в мисълта на човека.“ Не можем да не се съгласим с тези констатации, още повече, че те са казани по повод на „Обикновени хора“ (за „Снаха“ не се отнасят в същата степен). На пръв поглед ни изглежда пресилено твърдението на критика, че в многотомния роман „Обикновени хора“ има нещо от композиционната схема на „Одисеята“ — то ни шокира. Мотивировката обаче и тук доказва основанията на автора-тълкувател, който има пред вид, че героите непрекъснато „пристигат или заминават на далечно странствуване“.

В цялата студия на П. Зарев се чувствува едно близко отношение към белетриста Г. Караславов; за него критикът говори като за любим автор, към когото има лично предпочитание. Правдивото и богато интерпретиране е станало възможно, защото той не само е опознал писателя, но и го е обикнал в продължителен период на оформянето и развитието му, като е постигнал синхрон с вътрешните насоки на творческото му съзнание, с намеренията и изявите му.

Оскар Уайлд казва: „Всеки портрет, който е рисуван с душа, е портрет не на модела, а на художника.“ Има нещо вярно в тази мисъл — разбира се, без да я абсолютизираме (защото тя може и да ни дезориентира, ако я тълкуваме в субективистичен дух). Но рационалното в нея е проблемът за индивидуалния отпечатък, за самонаблюдението и склонността към *търсене на сродното,* за саморазкриването при творческата работа на художника. Тази мисъл е интересна, богато насочваща и когато имаме пред вид литературоведската работа над портрети на писателите, със стремежа да се вникне в техния свят, да се покаже специфичното и особеното, да се наблегне на същностното.

П. Зарев неведнъж вече е доказвал, че владее майсторството на портретиста. В своята „Панорама на българската литература", в многобройните си очерци, статии и рецензии той ни представя различни творци на нашата литература и култура, съпреживява техните пориви и мечти, докосва се до личното в тях, с неповторимото им своеобразие.

За писателите П. Вежинов, А. Гуляшки, К. Калчев и Б. Райнов критикът е писал неведнъж — анализирал е техни творчески прояви и в големи статии и студии, както и в рецензии за отделни техни изяви. Сродил се е с тяхното творчество, опознал го е всестранно. При изграждането на цялостни портрети той се стреми да види и осмисли мястото им в съвременния литературен процес, да набележи допирните точки между тях и рамките на националната ни култура.

П. Зарев е известен с умението си да синтезира, да обобщава в характеристики, които едновременно имат пред вид много различни процеси и явления, издигат се високо над фактите, без да прекъсват връзката си с тях. Очаквах, че тези портрети ще бъдат напрегнато кондензирани и съсредоточени, изграждани чрез обобщаващи и проникновени отдалечавания от частното. Изненадах се, че не е съвсем така и че тук акцентът е на конкретните факти — последователно се очертава развитието на писателите, вниманието се насочва към отделни техни прояви, към отделни творби. Още веднъж се натъкваме на случаи, които ни потвърждават възможността от разнообразни творчески и литературоведски подходи. Постиженията на критика се дължат на факта, че когато говори за отделни произведения, той никога не остава само при тях. Отделните детайли го насочват и към по-цялостни характеристики, понякога изявявани предимно в подтекста или чрез многоозначаващи намеци. Една широта на погледа, една богата духовност се чувствува при литературоведското интерпретиране; на преден план изпъква дълбоката обич към литературата и културата, към творческото начало и тайните му, с грижата за таланта и неговите понякога странни изисквания.

Колко спокоен, сигурен и зрял е стилът на Пантелей Зарев в тези очерци: няма желание да се „смае" читателят, няма преднамереност в подхода или екстравагантности, кокетничене с фрази — така често срещани в съвременната критическа практика. Говори се точно, с акценти, които съсредоточават вниманието към главното, без езиково излишество и всичко е ясно — всичко става много ясно. Няма замъглености, които биха претендирали за сложност и дълбочина. . . Дълбочината е в мисловността, във верните и точни характеристики.

Критикът подробно разглежда някои творби, а само споменава други — някои от тях са твърде значителни в развитието на писателите. Но във връзка с цялостната си концепция критикът ги отминава — те не го привличат, въпреки че ги цени. И това е естествено и логично. Например сравнително попестеливо е анализиран романът „Звездите над нас" от П. Вежинов, докато по-подробно са разгледани други негови творби. Също така „Златният век" на А. Гуляшки е характеризиран само с основните му концепции. Пантелей Зарев няма за цел да прави информативни прегледи, нито учебници с хронологично проследяване на всички прояви, а спира вниманието си на такива произведения, които на него лично най-много му разкриват черти от физиономията на писателя, които лично му допадат и го вълнуват. Те може и да не са най-значителните творби на писателя, но в тях се корени недоловимото очарование на натюрела му. Към сборника „Дни и вечери" например критикът се вър-

ща отново и отново, когато проследява различни етапи в развоя на писателя Павел Вежинов, защото в тази книга има много опорни точки за концептуалната съдържателност, за майсторството, за личните вкусове, дори за увлеченията на белетриста.

Силно впечатление прави *ретроспективният подход* на автора. За много от разглежданите творби той е писал по-преди, правел е дори и по-цялостни характеристики на някои от разглежданите белетристи; имал е навремето едно отношение съобразно тогавашните условия, задачи и изисквания на литературата ни. Сега се получава нещо много по-сложно; отношението на критика е същото, каквото е било преди, и не е точно същото, а е много по-дълбоко богато, многозначно. Не се пренасят механично казвани по-преди неща, а се осмислят на една нова основа, съответстващи на съвременните взискателни критерии и творчески повели. Много неща вече времето е отсяло. Това, което доскоро ни е задоволявало напълно, сега вече ни изглежда твърде елементарно и бедно; виждаме подтиците на творците, които постепенно се извисяват в развитието си, често мъчително дирят брод, преминават ред зигзаги и заблуди. П. Зарев е настоятелно критичен и мъдро умерен в преценяването — критичността му е насочена не само към усилията на самите писатели, но и към преодолените етапи на близкото ни минало. Така критикът е взискателен и към самия себе си — той преоценява и самия себе си. Погледът му е конкретно-исторически. Много ясно се разбират ограниченостите на един или друг момент от нашите естетически търсения. Постига се сложна двойственост на оценката, при която, от една страна, се гледа с очите на предишното оценяване и възприемане, а, от друга страна, се прави и осмисляне във връзка с висотата на днешния ден. Така пълноценно се говори например за романа „Сухата равнина“ от П. Вежинов, за ранните творби на Камен Калчев и пр. Авторът не отминава дори и такива творби, които писателите отдавна са преоценили в своето развитие като например „Синият залез“; тъй като тези творби са показателни и поучителни , изводите от тях могат да ни ориентират за правилното развитие на литературата ни.

С особено внимание и известно чувство на удовлетворение и творческа гордост за съвременното състояние на литературата ни се говори за най-значителните постижения на писателите, ярко очертаващи творческия им лик и даващи пълноценна представа за възможностите на социалистическия реализъм като метод, който има голяма ударна и изобразителна сила, чрез който се разкрива патосът на нашето време, многостранно се представят характери на съвременници, въплътили мъдростта на народа и неговите пориви.

Същевременно се показва и индивидуалното у творците — и тук е най-голямото умение на критика. Той се свързва близко с духовния свят на всеки от белетристите, има разбиране за законите на неговия творчески процес и проследява нишките на специфичния му натюрел. Така още по-определено се изявяват богатите предпоставки, които дава социалистическият реализъм; той не ограничава творците, не ги сковава в тесни еднозначни рамки, а разкрива хоризонти пред тях.

П. Зарев не търси само външните измерения на таланта, само резултата от усилията на творците, а навлиза във вътрешните подбуди, намерения, импулси. Когато говори за Б. Райнов, критикът анализира един портрет „с тебеширенобяло и черносребристо“ от Св. Русев. Той тълкува виждането на художника и така се домогва до някои черти от личността на писателя.

Не се ли стига до идеализация на писателите, като се акцентира съзнателно върху някои техни положителни черти и изяви? Мисля, че тази опасност, общо взето, е избягната, авторът съумява да запази мярка. На описваното и характеризираното той гледа не само ретроспективно, но се стреми да си представи и какво ще бъде отношението на утрешния ден. В тази насока, разбира се, предположенията все пак са относителни — не може категорично да се каже какво ще остане за поколенията от разглежданите творби и образи, какво ще бъде най-интересно за тях.

Много задачи има един портретист — нужно е да представи не само общият стил на писателя, чертите на натюрела му, а също и как се проявяват тези черти при отделни литературни произведения, през различни етапи от творческата дейност, при разнообразни жанрови форми, при една или друга тематика, при своеобразен творчески подход. . . Има ли например връзка между лириката на Б. Райнов и неговата белетристика, кое обуславя прехода от едната към другата? В същото време нали портретът е и „критика, и характеристика на лицето", както казва И. Репин. Нужно е да се насочи писателят, да му се покаже вярно кое е силното у него; защото това са творци, които са в разцвета на таланта си, те непрекъснато обогатяват нашата литература, обогатяват и представата ни за самите тях. И когато авторът на книгата пише с другарска загриженост за някои опасности, думите му имат стойност и внушителност: „Писателят, струва ми се, добре разбира, че талантът му трябва отново и отново да се обновява. Защото застои ли се при една и съща проблематика, при решени вече въпроси, ще настъпи и самоизчерпването, повторението. Самоуспокояването е най-тежката и най-лошата болест в изкуството." В контекста тези думи звучат и като намек, и като предупреждение, и като вяра в положителния развой на големите съвременни творци, дали не едно доказателство за самовзискателност и критичност. С подобни пасажи се тушират, разбира се, и крайностите на други пасажи, които биха могли да изглеждат като идеализиращи.

Направи ми впечатление едно изказване, отнасящо се за произведенията на Б. Райнов. В него критикът дава висока оценка на литературен вкус, който не е чужд и на самия него: далеч от „евтиното възхищение, изобщо онова, което не се съпровожда от дълбоко разбиране на процесите, на страстите и явленията", далеч и от „показната, златошита красота", от „пристрастие към козметиката". П. Зарев като критик също така не се доверява на заместителите, разбира техния фалш, търси истинското, неподправеното, бих казал, и „изконното", ако си послужа с дума, която той много обича и която е особено характерна. Верен поглед за реалността, в т. ч. и за реалността на творческите постижения, уравновесяващо крайностите спокойствие и проникновение, мъдрост и строга, взискателна оценка — това са характерните качества, с които П. Зарев ни се представя в своите портрети.

* * *

При конкретните анализи, които прави на произведения и автори от съвременността и миналото, П. Зарев винаги поставя и важни теоретични проблеми. Същевременно той има и ред самостоятелно разработени въпроси на литературната теория, при които е дал богат принос в съвременната марксистко-ленинска естетика. Най-ценното от тях е събрано в третия том на избраните съчинения. Години наред вече акад. П. Зарев работи върху пробле-

мите на стила, във връзка с художественото майсторство, метода и мирогледа на творците. Тези проблеми Зарев актуализира, като ги свързва с някои съвременни направления в буржоазната естетика, като се противопоставя на едностранчивото трактуване на структурализма и други формалистични насоки. Той тълкува стила като индивидуално-духовна проява, свързва го със светоотношението на писателите, с идейно-естетическата им насоченост. Разсъжденията на П. Зарев за жанровия стил, за трагичните, комични и героични тоналности, за езиковия „почерк", за съотношението между стила и художествени похвати, особено в книгата „Народопсихология и литература. Аспекти на стила" (1976), показват широкия поглед на автора, неговите интересни и богати виждания за художествения процес в необозримите му изяви. Теоретичното изясняване неизбежно се свързва със задачите на съвременната ни литература, със стремежа да се извиси тя на още по-голямо равнище, да достигне върховете на класиката. „Не бива да се взема за мярка малкият ръст, пише П. Зарев, а — опитът на големите творци, колкото и тежък да е този опит за плещите на отделния писател." И неговото най-дълбоко желание е съвременните ни творци да осъществят по-пълно себе си, да постигнат богатство и духовно единство, оригиналност и индивидуална неповторимост, за да се осъществи истински напредък и разцвет.

Големи постижения има също така П. Зарев в изясняване и на други теоретични въпроси. С убедителност и темпераментно отношение той се противопостави срещу дехуманизма и формалистичната изолираност на структуралистичните проявления в буржоазната естетика. Очерта ред характерни страни на социалистическия реализъм и народностното начало, на националната поетика, сформирала се във връзка с цялостните норми на обществения и общокултурния ни живот.

Томът, посветен на литературната теория, се открива с проблеми на народопсихологията. П. Зарев ги разглежда във връзка със съществени страни на художественото творчество, във връзка с проблеми на метода и мирогледа, творческия процес и идейните позиции. От общите теоретизации се върви към конкретното, особеното, специфичното. Въпросите на литературната творба, на поетиката вълнуват дълбоко теоретика.

В своята зрелост и тук П. Зарев се насочи към един по-сложен подход. Преди всичко той се стреми да се отдалечи от учебните задачи, зае се да теоретизира на научна основа, без стесняване от учебникарски изисквания. В това отношение изследванията му имат безспорно предимство пред други подобни трудове. Същевременно авторът търси рационални опорни точки в съвременните литературоведски направления, които оказват влияние, като се стреми да извлече и асимилира от тях това, което е ползотворно и перспективно.

Отмина времето, когато литературознанието ни боравеше само с няколко постановки и схеми, отмина и следващият етап, когато кръгът от проблеми бе видимо разширен, но все още в значителна степен с ограничени и непълни възможности. В последните години има ред нови насоки. Утвърди се много категорично авторитетът на съветското литературознание с изследванията на Бахтин, Лихачов, Лотман и мн. др. Издадена бе „Марксистко-ленинска естетика" под редакцията на проф. Овсянников, с ред нови термини и понятия — нови за марксистко-ленинското изкуствознание. Също така ползотворни тенденции наблюдаваме и в трудовете на други съветски естетици, като Каган и Ю. Борев. Поставят се много проблеми на семиотиката, на структуралния подход, досега едностранчиво разглеждани, предимно от буржоазни тео-

ретици. Нашето литературознание и нашата естетика ги оценяват по нов начин. Целият този опит е поучителен и с важно значение. Той бе една предпоставка за подобни насоки и в българското литературознание. И ето — в теоретичната книга на П. Зарев виждаме разработени проблеми и въведени термини, които доскоро се смятаха едва ли не за еретични — *метатекст, надтекст, многовалентност, синестезия, език-знак, текстово-надтекстова структура* и др. Оказва се, че въпросът не е в термините и в понятията, а в отношението към тях, в тълкуването им, в осмислянето им.

В своите теоретични обобщения П. Зарев се позовава на автори като Бахтин, Томашевски, Шкловски, Лотман, Якобсон, Уелек и Уорън и др. Стремежът на автора е да види характерното в световното литературознание. Той се отнася често критично към цитираните концепции, стреми се да ги преосмисли и преобрази като свои, да ги вмести в рамките на цялостна система. Това дава възможности за разширяване на обхвата, на кръгозора, за поставяне на много литературнотеоретични проблеми, които днес занимават литературознанието в различни страни. В тази насока например интересни са съжденията във връзка със знаковата теория. П. Зарев разглежда съотношението между словесния знак и математическия знак. Подлага се на критика едностранчивото насочване към математическия знак при анализиране на литературни произведения, „с тенденцията към изсушаване на познанието", с характеризирането на външнообективни отношения. Авторът се противопоставя на тези, които „искат да подчинят анализа изключително на количествените, на математическите методи, които могат да бъдат точни, но имат и ще имат ограничено значение". Тези твърдения са аргументирани убедително. В същото време се допуска, че математическите знаци „са значими в изкуството само в определени граници". Така се проявява рационално отношение при използуването на статистически принципи и точни методи.

П. Зарев се стреми в труда си да разглежда много проблеми, да засяга различни аспекти. На места се получава известно впечатление за фрагментарност, но то е повече външно, защото авторът съзнателно търси пестеливост и недоизказаност, която е близка до сентенционния начин на изложение. В рамките на един цялостен труд не е възможно всички въпроси да се детайлират конкретно, да се обяснят всестранно. Теоретизирането в такъв аспект е съчетано с близост до творбите, до текста, до света на писателя.

Същевременно се поставят и актуални проблеми, които се дискутират и подлагат на преоценка, осмислят се във връзка с литературния процес и с анализа на произведенията. Пред погледа на теоретика непрекъснато стоят въпросите за образността и езика, за *структурата* и *поетиката*. Но поставят се и по-общи въпроси, насочени към същността на художествената литература, към комуникативно-социалните ѝ функции, към „*дихотомията*" на съдържание и форма. При тези проблеми също така наблюдаваме интерпретиране, което е във връзка със словесната специфика, с духовността и творческия свят, с художественото майсторство. Съзнателно са отбягнати всякакви аспекти, които биха могли да елементаризират връзката на литературата с действителността или гносеологическите аспекти. Набляга се на творческото начало, на пресъздаването и претворяването, в противовес на представите за механично преповтаряне на жизнения първоизточник, за влизането му „директно в изкуството". Обратно, развива се тезата за „претворена, съкратена и допълнена действителност". Несъмнена е относителността на тези термини, които

се обосновават по-детайлно във връзка с ред уговорки и допълнителни съображения, във връзка с разнообразните изяви на литературните творби.

Пред вниманието на теоретика също така непрекъснато стоят и проблемите за човешкото начало в художествената литература, за връзката между писателя като личност и читателите, за импулсите на духовността, вложени в образността и цялостната художествена система. В подобен аспект се изправя и въпросът за персонажа (както други съвременни теоретици, П. Зарев си служи с този термин за означаване на лица, характери). Набляга се на „разшифроването" на човешките преживявания, на съзерцаването във връзка с *хронотопа*, по термина, употребяван от Бахтин, разглежда се персонажът като „избирателно явление", обяснява се характерът-желание, характерът-страст, характерът — морален и социален стремеж и др. По такъв начин се стига до една сложна представа, разгръща се богата картина на човешкото присъствие в литературата. Някои от тези интересни въпроси, като например въпроса за взаимното осветляване на персонажа, са разглеждани и от други автори, но П. Зарев винаги намира свой ъгъл на зрение, допълва досегашните представи.

Много са заслугите на акад. Зарев за нашата литература и култура. Впрочем за дейността му не бива да се говори в минало време. Той сега е в разцвета на силите си. Той сега е един от най-активните автори в областта на критиката, теорията и литературната история. От него можем да очакваме още много и много вдъхновени прояви: с твърдо и последователно отстояване на позициите, с всеотдайно и неотстъпно участие в съвременността — за издигане на нашата социалистическа култура, за процъфтяване на творческите устреми, на творческото начало.

*Цветана Стайкова*

# АКАД. ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — УЧЕН И ОБЩЕСТВЕНИК
## (Библиографски обзор)

Акад. Пантелей Зарев е един от най-изтъкнатите представители на съвременното литературознание у нас, чиято мащабна и многостранна дейност в продължение на пет десетилетия е допринесла в значителна степен за утвърждаване на нашата марксистко-ленинска литературоведска мисъл.

В своето писмо до акад. П. Зарев по случай неговата 70-годишнина др. Тодор Живков подчертава, че неговите „литературоведски, литературноисторически и критически трудове, изследвания и статии са неделими от творческото развитие на марксистко-ленинската литературна наука у нас в годините след победата на Деветосептемврийската революция и особено в периода след историческия Априлски пленум“ [1].

Научното дело на акад. П. Зарев е тясно свързано с неговата обществена дейност. Високите морални изисквания, които той предявява към творците на художественото слово, с още по-голяма сила насочва към своята цялостна дейност на учен, педагог и общественик.

Участието му още от ученическата скамейка в революционното движение и в прогресивния литературен печат преди 9. IX. 1944 г. след победата на Деветосептемврийската революция прераства в активна и действена обществено-политическа ангажираност, в предана служба на „делото на социализма, за културния възход на България“ [1].

Началните изяви на акад. П. Зарев на литературното поприще се изразяват в създаването на художествени творби. Много скоро обаче той се убеждава, че призванието му е в областта на литературознанието. Първите му критически опити — рецензиите на стихосбирката „Към Партията“ от Хр. Радевски и на повестта „Селкор“ от Г. Караславов разкриват будното му обществено съзнание и социално-класовия му подход при разглеждане на литературните явления.

От времето на тези първи опити до днес, когато той е автор на повече от 40 книги, над 725 студии и статии и над 70 рецензии, претърпели многократни издания у нас и в чужбина, акад. П. Зарев работи еднакво успешно в областта на литературната история, теория и критика.

Активен участник в преустройството на литературата ни след Девети септември, в споровете за наследството и оценката на фактите от текущия литературен процес, най-много усилия акад. П. Зарев влага в областта на литературната история. Вниманието му към наследството е привлечено още от пър-

вите години след социалистическата революция и то е обект на неговия сборник „Проблеми на развитието на българската литература“ (1949), преработен и разширен в „Българска литература“ (1950).

Два дяла на сборника „Проблеми на развитието на българската литература“ са посветени на литературната ни история: дял втори — на революционно-демократичната литература от епохата на Възраждането и развитието на критическия реализъм след Освобождението, дял трети — на появата на пролетарската поезия и възникването и развитието на социалистическия реализъм в българската литература. В сборника „Българска литература“ са внесени редица нови моменти: във втория дял са включени нови материали — студия за Хр. Ботев и втора студия за Ив. Вазов и за А. Константинов. По този начин творчеството на тези писатели е обхванато много по-широко, в нови аспекти, с оглед развитието на цялостния литературен процес. В третия дял повече внимание е отделено на новата идейност и новия емоционален заряд в поезията на Д. Полянов и са посочени характерните особености на поезията на Хр. Смирненски, които я отличават качествено от цялата предшествуваща я литература.

Литературните портрети, които акад. П. Зарев рисува в книгата си „Класика и съвременност“, 1961 г. (на Хр. Ботев, П. П. Славейков , Й. Йовков и Хр. Смирненски), са плод на по-голяма углъбеност и широта при разглеждане ролята на творческата индивидуалност на писателя успоредно с многостранния анализ на социално-историческите условия, при които се ражда художествената творба.

Творческото дело на акад. П. Зарев като литературен историк има най-голямата своя изява в създаването на „Панорама на българската литература“, в която се разкрива цялостното ѝ развитие, тенденции и закономерности, оригиналност и самобитност, мястото ѝ в световния литературен процес. По замисъла на автора „при все, че включва значителен фактически материал“, трудът „не е литературна история, а критико-оценъчно изследване“, като е обгърнато характерното и индивидуалното в творчеството на отделните писатели.[1]

Трудът[2] е издаден със съкращения като двутомник в Съветския съюз[3], като еднотомник в Гърция[4], от София-прес на френски и немски език[5] и е под печат в Унгария и Италия.

„Панорама на българската литература“ отразява литературното ни развитие от Възраждането до днес. В труда на пръв поглед се избягва точната хронология и фактология. Фактите са използувани при оформяне на характеристиките и оценките на литературните явления и процеси.

Марксистко-ленинските позиции на акад. П. Зарев му дават възможност да разкрие „социално-класовата детерминираност и на психологията на артистичната личност, и на самото художествено произведение. Тази детерминираност той не разглежда опростено, както е при вулгарния социологизъм, а в широкия и диалектичен контекст на културно-историческите условия“ [5, с. 285].

Ето защо характеризирайки всеки период в развитието на българската литература, той посочва неговата обусловеност от обществено-политическите

[1] П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. I. Ч. 1. С., 1966, с. 5.

[2] Панорама на българската литература. Т. 1. Ч. 1—2, 1966—1967; т. 1—5. 2. изд., 1969—1976; т. 1—5, 3. изд., 1977—1979.

[3] Панорама болгарской литературы . В 2-х т. Т. 1—2. М., 1976.

[4] Istoria tis vulgarikis logotehnias. Atina, 1977.

[5] Panorama de la littérature bulgare. C., 1977.
Panorama der bulgarischen Literatur. C., 1977.

и идейни движения на епохата; разглежда литературните явления на фона на цялостния духовен живот, подчертава, че те са израз на историята, бита и психологията на българина. Литературните портрети, които рисува, изпъкват като прояви на едни по-значителни тенденции в общото историческо развитие.

По този начин акад. П. Зарев „налага един тип литературна история, която е многообхватна в подхода си, дълбока в проблематиката си, богата в в идейните и художествени характеристики“ [5, с. 286].

Специално внимание той отделя на такива значителни събития в историята на българския народ, които оказват влияние върху развитието на литературата и намират отражение в нея, като Септемврийското въстание в 1923 г.[6], партизанското движение[7] и др.

Проблемът за оценката на литературното наследство намира заслужено място в трудовете на акад. П. Зарев. През 60-те години той дава зряла преценка за художествения метод на редица големи творци, принадлежащи към едно или друго литературно направление. В студии, поместени в сп. „Литературна мисъл“, 1959, № 3, 3—44 и № 4, 103—139, които са част от студията „Литературната ни история и богатството на литературния процес“[8] в полемична форма, въз основа на задълбочен анализ на позициите и художествения метод на редица писатели (П. Славейков, П. П. Славейков, Й. Йовков, П. К. Яворов, Д. Дебелянов) е разкрито гледището му за характера и особеностите на реализма в тяхното творчество; изяснено е становището му по въпроса за зараждането и етапите на развитие на социалистическия реализъм в българската литература. Посочени са съществените отличия между поезията на Д. Полянов и Хр. Смирненски; направени са важни изводи за своеобразното продължение на традициите на Смирненски в поезията на Гео Милев.

Акад. П. Зарев разглежда въпроса за литературното наследство в тясна връзка с тенденциите на развитието на литературноисторическата наука след Девети септември.

Освен в посочените студии този въпрос е обект на доклада му, обсъден на прегледа на българската литература по случай 15-годишнината на Девети септември.[9] Като посочва етапите в развитието на литературната история и анализира редица литературноисторически трудове, той подчертава тенденциите към по-обстойно и детайлно изучаване на частните страни в твор-

[6] Септемврийското въстание през 1923 г. и развитието на българския роман. — Филос. мисъл, 1945, №3, 266—284; П. З а р е в. Проблеми на развитието на българската литература. С., 1949, 455—494; П. З а р е в. Българска литература. (Проблеми на развитието ѝ). С., 1950, 667—713; Септемврийското въстание 1923 г. и отражението му в нашата литература. — Веч. новини, № 223, 23 септ. 1953; Септемврийското въстание и българският роман. — Лит. фронт, № 39, 24 септ. 1953; През пламъците на въстанието. — В: Септември 1923 и българската литература. С., 1973, 57—90; Септемврийското въстание и някои особености в развоя на българската литература. — Ново време, 1973, № 8, 42—52.

[7] Веселин Георгиев — поет-партизанин.—В: П. З а р е в. Проблеми на развитието на българската литература. С., 1949, 409—421; П. З а р е в. Българската литература. (Проблеми на развитието ѝ). С., 1950, 652—666; Ценен влог в мемоарната литература. — Отеч. фронт, № 2682, 16 апр. 1953; Партизанската мелодия на Мургаш. — Раб. дело, № 15, 15 ян. 1967; Нов влог в съвременната мемоаристика. — Бълг. воин, 1968, № 3, с. 23; Лиричното и епичното в творчеството на Веселин Андреев. — Лит. мисъл, 1976, № 1, 3—11; Веселин Андреев.—В: П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. 5. 1. изд. С., 1976, 392—404; 2 изд. 1979, 402—414; На високия морален гребен на епохата. — Лит. фронт, № 8, 23 февр. 1978.

[8] П. З а р е в. Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм. С., 1960, 5—129.

[9] Въпроси на развитието на литературната ни история след 9 септември (1944—1959). С., 1960. 102 с.

чеството на отделни автори и към по-задълбочени и значими обобщения в изследването на литературния процес.

На проблема за написване история на българската литература акад. П. Зарев също отделя голямо внимание[10]. Той активно участвува в дискусиите по този въпрос. А създаването на 5-томната „Панорама на българската литература“ е най-големият му принос в това отношение.

Във връзка с това трябва да изтъкнем и сполучливия опит напоследък, предприет от акад. П. Зарев, да бъдат изследвани неразчленимо, в тяхното идейно-творческо единство литература и народопсихология. Т. е., да бъдат извличани от идеите на едно художествено произведение мисли и обобщения за народната душа и, от друга страна — да бъдат намирани в особеностите на народностната ни психология корените на една или друга особеност в опита на художествената словесност [4, с. 23].

Национална съдба, национален характер, национална поетика — това е моделът на литературното развитие от Възраждането до днес, на който акад. П. Зарев отделя специално внимание в „Панорамата“. Статии по този въпрос той пише още през 60-те години, а през 70-те издава книгата „Народопсихология и литература“, 1970 г. (преиздадена разширена през 1976 г. под загл. „Народопсихология и литература. Аспекти на стила“). В нея намира най-ярък израз концепцията му за връзката между стила на художника и народната душевност. Във второто издание са включени проучвания върху връзката между народопсихологическите особености и българската литература от началото на 20-те до средата на 70-те години; разкрити са спецификата и предимствата на българската литература в контекста на общия литературен процес.

В доклада си на VII международен конгрес на славистите „Литературознание, създавано в светлината на народностното“[11] акад. П. Зарев застъпва гледището, че „голямото изкуство и когато изглежда родено само от времето си, и когато е негова духовна поръчка, притежава своя по-сложна и по-далечна история“. Той посочва, че „народопсихологията пронизва като скрита същина най-различните страни на художественото произведение“.

Върху тази широка методологична основа той разглежда редица ярки изяви в съвременния световен литературен процес и развива нови гледища за някои явления в съвременната българска литература.

С приноса на акад. П. Зарев в изясняване на връзката между народопсихология и литература се обяснява многократното препечатване на неговите публикации по този въпрос у нас и в чужбина.[12]

---

[10] Въпросът за научна история на литературата ни. — Раб. дело, № 226, 28 септ. 1947; За някои въпроси на литературната ни история.— Септември, 1954, № 6, 161—174; П. Зарев. Стил и художественост. С., 1958, 391—416; Развоят на литературната ни история и някои спорни въпроси на наследството. — Лит. мисъл, 1959, № 3, 3—44; Развоят на литературната ни история и някои въпроси на социалистическия реализъм и на насоките на литературно-историческата наука. — Лит. мисъл, 1959, № 4, 103—139; Литературната ни история и богатството на литературния процес. —В: П. Зарев. Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм. С., 1960, 5—129; Въпроси на развитието на . .

[11] Славянска филология. Доклади и статии за VII международен конгрес на славистите. Т. 13. Литературознание. С., 1973, 5—14.

[12] Народопсихология и литература. — В: П. Зарев. Избрани произведения. Т. 2. С., 1972, 7—82; Литература, народопсихология и етнопсихология. — Лит. фронт, № 33, 16 авг. 1973; Народопсихология и съвременен литературен процес. — Съвременник, 1974, № 2, 61—75; Художествената култура и развитото социалистическо общество. С., 1974, 57—79; Вопросы литературы, 1974, № 9, 111—134; Народопсихология и литература. — В: П. Зарев. Съчинения. Т. 3. Литературна теория. С., 1981, 7—80.

Концепцията за националната специфика на българската литература е в неразривна връзка с дълбокото убеждение и съзнание на акад. П. Зарев за нейното световно значение. Ето защо развитието на националната ни литература той разглежда на фона на световния литературен контекст. Посочено е както мястото на отделни творци,[13] така и на българската литература като цяло в световния литературен процес.

В редица статии са изяснени особеностите на литературата на социалистическия реализъм и тенденциите за преливане на прогресивното и социалистическото изкуство, обогатено с национални белези, в световно социалистическо изкуство[14]. С чувство за национална гордост акад. П. Зарев подчертава, че българската литература е европейска по характера си „не поради географското си положение, а поради процесите, протичали в нея". Нейното световно значение подценяват само тези, „у които е угаснала чувствителността към духовната оригиналност на българина, към етично-емоционалните черти на неговата психика".

Интересите към историята на българската литература не пречат на акад. П. Зарев да откликва на съвременните й прояви, да участвува дейно в текущия литературен живот. Литературноисторическата му дейност е важна съставна част от неговото литературоведско дело изобщо. Той е един от най-активните литературни критици. Почти няма по-значителен писател днес, за когото да не е писал, не е имало дискусии по проблемите на съвременната българска литература, в които да не е участвувал. Особено живо и енергично е откликвал на тези проблеми непосредствено след Девети септември.[15]

Рецензиите му, които винаги са аналитични и задълбочени, често прерастват в критически етюди, проникновено разкриващи творческия свят на писателя. Статиите за определени творби или периоди в творческото развитие на художника често прерастват в цялостна негова характеристика, очертаваща мястото му в съвременния литературен процес.

В книгите „Класика и съвременност", 1961 г., „Преобразена литература", 1969 г., „Съвременност и наследство", 1977 г., както и в т. 5 на „Панорама на българската литература" и т. 2 на Съчиненията на акад. П. Зарев, 1981 г. са включени статии и очерци за съвременни български писатели, които до голяма степен имат „характер на портрети, разкриващи страни от натюрела, стила, творческия метод и подход на твореца [6, с. 125].

Дългогодишното активно участие на акад. П. Зарев в съвременния литературен живот намира най-ярка изява в т. 5 на Панорамата и т. 2 на Съчиненията му. Представители на различни поколения, творци на различни литературни жанрове, подбраните от него автори бележат развойните линии

---

[13] П. Зарев. Христо Ботев. С., 1963, с. 216 и др.

[14] Идеал. Съвременност. Световен литературен контекст. — Септември, 1977, № 4, 9—44; П. Зарев. Съвременност и наследство. С., 1977, 30—71; Инстр. литература, 1978, № 11, 198—207; Социалистическият реализъм в съвременната българска литература. С., 1979, 9—44; П. Зарев. Съчинения. Т. 2. Литературна критика. С., 1981, 623—663.

[15] Герои в живота и в литературата. — Лит. фронт, № 2, 5 окт. 1944.; Героичното в живота и в литературата; Новият герой в българската литература; Перспективи пред българския роман. — В: П. Зарев. Литературата като познание. С., 1945, 133—190. Формалистична поезия и формалистична критика. — Лит. фронт, № 41, 25 авт. 1945; Литературата ни след 9 септември. — Лит. фронт, № 1, 8 септ. 1945; Нови насоки в нашата литература. — Простори, 1946, № 2/3, 19—20; Перспективи пред българската литература. — Раб. дело, № 144, 1 юли 1946.

в съвременната българска литература, разкриват многообразието на художественото мислене, творческото осмисляне и доразвиване на плодотворните традиции на големите майстори на словото, продължени в новата, социалистическа епоха. Особено показателни в това отношение са очерците за Ем. Станев, Д. Димов, Г. Караславов, издадени и самостоятелно, както и за П. Вежинов, А. Гуляшки, К. Калчев и Богомил Райнов — „Литературни портрети", 1974 г.

Акад. П. Зарев смята, че редица писатели, навлизайки смело „в текущите проблеми на съвременността", намират себе си, обогатяват творческото си дарование. Ето защо той е убеден, че е „нужна истинска заангажираност на съвременния творец от задачите на съвременността"[16].

В редица статии, изказвания на писателски форуми и в интервюта[17], в докладите си на III национална конференция на СБП[18], на III конгрес на СБП[19], на VI пленум на Комитета за култура[20] и др., като прави преглед на постигнатото от българските творци, акад. П. Зарев подчертава, че съвременната тема не е преставала да бъде в центъра на тяхното внимание. Социалистическият реализъм — техният основен художествен метод търси голямата, обемна правда на живота, психологическото вникване в индивидуалността на съвременния човек. Той смята, че българската литература за съвременността трябва да се издигне до равнището на социалистическа класика.

В статията си „Литература за мащабните явления"[21], написана по повод преценката на състоянието и развитието на литературата и изкуството в доклада на др. Тодор Живков пред XI конгрес на БКП, акад. П. Зарев подчертава нуждата от обогатяване на личния опит на писателя в непосредствен допир с личния опит на народа.

Възгледите му за ролята на партията в правилното протичане и обогатяването на литературния процес също намират значително място в неговите трудове. Темата за Българската комунистическа партия и литературата вълнува акад. П. Зарев още преди Девети септември[22]. След победата на социалистическата революция в България тази тема заема важно място в неговото творческо дело. Сам участник в V конгрес на БКП (1948), той отделя специално внимание на проекторезолюцията на конгреса по идеологическите въпроси и изкуството[23], а проблемите на съвременната българска литература разглежда в светлината на неговите решения[24].

---

[16] П. Зарев. Съвестта на писателя. С., 1975, с. 29.

[17] Проблемът съвременност. [Интервю]. — Пулс, № 8, 10 апр. 1973, с. 2; За литература високохудожествена, граждански ангажирана. — Лит. фронт, № 39, 27 септ. 1973; С нравствените критерии на работническата класа. — Лит. фронт, № 13, 28 март 1974; Високи творчески задачи. — Лит. фронт, № 43, 23 окт. 1975; [Изказване на акад. П. Зарев на IV конгрес на СБП]. — Лит. фронт, № 42, 16 окт. 1980.

[18] Тенденции в съвременния литературен процес. — В: Съвременната тема и литературният процес. Материали от III национална конференция на СБП. С., 1976, 9—31.

[19] Към мащабно претворяване на нашата съвременност. — В: Към мащабно претворяване на съвременността. Материали от III конгрес на СБП. С., 1978, 23—95.

[20] Съвременната тема в литературата и изкуството. — В: Мащабното и високохудожествено претворяване на съвременността — най-голямата и непосредствена задача на целия културен фронт. Материали от VI пленум на Комитета за култура. С., 1981, 7—41.

[21] Раб. дело, № 102, 11 апр. 1976.

[22] „Партиец". Стихове от Хр. Радевски. — РЛФ, № 134, 7 юли 1933; „Селкор", повест от Г. Караславов. — РЛФ, № 135, 16 юли 1933.

[23] Проекторезолюцията по идеологическите въпроси и изкуството. — Отеч. фронт, № 1299, 21 ноем. 1948.

[24] Правдиво отразяване на нашата действителност. — Лит. фронт, № 26, 26 февр. 1949.

В редица статии той посочва високите изисквания към българската литература за комунистическа идейност в съчетание с новаторски търсения, оригинална художествена форма и стилово многообразие, изисквания, поставени от партийните конгреси и конференции[25]; посочва значението на партийните пленуми — Юлския през 1968 г.[26], Февруарския през 1974 г.[27] и др. за развитието на литературата. Особено голямо внимание акад. П. Зарев отделя на историческия Априлски пленум през 1956 г.[28]. Той подчертава значението на априлската линия на партията за преодоляване ограниченията на догматизма и задълбочаване на философската, познавателната, етичната и естетическата същност на художественото творчество.

Акад. П. Зарев има високото съзнание и за отговорната роля на литературната критика в съвременния литературен процес[29]. В редица статии, изказвания и интервюта[30] той подчертава ролята на марксическата критика за доказване на могъщата обществена сила на художественото творчество, на неговото значение за великите духовни преврати в историята на човечеството; посочва необходимостта от войнствуваща и партийна литературна критика.

Специално внимание акад. П. Зарев отделя на ролята и значението на българската литературна критика след Девети септември[31], а в интервю на страниците на сп. „Септември", 1974, № 9, споделя възгледите си за отношението между художественото и критическото мислене на сегашния етап от развитието на българската литература, за ролята на критическото творчество в общите усилия за овладяване на съвременната тема.

---

[25] Осмият партиен конгрес и съвременната ни литература. — Раб. дело, № 307, 3 ноем. 1963; Насоки и постижения. — Септември, 1966, № 10, 3—16; Партията и литературата. — Лит. фронт, № 45, 3 ноем. 1966; Литература — органически свързана с партията. — Нар. армия, № 5618, 13 ноем. 1966; С идеите на комунизма. — Нар. култура, № 7, 13 февр. 1971; Футурология или научна програма. — Раб. дело, № 80, 21 март 1971; Литература народностна и партийна. — Ново време, 1971, № 4, 44—45; Голяма духовна сила. — Лит. фронт, № 13, 25 март 1976; Дванадесети конгрес на БКП. Изказване на акад. П. Зарев . — Раб. дело, № 96, 6 апр. 1981.

[26] Юлският пленум и литературата. — Септември, 1968, № 12, 3—7.

[27] Пред нови задачи. — Лит. фронт, № 7, 14 февр. 1974.

[28] Могъща очистителна и вдъхновяваща сила. — Лит. фронт, № 6, 8 февр. 1962; С пораснало национално самочувствие. — В: Съвременност. Художествена литература. Дългът на писателя. Сборник с материали от I конгрес на СБП. С., 1972, 271—274; Петнадесет години от Априлския пленум — пред Десетия конгрес на БКП. — Септември, 1971, № 4, 17—24; Преломният април и здравите основи на партията. — Лит. фронт, № 33, 15 авг. 1974; Априлският пленум — смел преход към бъдещето. — Пулс, № 7, 25 март 1975, 1—2; Априлското обновление и поезията. [Предговор]. — В: Поезия'76. С., 1976, 7—21; Априлският пленум и литературата. — Съвременник, 1976, № 1, 3—25; Голямата отговорност на съвременната българска литература. [Интервю]. — Септември, 1976, № 4, 7—12.

[29] Литературната критика и нейната отговорна роля в съвременния литературен процес. [Интервю]. — Пламък, 1974, № 5, 33—37.

[30] Мисли за литературната критика. — Нар. култура, № 9, 26 февр. 1966; Вкус и позиции. — Лит. фронт, № 35, 24 авг. 1967; Взискателност, отговорност, дълг. — Пламък, 1969, № 6, 11—12; В крак с повелите на времето. [Интервю]. — Лит. фронт, № 36, 4 септ. 1969; Критиката — отговорност и перспектива. — Лит. фронт, № 11, 12 март 1970; Литературна критика и съвременност.— Отеч. фронт, № 7919, 13 март 1970; Въпроси на литературната критика. — В: Проблеми на живота — проблеми на литературата. Сборник с материали от II нац. конференция на СБП. С., 1972, 158—162.

[31] [Изказване на акад. Пантелей Зарев на Общото събрание на СБП]. — Лит. фронт, № 19, 8 май 1952; Творческата мисия на литературната критика. — Раб. дело, № 103, 13 апр. 1958; Мисли за литературната критика. — Лит. фронт, № 16, 17 апр. 1958; Активно светоотношение. — Лит. фронт, № 16, 17 апр. 1958; Мисли за литературната критика. — Нар. култура, № 13, 31 март 1962; Критиката — отговорност и перспективи. — Лит. фронт, № 11, 12 март 1970; Критиката — дълг и отговорност. [Интервю]. — Пулс, № 6, 13 март 1979, с. 8.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Голям е приносът на акад. П. Зарев в изясняване на идейните позиции и литературнокритическите и естетически възгледи на Д. Благоев[32], Т. Павлов[33], Г. Бакалов[34], Г. Кирков[35], Г. Цанев[36], Б. Пенев[37] и др.

В слово за критиката[38], произнесено на Априлската литературна дискусия'81, въз основа на съпоставяне предмета на литературната критика и литературната история и изясняване същността на литературната теория е показана спецификата и взаимодействието им, обуславящи тяхната роля за развитието на съвременния литературен процес.

Едновременно с анализите, които прави на автори от миналото и съвременността, акад. П. Зарев решава и редица теоретични проблеми.

Проява на неговите литературоведски интереси още в началото на 40-те години са статиите му „Мисли върху развоя на литературата“[39] и „Литературата като познание“[40], които, обединени в една обща статия, служат като основа на излязлата през 1945 г. книга под заглавие „Литературата като познание“. Тази книга е резултат на осъзнатата от него необходимост да се изясни спецификата на литературата като своеобразна форма на общественото съзнание.

Ако се съпоставят ранните трудове, разглеждащи теоретиколитературни въпроси, с неговите по-късни произведения като „Преобразена литература“, „Панорама на българската литература“, „Народопсихология и литература“, могат да се забележат големите промени в идейното и творческо израстване на автора. За нова насока и по отношение на проблематиката, и по отношение на нейното интерпретиране свидетелствуват книгите „Стил и художественост“, „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм“, „Класика и съвременност“, както и многообразните му статии и студии по теоретиколитературни проблеми. В тези трудове „все по-настойчиво и категорично се отразява стремежът му към по-обемно по проблематика и мащаби литературоведско мислене, към по-углъбена естетико-психологическа трактовка на творческата индивидуалност и художествените явления“ [2, с. 8].

Акад. П. Зарев се заема да осветли редица естетически категории — идейност и художественост, народност и партийност, художествено направление

---

[32] Основоположник на марксическата критика. — Лит. фронт, № 36, 7 май 1949; Развитие на марксическата литературна критика. — В: П. Зарев. Българска литература. ⟨Проблеми на развитието ѝ⟩ С., 1950, 135—187; Литературно-естетическите възгледи на Димитър Благоев. — Раб. дело, № 45, 14 февр. 1951.

[33] Развитие на марксическата литературна критика. — В: П. Зарев. Българска литература. < Проблеми на развитието ѝ >. С., 1950, 135—187; Виден учен и гражданин. — Отеч. фронт, № 3251, 13 февр. 1955; Вдъхновен философ и естет. — Филос. мисъл, 1956, № 6, 72—79; Тодор Павлов като литературен критик. — Филос. мисъл, 1970, № 4, 25—30.

[34] Георги Бакалов — критик. — Лит. фронт, № 37, 22 юли 1945; Георги Бакалов. — Отеч. фронт, № 1505, 20 юли 1949; Развитие на марксическата литературна критика. — В: П. Зарев. Българска литература. ⟨Проблеми на развитието ѝ >. С., 1950, 135—187; Георги Бакалов. — Език и литература, 1954, № 3, 161—174; Литературен критик — просветител и воин. — Лит. фронт, № 1, 3 ян. 1974.

[35] Георги Кирков. — Лит. фронт, № 42, 1 септ. 1945.

[36] Рец.: Г. Цанев. Пътят на Яворов. С., 1947. 208 с.— Лит. фронт, № 39, 14 юни 1947.

[37] Боян Пенев за Алеко Константинов. — Изкуство, 1947, № 4, 326—341; За критическите възгледи на Боян Пенев. — В: П. Зарев. Проблеми на развитието на българската литература. С., 1949, 55—90; За литературно-критическите възгледи на Боян Пенев. — В: П. Зарев. Българска литература. ⟨Проблеми на развитието ѝ⟩. С., 1950, 56—93; Вдъхновен учен и критик. — Лит. фронт, № 19, 10 май 1962; Боян Пенев и съвременната литературна историография. — Лит. фронт, № 8, 20 февр. 1975; П. Зарев. Съчинения. Т. 2. Литературна критика. С., 1981, 603—619.

[38] Лит. фронт, № 19, 7 май 1981.

[39] Филос. преглед, 1943, № 1, 9—26.

[40] Пак там, № 2, 118—137.

и творчески метод, художествен стил и личен почерк, творческа свобода и художествено световъзприемане и т. н. Интересът към неговите трактовки предизвиква публикуването на трудовете му и в Съветския съюз[41]. „Несъмнено самото поставяне на тези въпроси, върху които тегнеха немалко предубеждения и опростителски наслоения, вече говори за по-цялостен подход към литературата, за усилия да се вникне в нейните различни компоненти, в богатството ѝ от социални, психологически и етични проблеми. А заниманията с подобна проблематика изискват очевидно и солидна философско-естетическа ерудираност и марксическа прозорливост“ [2, с. 8].

В тази светлина трябва да се разглеждат и постановките на акад. П. Зарев по въпроса за художествения метод и отношението между метод и мироглед на писателя.

Голям брой статии той е посветил на изясняване на художествения метод на Иван Вазов[42]. Възгледите му за реализма на народния поет еволюират. Докато в първите публикации той разкрива само ограничеността на Вазовия реализъм в отразяване на епохата преди и след Освобождението, по-късно основно изяснява неговия характер и особености: реализъм, съчетан с прогресивна, действена романтика през Възраждането и критически реализъм в отразяване действителността след Освобождението. По-голямо внимание отделя ученият в по-късните си статии и на изясняване мирогледа на народния поет, както и предпоставките за неговото оформяне.

Характеризирайки реализма на Хр. Ботев, акад. П. Зарев го поставя една степен по-високо от критическия реализъм на литературата след Освобождението. Той го нарича „революционен реализъм“, който се характеризира с правдиво отразяване на живота и изобличение на действителността, съчетани с революционна романтика[43].

Тези първи опити на нашата литературно-историческа наука след Девети септември да осветли литературното ни наследство имат изключително значение за формиране на естетичния вкус на човека — строител на новото общество.

На представителите на критическия реализъм от 90-те години на миналия век акад. П. Зарев също посвещава редица изследвания[44]. Особено големи са заслугите му обаче при изясняване на метода социалистически реализъм. В

---

[41] Стиль и личность художника. — Вопросы литературы, 1960, № 12, 67—91; Эстетический идеал — ядро художественного метода. — Вопросы литературы, 1963, № 12, 43—59; Идеал, современность, мировой литературный контекст. — Иност. литература, 1978, № 11, 198—207; Стиль и личное мироопрущение. — В: Единство и многообразие. Лит. художкритика в НРБ. М., 1979, 40—60.

[42] Реализмът на Иван Вазов. — Съвременник, 1946, № 19/20, 1128—1145; Реализмът на Иван Вазов. — В: П. З а р е в. Проблеми на развитието на българската литература. С., 1949, 170—204; Развитие на българската литература. С., 1950, 259—293; Реализмът на Иван Вазов. — В: П. З а р е в. Българска литература. (Проблеми на развитието ѝ). С., 1950, 297—354; Иван Вазов — писател-реалист. — В: И в а н В а з о в. Сборник по случай 100 години от рождението му. С., 1950, 111—141; Иван Вазов — народен писател. С., 1950. 106 с.; Реализмът и романтизмът на Иван Вазов. — Отеч. фронт, № 1810, 7 юли 1950.

[43] Поезията на Христо Ботев. — Септември, 1948/49, № 4, 128—135; Партийността в поезията на Христо Ботев.—В: П. З а р е в. Проблеми на развитието на българската литература. С., 1949, 149—169; Поезията на Христо Ботев. — В: Развитие на българската литература. С., 1952, 172—194; Политическите и естетическите възгледи на Ботев. — Учителска борба, № 23, 2 юни 1949.

[44] Реализмът на Елин Пелин. — Изкуство, 1949, № 2, 178—199; Елин Пелин — живият класик на българската литература. — Лит. фронт, № 33, 16 апр. 1949; Любен Каравелов. Мислител — революционер и класик на българската литература. — Лит. фронт, № 4, 29 ян. 1959.

различни дискусии и полемики по този въпрос акад. П. Зарев характеризира социалистическия реализъм като художествен метод, който разкрива широки възможности за индивидуална творческа изява[45].

В студиите, посветени както на теоретическата страна на въпроса за социалистическия реализъм, така и на практическата му страна, т. е. мястото му в развитието на българската литература, акад. П. Зарев подчертава новаторския му характер и неговата приемствена връзка с традицията. Той очертава двете фази на началното му развитие в литературата ни, разкрива особеностите на националното и неговото единство с общочовешкото в социалистическо-реалистическото творчество.

Като обосновава предимствата на марксическото мислене в областта на изкуството, акад. П. Зарев отрича съвременните превъплъщения на идеалистическо-формалистичните школи, подчертава необходимостта от класово-партиен подход при изясняване същността на литературните факти и явления. В редица трудове, някои от които на руски език,[46] като разкрива едностранчивостта и формалистическите тенденции на западноевропейския вариант на структурализма, той не отрича неговите възможности за познание като метод в една цялостна методологическа система.

Само синтезът от различни изследователски методи, между които и структурални според него, може да доведе до цялостно и пълно разглеждане на литературата като художествено отражение, играещо преобразуваща роля в живота.

Плод на богатия опит на акад. П. Зарев в областта на историята на литературата и литературната критика и на неговите дългогодишни теоретични изследвания е двутомният му труд „Теория на литературата", т. 1, 1979 г.; т. 2, 1981 г. В него акад. П. Зарев обобщава резултатите от своите творчески търсения и размисли върху спецификата на художественото творчество.

В първия том на труда се разглеждат проблемите на структурата и функциите на художествената литература. Въведение към темата е първата глава,

---

[45] Творческа свобода или творческо разбиране на социалистическия реализъм. — Лит. мисъл, 1957, № 1, 26—47; Разговори и дискусии. Отговори на Пантелей Зарев. — Пламък, 1957, № 5, 62—63; Начало и национални особености на социалистическия реализъм. — Септември, 1958, № 6, 138—165; Славистичен сборник. По случай IV междунар. конгрес на славистите в Москва. Т. 2. Литературознание и фолклор. С., 1958, 171—211; Въпросът за националните особености при социалистическия реализъм. — В: П. Зарев. Стил и художественост. С., 1958, 150—196; Социалистическият реализъм — голямото изкуство на съвременността. — Лит. мисъл, 1959, № 1, 3—33; Развоят на литературната ни история и някои въпроси на социалистическия реализъм и на насоките на литературно-историческата наука. — Лит. мисъл, 1959, № 4, 103—139; Литературната ни история и богатството на литературния процес. — В: П. Зарев. Богатството на литературния процес и социалистическия реализъм. С., 1960, 5—129; Национално и общочовешко в социалистическия реализъм. — В: П. Зарев. Класика и съвременности. С., 1961, 422—437; Някои въпроси на художествения метод изобщо и на богатството на социалистическия реализъм. — Ново време, 1962, № 10, 72—81; Естетическият идеал — ядро на художествения метод. — В: Славянска филология. Материали за V междунар. конгрес на славистите. Т. 4. Доклади, съобщения и статии по литературознание. С., 1963, 49—68; Естетически идеал и художествени търсения. — В: П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, 33—71.

[46] По актуалните въпроси на литературознанието и структурализма. — В: П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, 5—32; Литературознание и структурализъм. — В: П. Зарев. Съвременност и наследство. С., 1977, 7—29; Об актуальных вопросах литературоведения и структурализма. — Вопросы литературы, 1969, № 12, 58—72; Литература в изменяющемся мире. Актуальные проблемы современной идейно-эстетической борьбы. М., 1975, 106—124; Структурализм: „за" и „против". М., 1975, 346—360.

в която авторът поставя проблемите в по-обща естетическа рамка — литературата като „претворена, съкратена и допълнена действителност". По-нататък се изследват въпросите за структурата на литературната творба: език и текст, постройка на произведението, персонаж, надтекстова образна структура, стилови определения. Тезата на автора за обективната и субективната същност на стилистиката е отразена във втората и третата глава. Показана е спецификата на различните литературни жанрове. Специално внимание е отделено на въпроса за стила, разгледан в различни аспекти.

Вторият том е посветен на еволюцията на словесното творчество, на неговото историческо съществуване и закономерно противоречиво движение. По-голямата част на труда е посветена на психологията на литературното творчество. Пред вид тясната връзка на литературата с реакциите на писателя и сътворчеството на възприемащия авторът изследва както творческата личност и творческия процес, така и художественото възприемане. Едновременно с това, като свързва създаването и развитието на литературата със специфичната историческа обективност, той набляга на връзката ѝ с естетическите учения. На тази база той прави преглед на развитието на естетическата мисъл и характера на естетическите учения от древността до днес.

Двутомникът „Теория на литературата" на акад. П. Зарев може да се оцени като „един от неговите най-зрели научни трудове, като ново явление не само в творческия път на автора, но и в марксисткото литературознание" [3, с. 82].

Трябва да се отбележи една особеност на литературоведската дейност на акад. П. Зарев — в повечето случаи в неговите трудове липсва жанрова „чистота" и разграниченост между литературната история, критика и теория. „Със своите усилия и резултати обаче акад. П. Зарев все по-здраво налага правото на съществуване и на признание и на такъв литературоведски синкретизъм, а за самия него очевидно той най-добре отговаря на особеностите му като литературовед" [5, с. 287].

Редица свои публикации акад. П. Зарев посвещава на руската[47] и съветската художествена литература и литературознание[48]. В повечето от тези публикации той разкрива техните основни черти, обуславящи изключителното им въздействие върху българската литература в миналото и днес.

---

[47] Как е живял Михаил Лермонтов. — Лит. фронт, № 7, 9 ноем. 1944; Басните на Крилов на български. — Съвременник, 1945, № 20, 882—886; Н. В. Гогол — велик писател-реалист. — Раб. дело, № 61, 1 март 1952; Безсмъртието. [За А. С. Пушкин]. — Лит. фронт, № 23, 6 юни 1974; Выступление Пантелея Зарева. — Сов. культура, № 73, 12 септ. 1978; Писател-вселена [за Л. Н. Толстой]. — Лит. фронт, № 37, 14 септ. 1978; Лев Толстой и ние. — Лев Толстой. 1828—1978. С., 1978, с. 1, 2 (ед. л.).

[48] Максим Горки за техническото майсторство. — Лит. фронт, № 42, 22 юни 1946; Максим Горки и българската литература. — Съвременник, 1946, № 13, 759—770; Естетиката и литературоведението в Съветския съюз. — Лит. фронт, № 8, 7 ноем. 1947; Съветската социалистическа литература — велик учител на българската литература. — Ново време, 1949, № 6, 628—643; Съветската художествена литература — велик учител и вдъхновител на българските писатели. — Раб. дело, № 265, 22 септ. 1951; Съветската художествена литература — възпитател на социалистически добродетели. — Нар. младеж, № 1313, 4 окт. 1952; Съветската литература — вдъхновена рожба на Октомври. — Лит. фронт, № 45, 7/8 ноем. 1956; Среща с поета „свръхсъвременник" [А. Вознесенски]. — Лит. фронт, № 16, 14 апр. 1966; Литература, родена от Октомври. — Пламък, 1967, № 15, 70—78; Велик писател на нашето време [М. Шолохов]. — Лит. фронт, № 21, 22 май 1975; Тревогите на света и сърцето на писателя. [За едноименната книга на В. Озеров]. — Лит. фронт, № 2, 8 ян. 1981.

Във връзка с това посочва и ролята на Великата октомврийска социалистическа революция за промяната в художественото съзнание у нас, за развитието на художествената култура, за новите идеи, образност и проблематика в художествената литература[49]. Акад. П. Зарев открива тържествения пленум на Комитета за култура и творческите съюзи, посветен на 60-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция[50], изнася доклад на творческата конференция, организирана от тях по същия повод[51]. В доклада подчертава, че „в дейно взаимодействие със съветската творческа интелигенция ние решаваме днес основните проблеми на българското изкуство и на българската литература. Това са проблемите за богато художествено възсъздаване на нашата съвременност, за нейното идейно-философско осмисляне".

Научнотворческата дейност на акад. П. Зарев, въпреки своята многостранност, задълбоченост и широта, не изчерпва изцяло неговите възможности и заряд на съвременен учен. Не по-малки са неговите заслуги в областта на научноорганизационната и педагогическата дейност.

Като секретар на Отделението за езикознание, литературознание и изкуствознание на БАН (1963—1968) в редица свои публикации той прави преглед на постиженията в областта на тези науки и чертае перспективите за по-нататъшното им развитие[52], посочва връзката и сътрудничеството между българските и съветските учени[53]. Той посочва ролята на обществените науки за разработване и осъществяване на глобалната стратегия за по-нататъшното усъвършенстване на съвременното българско общество.[54] Като първи зам. председател на БАН (от 1968 г.) акад. П. Зарев внася съществен принос за правилното и последователно провеждане на партийната и държавна политика в областта на науката, за издигане ролята на БАН като най-висша научна институция в страната, за разширяване на международните й връзки и преди всичко за задълбочаване на сътрудничеството на БАН с АН на СССР.

Редица свои публикации акад. П. Зарев посвещава на Българската академия на науките като „могъщ фактор на духовното ни развитие", като център на запазване и развиване на духовните ценности на българския народ[55]; на крупни научни мероприятия (например I международен конгрес по българи-

---

[49] Великата октомврийска революция. — Нар. войска, № 46, 5 ноем. 1944; Великата октомврийска революция и литература. — Лит. фронт, № 8, 9 ноем. 1946; Октябрьская революция и болгарская литература. — В: Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. М., 1970, 381—384.

[50] Нар. култура, № 45, 4 ноем. 1977.

[51] Октомври и нашата художествена култура. — Нар. култура, № 49 и 50, 2 и 9 дек. 1977; Октомврийската революция и нашата култура. — Лит. мисъл, 1977, № 10, 3—13; Октябрь и наша культура.— В: Пути и судьбы. Диалог братских литератур. М., 1980, 70—83.

[52] Важни обществени науки. — Раб. дело, № 54, 23 февр. 1964; Научноизследователската дейност на Отделението за езикознание, литературознание и изкуствознание през 1964.— Списание на БАН, 1965, № 1, 71—82; Принос в нашата национална култура. — Отеч. фронт, № 6372, 2 март 1965.

[53] Сътрудничество, което дава богати плодове. — Веч. новини, № 4867, 12 май 1967.

[54] Развитие и състояние на обществените науки. — Раб. дело, № 235, 23 авг. 1969; Развоят на обществените науки в институтите на Българска академия на науките през юбилейния период. — Списание на БАН, 1969, № 3/4, 10—16; Обществените науки в Българската академия на науките през 1968 г. и 1969 г. — Списание на БАН, 1970, № 2/3, 27—34; Съвременната роля на обществените науки. — Списание на БАН, 1981, № 1, 27—36.

[55] БАН — могъщ фактор на духовното ни развитие. — Раб. дело, № 354, 20 дек. 1971.

стика — София, 23 май — 3 юни 1981 г.)[56]; на забележителни учени — например акад. Ангел Балевски[57] и др.

Като доцент (от 1947 г.), професор (от 1950 г.), завеждащ катедрата по Теория на литературата в Историко-филологическия (по-късно Филологическия) факултет (1947—1972) и ректор на Софийския университет „Климент Охридски“ (1968—1972) акад. П. Зарев развива богата и плодотворна педагогическа дейност. Въпросите за интеграцията на науката с висшето образование, перспективите за усъвършенстване на обучението в областта на литературната наука в Софийския университет „Климент Охридски“ са предмет на редица негови статии[58]. По повод 8 декември — празника на българските студенти — в интервюта и статии той изразява своята увереност, че „те ще направят и трябва да направят повече от нас, защото живеят и ще живеят в толкова интересните години на техническата революция и на материалното и културното възмогване на нашия народ. За тях ценните и вдъхновяващите решения на нашата партия. . . откриват безгранични хоризонти“[59]. Споделяйки мисли за облика на съвременната българска студентска младеж, той подчертава, че тя трябва да придобие „самочувствие на стопанин и творец на историята на народа“[60].

Същото чувство за отговорност като учен и творец акад. П. Зарев проявява чрез грижата си за израстването на младата творческа интелигенция, на младите писателски кадри. На въпроса за изграждането на новата литературна смяна са посветени редица негови публикации[61]. Посочена е ролята на критиката за израстването на младото поколение литературни творци[62]. Общественият дълг и социалистическата етика на младия художник се разглеждат в светлината на партийни решения и постановки[63]. В доклада, изнесен на III национална конференция на младите литературни творци (1977), акад. П. Зарев прави обстоен преглед на проблемите и достиженията на младата ни литература[64].

Общественият дълг на писателя и моралните категории, абсолютно необходими за творците на художественото слово, вълнуват акад. П. Зарев от най-ранните години на неговата литературнокритическа дейност до неговите най-зрели творчески изяви. На потиснатата гражданска съвест на писателя при капитализма той противопоставя будната и неспокойна съвест и гражданска ангажираност на твореца в социалистическото общество. Според него правилната ориентация по въпроса за обществената роля на писателя е не

---

[56] Международен конгрес за българското слово и дело. — Лит. фронт, № 24, 11 юни 1981.

[57] По разума на историята. — Списание на БАН, 1980, № 2, 22—28; Живот, отдаден на науката. — В: Кадънкова-Радославов, Мария, Стефан Семерджиев и Надежда Манова. Академик Ангел Балевски. [Биобиблиография]. С., 1981, 30—40.

[58] Проблеми на висшето образование. — Раб. дело, № 132, 12 май 1969; Нови перспективи пред Софийския университет. — Лит. фронт, № 18, 4 май 1972.

[59] Вие ще постигнете повече от нас. — Пулс, № 25, 9 дек. 1969, с. 1.

[60] Винаги и навсякъде — предани на народа. [Интервю]. — Нар. младеж, № 287, 7 дек. 1968.

[61] Към младите писателски кадри. — Студ. трибуна, № 5, 24 ноем. 1945; За новата литературна смяна. — Ведрина, № 13, 1 юли 1946; Да се осъзнаят трудностите на творчеството. [Интервю]. — Нар. младеж, № 70, 24 март 1977.

[62] Критиката — дълг и отговорност. [Интервю]. — Пулс, № 6, 13 март 1979, с. 8.

[63] Младите литературни творци — наша достойна смяна. [Интервю]. Пламък, 1977, № 10, 3—5.

[64] Проблеми и достижения на младата литература. — Лит. фронт, № 48, 1 дек. 1977.

говата най-сигурна предпоставка за гражданската му активност и ярката изява на естетическите му позиции[65].

Изхождайки от постановките на Г. Димитров за ролята на съвременния български писател[66], от редица партийни документи, отнасящи се до художественото творчество[67], акад. П. Зарев в редица свои трудове разглежда в различни аспекти отношенията „писател — общество“[68]. „Творецът като въплъщение на възвишените идеали на новото общество — пише той — реализира чрез себе си неговата хуманност. Така при социализма се създава естетическото, познавателното и идейното отношение между читател и писател, при което писателят е пълен довереник на своя съвременник. Той рисува живота на човека в грандиозното, във величественото и в обикновеното, във всекидневното, в интимно-личното. Той всажда у него войнствен морален дух, пориви за нови политически, морални и строителни победи.“[69]

Като председател на Съюза на българските писатели (1972—1979 г.) акад. П. Зарев има големи заслуги за утвърждаване у неговите членове на стремежа към големи, мащабни творения, към инициативи, издигащи ролята на българската литература и влиянието ѝ у нас и в чужбина, утвърждаващи международния престиж на Съюза.

В свои статии и интервюта по повод организираните от СБП мероприятия, в своите доклади и изказвания на негови конгреси и конференции акад. П. Зарев прави задълбочени и обстойни прегледи на развитието и съвременното състояние на българската литература, подчертава предаността на българските писатели към партийната линия за задълбочено изучаване и опознаване на живота, за правдиво и високохудожествено отразяване на богатството и многообразието на социалистическата действителност[70].

Обект на редица статии и интервюта на акад. П. Зарев е сътрудничеството на СБП със Съюза на писателите на СССР[71], както и с писателските съюзи

---

[65] Съвестта и общественият дълг на писателя. — Проблеми на мира и социализма, 1973, № 11, 75—83; Обществени долг писателя [Интервю]. — Вопросы литературы, 1974, № 9, 97—110; Съвестта на писателя. С., 1975. 31 с.; П. Зарев. Съчинения. В 3 т. Т. 2. Литературна критика. С., 1981, 664—680.

[66] Задачи пред българския писател. — Съвременник, 1945, № 11/12, 489—498; Заветите на Димитров. — Лит. фронт, № 25, 16 юни 1966.

[67] Личността на писателя. — Септември, 1962, № 3, 8—9; Голяма литература — висока комунистическа идейност. — Лит. фронт, № 21, 25 май 1963.

[68] Писателят и нашето време. — Раб. дело, № 355, 21 дек. 1958; Литература и народ. — Раб. дело, № 316, 12 ноем. 1967.

[69] П. Зарев. Съвестта на писателя. С., 1975, с. 10.

[70] Културна равносметка. — Отеч. фронт, № 281, 3 авг. 1945; Писателската конференция. — Раб. дело, № 321, 2 окт. 1945; Партията и литературата. — Лит. фронт, № 45, 3 ноем. 1966; С пораснало национално самочувствие. — В: Съвременност. Художествена литература. Дългът на писателя. Сборник с материали от I конгрес на СБП. С., 1972, 271—274; Въпроси на литературната критика. — В: Проблемите на живота — проблеми на литературата. Сборник с материали от II нац. конференция на СБП. С., 1972, 158—162; Глубже проникать в жизни. [Интервю]. — Лит. газета, № 42, 18 окт. 1972; Литература на нашето социалистическо съвремие. [Интервю]. — Раб. дело, № 296, 22 окт. 1972; Отговорен творчески разговор. [Интервю]. — Лит. фронт, № 46, 14 ноем. 1974; Доклад на председателя на СБП акад. Пантелей Зарев. — В: Литература на социалистическия възход. [Сб. материали] от II конгрес на СБП. С., 1975, 15—81; Тенденции в съвременния литературен процес. — В: Съвременната тема и литературният процес. Материали от III нац. конференция на СБП. С., 1976, 9—31; Към мащабно претворяване на съвременността. Материали от III конгрес на СБП. С., 1978, 23—95; [Изказване на акад. П. Зарев на IV конгрес на СБП]. — Лит. фронт, № 42, 16 окт. 1980.

[71] С поглед към бъдещето. [Интервю]. — Лит. фронт, № 13, 29 март 1973; Утвърждая современность. [Интервю]. — Лит. газета, № 14, 3 апр. 1974, с. 2; Единомислие, взаимно

на социалистическите страни[72]. В това сътрудничество той вижда залога за утвърждаване на една нова „могъща литература, чиито корени са дълбоко в националното ни битие и чиито върхове докосват бъдещето, литература, която носи в себе си общочовешки смисъл и общочовешки стойности“[73]. А срещите между ръководствата на писателските съюзи от социалистическите страни според него имат смисъла на плодотворна дискусия за размяна на идеи и мнения с цел възхода на националното художествено творчество на всяка страна и неговото утвърждаване на международната идейна арена.

Висока оценка дава акад. П. Зарев и на международните срещи на писателите[74] в София, посветени на въпросите на мира и на ролята на литературата в решаването на кардиналните проблеми на съвременността. Според него „литературата няма и не може да има по-велико призвание от верността към човека, от вечната и може би непосилна битка за неговото щастие. . .“[75]. Ето защо дълг на майсторите на художественото слово е да използуват неговата могъща сила за спасяване на човечеството от катастрофа, за запазване на мира на планетата.

Тези идеи са в основата и на встъпителното слово на акад. П. Зарев, произнесено на V конгрес на Международната асоциация на литературните критици в София през 1978 г. Големият проблем за мира и бъдещето на човечеството с еднаква сила вълнува според него и писатели, и литературни критици[76].

Заедно с приносите на акад. П. Зарев за развитието на литературната наука големи са заслугите му и в областта на културологията и изкуствознанието. Активното му участие в забележителните форуми — конгресите на Комитета за култура, на който той поставя за разрешаване изключително важни и актуални проблеми, още един път подчертава будното му гражданско чувство и съпричастност към големите проблеми на българската култура и изкуство днес[77].

В своя доклад пред VI пленум на Комитета за култура, 1980 г., той разглежда въпроса за съвременната тема в изкуството в различни аспекти. Основното изискване към творците според него е близостта до живота, стремежът към опознаването му, усилието за неговото преобразуване и усъвършенстване. В тази светлина акад. П. Зарев подчертава изключителната роля на творческата личност, носеща в себе си изконните национални достойнства на българина и неговия стремеж към откривателство при социализма[78].

---

обогатяване. — Лит. фронт, № 42, 17 окт. 1974; Зарубежные гости приветствуют съезда. — Лит. газета, № 26, 30 июня 1976, с. 14; Широки хоризонти. — Раб. дело, № 41, 10 февр. 1979.

[72] Климат на доверие. [Интервю]. — Лит. фронт, № 17, 26 апр. 1973; Взаимно обогатяване с идеи и постановки. [Интервю]. — Лит. фронт, № 11, 14 март 1974; В духа на Хелзинки. — Лит. фронт, № 12, 23 март 1978.

[73] Слово на акад. П. Зарев при откриването [на XV среща на ръководствата на писателските съюзи от социалистическите страни]. — Лит. фронт, № 12, 23 март 1978.

[74] Великому делу — все силы таланта. — Вопр. литературы, 1976, № 12, 11—14; Основна тема в българската литература. [Интервю]. — Раб. дело, № 157, 6 юни 1977; Събират ни велики дела и хуманни цели. — Лит. фронт, № 23, 9 юни 1977; Силата на разума. — Лит. фронт, № 24, 14 юни 1979; [Изказване на III международна среща на писателите]. — Лит. фронт, № 40, 2 окт. 1980.

[75] Събират ни велики дела и хуманни цели. — Лит. фронт, № 23, 9 юни 1977.

[76] Вярност на хуманните идеали. — Лит. фронт, № 15, 13 апр. 1978.

[77] Голяма литература — висока комунистическа идейност. — Лит. фронт, № 21, 25 май 1963; За Първия конгрес на културата. [Интервю]. — Учит. дело, № 29, 7 апр. 1967; Към голямата литература и голямото изкуство. — Лит. фронт, № 51, 21 дек. 1972; Изказвания пред Четвъртия пленум на Комитета за изкуство и култура. — Нар. култура, № 45, 2 ноем. 1974; В авангарда на духовния подем. — Лит. фронт, № 21, 26 май 1977.

[78] П. З а р е в. Проблемът за съвременната тема в литературата и изкуството. С., 1980. 47 с.

Голямо място в своята творческа дейност акад. П. Зарев отделя на разкриване и осветляване на богатството от идеи и мисли, на марксическите възгледи и постановки по въпроса за ролята на изкуството и културата в социалистическото общество в трудовете на нашите партийни и държавни ръководители. В статията си „Другарят Тодор Живков и художествената литература“[79] той подчертава, че чрез редица постановки в своите речи и доклади Т. Живков е изградил система от идеи за цялостното съвременно развитие на художественото творчество. Тези идеи са подчинени на голямата цел на епохата — изграждането на зрялото социалистическо общество.

В статията си „Богатство от идеи“[80], написана по повод труда на Л. Живкова „За усъвършенстване на човека и обществото“, 1980 г. въз основа на верен и задълбочен анализ на поместените в сборника материали, е разкрит големият проблем, който обединява основните идеи и виждания, залегнали в тях — преходът към ново развиване на човешката индивидуалност и към ново обогатяване и разширяване на духовния живот на човека.

Анализирайки монографията на А. Лилов „Към природата на художественото творчество“, 1979 г., акад. П. Зарев дава висока оценка на залегналите в нея постановки, определящи важното място, което тя заема в развитието на българската марксическа естетическа мисъл[81].

Акад. П. Зарев има немалки заслуги и в областта на народознанието и българската историческа наука. В ранните години на творческата си дейност той има редица публикации върху характера на Българското възраждане. Националнодемократичния и революционен дух на Възраждането е в съзвучие с идеите на революционно настроения и с широки литературни интереси младеж. „Студията му „Българско възраждане“, 1939 г., четена още в ръкопис от Г. Бакалов, намира добър прием сред демократичната общественост. Макар да издава неукрепналото перо на начеващия изследвач, тази студия, допълнена и разширена, излиза след 1944 г. в четири издания“ [2, с. 5—6].

Специално внимание акад. П. Зарев отделя на народоведската същност на редица творби на български писатели, учени и общественици. Под рубриката „Четири народоведски епохи“ в книгата си „Съвременност и наследство“, както и в т. 2 на Съчиненията си той разкрива тази същност на речника на Найден Геров, „Записки по българските въстания“ на З. Стоянов, „Строителите на съвременна България“ на С. Радев и „История на българската литература“ на Б. Пенев. Акад. П. Зарев прави синтетична характеристика на тези трудове с оглед народоведското у тях, с оглед на проблема „съвременност—наследство“ [7, с. 153].

Много и разнообразни са проблемите, които вълнуват акад. П. Зарев и са обект на научноизследователската му дейност. Достатъчно е обаче да се съпоставят най-общо неговите първи произведения с трудовете му от последните години, за да се открои огромната разлика между тях както в методологическо отношение, така и като творческа реализация. За неговото творческо израстване, за пълната му изява като учен и общественик допринесоха особено благоприятните условия след историческия Априлски пленум. Те му помогнаха чрез творческо овладяване на марксистко-ленинската методология да прозре и преосмисли редица литературни факти и явления, да се изяви като ориги-

---

[79] Принос в теорията и практиката на БКП. С., 1981, 69—83.
[80] Раб. дело, № 49, 18 февр. 1981.
[81] Септември, 1980, № 5, 211—224.

нален и зрял творец, допринесъл и допринасящ за развитието на българската литература, за нейното обогатяване и доближаване до живота в съзвучие с потребностите на нашата социалистическа съвременност.

## ЛИТЕРАТУРА


1. Живков. Т. До героя на социалистическия труд акад. Пантелей Зарев. — Раб. дело, № 329, 25 ноем. 1981.
2. Димов. Г. Една богата и плодотворна литературоведска дейност. — В: Литературен процес и художествено творчество. Сборник, посветен на 60-годишнината на акад. П. Зарев. С., 1974, 5—29.
3. Димчева. Р. Утвърждаване на литературната теория като всестранна хуманитарна наука. — Лит. мисъл, 1980, № 8, 71—82.
4. Еленков. К. Неуморната съвест на призванието. — Лит. мисъл, 1981, № 9, 22—29.
5. Марков. Г. Плодовете на зрелостта. — В: Г. Марков. Теория, критика, литературна история. Избрани произведения. С., 1977, 279—290.
6. Попиванов. И. Силата на панорамния подход. — В: И. Попиванов. Ескизи и портрети. С., 1981, 116—138.
7. Радев. И. „Съвременност и наследство“ от П. Зарев. — Лит. мисъл, 1978, № 9, 150—154.

*Roger Bernard*

## SUR UN PASSAGE OBSCUR DU PANEGYRIQUE DU PATRIARCHE EUTHYME DE TĂRNOVO

Un passage du Panégyrique du Patriarche Euthyme de Tărnovo, écrit vers 1415 par son disciple Grigorij Camblak, attire depuis longtemps notre attention. C'est celui où l'auteur, dans les premières pages de ce texte, exalte l'aspiration d'Euthyme à la vie érémitique à laquelle avaient aspiré avant lui les personnages bibliques connus que sont le prophète Elie et Jean-Baptiste.

Voici le texte bulgare tel qu'il figure aux pages 30—31 de l'ouvrage d'Emil Kalužniacki, Aus der panegyrischen Literatur der Südslawen, publié à Vienne en 1901 et réédité à Londres en 1971:

> Высокое бѡ и истинное любомѫдрїе, иноческое глаголѧ житїе, избравъ, съ Ілїемъ и Іѡаннѡѡ поустыня въждельѣ и къ той бѣше весь въперень и ѧже ѡт неѫ приобрѣтѣлн похвалѣваше. Та бѡ Ілїѫ вьлнѡѡ пнтати сѧ прътѣе оустроившѹ, таже и бога видѣти въ тенцѣ хладѣ исходатан, ꙗкоже ест[ь]ствѣ мощно и ѡгнь съ небесе съвести, поꙗдаѧ жрътвы, и ѡблаком ѡбычное дъжда словѡѡ простнти слоужєнїе, Іѡанна же, врѣщїемь дѫбным въспнтавшн, бѡлша въ рождєнїн жень свѣдѣтелствовати сѧ оуправн и вр[ъ]стнтелѣ покаанїоу показа и кр[ъ]щаѫщаго доухом свѧтым ржкополѡжнти сподобн.

Dans l'ensemble, le texte est clair. La principale correction à apporter est кръстнтелѣ, au lieu de връстнтелѣ. Cette rectification avait été justement faite par Ivan Dujčev dans la revue Bălgarski ezik IV (1954), 2, 171—172.

Non moins claires sont les allusions à divers épisodes de la vie d'Elie, tels que la Bible les rapporte dans le premier Livre des Rois. Nous citons, dans leur traduction française, les versets de la Bible sur lesquels se fonde Camblak: „Les corbeaux lui apportaient du pain le matin et de la viande le soir" (I Rois, XVII, 6); „Après le feu , ce fut le son d'une brise légère" (I Rois, XIX, 12); „Alors tomba le feu de l'Eternel; il consuma l'holocauste, le bois, les pierres et la terre" (I Rois, XVIII, 38); „En quelques instants, le ciel fut assombri par les nuages et par le vent, et il y eut une grosse pluie" (I Rois, XVIII, 45). Quant à Jean, nom porté par plusieurs personnages du Nouveau Testament, il est clair qu'il s'agit ici de Jean-Baptiste, le Précurseur, d'après les références très nettes qui sont faites à la Bible. On peut y lire, en effet: „Parmi ceux qui sont nés de femmes, il ne s'en est pas le-

vé de plus grand que Jean-Baptiste" (Matthieu , XI, 11); „Il alla dans toute la région du Jourdain, prêchant le baptême de repentance pour le pardon des péchés" (Luc, III, 3), ce qui est confirmé par Actes des Apôtres, XIII, 24. Puis, il est fait allusion au baptême de Jésus, administré par Jean-Baptiste, tel qu'il est raconté dans Matthieu, III, 13—17, Marc, I, 9—11, Luc, III, 21—22, Jean, I, 31—34.

Il est à peu près certain que Camblak se fonde également sur la Bible lorsqu'il écrit, à propos de Jean-Baptiste врѣшіємь дѫбнѣім вѣспитавшн. Toutefois, l'on voit mal à quel texte biblique il peut se référer. Le sens de ces mots pose un problème que V. Sl. Kiselkov a tenté de résoudre, mais d'une manière contestable, en traduisant врѣшіємь дѫбнѣім par дъбови върхари en bulgare moderne.[1] Or, il est probable que дѫбъ, dont est dérivé дѫбьнъ, offre ici son sens ancien de' δένδρον arbor' = fr. arbre, non le sens de'chêne', que V. Sl. Kiselkov lui attribue d'après le bulgare moderne дъб. Quant à върхар il ne peut avoir que les sens de'ramilles, branchage, fagots, broutilles', équivalents français donnés par N. Markov, c'est-à-dire, un sens voisin de celui du bulgare dialectal върше, qui continue l'ancien врѣшіе. Il demeure qu'il est difficile d'admettre que Jean-Baptiste ait eu pour nourriture, comme le suggère la traduction de V. Sl. Kiselkov, des branches d'arbre, qu'il s'agisse du chêne ou de tout autre arbre. Pour donner un sens à ces mots, I. Dujčev a pensé que врѣшіємь дѫбнѣім pourrait répondre au grec ἀκρόδρυα et désigner des fruits d'arbres, ce qui n'offre en soi rien d'invraisemblable.[2] C'est d'ailleurs la traduction par плодове (= fr. fruits) qui est adoptée par la récente version bulgare moderne du Panégyrique d'Euthyme.[3]

Une observation qui, toutefois, s'impose à nous, c'est que Camblak contredirait ici la Bible, sur les données de laquelle il se règle pourtant partout ailleurs avec tant de fidélité. En effet, il n'est écrit nulle part dans la Bible que Jean-Baptiste se soit nourri de fruits, alors que par deux fois des indications précises sont données dans les Evangiles sur ce que fut la nourriture du Précurseur dans le désert: dans Matthieu, III, 4, où on lit: „Ἡ δὲ τροφὴ ἦν αὐτοῦ ἀκρίδες καὶ μέλι ἄγριον", et dans Marc, I, 6, où on lit: „ἔσθων ἀκρίδας καὶ μέλι ἄγριον". Ainsi, il nous est dit par deux fois, en des termes à peu près semblables, que Jean-Baptiste se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage. Ce miel sauvage pouvait être un miel végétal provenant de l'exsudation des tamaris.[4] L'on peut s'étonner davantage que Jean-Baptiste se soit nourri de sauterelles. Mais il ne faut pas oublier que les sauterelles intervenaient dans l'alimentation de plusieurs peuples de l'Antiquité d'après les témoignages d'écrivains anciens comme Hérodote, Strabon, Diodore de Sicile, Pline l'Ancien,[5] qu'elles étaient même un mets de choix chez les Assyriens,[6] que dans la Grèce du V^e^ s. av. n. ère ces insectes étaient certainement considérés comme comestibles d'après un passage d'Aristophane, [7] que de nos jours encore certains peuples d'Orient et d'Afrique, en particulier les Arabes, ne dédaignent

[1] Voir В. Сл. Киселков. Митрополит Григорий Цамблак. С., 1943, 33—34,
[2] Voir И. Дуйчев. Op. cit. et n. 42.
[3] Voir П. Русев, И. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак. С., 1971, с. 129.
[4] Voir. M.-J. Lagrange. Evangile selon saint Marc. Paris, 1942, p. 7.
[5] Voir F. Vigouroux. Dictionnaire de la Bible. Paris, 1895—1912, V, 1516—1517.
[6] Voir J. Hastings. Dictionary of the Bible. Edinburgh, 1909, p. 267 sous *food.*
[7] Voir le vers 1116 de la comédie Les Acharniens (425 av. n. ère), où Dicéopolis demande à Lamachos πότερον ἀκρίδες ἥδιον ἐστιν ἢ κίχλαι, c'.-à-d. „ce qui est le plus agréable au goût des sauterelles ou des grives". Il semble d'après le contexte que des sauterelles se vendaient au marché d'Athènes à cette époque.

pas de manger des sauterelles, qui constituent „un aliment simple, sain, facile à recueillir et à préparer, à la portée des pauvres et de ceux qui, comme le Précurseur, vivaient au désert, et d'ailleurs agréable au goût"[8]. Ce qu'il importe avant tout de noter, en ce qui concerne Jean-Baptiste, c'est que la loi mosaïque ne proscrivait pas l'usage des sauterelles dans l'alimentation humaine.[9] D'où l'on peut conclure „qu'il n'y a rien d'invraisemblable à ce que Jean-Baptiste se soit nourri de sauterelles dans le désert"[10], que le Précurseur, malgré les liens qu'on lui attribue parfois avec les Esséniens, „n'était pas un végétarien"[11], „que son mode de vie n'était pas fondamentalement celui d'un ascète, mais celui d'un stricte observateur de la loi juive"[12].

Il n'en demeure pas moins qu'il pouvait apparaître comme quelque peu scandaleux à la plupart des peuples de l'Europe que Jean-Baptiste, le plus grand parmi ceux qui sont nés de femmes selon Jésus-Christ lui-même, se soit nourri de cet insecte plutôt répugnant à leurs yeux qu'est la sauterelle. De là, une tendance ancienne chez les chrétiens à donner au Baptiste une nourriture plus digne de lui, c'est-à-dire, soit une nourriture surnaturelle, répondant chez eux à un certain goût du merveilleux, soit, au contraire, une nourriture plus naturelle à leurs yeux, c'est-à-dire, plus conforme à leurs propres usages alimentaires. La première tendance a été illustrée par l'Evangile des Ebionites, qui jugea nécessaire de substituer aux sauterelles des Evangiles canoniques „de la manne dont le goût est celui d'un beignet (ἐγχρίς) à l'huile"[13]. Il nous paraît possible que cette interprétation ait été favorisée par une ressemblance formelle et fortuite entre ἀκρίς'sauterelle' et ἐγχρίς.[14] C'est la seconde tendance qui s'est surtout affirmée, en attribuant à Jean-Baptiste une nourriture végétale. C'est ainsi qu'une vieille tradition chrétienne prétend que le Précurseur s'est nourri non de sauterelles, mais de caroubes, ces fruits au goût douçâtre, dont il est question dans la parabole de l'enfant prodigue (Luc, XV, 16), qui ne servaient pas seulement à nourrir le bétail, d'après les dictionnaires bibliques, par exemple celui de Wahl, qui définit ainsi les caroubes (en grec κεράτια) „fructus arboris sylvestris, quibus, utpote dulcis saporis, non solum saginabantur porci, sed alebantur etiam homines apud Syrios et Palestinenses tenuioris conditionis"[15]. La persistance de cette tradition ancienne relative à Jean-Baptiste apparaît dans le nom que plusieurs langues modernes donnent à la caroube. Le dictionnaire étymologique de F. Kluge cite à ce propos l'allemand *Johannisbrot*, le néerlandais *St. Jans brood*, l'anglais *St. Johns bread*,

---

[8] Voir F. Vigouroux. Op. cit.

[9] Voir Lévitique, XI, 22. L'hébreu ne possédait pas moins de neuf mots pour désigner les diverses espèces ou les divers états de la sauterelle, dont quatre, jugées comestibles par le législateur, sont citées ici. La richesse du vocabulaire hébreu et l'identification peu précise de ces mots n'ont pu manquer de créer de difficiles problèmes aux traducteurs, qui se bornent généralement à transcrire les termes hébreux. Voir en particulier O s t y. La Bible. Paris, 1923, 247—248.

[10] Voir Dictionnaire encyclopédique de la Bible sous la direction d'A. Westphal. Valence, 1935, I, p. 642.

[11] Voir J. Hastings. Op. cit., p. 474 sous *John the Baptist*.

[12] Voir The interpreter's Dictionnary of the Bible. New York, 1962, II, p. 958 sous *John the Baptist*.

[13] Voir M. Goguel. Jean-Baptiste. Paris, 1928, 34—35.

[14] Le mot ἐγχρίς, que Pierre Chantraine traduit en français par 'gâteau composé d'huile e de miel' et qu'il déclare être d'origine obscure (Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris, 1968—1980, II, p. 310) figure dans la Septante (Exode, XVI, 31, Nombres, XI, 8) à propos de la manne céleste, dont le goût est comparé à celui de ce gâteau.

[15] Voir Clavis Novi Testamenti Philologica Auctore Christ. Abrahamo Wahl, editio secunda. Lipsiae, 1829, I, p. 833 sous κεράτιον (litt. 'petite corne') donné avec l'équivalent latin *siliqua*, qui lui répond dans la Vulgate.

le danois *Johannesbrod (troe)*, le suédois *Johannesbröd*.[16] Sans prétendre donner une liste complète, nous pouvons ajouter aux indications de Kluge quelques mots qui suggèrent l'extension de cette dénomination de la caroube: le polonais *chléb swiętojański* (Janusz), le tchèque *svatojanský chléb* (Herzer), le hongrois *Szent-Jánoskenyere* (Ballagi), tous donnés par des dictionnaires d'usage courant; en français même *pain de saint-Jean*, synonyme populaire du français littéraire *caroube*, mot d'origine arabe, emprunté au XVI[e] s. A noter aussi des mots populaires comme en français *arbre à sauterelles*' caroubier', en anglais *locust* 'sauterelle', *locust bean* 'caroube', *locust tree* 'caroubier'. Une certaine ressemblance entre la caroube et la sauterelle pourrait être, d'après Ernest Weekley, à l'origine de la croyance selon laquelle Jean-Baptiste se serait nourri dans le désert non de sauterelles, mais des fruits du caroubier.[17] Il est beaucoup plus douteux qu'il faille voir une allusion à ces fruits dans un passage obscur du texte slave de Flavius Josèphe. Il s'agit du passage où on lit à propos de Jean-Baptiste: „Кормѧ сѧ тростіемь и кореніемь и цѣпкамн дрєвѧнъінмн"que Pierre Pascal traduit par „me nourrissant de roseaux, de racines et de copeaux de bois", affirmation reprise plus bas par les mots: „на потрѣбѣ емѣ бъіша дрєвѧнъіѧ цѣпкъі", traduit par „il vivait de copeaux de bois"[18]. L'on voit mal comment дрєвѧньіѧ цѣпкъі pourrait avoir un sens autre que celui de 'copeaux de bois', que lui donne P. Pascal.[19] Mais l'on aboutirait à un véritable non-sens. Un commentateur a émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir, en fait, de caroubes, en supposant un original grec qui serait ξυλοκέρατα 'caroubes', mot composé, dont le traducteur slave n'aurait retenu que le premier élément ξυλο-.[20] Cette interprétation nous paraît plus ingénieuse que convaincante. En tout état de cause, personne ne prend plus au sérieux la pieuse légende qui, pour ne pas scandaliser les âmes simples, a arbitrairement substitué une nourriture végétale aux sauterelles de l'Evangile. Il est touchant de voir tel ouvrage, dans l'ensemble bien informé et relativement récent, se faire l'avocat attardé de cette vieille légende, en observant que les caroubes étaient pour les Hébreux une sorte de symbole de la repentance, dont Jean-Baptiste s'était fait le prédicateur, et en rendant hommage au bon sens, à l'esprit réaliste et au zèle pieux de ceux qui ont lavé le Précurseur de l'accusation d'avoir dédaigné les produits du sol pour leur préférer des sauterelles.[21] C'est mettre là, dangereusement, la science au service du sentiment et faire une sorte d'idéal moral de ce qui n'est, en fait, que de simples coutumes alimentaires des Européens.

Des problèmes un peu semblables se sont posés aux Slaves de l'Eglise d'Orient, à laquelle appartenait Camblak, vu que la sauterelle, considérée comme une bête impure, n'intervenait pas dans leur alimentation et leur paraissait, par conséquent, peu digne de nourrir le Précurseur de Jésus-Christ. Une différence, tou-

---

[16] Voir F. Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 18e éd. Berlin, 1960, p. 333.

[17] Voir E. Weekley. A concise etymological Dictionary of modern English. London, 1924, 489—490.

[18] Voir La prise de Jérusalem de Josèphe le Juif, texte vieux russe publié par V. Istrin traduit en français par P. Pascal. Paris, 1934, 134—135 et 148—149.

[19] Voir en particulier M. Vasmer. Russisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1953—1958, III, 448—449 sous цѣпа, rattaché à la racine indo-européenne *(s)kĕp-* „mit scharfen Werkzeug schneiden, spalten" par J. Pokorny. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bern, 1949—1959, 930—933.

[20] Voir M. Goguel. Op. cit., p. 24.

[21] Voir T. K. Cheyne, J. Southerland Black. Encyclopaedia biblica. London, 1901, II, 2135—2136.

tefois, est que leur plus grande proximité avec la langue grecque, donc, avec la Septante, surtout avec le texte grec de l'Evangile, doit être prise en considération. C'est ainsi que le nom grec de la sauterelle, qui n'a laissé aucune trace dans les langues de l'Europe occidentale, a laissé des traces nettes en slave, sans s'être d'ailleurs imposé à aucune des langues slaves modernes. Il s'agit du mot ἀκρίς, d'origine incertaine, peut-être en rapport avec κρίζω 'produire un son strident' d'après le bruit des ailes de l'insecte, avec ἀ- initial, qui peut résulter d'une étymologie populaire par la racine ἀκ- 'aigu, pointu' de' ἄκρος.[22] En tout cas, ce mot est attesté dès l'Iliade et il est encore représenté en grec moderne, surtout sous la forme ἀκρίδα. Bien que le grec ait disposé d'autres mots pour désigner certaines variétés de sauterelles, comme le prouve la traduction de Lévitique XI, 22, dans la Septante, c'est ἀκρίς qui revient régulièrement dans la Bible comme terme générique pour désigner la sauterelle: une trentaine de fois dans l'Ancien Testament (version des Septante), dont cinq fois dans le chapitre X d'Exode à propos de l'invasion de sauterelles, qui fut la huitième plaie de l'Egypte; quatre fois dans le Nouveau Testament, dont deux fois à propos de Jean-Baptiste dans les passages signalés supra et deux fois dans le chapitre IX de l'Apocalypse, où ces insectes sont l'image d'un fléau surnaturel qui s'abattra dans les derniers temps sur l'humanité. Les premiers traducteurs slaves n'ont pas traduit le mot grec, qui figure dans la version de l'Evangile de plusieurs manuscrits slaves anciens sous des formes supposant un nominatif singulier акрндъ ou акрнда.[23] Dans la Bible d'Ostrog (XVI^e s.), le mot apparaît aussi sous la forme окрнда dans и отолстѣвѣтъ окрнда répondant à καὶ παχυνθῇ ἡ ἀκρίς dans Ecclésiaste, XII, 15.[24] Ce qui est frappant, c'est que des traductions récentes de la Bible en bulgare moderne usent encore du mot d'origine grecque акрида, mais uniquement dans Matthieu, III, 4, Marc, I, 6, à propos des sauterelles dont s'est nourri Jean-Baptiste, alors que partout ailleurs, c'est-à-dire, une trentaine de fois dans la Bible (dans le Nouveau Testament, comme dans l'Ancien Testament), c'est le mot usuel скакалец qui répond à ἀκρίς du grec. Pourtant le mot étranger акрида, qui n'a peut-être jamais été très bien compris des Slaves, n'est plus compris de nos jours chez les Bulgares que d'une infime minorité de lettrés ou de bilingues.[25] Cela dé-

[22] Voir E. Boisacq. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. 2e éd. Heidelberg — Paris, 1923, p. 32 sous ἄκαινα; H. Frisk. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1960—1970, I, p. 59; P. Chantraine. Op. cit. I, p. 51.

[23] Voir A. Meillet. Etudes sur l'étymologie et le vocabulaire du vieux slave. Paris, 1902—1905, 1, p. 188; M. Vasmer. — ИОРЯС, XI, 2 (1906), p. 393 et XII, 2 (1907), p. 218. Meillet pense qu'il s'agit du masculin акрндъ, Vasmer pense, avec plus de vraisemblance, semble-t-il, qu'il s'agit du féminin акрнда.

[24] La Bible d'Ostrog, qui est la première bible complète éditée en slavon, est ainsi nommée d'après la résidence du boyard Constantin, ami des lettres, qui y installa une presse à imprimer, y fonda la première académie orthodoxe et en fit un centre culturel important en Ukraine dans la seconde moitié du XVI^e s. Voir en particulier F. Dvornik. Les Slaves. Histoire et civilisation de l'Antiquité aux débuts de l'époque contemporaine, traduction française. Paris, 1970, p. 653.

[25] En bulgare moderne акрнда, absent de Gerov et de Duvernois, est encore donné par К. Стефанов. Българо-английски речник. С., 1914, et par Български тълковен речник, св. 1. С., 1927, с. 65, avec renvoi au vieux bulgare. Il figure aussi dans М. Филипова-Байрова. Гръцки заемки в съвременния български език. С., 1969, с. 69, où sont donnés un très grand nombre de mots dialectaux. Mais акрнда a en bulgare une si faible survie et une extension si limitée dans les dialectes eux-mêmes qu'il ne figure même pas dans le dictionnaire, pourtant très riche, qui est en cours de publication

note vraisemblablement une certaine gêne du traducteur à avouer crûment que le Précurseur de Jésus-Christ s'est nourri d'insectes, et suggère le poids de la tradition slavonne sur le bulgare, alors que la traduction serbe de l'Evangile par Vuk Karadžić, déjà ancienne, n'hésite pas à employer скакавац (=bulg. скакалец) même à propos des sauterelles de Jean-Baptiste.

Bien que les premiers traducteurs aient emprunté акрида au grec, il existait un mot proprement slave pour désigner la sauterelle: c'est пржгъ, qui apparaît lui aussi dans quelques textes anciens comme le Psautier du Sinaï ou l'Evangéliaire de Sava. Le sens primitif doit être 'le sauteur' [26], ce qui s'accorde avec le sens du nom donné à la sauterelle dans bien des langues: cf., en particulier, en slavon скачькъ 'locusta' (Miklosich), en bulgare moderne скакалец, en lituanien *skérỹs*, en rapport avec le grec σκαίρω 'sauter, bondir' et avec le slave *skorũ* 'rapide', en français *sauterelle*, etc.[27] Le mot est particulièrement usuel en slavon russe sous la forme прогъ, nom. pl. прузи, collectif usuel пружіе et peut être employé concurremment avec акрида, par exemple, dans la Bible d'Ostrog, où on lit, d'une part, снѣдь его бѣ пружіе и медъ дивїи dans Matthieu, III, 4, d'autre part, ѣдъı акридъı и медъ дивїи dans Marc, I, 6. Toutefois, ce vieux mot slave пржгъ (прогъ) n'a survécu dans aucune des langues slaves modernes, comme l'observe A. Meillet, qui juge le russe пруг' „très suspect d'être emprunté au vieux slave"[28]. Il en va de même du serbo-croate *prûg* 'locusta', encore donné par Stulli.

Il est un troisième mot bien représenté dans des textes slavons pour désigner la sauterelle, sous les formes аврѣдь (collectif авръдиѥ, авръдьѥ, ѩврѣдиѥ) оврѣда: cf. ѣдь же его бѣ аврѣдь и медъ дивїи à propos de Jean-Baptiste d'après Matthieu, III, 4, отълъстѣтъ оврѣда dans Ecclésiaste, XII, 5.[29] Il s'agit d'un vieux mot slave, bien attesté dans le domaine occidental sous des formes remontant les unes à **brěd-*, les autres à **brę̌d-*: cf., d'une part, en kachoube *břod*, en slovince *břăud* 'fruit' ',d'autre part, en vieux tchèque *jabřadka* 'rameau de la vigne', en polonais dialectal *jabrzad* 'sorte de peuplier'. Le groupe est à rapprocher du lituanien *brę́sti (brę́stu, bréndau)* 's'épanouir, mûrir, prendre de la sève', *branduolỹs* 'noyau, amande de fruit', du vieux prussien *(sen)brendekermnen* 'schwanger, d. h. mit Fruchtleib' (Trautmann).[30] L'on peut se demander comment un mot qui en slave a laissé des traces nettes avec le sens de 'fruit, plante' a pu, d'une manière non moins nette, devenir le synonyme de акрида, пржгъ sauterelle'. Berneker

---

sous le titre Речник на българския език. Т. 1. С., 1977 sous la rédaction de К. Чолакова, К. Ничева, С. Спасова-Михайлова.

[26] Voir en particulier M. Vasmer. Op. cit., II, p. 450; J. Pokorny. Op. cit., 996—998 sous *(s) p (h) ereg-*, élargissement de *(s) p (h) er-* „zucken, schnellen"; O. Schrader. Reallexikon des indogermanischen Altertums, 2e éd. Berlin, 1917—1929, I, p. 499 sous *Heuschrecke*.

[27] Sur le mot lituanien voir en particulier E. Fraenkel. Litauisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberger — Göttingen, 1962—1965, 801—802.

[28] Voir A. Meillet. Op. cit., 2, p. 227.

[29] Nous renvoyons à И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, СПб, 1893—1909, où ces formes ont été relevées avec des références aux textes, dont certains sont largement antérieurs à Camblak.

[30] Voir en particulier F. Sławski. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków, 1952—1956, I, 482—483, où sont tenus pour peu vraisemblables d'autres rapprochements tentés avec le celtique et avec le grec; E. Fraenkel. Op. cit., p. 56; R. Trautmann. Baltisch-slavisches Wörterbuch. Göttingen, 1923, 35—36 et Die altpreussischen Sprachdenkmäler, Göttingen, 1910, p. 313 sous *brendekermnen* et p. 402 sous *pobrendints*.

pense, à ce propos, que des écrivains slaves, ne comprenant plus le mot étranger акрида, mais comprenant qu'il s'agissait de quelque chose de comestible, lui ont substitué аврѣдь (оврѣда), qui offrait une certaine ressemblance de forme.[31] Cet argument, que nous avons nous-mêmes invoqué supra à propos de ἐγχρίς 'beignet à l'huile', ne nous paraît pas totalement dénué de valeur, encore que, dans le cas envisagé par Berneker, la ressemblance soit plus lointaine. La véritable solution à ce problème nous semble avoir été donnée par Brückner, qui observe que de vieux commentateurs de l'Evangile, n'ayant pu accepter l'idée que Jean-Baptiste s'était nourri de акриды (= poln. *szarańcze*), ont substitué à ces sauterelles, sans connaître les coutumes alimentaires de l'Orient, des noms de végétaux, d'une manière tout aussi arbitraire que chez les Polonais on a remplacé les locustas de la Bible latine par'des fruits des forêts' (*owocami leśnemi*).[32] Nous rejoignons par là ce chapelet de formes notées supra, qui dans les langues de l'Europe centrale et occidentale répondent à une fausse interprétation de *locustae* de la Vulgate par 'pain de saint Jean'.

L'intérêt de аврѣдь (оврѣда) est d'autant plus grand qu'il est hautement significatif de la confusion qui s'est faite dans les esprits au Moyen Age. Si un mot gqui,comme l'observe Bernecker, „d'après le témoignage des autres langues slaves ne peut avoir que le sens de fruit, légume" a pu désigner la sauterelle, l'on comprendra mieux que le mouvement inverse ait pu s'effectuer et que des mots dont le véritable sens est incontestablement 'sauterelle' aient pu s'appliquer à des produits du monde végétal. Tel est le cas de акриды, relevé vers la fin du XVI[e] s. avec le sens de 'вершки деревянные' par Laurent Zizani, qui ajoute naïvement que le mot peut avoir également le sens de'коники', lequel glose пружи 'sauterelles' dans une étude de la même époque.[33] Ce témoignage n'est pas isolé. On lit, en effet, dans une liste de mots constituée par des documents des XVI[e]—XVII[e]ss. la définition de акриды par „пружіе, иже Чессы нарічутъ Саранча; еже есть и трава, еяже Соломонъ нарічетъ капарою; нѣцыи глаголютъ Зелію Бытн пругом, инне глаголютъ Вершіе дуба; есть же и овощь дикой"[34]. L'on trouverait une définition à peu près semblable de акриды dans le Лексикон de Berynda, composé en 1627 (2[e] éd. posthume de 1655).[35] L'on ferait la même constatation à propos de пругъ (vx bulg. пржгъ), mot slave dont le sens primitif 'le sauteur' précise bien qu'il s'agit de la sauterelle et qui répond à ἀκρίς du grec dans la traduction de la Bible. Or l'on constate que le même lexique donne пружи „коники травные изѣдаютъ траву и всякъ плодъ земный, скачут до высоты и паки падаютъ на землю", donc, avec le sens de sauterelles', mais „пружіе avec le sens de „трава зеліе Вершіе дуба, овощь дивій" donc, dans la désignation de diverses espèces de végétaux.[36] De même, Berynda donne пружіе avec la glose „лѣторослки зъ дерева, Вершки древяныи, пучя,

[31] Voir E. Bernecker. Slavisches etymologisches Wörterbuch, 2[e] éd. Heidelberg, 1924, I, 84—85.

[32] Voir A. Brückner. Słownik etymologiczny języka polskiego, Kraków, 1927, 43—44 sous *brzad*.

[33] Voir Сахаров. Сказания русского народа. СПб., 1849, II, p. 121. — Литовско-русский словарь составленный в 1596 году Лаврентием Зизанием.

[34] Voir ibidem, p. 142 — Azbukovnik i skazanie neudob' poznavaemyx rěčax.

[35] Voir ibidem, p. 12 dans Leksikon slavenorosskij sostavlennyj vsečestnym otcem kir Pamvoju Beryndoju.

[36] Voir ibidem, p. 180 dans Azbukovnik i skazanie o neudob' poznavaemyx rěčax.

снесть, овощіе дивіе"[37]. Il n'est pas jusqu'à саранча, nom russe plus récent de la sauterelle, d'origine probablement turco-tatare, qui n'ait subi une telle contamination d'après le témoignage du Азбуковникъ, qui donne саранча avec les deux sens de 'пругъ' et de 'верше дуба'.[38] Nous ajoutons que le Азбуковникъ indique обрѣда avec le sens de 'пругъ, еже есть овощь дивій', sans que l'on puisse affirmer s'il s'agit du sens primitif du mot, maintenu jusqu'à nos jours par le slave occidental, ou s'il s'agit, ici encore, d'un sens qui s'est développé en slavon à partir du sens de' sauterelle', comme c'est développé en slavon à partir du sens de' sauterelle', comme c'est assurément le cas pour акриды, пружіе, саранча.[39]

Les faits cités suggèrent de quelle confusion Camblak a pu être la victime lorsqu'il a prétendu que Jean-Baptiste se nourrissait 'врѣшіемь джбнѣім'. Nous avons noté supra des définitions données en des termes à peu près semblables de акриды par 'вершки деревянные' ou 'верше дуба', de пружіе par 'верше дуба' ou 'вершки древянын', de саранча par ,верше дуба'.[40] Quel sens exact convient-il de donner à ces mots? Pour essayer de le comprendre, il faut partir du grec, où ἀκρίς' sauterelle' ne pouvait manquer, même si ce n'est là qu'une étymologie populaire, d'être rapproché de ἄκρος que Frisk explique par „äusserst, oberst, höchst, an der Spitze"[41]. Or, ce qui répond en slave à ἄκρος pour le sens, c'est la racine de врѣхъ' sommet, partie la plus élevée', qu'offre врѣшніе. D'une manière plus précise, il est probable que врѣшніе джбьноіе du texte de Camblak, avec les variantes citées supra, répond au grec ἀκρόδρυα, comme le suggère Sreznevskij, qui note d'ailleurs d'après les Pandectes de Nikon, texte de la fin du XIII[e] s., ces mots dans le contexte вѣршіемь дубьнѣімь пітаіемо, ce qui nous rapproche singulièrement de врѣшіемь джбнѣім вѣспитавшін du texte de Camblak, en traduisant вѣршіемь дубьнѣімь par' ἀκρόδρυα, arborum baccae'.[42] Pierre Chantraine interprète littéralement ἀκρόδρυα par 'les fruits qui se trouvent à l'extrémité des branches'.[43] Nous dirions plutôt, pour être plus précis encore, 'les fruits qui se trouvent à l'extrémité des arbres'. Le slave a donc normalement rendu ἀκρόδρυα par 'l'extrémité des arbres' (врѣшніе джбьноіе), la correspondance étant d'autant plus frappante que le grec δρῦς apparenté au slave **dervo*' 'arbre', maintient dans ἀκρόδρυα, comme dans quelques autres composés, son sens primitif d''arbre', qu'il a perdu dès le grec ancien pour prendre le sens de 'chêne', par suite d'une évolution parallèle à celle que джбъ a connue en slave à une date plus récente.

Par врѣшніе джбьноіе, traduction littérale et à peine intelligible pour un Slave du grec ἀκρόδρυα, dont tout porte à penser que Camblak n'a pas eu l'initiative, il apparaît que cet écrivain s'est appuyé sur une tradition vivante dans l'Eglise d'Orient comme dans l'Eglise d'Occident, qui voulait à toute force faire de Jean Baptiste un végétarien, par suite d'une erreur séculaire fondée sur l'ignorance des coutumes alimentaires des Juifs et sur une pieuse falsification du sens des textes bibliques.

[37] Voir ibidem, p. 85.
[38] Voir ibidem, p. 183.
[39] Voir ibidem, p. 174.
[40] C'est nous qui avons souligné ces mots dans les définitions relevées ci-dessus.
[41] Voir notre note dans la Revue des Etudes slaves, XXXII, 1955, p. 317.
[42] Voir И. И. Срезневскій. Op. cit., I, p. 467.
[43] Voir P. Chantraine. Op. cit., p. 44 sous ἀκ —.

*Константин Мечев*

# ИСТОРИЗМЪТ НА КИРИЛО-МЕТОДИЕВСКИЯ ЖИТИЙНО-ПОХВАЛЕН И ПЕСЕНЕН ЦИКЪЛ

**(Към характеристиката на Климент Охридски като създател на документален и художествен епос за българо-славянските първоучители)**

## I

Поради историческите причини, които ги пораждат, най-значителните произведения на средновековната българска литература се отличават с плътна близост до житейската проблематика, която е обект на изображение в тях. Това се отнася с особена сила за произведенията, които възсъздават образите на българо-славянските първоучители Константин-Кирил и Методий. Както установяват авторите на най-новите български (и не само български) историко-литературни изследвания, основната част на тия творби принадлежи на българския славянин Климент Охридски — безспорно най-талантливият ученик на солунските братя. С името на Климент Охридски литературноисторическото знание свързва преди всичко пространните жития на Кирил и Методий,[1] двете похвални слова в тяхна чест (едно отделно за Кирил и друго — общо за двамата братя),[2] Краткото житие на Кирил, познато още под наслова „Успение Кирилово"[3] и църковнопесенния химн (служба) в прослава на Константин-Кирил Философ.[4]

Обединени от обща тематика и сюжетика, всичките тия литературни паметници (същевременно и важни исторически извори) могат да бъдат определени като кирило-методиевски житийно-похвален и песенен цикъл, в съдържа нието и езиковия облик на който съвременното критическо изследване открива общи черти на историческа документалност и художествена епичност. Изследването потвърждава наблюденията и обобщенията на акад. Пантелей Зарев за житието като литературен жанр със свое място в историческия развой на литературата, като средство да бъде обхваната, изучена и изобразена сложността на живота и на човешката психика. „Житието — пише той — е програнен самостоятелен разказ за живота на религиозно лице. То (житието) създава предпоставките за по-късните, модерни форми на повестта. . . Житието

[1] Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1973.
[2] Пак там. Т. 1. С., 1970.
[3] Е. Георгиев. Родината на Кирило-Методиевото дело. — В: Константин-Кирил Философ. С., 1969.
[4] И. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931.

в истинския си вид съществува като конкретен разказ за християнско мъчени чество, за подвизи на светци, влезли в календара на християнството. То из висява свой герой, участник в свети и практически религиозни дела, и като притчата цели поука. . . Житието е било използувано и като проповед при литургии, при църковно богослужене, макар че е носило елементи и на опозиционност спрямо канона, а понякога и спрямо социалния ред. Житието подготвя, предшествува повестта — като разказ за конкретно човешко съществуване."[5]

Както се спомена, творбите, които Климент Охридски създава в чест и памет на своите учители, „покриват" със съдържанието и художествеността си главното в тия заключения. Тяхното проучване в последно време подкрепя с нови доказателства изводите, до които стигна преди около полустолетие при техния критичен исторически анализ именитият чешки славист Франтишек Дворник.[6]

## II

Най-представителният, т. е. най-съдържателният литературен труд, излязъл изпод перото на Климент за създателите на славянобългарското писмо, безусловно е Пространното Кирилово житие. Това се обуславя както от личността на изобразявания „герой", така и от факта, че Житието е било написано до 882 г. и е било редактирано от самия Методий, което е „уточнено" в раздела, отнасящ се до споровете на Кирил с юдеи и мохамедани в хазарската столица Саркел около 860 г.

Голям исторически въпрос поставя още началото на Пространното Кирилово житие. Там е отбелязано, че по божие попущение Кирил бил изпратен в „родь нашь", за просвети „языка нашь". В най-новия „превод" на Житието на сегашен български език изразът „родь нашь" се предава от Христо Кодов като „наше време"[7] и така се изоставя като „неточен" преводът на д-р В. Сл. Киселков (V издание на Пространните жития от 1945 г.), където изразът „родь нашь" е оставен, така да се каже, в първообраза си — „рода нн"[8]. Комплексното изучаване на проблема убеждава, че при тълкуването на това място от Житието именно така и трябва да се постъпи, защото чрез този израз Климент Охридски се самоотъждествява по народностен произход с Кирил и Методий: те трите са от едно потекло — „нашь родь". А, както се знае, през първата половина на XIII в. (като се основава на стари извори) охридският архиепископ, многоученият църковник и правник, гъркът Димитър Хоматиан пише, че по *род* Климент произхождал от европейските мизи, които неговите сънародници (на Хоматиан) наричали още и българи.[9]

В Моравия обаче (където е било създадено Пространното житие) по политически съображения не е било удобно Кириловият (а по този начин и на Методий) народностен произход да бъде изтъкван пряко — още повече, че в 873 г. в т. нар. „Залцбургски аноним", в който на латински език се разказва

---

[5] П. Зарев. Теория на литературата. Т. 1. С., 1979, с. 339.

[6] Fr. Dvornik. Lés Legendes de Constantin et de Méhode, vues de Byzance, Prague, 1933.

[7] Климент Охридски. Цит. съч. Т. 1, с. 120.

[8] Христоматия по старобългарска литература. С., 1978, с. 108.

[9] А. Милев. Гръцките жития на Климент Охридски. С., 1966, с. 175.

за кръщението на карантийските славяни, за Методий едва ли не с укор се говори, че по народност бил *славянин*.[10] Положението се променя след около петнадесет години, когато Климент се завръща в България и преславският държавен и църковен събор от 893 г. е взел своето историческо решение — българският език да замени навсякъде гръцкия. Тъкмо тогава за непосредствени църковни нужди Климент написва Краткото житие на Кирил, в което определено и без каквито и да било условности уточнява и народността му — „бльгарнинъ родомъ". Обстановката на спор и борби с Византия е налагала тази определеност и тя ще бъде повторена при сходна (но този път военна) обстановка от цар Иван Владислав, който в своя крепостно-строителен надпис в Битоля от 1015 г. също ще заяви, че е „бльгарнинъ родомъ"[11].

В светлината на засвидетелствуваната в „Успение Кирилово" толкова важна подробност реално и пълно обяснение получават редица детайли в Пространното житие. А там е записано, че щом като се родил, Константин отказал да приеме кърма от чужда гръд освен от майчината си — за да израсте от добрия корен добра издънка, добавя Климент. Тук казва „своята дума" и агиографският стил, но главното е другаде: то е в желанието на житиеписеца (Климент) и на „редактора" (Методий) да подчертаят чистото и ненакърнено дори от капка чуждо мляко „славянство" на онзи, който е изнамерил славянските букви. Щом като Краткото житие свързва Кирил по произход с българските славяни, конкретно значение придобива и съветът на солунския другарий Лъв и на съпругата му Мария (както я именува Краткото житие) към техния син — *да пази закона на баща си и да не забравя поуката на майка си*. Тази заета из Соломоновите притчи крилата мисъл била припомнена на Константин във формата на съвет, след като той, бидейки още седемгодишен, сънувал чуден сън, който разказал на родителите си — че когато бил извикан заедно с други момчета от Солун и помолен от стратега да си избере съпруга, той си избрал Премъдростта.[12] Впрочем този сън е не само алегория, но и история — през IX в. славяните са имали нужда от „мъдрост", тъй като след приемане на християнството в България през 865 г. без писмо на свой език народът е бил застрашен от постепенно и затова сигурно погърчване.

Ето защо като исторически необходим и обоснован се възприема от съвременната историческа и литературна наука стремежът на Константин-Кирил Философ да търси „прадядовската си чест". За това свое намерение той за пръв път заявява, след като около 850 г. завършва Магнаурския университет в Константинопол. Тогава логотетът (министърът на двора) Теоктист, който го покровителствувал през годините на ученето му, предложил на токущо провъзгласения за „философ" Константин да го ожени за своя богата кръщелница, но младият учен отказва и заявява, че този дар е скъп за желаещите го, а той чрез науката щял да търси „прадядовската си чест" и по този начин ще намери спасението си. И любопитно е, че около това време (според Краткото житие) Кирил бил проповядвал на славянски език със славянски книги по долината на р. Брегалница, откъдето обаче бил „отзован", за да за-

[10] Извори за българската история. Т. 7. С., 1960, с. 135.

[11] Й. Заимов. Битолският надпис на Иван Владислав, самодържец български. С., 1970.

[12] Имре Тот. Константин-Кирил и Методий. С., 1981, с. 16. (Авторът изнася данни, че Премъдростта е „посещавала" преди Константин и други антични и древни творци и писатели.)

мине най-напред за Арабия в гр. Самара, недалеч от днешния Багдад, а след това и за Хазария. И докато при диспутите си с арабите Константин не споменава за търсената от него „прадядовска чест", при хазарите той отново подема разговор около тази своя съкровена идея. Причините за това може да са няколко: намерените от Кирил в Херсон Евангелие и Псалтир, написани с „рѡсьскы҂ѧ бꙋквы҂", а също така етническото родство на хазарите с пославянчените към средата на IX в. прабългари. И най-съществено съображение за Кирил е било преследващата го неудовлетвореност, че проповедта му по долината на р. Брегалница е била насилствено прекъсната, защото, както по всичко изглежда, не е била благословена от държавната и църковната власт в Цариград.

Доколко това съждение е правдоподобно, се разбира от разговора, който създателят на славянското писмо (според съдържанието на Пространното житие) бил водил с император Михаил III (842—867) и неговия вуйчо, кесаря Варда, през 862 г., когато в Константинопол били дошли моравските княжески пратеници с молба в тяхната страна да бъдат изпратени славяноезични и славянописмени учители. Както по всичко се разбира, посланиците на княз Ростислав са знаели за проповедта на Кирил десетилетие преди това със славянски книги и на славянски език по долината на р. Брегалница. Повикан по този повод в двореца и помолен да замине за Моравия заедно с брат си Методий, Константин отговорил, че ще отиде в тази страна, но при условие, ако тамошните славяни имат писмо на своя език. И тук императорът бил принуден да се извини, като уточни, че не само той, а също така баща му и дядо му били търсили славянските букви, но не ги били намерили. Константин обаче отишъл в „разяснението" още по-далече и казал, че всеки, който пише върху вода, ще си спечели еретическо име, т. е. настоял да бъде освободен от всякаква отговорност и укори (които веднъж вече е бил получил) заради самоинициативата си да изнамери в 855 г. българославянското писмо. Императорът и кесарят го успокоили — щом като той търси, *бог ще му даде*. Или, другояче казано, откритата в 855 г. азбука е била узаконена с тази корекция обаче — да не бъде разпространявана в България. Но Константин приема този „компромис", защото като далновиден мислител е съзнавал, че когато и да е, примерът на моравските славяни ще бъде последван от техните многобройни съплеменници, обитаващи и в IX в. обширните пространства в Средна, Югоизточна и Източна Европа.

## III

И тъкмо тогава, в 863 г., Константин-Кирил съставя глаголицата. Иначе едва ли може да се разтълкува и изтълкува онзи текст от Общото похвално слово за братята, в което се твърди, че те превели божия закон „сꙋгꙋбо", т. е. два пъти.[13] Два славянски превода на Библията не са познати, известни са обаче две славянски азбуки: за първата (кирилицата) съобщава в своето „Сказание за писмената" Черноризец Храбър, а за втората (глаголицата) — Пространното житие на Кирил.

Създаването на съвсем ново писмо за западните славяни има своето убедително историческо и културно-психологическо обяснение. Между запад-

[13] Климент Охридски. Цит. съч. Т. 1, с. 470.

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ

ните славяни Кирил и Методий не са можели да отидат с „гръкоподобно" писмо (каквато е кирилицата), а с една нова — като графика — писменост (каквато е глаголицата). Както установяват палеографските изследвания, по своята същина глаголицата е изградена върху основата на гръцката азбука, само гдето е „обогатена" с различни „добавки" и „украшения". Тази замаскирана азбука изнамерил веднага („ѧбнє") в 863 г. Константин-Кирил и с нея двамата братя заминали за Моравия и Панония, за да учат тамошните славяни на *свое писмо*.

От своя страна тази вест на Общото похвално слово дава възможност да се проникне в смисъла на онова място от Пространното житие на Методий, в което се разказва, че когато в Константинопол пристигнало моравското пратеничество, неговите водители заявили: Ние желаем и настояваме при нас да дойдат учители, които знаят славянски, защото при нас и сега има проповедници от Влашко (Италия), Немско (Германия) и Гръцко (Византия) — и всеки от тях ни учи различно.[14] Очевидно е, че при едни „гърци" е нямало защо да дойдат други „гърци". Колкото до съществуващото в славистиката мнение, че „гърците", за които говори Методиевият биограф (Климент), били гръкоезични монаси от Ирландия, такова мнение може да се поддържа само по ненаучни спекулативни съображения — с цел да се омаловажи културно-просветният принос на Кирил и Методий, които наистина са били истински учители на моравци и панонци на разбираем за тях славянски език.

При такова тълкуване се изяснява и онзи пасаж от Житието на Методий, където се споменава, че гърците („гьрьцн") го били обикнали от дете и водели още тогава с него чести препирни. Това е нужно да се подчертае, защото мнозина са изследователите, които поддържат, че в юношеска възраст с Методий разговаряли не гърци („гьрьцн"), а учени мъже (на стб. език „пьрьцн"). И понеже в графиката на двете думи има толкова малка разлика и при употребата им фразата все пак остава с ясен смисъл — затова в една част от преписите (по-голямата) е записано „гьрьцн", а в другата — „пьрьцн". Обаче вземат ли се под внимание всички изложени дотук доводи, ясно е, че трябва да се възприеме четенето „гьрѣцн", както разтълкува думата, но при по-малко доказателства преди тридесет години акад. Ив. Дуйчев.[15]

В подкрепа на този възглед е и онова уточнение на Житието, в което Климент с тон на трагизъм и удовлетворение посочва, че Методий бил изпратен за учител на славянския народ, за който никой никога не бил се погрижил („попєклъ"). Същата мисъл в службата на Кирил е конкретизирана така: *„Ти (отче Кириле) възсия като светла заря и просвети цялата Вселена, като разпръсна еретиците, които срещна на изток и на запад, на север и на юг. Ти проповядва по всички земи, като ги учеше на техен език с български книги, а като стигна до Рим, там предаде своето тяло в господните ръце. . ."*[16]

В съгласие с направените дотук наблюдения е завършекът на Климентовото похвално слово в чест на Кирил — че той е *„трети извършител на божието усмотрение"*[17]. Предадена на днешен език, тази възвеличаваща крилата фраза означава, че Климент цени своя учител като създател на третата

[14] Климент Охридски. Цит. съч. Т. 3, с. 188.
[15] Библиография на неговите трудове в „погоден ред" в неговия тритомник. Medioveo-bizantina-slavo. I. II. III. Roma, 1965—1971.
[16] Й. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931, с. 292.
[17] Пак там, с. 333.

класическа литература на народен език в Европа — старобългарската. Такъв е в съзнанието и преценката на потомството той, защото (пак според текста на Похвалното слово) е затъкнал устата на вълците-триезичници, поради което с толкова искрена обич и дълбоко чувство на преклонение Климент му въздава хвала, че е просветил „неговия народ“ (т. е. българските славяни).

Така се сливат в единен поток мислите от Пространното житие, че Кирил е бил изпратен по божия воля в „нашия род“, за да го просвети на родно слово, утвърждението на Краткото житие, че славянският първоучител бил „*българин родом*“, който, преди да замине за Моравия, е проповядвал на славянски език със славянски книги по долината на р. Брегалница, гордата мисъл на Кириловата църковнопесенна служба, че с „български книги“ той е обиколил целия свят, подсказаното в Общото похвално слово за *двоен превод* от братята на „божия закон“, т. е. за изнамирането от тях на двете азбуки — кирилицата в 855 г. и глаголицата в 863 г. — и накрая — подробността от Пространното житие на Методий, че той още от дете бил уважаван от просветените солунски гърци. В тази среда, бидейки синове на солунския заместник-областен управител, двамата братя са израсли. В съзвучие с тия обстоятелства е сведението на Теофилакт, че Климент още от юношеска възраст си бил избрал за образец „великия Методий“[18]. Теофилакт не е пояснил, че още повече такъв пример за Климент е бил Константин-Кирил Философ вероятно защото е знаел тържествената Климентова прослава в негова чест. Установено е, че Пространното житие на Климент той е изградил въз основа на славянски писмени сведения.

## IV

Този историзъм на непосредната след живота на Кирил и Методий българо-славянска (Климентовска) литературна традиция намира своеобразна подкрепа в пълното мълчание на византийската историография от IX и X в. за Кирил и Методий. Ако със своята просветна дейност братята са били в реална услуга на Византия и на нейните непосредствени и перспективни изгоди, византийските писатели от епохата не биха ги „забравили“. И доколко тази „забрава“ е била съзнателна и преднамерена, доказва фактът, че не намира за нужно да спомене братята с нито една дума в писмото си до българския княз Борис от 866 г. за това, как трябва да постъпва един християнски княз дори и патриарх Фотий, учител и според латинските извори (Анастасий Библиотекар) приятел на Константин-Кирил Философ. А година преди това България е била покръстена и просветата на Кирил и Методий на славянски език в Моравия е била в истински разцвет.

В световното сражение за свое място под слънцето сблъсъците винаги са били безмилостни, без прояви на отстъпки и състрадание. Затова и в последните дни и часове на живота си в Рим с прозрението на гения — като се моли да бъде „спасено“ неговото „стадо“ — Константин-Кирил Философ уверено и гордо заявява: „*Не бях, бидох и съм во веки!*“, а в съставеното все по това време изповедно и изповядано „*Написание за правата вяра*“ изразява убеждение, че в „Съдния ден“ неговите и на брат му Методий ученици ще им предадат завещаната православна вяра чиста и неопетнена. Тази мисъл съответствува плътно на месианистичната убеденост, изразена в завършека на „Солунската

[18] А. Милев. Цит. съч., с. 131.

легенда“, че българският народ е онази „етническа цялост“, която при гибелта и обновлението на света ще предаде богу чиста и неопетнена християнската вяра. Това съвпадение и още много други факти и съображения дават основание да се възстанови доверието към „Солунската легенда“ като древен и достоверен исторически извор, както смятаха преди столетие именитите руски кирило-методиевисти А. А. Куник и В. А. Билбасов.

Климент, бъдещият охридски епископ, започнал изпълнението на свещения за него завет на учителя си още в 869 г., създавайки наскоро след смъртта на Кирил Пространното житие и Службата му, а след това Методиевия животопис и двете похвални слова — като всяко от тия произведения е художествен шедьовър в своя жанр и същевременно първостепенен и достоверен исторически извор.

*Петър Динеков*

# ПРОФ. ИВАН Д. ШИШМАНОВ И ГРЪЦКАТА КУЛТУРА

Иван Д. Шишманов е един от най-видните и най-заслужилите строители на новата българска култура. Той навлиза в българския научен и обществен живот в първите години след Освобождението на България и работи като учен и общественик до 1928 г. Смъртта го заварва на културния му пост. Както е известно, той умира внезапно в Осло, Норвегия, като български делегат на конгреса на Международния Пен-клуб (Шишманов е председател на Българския Пен-клуб).

Получава се нещо символично — Шишманов, който от най-ранни години учи в чужбина, който познава великолепно европейските литератури и чете лекции по сравнителна литературна история в Софийския университет, който прекарва много години от живота си в читалните на европейските библиотеки, който през целия си живот се бори за сближаване на българската литература с европейските литератури и вижда смисъла на собствения си живот и смисъла на човечеството в международното културно сътрудничество, намира края си в чужбина, в една европейска столица, на един международен конгрес, където са дошли бележити представители на литературна Европа.

Не мога да навлизам тук в биографията на проф. Ив. Д. Шишманов, но все пак налага се да се посочат няколко черти от нея.

Дядото на българския учен Емануил Шишманов е бил голям търговец. През 1835 г. той придобива австрийско гражданство. Четиримата му сина имат различна съдба. Двама (Петрак и Александър) остават във Видин и се занимават с търговия. Третият (Страцимир) е търговец в Темишвар. Четвъртият, най-малкият, Димитър, бащата на бъдещия учен, както проф. М. Арнаудов го нарича „ту войник, ту учител и търговец, ту писател“,[1] завършва търговска академия в Темишвар, известно време е доброволец в австрийската армия, участвува в италианския поход на Радецки, отличава се в боя при Навара (1849), връща се в България, занимава се безуспешно с търговия, учителствува, създава в Свищов първото българско търговско училище. Вниманието на Д. Шишманов обаче е насочено в друга област — театъра: превежда Шилеровите „Разбойници“, поставя пиеси, пише собствени драми.

Синът наследява нещо от характера на бащата, нещо от неговия подвижен дух. На 14-годишна възраст, в 1876 г. заминава с австрийска стипендия във

[1] И в. Ш и ш м а н о в. От Паисий до Раковски. Статии по Българското възраждане. С., 1944, с. 8.

Виена, където след шест години завършва Педагогическото училище. След едногодишно учителстване в освободена България Шишманов отива да следва философия в Йена, Женева и Лайпциг, където защитава докторска дисертация. Още в студентските години започват неговите познанства с М. Драгоманов, Г. Плеханов, Жан Жорес. По-късно кръгът ще се разшири — Ромен Ролан, Максим Горки, Георг Брандес и др.

Учен с огромна ерудиция, той работи в историята на литературата, културната история, фолклористиката, етнографията и езикознанието. Неговата методология се изгражда върху принципите на най-високите методологични изисквания за неговото време.

Трябва да се прочетат не само изследванията на Шишманов, но и неговите спомени, публицистични статии и писма, за да се почувствува големия дух на този най-близък приятел на Ив. Вазов, необикновено образован и обаятелен мъж, един от най-крупните представители на българската литература в края на XIX и първите десетилетия на XX в. Неговата известност надхвърля границите на България, за което свидетелствува избирането му за член на няколко европейски академии — между тях е и Гръцката академия на науките.

Как Ив. Д. Шишманов достига до гръцката култура? Тук не става дума само за знанията му в областта на античната и византийската литература — тези знания се получават още в студентските години. Може със сигурност да се твърди, че Шишманов се е докоснал до античната култура още в четирикласното училище в Свищов, където той е изучавал и гръцки език (гръцкият език се е преподавал в Свищов още през първата половина на XIX в. от такива забележителни учители като Неофит Бозвели и Ем. Васкидович). Познаването на гръцкия език личи много добре в трудовете на Шишманов.

Сериозното познаване на гръцката култура е необходимо преди всичко за историка на големите европейски литератури — корените на тези литератури трябва да се търсят в античния период. В статията си „11 май“ от 1914 г. Шишманов дава висока оценка на старогръцката култура: „В Европа няма сериозно образован човек, който да не е запознат със старата гръцка философия, с произведенията на гръцката художествена книжнина и на гръцкото изкуство.“[2] Сравнителните проучвания на европейските литератури, историята на средновековната литература, сравнителната литературна история на Италианския ренесанс неизбежно се докосват до старогръцката и византийската литература. За съжаление запазените университетски лекции на Шишманов нито са изследвани в това отношение, нито са издадени (с изключение на „Литературна история на Възраждането в Италия“, 1934, и „Сравнителна литературна история на XVII в.“, 1971). И аз засега изоставям този проблем.

Вниманието ни трябва да се насочи към друга област на Шишмановите изследвания — българското национално възраждане и българският фолклор. Навлизайки дълбоко в тяхната проблематика, Шишманов се убеждава, че българската културна история през XVIII и XIX в. не може да бъде проучена, без да се познава гръцкият език, новата гръцка литература и гръцкият фолклор. Разбира се, това не е някакво особено откритие на проф. Ив. Д. Шишманов; още първите български литературни историци и фолклористи, негови съвременници като Ал. Теодоров-Балан, Д. Матов, Л. Милетич и др., осъзнават тази необходимост. Обаче при Шишманов този проблем е поставен много по-остро; Шишманов предприема широко, добре обмислено, цялостно

[2] Ив. Шишманов. Избрани съчинения. Т. II. С., 1966, с. 487.

проучване на Българското възраждане в отделни студии и монографии, като започва от общите теоретични въпроси, основно разгледани в изследванията „Увод в историята на Българското възраждане“, „Западноевропейското и Българското възраждане“, „Наченки на руско влияние в българската книжнина“, за да стигне до фигурите на Паисий, Неофит Бозвели, К. Фотинов, Неофит Рилски, Братя Миладинови, проф. В. Григорович, Ив. Добровски и др.

За Шишманов е съвършено ясна дълбоката връзка на българското културно и литературно движение през XVIII в. и през първата половина на XIX в. с гръцката култура и литература. Не се отнася за една традиция, която иде от средновековието (традицията, разбира се, има своето значение), но за нови явления, обусловени от икономическото и политическото развитие през епохата на Възраждането.

Шишманов осъзнава още един важен момент: българо-гръцките отношения през XVIII и XIX в. са извънредно сложни, защото се движат в широка амплитуда — от устрема към просвета и образование до борбите за утвърждаване на българската националност. Тук се изискват не само основни знания, но и научно умение и принципна постановка на проблемите. Пренебрегването на принципа на научната обективност превръща науката в политическа публицистика.

Без да изчерпвам въпросите, ще посоча конкретно няколко основи положения в изследванията на Шишманов.

1. Ив. Д. Шишманов се насочва към такива моменти и личности от историята на Българското възраждане, при които съществуват проблеми за сложните взаимоотношения между двата народа. Такива са въпросите за границите на Българското възраждане, неговите предпоставки, основните фактори, чуждите влияния, развитието на просветата и т. н.

В голямата студия „Увод в историята на Българското възраждане“, в изследванията за Паисий, К. Фотинов, Неофит Бозвели, Ив. Добровски, Г. С. Раковски, Братя Миладинови се поставят проблемите за ролята на гръцките училища и гръцкото образование в България, за борбата за въвеждане на българския език в училищата, за големия конфликт с гръцкото духовенство в българските земи, за влиянието на гръцката литература върху българската възрожденска литература. Днес тези въпроси са изследвани подробно; издирен бе огромен нов материал, който помогна за тяхното широко и обективно изясняване. Но по времето на Шишманов — време непосредно след робството и освободителните борби — тази научна проблематика едва е засегната. Шишманов преодолява въздействието на все още живите спомени от миналото и има заслугата да постави проблемите открито и да ги изясни обстойно. За тази цел през целия си живот той събира материали. Дори доста по-късно, намирайки се на почивка в Елисейна, той пише на Вазов на 21. VIII. 1919 г., че чете гръцки книги.[3]

Още в една от първите си големи студии „Константин Г. Фотинов, неговият живот и неговата дейност“ (1899) Шишманов поставя въпросите за гръцкото образование в България. Той разглежда подробно гръцката граматика, която Фотинов издава в 1838 г., спира се на предговора, където Фотинов обявява себе си за елин и гръцкия език за бащин, говори, че величието на елинизма е величие на България. Изяснявайки характера на българското елинофилство, Шишманов изтъква, че до 1840 г. българо-гръцките отношения се

[3] М. Арнаудов. Из живота и поезията на Ив. Вазов. С., 1958, р. 105—106.

развиват във взаимно разбиране и заявява, че „нашето възраждане се дължи на гръцките училища". Дори повдигането на черковния въпрос в България (борбата срещу цариградската патриаршия) съвпада с подобно явление в Гърция. Тези въпроси са разгледани и в главата за гръцкото влияние в „Увод в историята на Българското възраждане". Посочвайки, че „гръцкото влияние у нас чрез училището беше до известно време благотворно", Шишманов пише: „Дълбоко убедени в ползата от гръцката образованост, нашите хуманисти, които бяха елинофили, но не и грькомани, не можеха естествено да не препоръчват откриването на гръцки училища и в самата България, едничките, чрез които можеше да се преодолее тогава и нашето елементарно килийно образование. Така изникнаха елиногреческите училища в много градища, за да преминат постепенно в елиноболгарски, после славяноболгарски и найсетне в чисто български."[4] Ролята на гръцките училища е изтъкната и в студията за Иван Добровски.

Шишманов се връща още веднъж към тези въпроси в статията „Значение и заслуги на Братя Миладинови". Той си поставя за задача да изясни своеобразното „елинофилство" на Д. Миладинов, който се бори за въвеждане на българския език в училищата в Македония. Но тук възниква трудният въпрос за борбата срещу гръцкото духовенство; с тази борба е свързана и гибелта на Братя Миладинови, а също и страданията на Неофит Бозвели. Шишманов изтъква, че двете понятия — гръцка образованост и гръцки национални аспирации не бива да се смесват.[5]

2. Шишманов отделя широко място на гръцкия фолклор в своите сравнителни изследвания на българския и балканския фолклор. Той разглежда теоретически проблема за влиянията, изхождайки главно от принципите на миграционната школа. Забележително е неговото обширно съчинение „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи" (1896—1898). Няма да характеризирам цялостно това съчинение; ще изтъкна само онези моменти, които имат отношение към гръцкия фолклор. Преди всичко Шишманов показва сериозно познаване на гръцката наука. Той разглежда обширно изследванията на Н. Г. Политис и Я. Психар. В сравнителния анализ използува 43 гръцки варианта на песента за мъртвия брат (той ги публикува в съчинението си). Текстологическите сравнения, направени много грижливо, го довеждат до извода, че познатия у всички балкански народи фолклорен мотив за мъртвия брат, води началото си от гръцкия първоизточник, създаден във Витиня (Мала Азия). В своето капитално изследване Шишманов установява, че българският фолклор е дълбоко свързан с балканския фолклор; особено важно значение имат генетичните отношения с гръцкия фолклор. Оттук и необходимостта българските фолклористи да познават добре гръцката фолклористика.

Трудът на Шишманов „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи" има и важно методологическо значение. За съжаление делото на Шишманов в тази насока не бе продължено в българската наука (като се изключат някои изследвания на М. Арнаудов).

3. Ив. Д. Шишманов поставя началото на сравнителното изследване на отношенията между гръцката и българската възрожденска литература. Ако днес при подобни изследвания даваме предимство на типологичните явления, Шишманов засяга главно генетичните връзки. Това се вижда добре от студии-

[4] Ив. Шишманов. От Паисий до Раковски, с. 110, 107.
[5] Пак там, с. 33.

те му „Един непознат труд на Неофит Бозвели — „Мати Болгария“ и „Неофит Бозвели“ — изворите на „Мати Болгария“. Тук се вижда широката научна осведоменост на автора и умението му да насища изложението си с факти. Шишманов отделя широко място на гръцките диалози от VII до XVIII в. В студията си за К. Фотинов търси гръцките образци на сп. „Любословие“ и на други Фотинови съчинения. Шишманов обръща внимание на още един момент — ролята на гръцките спорове върху литературния език при решаване на въпроса за характера на българския литературен език през първата половина на XIX в. Възпитаници на гръцки училища, българските възрожденски дейци са познавали не само споровете, но и самата езикова ситуация в Гърция.

4. Шишманов е убеден, че при разглеждане на сложните исторически и политически отношения, създадени в продължение на векове между българи и гърци, необходимо е строго да се следва принципа на научната обективност. Той се обявява против робуването на национални митове в науката, което съвсем не значи, че трябва да се избягват трудните моменти и проблеми. Шишманов е декларирал неведнаж, че му е чужд всякакъв шовинизъм. В писмо до Ив. Вазов от 8. V. 1920 г. пише: „Бил съм винаги убеден привърженик на идеята за един Балкански съюз.“[6] И по-нататък: „Може би ти не знаеш, че съм отдавна член-кореспондент на академиите в Атина, Белград и Загреб.“[7] В една от своите парламентарни речи през 1905 г. Шишманов заявява: „За нас сърбите, гърците, румънците, чехите, поляците, словенците и пр. са много по-чужди от немците и френците. Училището трябва да тури край на това престъпно невежество чрез знакомство с историята и литературата поне на най-близките нам народи.“[8]

Това политическо верую намира своето отражение и в научната дейност на Шишманов; то се превръща в методологически принцип. Това се вижда добре в неговите изследвания на гръко-българските културни отношения, сложили се при много трудни исторически обстоятелства. В статията си „Димитър и Константин Миладинови“ Шишманов се изправя пред проблема за трагичната смърт на братята. По негово време тази смърт е все още една загадка за научното изследване. Шишманов пристъпва много внимателно към нея — със стремеж да отдели истината от легендата, дори с риск да разруши един национален мит.[9] Не твърдя, че той е решил въпроса правилно (все още не е имал и достатъчно материал за това); искам само да изтъкна предпазливия му подход към един труден и нерешен окончателно въпрос, свързан с борбата срещу гръцкото духовенство в България.

5. Трябва да бъде посочена още една заслуга на проф. Ив. Д. Шишманов — създава цяло направление за изучаване на Българското възраждане и българския фолклор в контекста на балканската история и култура, като особено подчертава важността на българо-гръцките културни отношения в епохата на Възраждането. От това направление излизат цяла група учени преди Втората световна война; голяма част са негови преки ученици: Д. Матов, Йорд. Иванов, М. Арнаудов, Б. Пенев, Ив. Снегаров, В. Пундев, В. Бешевлиев, Ив. Дуйчев, Н. Трайков и др. След войната сравнителните българо-гръцки

---

[6] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 121.
[7] Пак там, с. 122.
[8] Г. Димов. Иван Д. Шишманов литературен историк и критик. С., 1956, с. 32.
[9] Ив. Шишманов. От Паисий до Раковски, 315—324.

изследвания продължиха, особено след създаването на Института по балканистика при Българската академия на науките.

Делото на Ив. Д. Шишманов даде правилна насока на българската наука: да борави с факти, да държи сметка за цялата сложност на явленията, научната обективност да се поставя над всички други съображения. Големият български учен познаваше добре гръцкия език и го използуваше наред с другите балкански езици при своите езикови изследвания. Забележителни са неговите проучвания на народната етимология и балканската топонимия.

С право проф. Ив. Д. Шишманов може да се нарече създател на българската балканистика през 90-те години на XIX в.

*Иван Радев*

# „ЖИТИЕ И СТРАДАНИЯ“ И ТРАДИЦИИТЕ НА ДОКУМЕНТАЛНОТО ПОВЕСТВОВАНИЕ ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XIX В.

Същността на мемоарно-документалната проза през Възраждането е занимавала мнозина — Б. Пенев, Д. Петканова, К. Топалов, Ст. Елефтеров, Р. Димчева, на реализма във възрожденската белетристика също — С. Минчев, Г. Цанев, П. Динеков, П. Зарев, Б. Ничев, Ил. Конев, Д. Леков. . . Но в общите и конкретните изследвания като че ли не се доотчита естетическият смисъл и присъствие на тоя тип проза в литературния живот на 60—70-те години на XIX в., когато чрез В. Друмев, Ил. Блъсков и Л. Каравелов се осъществява сполучливият синтез на двете дотогава обособени и непресичащи се начала на белетристично мислене — документалното и преводното.

В основата на продуктивни традиции за откроряване типа изображение чрез възможностите на мемоарно-документалното до средата на века стои „Житието“ на Софроний Врачански. Ето защо е нужно да се вникне в типологическото родство и приемственост между него и творбите от подобен характер. Изводите са от значение за жанрово-стиловите дислокации и идейно-тематични търсения на цялата ни възрожденска проза. Интерес в това отношение представляват поредицата съчинения „Книжица содержащая в себе служба Йоанну Трапезунскому и повествование о пленении святей горей Атонскей“ (1822) от Никифор и Йеротей, „Разговор с един бесарабски болгарин“ и „Жизнеописание на Николай Димчов“ от Неофит Бозвели, епистоларният пътепис на Н. Геров от 1846 г., „Автобиографията“ на Онуфрий Попович, „Дневника“ на Неофит Рилски, „Неповинний болгарин“ и „Житието“ на Г. С. Раковски, някои фрагменти от Ив. Богоров, Ил. Макариополски, Ив. Селимински и др. Всички те са издържани в насоките на мемоарно-биографичната, на документалната проза, чието начало е „Житие и страдания грешнаго Софрония“.

Макар че при творбите, които посочих, невинаги се търси или доосъзнава смисълът на художествената защита на идеи и нравствени принципи чрез средствата на белетристичния разказ, те съставят извънредно важното ядро на творческо мислене, което чрез натрупания си опит е не по-малко показателно и решаващо от преводната и побългарена проза за наложилия се модел на белетристиката ни след 60-те години на XIX в. Нравствено-преобразуващата и активизираща сила на тоя род мемоарно-документални творби е несъмнено по-голяма — единствената пречка за нейната реализация е, че повечето от тях са останали в ръкопис и не са оказали въздействие върху литературния

процес тогава. Ще подчертая, че еволюцията, която те илюстрират, не само обособява същността и обема на понятието „първи етап от развитието на оригиналната възрожденска проза“, но и подготвя — пресичайки се, чрез синтеза си с плодотворните натрупвания като опит от преводните повести и романи — качествено новото ниво на белетристиката ни през 60-те — 70-те години с творчеството на В. Друмев, Ил. Блъсков и Л. Каравелов.

Със своята близост до документалното, до преживяното и „прототиповото“ както „Житие и страдания грешнаго Софрония“, така и „Повествование за страдания Болгарии от агарянов у оно лето 1821“, „Разговор с един бесарабски болгарин“, „Жизнеописание на Николай Димчов“, „Письма из Болгарии“ от Н. Геров, „Неповинний болгарин“ от Раковски, „Автобиографията“ на О. Попович чертаят оригиналната линия на изображение, която заляга в същността на белетристиката ни. Върху нейната основа вече се наслоява опитът от преводната проза — главно в областта на формата, на похватите и стила. Проблемите около развойния облик на тия две линии на белетристично повествование, резултатите от тях, смисълът и делът на едната и другата, техният синтез и т. н. не могат да бъдат изяснени тук. Само маркирам тяхната диспозиция, за която трябва да държим сметка, когато проследяваме традициите, чието начало поставя с автобиографичната си повест Софроний Врачански.

Ориентацията към съвременността, към българската действителност от първата половина на XIX в. със средствата на мемоарно-белетристичното като вплъщение на една тенденция, тръгваща от „Житие и страдания“, намира различен израз. Във фрагментите на Никифор и Йеротей, Неофит Бозвели, О. Попович и Раковски тя се реализира в тежнеене към активна гражданска позиция. Епистоларният разказ на Н. Геров е (по сполучливото определение на Г. Д. Гачев) „сантиментално пътешествие“, където с изненадваща откровеност и естественост се възстановяват любопитни страни на една чувствителност, нова и суверенна в преживяванията си, оставила свидетелство за нови страни на тогавашните нрави, пресъздала ги достоверно и картинно.[1] „Дневникът“ на Неофит Рилски е също любопитно явление. Заел се да постигне документално повествование за своя живот, той ни е оставил суховато, фактологично изложение.[2]

Цялото това разнообразие, без да има генетическата си връзка и директна обусловеност от Софрониевата творба, идва да я мотивира, идва да ни улесни в осъзнаване на нейната същност, на тенденциите, които е предусетил чрез нея С. Врачански. Когато разглежда „Житие и страдания“, Вера Мутафчиева отбелязва: „Става ти страшно, като пресметнеш какво книжовно съкровище е закопал първият ни писател с това, че само веднъж се е отпуснал за художество. Не една — десетки можеха да бъдат Софрониевите творби, стига книжовникът да не би се придържал тъй съвестно о своя дълг. . .“[3] Едва ли е така. Осъзнавайки достойнствата на художествената проза, както Софроний Врачански, така и останалите се ориентират в същност към единствено възможната жанрово-тематична форма на повествуване за нашите условия и равнище на литературата — мемоарно-биографичния разказ. Както посочих, при този жанр не се чувствува липсата на традиции и образци, нуждата

[1] Из архива на Н. Геров. Т. 2. С., 1914, с. 928 и сл.

[2] Ив. Шишманов. Нови студии из областта на Българското възраждане, № 21, 1926, с. 83 и сл.

[3] В. Мутафчиева. Книга за Софроний. С., 1978, с. 211.

от фабулиране, от художествената измислица и т. н. По необходимост в белетристичните си творби тия книжовници се възползуват предимно от лично преживяното — то заляга като сюжет и фактологична основа на осъществения от тях разказ.

Така че „Житие и страдания“ като творчески акт функционира не само в окръжението на Софрониевото творчество, но и в общия контекст на целия книжовен процес. Преди нея имаме подобен прецедент — „Автобиографията“ на Партений Павлов. Но паралелът между тях показва различия по същество. Съчинението на П. Павлов е на базата на друга композиционно-съдържателна структура, очертаваща се от фрагментарното и по-обобщено възстановяване на отделни моменти от съзнателния му живот.[4] Събитията и взаимоотношенията, които описва той, са главно във връзка с многото му пътувания и с проповедническата му мисия. И тук долавяме духа на времето, настъпващото оживление по южнославянските земи. Но всичкото това застива в по-други форми. П. Павлов е ръководен най-вече от религиозно-обединяващи амбиции в пресъздаване на личното си битие. Автобиографичното е разположено не толкова в контекста на големите исторически събития (както е при Софроний — руско-турските войни, кърджалийството, обсадите, чумата и т. н.), колкото в границите на изпълнения с преходи из целия Балкански полуостров личен негов живот. Тя е създадена с мисълта, че се постига поучителен и значим разказ, че се „прави литература“. Затова дидактичното присъствува в една публицистична форма, обобщението и разсъжденията вземат превес над непосредно предадените картини. Затова по-плодотворна и с реални очертания е типологическата близост и приемственост между „Житие и страдания“ и посочените съчинения на Никифор и Йеротей, Неофит Бозвели, О. Попович, Раковски. . .

Както споменах, в известна връзка с мемоарно-документалното начало и неговите модификации е „Книжица содержащая. . .“ от монасите Никифор и Йеротей, създадена в 1822 г. Колкото и необичайно да звучи за 20-те години на XIX в., самото „Житие и мъчения на Ивана Нови Търновски“ е по-пряко продължение на житийната традиция, каквато я знаем от Софийската книжовна школа, отколкото на Софрониевата творба.[5] Но в замяна на това документалното изображение е ярко изявено в другите части на ръкописа: „Повествование о пленения светей Атонской горы от агарянов“ и „Повествование за страдания Болгарии от агарянов у оно лето 1821“.

Документалният разказ, особено във втория фрагмент, като че ли продължава изображението на Софрониевото „Житие“ за робската участ на българина. С конкретни позовавания и неприкрита родолюбива горест авторът поднася картината на зверства и убийства като лично преживяване: „И на то свидетелствует някой Йеромонах, иже прилучился тогда в оно время тамо у Болгарию, у варош иже зовется Селви, близ Стару планину, что тече река зовомая Росита вскрай онаго вароша, и видял со очима своима колико человеци праведни неправедно умерша от руки нечестивих, за мало что не постра-

[4] Б. Ангелов. Съвременници на Паисий. Т. 2. С., 1964, 5—59; К. Мечев. Целенасочен разказ. — Литературна мисъл, 1967, № 3, 92—101; Р. Димчева. Начало на мемоарната проза в българската възрожденска литература. — Литературна мисъл, 1972, № 4, 72—75. А за развоя на автобиографията: Д. Петканова. Хилядолетна литература. С., 1974, с. 239 и сл.; К. Топалов. Проблеми на възрожденската поетика. С., 1979, 116—147 и др.

[5] Исторически паметници по времето на заверата. Средец, 1884, 1—18.

дал и он, но побягнал и сказуваше нам сия вся подробно."[6] С летописна точност са проследени случки от кървавото всекидневие на българския народ. Покрай богатите си фактологически достойнства разказът на монасите притежава и определен емоционален елемент. В този дух е и финалът му: „Аз братя още много хощех изявити и написати вашему любовью о страдания Болгаров: но егда с паметью моею из глубини помислих, яко да Болгария от кога е востала сира от свои царе, все тако неправедно страда, сего ради подвижется сердце мое на плач, и исполнишася очи мои со слезами и не возмогох зрети на словеса яже пишах, сего ради до зде написах. Ви же кои сте отечествобюбци и ревнители рода своего, от сие мало повествование вразуметеся и за много. . ."[7]

Качествата на „Разговор с един бесарабски болгарин" и „Жизнеописание на Николай Димчов" от Неофит Бозвели показват, че с тях и той се включва в налагащата се от Софроний Врачански традиция на автобиографично белетристично повествование. След „Житие и страдания" те са втората по време значителна проява на мемоарно-документалното. С кои свои страни тия Бозвелиеви творби, използувани досега главно като автобиографичен извор, утвърждават определени повествователни модели на пресъздаване на нашата действителност и чертаят следвана насока от развойните процеси на възрожденската ни проза?

В „Разговор с един бесарабски болгарин" Неофит Бозвели скъсва с жанровата форма на диалога и прибягва до едно разказно разположение на изложението, при което пряката реч заема естественото си място, редувайки се с наблюдения от гледната точка на разказвача. Така се постигат простота и динамика на повествованието, непознати от дотогавашните творби на Бозвели. Още Михаил Арнаудов споменава, че „това е неоценим биографски и психологически документ", като продължава: „Поразява ни също и живият тон на разказа, с добрата памет за всичко чуто и с усета за лична нота в чуждата реч."[8] Напрежението, вложено във въвеждащата речева конструкция на главния герой, се поддържа през цялото време на разказа. Има ритъм, движение, има развръщане на естествено породили се конфликти и връзки между персонажа. В тази творба вече можем да говорим за определена случка — център на разказа, чрез която се напластява характеристиката на героите, внушава се авторовата идея, постига се зрима и сетивна картина на конкретна действителност. Срещата на разказвача с главния герой („бесарабския българин" — Н., т. е. Неофит Бозвели) е естествен повод да се вникне в конфликтите около неговото битие — непосредно и ретроспективно да се възстанови предисторията им. Поляризацията на виждания и схващания за живота не е декларативно постигната, неин рупор не е персонифицираният образ на автора, така както е в „Любопитнопростий разговор", в „Мати Болгария" и „Разговор на любородните". В разказа „Разговор с един бесарабски българин" тя произтича от естествено сложилите се взаимоотношения на персонажа, от конкретизираните му преживявания. В творбата има „обстановка", има населено пространство от живи хора, които се вълнуват и активно участвуват в изобразяваното. За завършеността на повествованието тук въпреки външнофрагментарния му незавършен характер спомага в значителна степен изграденият с белетристични средства персонаж. Главният герой, разказва-

[6] Исторически паметници по време на заверата. . . , с. 33.
[7] Пак там, 38—39.
[8] М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 258.

чът—действуващо лице, образите на „съборните старци“ са индивидуализирани — всеки със свои позиции в изображението, със своя гледна точка. Те съживяват една естествена, реалистично пресъздадена среда на „случката“ и взаимоотношенията. „Биографията“ на главния герой е постигната не чрез публицистични тиради, а чрез самохарактеристиката му, чрез намесата на „бесарабския българин“, на „съборните старци“. Ярко, конкретно и въздействено се налагат чертите на борческия му непреклонен характер, дъхът на непосредното му присъствие. Няма и следи от опит за схематично олицетворяване на идеи и гледища чрез тоя образ—похвати, така често използувани и така добре познати от диалозите на Бозвели. Напротив, поведението на героя се разтваря и уплътнява в множеството чисто човешки жестове, реакции и конкретни състояния, за които говорят елементи от типа на: „стана бедния. . .“ „избърса си очите и взе стомната. . .“, „и ми рече тихо. . .“. Така са пресъздадени, успоредно с речевооценъчните си изяви, и манастирските старци: „изгледаха се, поусмихнаха се и ми рекоха“, „всичките се счумриха и четвърт час мълчаха и ми отговориха. . .“.

По тоя начин разказвачът Неофит Бозвели, спирайки се на моменти от личния си живот, доста сполучливо индивидуализира и обвързва персонажа с конкретни страни на изобразяването, като го налага със средствата на белетристичното повествование. Различията, които са очевидни спрямо средствата на изграждане на образите в диалога „Мати Болгария“, играят съществена роля, когато трябва да уточним жанрово-стиловата същност на творбата, допирните ѝ точки с явления на книжовния живот. Лаконичността в характеристиките, сдържаността в оценъчно отношение приближават общата тоналност на мемоарния разказ до летописанието на „Житие и страдания“ от Софроний Врачански.

При изясняване художествено-повествователния характер на „Разговор с един бесарабски българин“ в насоките на очертаваща се тенденция трябва да се има пред вид и възприетият маниер на организация на изложението. То дава път на похвати, чрез които авторът обективира картините, конфликтите и взаимоотношенията. Неофит Бозвели повествува за собствените си дела, за собствения си живот, но в третолична глаголна форма, като предоставя правата на „аз-повествованието“ на „бесарабския българин“. Последиците от тази операция са най-вече със значение за белетристичната същност на творбата — избягва дидактично-разсъдъчната диалогична схема, напрежението на конфликта се разпределя във вижданията на отделните герои, „гледните точки“ отвеждат към наложени по обективен път позиции. Възприемаме го като осъзнат маниер на белетристична техника — нов и различен от постигнатото в „Житие и страдания грешнаго Софрония“.

„Разговор с един бесарабски българин“ показва, че Неофит Бозвели не си е поставял само задачата на автобиографичното изложение. Ако беше така, би я осъществил пряко, с помощта на аз-самохарактеризирането. Или поточно тия цели той е решил да постигне по пътищата и със средствата, познати от белетристичния тип повествование. В резултат се е получило съчинение, което по сгъстеността на събитийното и изобразените взаимоотношения, по яркостта и убедителността на зримото човешко присъствие е с качествата на разказа като жанрова форма, без да скъсва нишките на връзката си с мемоарно-биографичната проза.

В тази насока се налага с чертите си и „Жизнеописанието на Николай Димчов“. Автобиографската му и документална основа е предпоставка за

естествено повествование. Макар и тая творба да не е завършена, убеждаваме се (според твърдението на Ст. Таринска), че е „съчинение, интересно по съдържание и забележително по живостта на разказа“[9].

Писана също в края на Бозвелиевия живот, и „Жизнеописанието на Николай Димчов“ като че ли идва да подскаже промените и пренасочването на творческите му търсения, ориентацията към конкретните, видени и пресъздадени в естествената им среда черти на действителността. От какво естество са опорните точки за един такъв поглед към биографичния разказ за живота на Н. Димчов?

Подобно на С. Врачански в „Жизнеописанието“ Неофит Бозвели се заема да опише „живота и страданията“, но не собствените си, а на човек, който според него също така въплъщава пътя на родолюбивия българин, на просветеца. За тази цел той не търси детайлно възстановяване на случки и взаимоотношения, а повествованието се движи по напрежението на постъпките на героя. Подбрани са точно такива, които разкриват неговата ученолюбивост, настоятелност в усвояването на знанията и т. н. Внесените чрез тях акценти разчупват границите на летописно-хроникьорското. Повествованието зазвучава с тоновете на животопис, напрегнат и целенасочен, единен и противопоставящ се на една сложна за начеващия книжовник действителност. Реалистично пресъздадена, съдбата на Н. Димчов не предхожда ли видяната покъсно от белетриста В. Друмев съдба на Живко Стоянов в незавършения му роман „Ученик и благодетели“? Фактически първата белетристична проява, която си поставя за цел да изобрази и пресъздаде образа на интелигента-възрожденец, да вникне в условията, сред които той е принуден да отстоява помислите си за просвета и знание, за друг живот, е именно „Жизнеописанието на Николай Димчов“.

Разглежданата тук творба ни предлага по-живо, по-богато очертани образи на героите в сравнение с лаконичната им характеристика в „Житие и страдания“, в „Разговор с един бесарабски българин“. Проследявайки по-обхватно и продължително проявите и поведението им, Неофит Бозвели успява да ги наложи и да постигне естетическото им внушение. Достатъчно е непредубеденият читател да спре вниманието си върху образа на главния герой Н. Димчов, върху хаджи Хрисогон, игумен Генадий, Рафаил, Василий и да се убеди, че всеки от тях е вещо портретуван, зрим с единството на външното си поведение и духовния си манталитет. Техните нравствени черти са уловени точно и ненасилено — в непосредната им форма на проявление, картините на действителността, в която живеят, са заредени с движение, с емоционална възбуда и човешко присъствие.

Разгръщайки житейския път на главния герой от „Жизнеописанието на Николай Димчов“ и породените от сблъсъка му взаимоотношения в манастирското всекидневие, авторът включва и елементи на занимателното: епизодичните случки във връзка с желанието на Рафаил за отмъщение, с разприте около хаджи Василий. Чрез тях е постигнато по-разнообразно повествование, по-обогатено и неднопосочно се тълкува животът. И редица още черти на мемоарния разказ могат да се извлекат, за да се обобщи неговото звучене в насоките на биографичната повест. Но като се съобразявам с целта си — само да очертая аспекта на мястото на Бозвелиевото творчество в процеса на мемоарно-документалната линия на повествование през първата половина на

[9] Неофит Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 266.

XIX в., — не прибягвам до разгърнат анализ на текста и конкретизиране на съображенията си.

Много съществен елемент на Бозвелиевата мемоарно-биографична проза като резултат от осъзнаване на усилията му във въпросната насока, пък и на мястото ѝ в осъзнаваната тогава литература разкрива общата схема на персонажа и вложеното в него. Оказва се, че при Неофит Бозвели ние срещаме първия опит във възрожденската ни проза да се персонифицира по обективно-епически път положителното и отрицателното в изобразяваната действителност. Тук паралелът с „История славянобългарска" на Паисий, с „Житие и страдания" на Софроний доуточнява принципно различните пътища на изява на това положително и отрицателно в живота чрез различния характер на неговите носители в техните творби и в мемоарно-биографичните фрагменти на Бозвели.

Гражданско-патриотичният идеал, положителните черти, активизиращият пример при Паисий и Софроний са съсредоточени и произтичат от авторовото „аз" — наложено като изходна позиция в „Историята", като житейска реалност и пряко присъствие в автобиографичната Софрониева повест. Посочената особеност на реализацията и защитата на положителното при тях не бива да ни изненадва, нито може да служи за оценка и степенуване на неговото въздействие. Формата му на отстояване има отношение по-скоро към естетическия смисъл на обективираното.

В мемоарно-белетристичните творби на Неофит Бозвели за пръв път срещаме сполучливо концептиране на образа на положителния герой на съвременността в сферата на възрожденската ни проза. Действен, с волево участие в събитията на деня, с незатихваща амбиция да отстоява просвещенските си идеи, стремежите си към образование, към въздействие върху българския народ, героят в мемоарната проза на Неофит Бозвели е сполучлив опит да се наложи той като естетическа реалност. И то като резултат от осъзнато усилие — за разлика от постигнатото в „Житие и страдания".

В духа на традициите от „Житие и страдания" при изграждането на персонажа в „Разговор с един бесарабски българин" и „Жизнеописанието на Николай Димчов" Бозвели не прибягва до така очакваната черно-бяла графика на портретуването. Подобно на Софроний, пък и оставайки верен на преживяното, авторът на тия документални творби, сдържан в характеристиките и оценките, разнообразява персонажа чрез включването на образи от типа на хаджи Генадий, хаджи Василий. . . Тази сдържаност се проявява и в самохарактеристиката. Така е избегната схематичността и едноплановото изграждане на персонажа и героите оживяват с индивидуалните си черти и облик. Всичко това е реализирано, както в „Житие и страдания", на базата на лично преживяното, на „чутото и видяното". Тази черта на белетриста Неофит Бозвели в никакъв случай не е достатъчна да се съгласим с констатацията на Г. Д. Гачев, неотчитаща конкретно-творческия смисъл на усилията му: „Той органически не може да се издигне над себе си, над своето творение и да го погледне отстрани. Субективният характер на неговото творчество се изразява още крайно примитивно — в емпирична автобиографичност. . . "[10] Неточно и пресилено е да се твърди, че е така във всичките творби на Неофит Бозвели. Доказателство, което опровергава категоризациите за „емпирична автобиографичност", са именно „Разговор с един бесарабски българин" и „Жизнеописанието на Николай Димчов".

---

[10]. Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 262.

За разлика от Софроний Врачански в „Житие и страдания“ прозаикът Неофит Бозвели се ориентира към една по-сложна форма на пресъздаване на това лично преживяно. В „Разговор с един бесарабски болгарин“ то е обективирано и въплътено чрез формално дистанцирания от авторовото „аз“ главен герой, чрез „двойствеността“ на позициите и реакциите на персонажа, в „Жизнеописанието“ — тясно преплетено със съдбата на млад, формиращ се възрожденец, тръгнал по неговия път, прегърнал неговите завети и идеали. Така корелацията „автор—герой“ в налагащата се мемоарно-биографична линия на повествование претърпява своите модификации спрямо началната си проява в „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Преминава се към едно естетически оправдано зашифроване на авторовата личност, към по-свободно разположение на фактите и човешките прояви. Наблюденията над Бозвелиевите творби, които заемат своето място — и по временаписване, и по начин на изображение — в еволюцията на мемоарно-документалния тип повествование, ни убеждават в творческо-естетическия аспект на връзката на делото му с делото на неговия предходник Софроний Врачански, на неговите следовници О. Попович и Раковски. „Разговор с един бесарабски болгарин“ и „Жизнеописанието“ свидетелстват, че чисто просвещенските елементи не са единствените, които свързват Бозвели със Софроний, че не само борбата за църковна независимост е доказателство за приемственост между него и О. Попович и автора на „Горски пътник“. Тези негови белетристични творби се включват естествено и ненасилено в утвърждаване на мемоарно-документалната линия във възрожденската ни оригинална проза и са едно от показателните й явления.

Твърде е възможно О. Попович да е чел публикуваното в същия в. „Дунавски лебед“ „Житие и страдания грешнаго Софрония“ послужило като повод (подбудите са с по-дълбоки корени в мисленето и усилията му) за създаването на собственото му автобиографично съчинение. В статията си „Софроний Врачански и нашите възрожденци“ проф. Б. Ангелов отбелязва: „Струва ми се, че при написването на своята автобиография О. Попович е бил повлиян от бележитата творба на Софроний Врачански.“[11] Пък и самият книжовник в текста, на който ще се спра, на два пъти говори с уважение и респект за Софроний и неговия „Неделник“, които е естествено да се предположи, че са го довели до интерес и към новооткритата му и публикувана от Раковски автобиографична повест. Възможно е и другото — в продължение на много години близък на Неофит Бозвели, да е познавал и неговите останали в ръкопис документални творби. Но е факт, че О. Попович, създавайки собственото си съчинение в духа на тяхната традиция, съзнателно или не, модифицира мемоарно-биографичния, документален тип повествование в съгласие със собствените си възможности на книжовник, с важното в личния си жизнен път.

Без да правя цялостна характеристика на творбата, ще се спра само на онова, което е важно и показателно за модификациите на жанра и свидетелствува за приемственост спрямо заложената от Софроний традиция. От значение са както общите страни на изображението, свързани с разрезите на една и съща робска действителност, с безправието на българина, с лукавството и грубата намеса на гръцкото духовенство, така и конкретните черти на картината, която знаем от „Житие и страдания“. Възрожденецът от с. Енина е също свидетел на онния кърджалийски набези, които срещаме опи-

[11] Б. Ангелов. Софроний Врачански и нашите възрожденци. — В: Сборник в чест на акад. Михаил Арнаудов. С., 1970, с. 143.

сани в Софрониевото летоописание. Поднесени са с познатата вече правдивост и суровост на изображението: „И колико мъжи, жени, деца уфащаха, децата турчаха, жените употребяваха за кючеци и в разкошие да им заливат, от коих много отидоха кату мученици на онзи свят, а мъжете употребляваха като роби при конете и в други дебели служби. Някои сосичаха на хиляди части, за да си изпитоват сабите, някои отпускаха без уши, без носове, и без ръце, за да ся плашат другите. Това сам с очи си видях. Боже ни дай това никому.“ Такава е нахвърляната по софрониевски обща картина на издевателства и мъченичества. Пак по софрониевски въздействена и релефна е картината и на непосредно предадени случки. Ето една от тях, която напомня класически фрагмент от „Житие и страдания“, обозначен от В. Мутафчиева „Как се беси поп“: „Прокляти делибашии принуждаваха баща ми, да ставя на конете им по пол крина ечем на сякой кон и никогда не са били у наша конюшня от 8 или 10 коня помало, като ни изядат ечма, обесят баща ми на нозете на тавана и никой не погледва на наш плач и вик. Жалостна майка упущися до приятели, снима гердани, залага и продава мило за драго, донеси даде 50 гроша, ослабеша отца, но како, оста да виси на една нога, за да наплати и други 50 гроша, за нихни зуби че истрилися от кокоше месо, не можат да ядат баница. . . рука ми умаля, не може вече да крепи перото, престава вече подробности писати, за кое не е било един и два пъти, но у сички руски, сръбски и гречески сражения. . . “[12]

Паисиевско-софрониевска е основата на отношението на О. Попович Хилендарец към миналото, към смисъла на възстановяването му: „История трябва да се излага праведно, судително и безпристрастно, за да може по вмера да послужи на историци за българска история“ (с. 48). Пак в същия дух авторът има съзнание за личните си възможности, като споделя, че за цялостен поглед и характеристика на миналото „ми способни не сме, но за возпоминание някаква важна описания ще предложим пред очите на читатели, що сме слушали, видели и сами радили, като за да би автори български посигурно описали българска нова история“ (с. 50). Затова повествованието се отдалечава от общите характеристики и преминава в автобиография или по-точно в „лични спомени“ според забележката на проф. В. Златарски.

Отделните късове на „Автобиографията“, без да следват хронологията на събитията от жизнения път на автора, с редицата отклонения, с вмъкванията на писма и позоваванията на случки от Света гора, Казанлък, Търново, Стара Загора, Цариград и др. възстановяват един напрегнат живот, подчинен на родолюбиви стремежи. Във връзка с нови моменти от процеса на народностно осъзнаване повествованието на О. Попович ги документира и свидетелствува за тяхната същност. Живо и точно са щрихирани портретите на видни или по-малко известни личности на Възраждането от 30-те — 40-те години: Стефан Богориди, Раковски, Неофит Бозвели, Ник. Евтимов, Александър Екзарх, Ил. Макариополски, Др. Цанков. . . Така документалната линия на изображение не остава само в рамките на автобиографичното и всекидневното от тогавашната действителност, а се насища с политическо звучене и актуалност. Особено плътно и пристрастно са охарактеризирани Ст. Богориди и Неофит Бозвели — първия О. Попович ненавижда и изобличава, на втория е съмишленик и близък. Страниците, посветени на Бозвели, притежават несъмнена документална стойност и сега не са загубили

---

[12] Автобиографията на Онуфрий Попович. — Изв. Ист. д-во, № 3, 1911, 51—52. Цитатите по-нататък са оттук.

значението си. В постигането им е вложено много чувство и лично отношение. Да не забравяме, че в патоса на изложението, в начина на подемане на отделни въпроси в „Автобиографията“ се промъкват интонации, които знаем от Бозвелиевото книжовно дело с неговата категоричност в присъдите, с народно-разговорните обрати, с изострения нюх към намесата на гръцкото духовенство, към социалния елемент в прояви и отношения. Ето как Онуфрий изразява схващането си за съмнителната роля на Ст. Богориди: „За да брусят български ябълки с техните кърпели. Колко ли милиони са се умножили сега за тоя български въпрос, и то кому на зетове и сватове му? За българска полза един мангър не са загубили, нито са на българи дали, зато не им са Българи на мангър длъжни, по-добре би било такова име да изчезне от българската история“ (с. 49). Съвсем в бозвелиевски дух О. Попович вижда навсякъде следите и пакостния резултат от „гръчко масло“.

Не по-малко показателна за мястото на „Автобиографията“ на О. Попович в така очертаната от „Житие и страдания“ и налагаща се мемоарно-документална линия на повествование е и нейната форма. Тук чертите на изложението не свидетелствуват за генетическа приемственост. Напротив — авторът е прибягнал до „аз-повествованието“, но го е възложил на друго лице, на своя „брат“. Свидетели сме на една съзнателно осъществена, но непоследователно прокарана мистификация, която след „Разговор с един бесарабски болгарин“ на Неофит Бозвели идва като естествен вариант на разчупване на Софрониевия автобиографичен маниер на изображение. Така авторът си предоставя известна дистанцираност в името на обективността в присъдите и оценките, на по-свободното и оправдано нарушаване на хода на повествованието.

Любопитното е, че докато при „Разговор с един бесарабски болгарин“ Бозвели последователно е прокарал изискванията за обективен тип разказ, то в „Автобиографията“ на О. Попович нещата не стоят съвсем така. От една страна, виждаме, че той ясно и категорично разграничава разказвача от главния герой. Но не са малко случаите, когато забравя за това и тези именно пропуски са едно от основанията на В. Златарски още в началото на века да разшифрова автора на творбата и да види в него самия Онуфрий.[13] Примерите в подкрепа на усложненото съзнателно наслагване на присъствието на О. Попович и на мнимия разказвач не са малко. Но са настоятелни усилията за поддържане на мистификацията, която се реализира като удвояване на „гласовете“. Разказвачът като „брат“ на главния герой се разграничава в немалко случаи от Онуфрий. Това се изисква от възприетия маниер на повествование и доузаконява желаното обективиране на разказа. Елементите на документалност се засилват от включените писма, от предисловието, което точно фиксира повода за написването на творбата.

Така модифицирано, „аз-повествованието“ разкрива своите естетически аспекти, без да напуска границите на автобиографичното и документалното. Приемствеността, залегнала в основата на еднородни по своя смисъл и познавателни стойности творби като „Житие и страдания“, „Разговор с един бесарабски българин“, „Автобиографията“ на О. Попович и „Неповинний болгарин“ от Раковски, се реализира в духа на типологическото им родство и близост, обусловени от историческите обстоятелства на българския живот и от проявите на творческото съзнание у българина. Трудно е да се разкрие при-

[13] Автобиографията на Онуфрий Попович. — Изв. Ист. д-во, № 3, 1911, 39—46.

чината, която е подтикнала книжовници като Неофит Бозвели и О. Попович да се откажат от „аз"-повествователната форма на разказа за себе си и да подирят усложнените форми на обективен тип изложение. Дали от скромност, дали под въздействието на срещани в чуждите литератури образци е прибързано да се правят заключения. Но в естетическите си измерения това тяхно усилие идва да разнообрази типологията на документалното, на автобиографичното начало във възрожденската ни проза от първата половина на XIX в.

О. Попович познава делото на Софроний Врачански, има съзнание за неговата роля в духовния живот на българина. Близък е с Неофит Бозвели. Ето защо естествено е единствената му оригинална повествователна творба да е в определено отношение към отделни страни от тяхното книжовно наследство. Че авторът на „Автобиографията" следи развитието на българската литература, показва интересът му към „Неделника", възхищението му от повестта „Нещастна фамилия" на В. Друмев, готовността му да откликне чрез в. „Дунавски лебед" за изясняване процеса на нашето просвещение. Механизмът на създаване на „Автобиографията" до известна степен като че ли ни дава представа за механизма на създаване на „Житие и страдания". И в двете творби — от О. Попович това е документирано — срещаме разминаване между формулираното като цел и насоките на вече разгръщаното повествование. „Аз щях да говоря за просвещение, па каде далеко мя занесе ветрушката, доста са по луговете губихме, дай да ся повърним да поговорим нещо и за просвещението, което беше в ония бедни времена твърде зле угаснало. . . " (с. 53). Но сам авторът в началото на същинския си разказ отбелязва: „Ми зафащаме наш пролог мало по-рано и ще го окончам до сегашно време." По различни причини О. Попович не устоява нито на едно от обещанията си, за да разгърне повествованието в твърде широки граници на оценки и присъди над възрожденската ни действителност. Както отбелязва проф. В. Златарски, имащ заслугата да познаваме „Автобиографията", „тъкмо с това отстъпване от главната си задача авторът е направил статията си твърде интересна, като той значително разширил темата си. . . " (с. 40).

Ето как самият О. Попович формулира намеренията си: „Любезни мои любородци, ази от младости имах намерение да опиша в полза потомцом нашим Кърджалийското по България бесование, но понеже малък отлучих ся от отечество, но не успях да се ползувам ни аз, нито те. . . " (с. 53). Но всичкото това вероятно го е осъзнал в светлината на общуването си със Софрониевия летописен разказ, който почти едновременно нахлува в неговото читателско съзнание с „Нещастна фамилия" на В. Друмев. Защото той веднага продължава: „Лятос като видях у българските книжици описание о някои си нещастная фамилия, разплака ми се сърцето, наумих да напомена нещо. . . да мога да видя того господина юноша, па тогава да умра" (с. 53). Тук е може би оправдан изводът, че наред с въпросната статия на Раковски „Няколко подробности за българската народна църква в Цариград" (напечатана в „Дунавски лебед" през 1861 г.) именно тия две творби („Житие и страдания" и „Нещастна фамилия") са подтикнали О. Попович — не да се изкаже по църковния въпрос (това произтича от статията на Раковски), — а да прибегне към един маниер на изложение, който има допирните си точки със Софрониевата творба, но споделя патоса и емоционално-сантименталните тонове и на Друмевата повест. Може би оттук идва и раздвоението, което налага своя отпечатък и върху организацията на повествователния материал.

В този смисъл, твърде разнородна по опорните си точки, а и по начина на реализацията си, „Автобиографията“ на О. Попович илюстрира неканонизираните форми на документалното повествование, неразчленеността на всичко онова, което дири израз, но застива на равнището на пресъздаване на преживяното, на „чутото и видяното“. В такива случаи на типологическа близост еднакво значещи са както елементите на общност, така и различията между нея и останалите мемоарно-биографични творби, защото и едното, и другото уплътняват приемствеността, която осъществява книжовния процес през първата половина на века спрямо „Житие и страдания“. Така съчинението на О. Попович споделя съдбата на всички мемоарно-документални творби оттогава. Тя също остава в ръкопис. Но както с общата си характеристика на биографично повествование, така и с конкретните си черти се включва в единна повествователна линия, която чрез натрупванията си, чрез постигнатото като опит подготвя и обуславя изявата на художествено-белетристично мислене след 60-те години при Друмев, Блъсков и Каравелов, чиито повести са вторият му етап.

Вече посочих, че израз на модификациите, които търпи мемоарно-документалната линия на повествование, дава с няколко от първите си творчески прояви и Раковски. „Показания на Георги Македон“ (1842), „Неповинний болгарин“ (1853), „Житие Г. С. Раковскаго, написано от него самаго“ (1861) са фрагменти от едно осъзнато и настоятелно усилие да се подири творчески израз на лични преживявания в тяхната автентичност и граждански измерения. В духа на наложената от Софроний Врачански традиция, но и в съгласие с принципите, които ще следват и белетристите ни от 60-те години В. Друмев, Ил. Блъсков и Л. Каравелов, формулирани в предговора към „Нещастна фамилия“, почти със същите думи Раковски предупреждава: „Читател не ще види в тая книга някои си хубаво написана басноповест, сплетена с измислени от остро въображение случки, накичена с любовни и нежни приключения; нито пък някакви си големи и извънредни подвиги, представени изкусно и докарани близо до вероятността. Не! Такива неща не съдържа тая книга. Тук се описват истинни събития, познати от голяма част очевидцев и събития такива, които са имали голямо влияние на развитието народнаго ни духа, които вхождат в народната ни съвременна повестност.“[14]

Ако Софроний Врачански трябваше да определи характера на задачата си в „Житие и страдания“, той спокойно щеше да прибегне към същите основания, които ръководят Раковски при написването на „Неповинний болгарин“. Защото и той вече има представа от „баснословестите“ в чуждите литератури — нали включва „Баснословие на Синтип философа“ във Втория видински сборник. Но решава да разкаже за своя живот. Така в структурата на съзнанието на българина се включва постепенно, но непоклатимо увереността в гражданско-възпитателната роля и възможности на конкретния факт, на лично преживяното, на житейски актуалното. Когато е създавал „Неповинний болгарин“, Раковски очевидно не е познавал „Житие и страдания“. Но той е възрожденецът, който пръв осъзнава неговите стойности и го публикува в „Дунавски лебед“ — което ще рече, че е бил подготвен да възприеме и оцени подобен тип повествование, че у себе си вече е носел нагласата да заживее с необходимостта от документален тип изображение. Ето защо, от една страна, сам подчертава, че за всеки „добросъвестен човек“ е „най-мъчно . . . да го-

[14] Г. С. Раковски. Българий, майко мила. С., 1967, с. 7.

вори само за себе си, а йоще по-мъчно е да пише сам делата си или житието си". Но, от друга страна, е убеден, че този е един от пътищата за създаване на „народната ни съвременна повестност". Категорично формулираната опозиция на „баснословестите", т. е. на преводната проза, се превръща в осъзнат с идейно-естетическите си измерения белег на нуждата от изображение на българския живот, на съвременността. Тя подсказва, че още книжовникът от 40—50-те години е схващал непълноценното въздействие на преводните повести и романи и е виждал качествата на документалния тип повествование. Казаното от Раковски обобщава опита на Софроний Врачански, Неофит Бозвели, а намира претворяването си като естетически принцип в повестите на Друмев, Блъсков и Каравелов през 60-те — 70-те години на XIX в.

В случая с Раковски ни интересува преди всичко документалният разказ „Неповинний болгарин. . .". В него срещаме пълноценното продължение на традицията. Страниците му са, макар и малко тромав, но правдив и вълнуващ летопис на същите тия „страдания" на българина под робство, които знаем от „Житието" на Софроний, от повествователния фрагмент на Никифор и Йеротей, от „Автобиографията" на О. Попович. Но издържани в друга тоналност, плод на друг маниер на изложение и свързани със събития от подруг характер, те идват да разнообразят мемоарно-документалния тип изображение, да ни го разкрият откъм нови негови страни и възможности. На първо място, Раковски не възприема формата на „аз-повествованието", а прибягва до по-обективен тип изображение чрез третоличната глаголна форма, с която описва страданията на „неповинний болгарин", „разпален от любовта към отечеството". Мистификацията му стига до настоятелното зашифроване на авторовата личност, познато от „Автобиографията" на О. Попович. Но чисто формалният похват на дистанциране на разказвача от съдбата на „неповинний болгарин" се оказва съществена черта на повествованието, която ни дава възможност да разкрием пътищата, по които се обогатява типологията на документално четиво, в какви граници се реализира корелацията „автор — герой" при биографичната ни проза през първата половина на XIX в. Вече се убедихме, че свои варианти ни предлага с „Разговор с един бесарабски болгарин" и „Жизнеописанието на Николай Димчов" Неофит Бозвели, друг вариант на връзката им спрямо повестта „Житие и страдание" на Софроний Врачански като изходна основа е „Автобиографията" на О. Попович, трети — мемоарните си фрагменти Раковски. . . Но ще спомена, че той непоследователно се придържа към началното решение да разграничи себе си като автор от себе си като герой на повествованието. В тоя дух са първите няколко страници на творбата. По-нататък той започва да смесва позоваванията — в отделни случаи продължава да повествува за „неповинний болгарин", в други започва да включва и собственото си име.

Усилията за разграничаване на авторовата личност от личността на главния герой в „Неповинний болгарин. . ." вероятно произтичат от желанието на Раковски да създаде повествование с определени литературни качества и начин на организацията му. Че е така, проличава от изричното му посочване: „Видяхме в началото на тая повест с кой начин котленските чорбаджии вдигнаха Стойко и сина му, в какво печално и плачевно положение остана нихното семейство." Но съзнанието му — постоянно раздвоявано между това усилие и почувствуваната необходимост от документалност и точно възстановяване на случки и конфликти, на проявите и реакциите на персонажа, го

е довело до тази непоследователност в типа разказ в светлината на корелацията „автор—герой".

Както и трябва да се очаква, стиловата характеристика на изложението в „Неповинний болгарин. . ." не е така хомогенна, както на „Житие и страдания грешнаго Софрония". Тази ѝ особеност произтича пак от двупосочния, разколебан изходен пункт и опорни точки на разказвача — „да прави литература" и да бъде сдържан хроникьор. Реализираната творба включва цяла поредица природни картини, авторови размишления, случки, пресъздадени в тяхната разгърнатост, диалогични фрагменти, откъси от документи, писма. . . Но всичките те са подчинени на усилието да се постигне правдив, документален разказ за съдбата на „Неповинний болгарин", превърнал се в картина на цялата ни робска действителност от това време. Емоционалната възбуда от срещите на главния герой с издевателствата на турци, гърци и чорбаджии, незаглушена от щастливия завършък на тия съдбоносни негови премеждия, е преминала както през спонтанните реакции и невъздържаност на характера, така и през идейното му съзряване. Тя е постигната с различни стилово-пластични средства на изображение. Ето каква напрегната атмосфера създава авторът при описанието на ареста: „Плачевно и жалостно благочувствените и богобоязливите жени помежду си думаха: клетата му майка! Горките му сестри! Ридание горко, плач и вопъл велегласно чуваше се в дом, на царската улица лежащ. Кого карат? Где го закарват? Защо го карат! Убил ли е? Не! Украл ли е? Не! Прелюбодействувал ли е? Не! Но защо това зло? От завист. . ." Библейските постулати са сполучливо трансформирани в реторични въпроси, които носят напрежението на непосредната, заобикаляща го, жестока и враждебна действителност.

Фактологичната уплътненост на изложението в „Неповинний болгарин. . ." е постигнато не на базата на лаконичния рисунък, познат от Софрониевата автобиографична повест. Тук събитията и фактите са включени в пресъздадения бит и природа — тяхно естествено окръжение: „През месец януария северовъзточний вятър силно вееше, като страшен гръм вихрушки непрестанно ечаха, планини и черната земя със сняг засипваха, всичко видно като с вар се белосваше, темна мрач въздуха бе прикрила, небесните светила зрак не пущаха. Зимний мраз с кристални плочи ледени улици котленски гладко наслал беше." Носещи в себе си конкретното и обобщеното като картини на българската природа, с точни позовавания на страни от всекидневието, отделните моменти на повествованието в „Неповинний болгарин. . ." уплътняват разказа. Документалната сила на изображението се постига не само с хронологическото скрепяне на постъпки и прояви, но и с включването на писма, рапорти и донесения. Така публицистичният пласт взема превес над непосредно видените и пресъздадени фрагменти — нещо, което придава художествено-публицистичен характер на текста. Позицията на разказвача, присъдите и адмирациите му на пряк участник и потърпевш в изобразяваната действителност актуализират с внушенията си изводи преди всичко от политическо естество. Очевидна е родолюбивата им основа и същност. Но е очевиден и техният идейно-естетически смисъл.

Регионалният пейзаж и бит за разлика от „Житието" на Софроний Врачански, но в твърде близки до повествованието на Неофит Бозвели форми на пресъздаване, заема широко място в „Неповинний болгарин". Запознат вероятно с подобни творби, Раковски е осъзнавал качествата, които прибавят те към литературен тип повествование. А че към това се е стремял, подсказва

неговото изрично уточняване в писмо до Иван С. Иванов: „За това наше страдание имам подробно написано списание под наслов „Неповинное страдания от гръцка злоба отца и сина болгарина“ и ако му дойде време, благоприятно ще го обнародвам.“ При това положение е естествен стремежът му да възстанови преживяното във форми и измерения, чрез които да се постига максимална убедителност и емоционално-въздействена характеристика на авторовата идея. Така Раковски изгражда обобщената картина на природата около родния си Котел. Тя внася елементи на описание, които обезсилват публицистичната струя, онова, което е пряк отглас на издевателствата над народа от страна на чорбаджии и гърци, които според мемоариста — „правдата правеха неправда, и неправдата правда“.

В центъра на разказа в „Неповинний болгарин“, както в Софрониевата творба, стои личността на автора. Но се проследяват преживявания и взаимоотношения от обществено-политическо естество. По този начин се постигат очертанията не само на неговите лични страдания, но и общата картина на гнет и безправие. Подобно на своя съгражданин и предшественик Раковски съумява да насити повествованието с атмосферата на „страданията“, с формирането на ония черти в характера на българина под робство, които съставят неговата характерологична същност: жилавост и устойчивост, твърдост и трезво отношение към живота. Пресъздавайки основното събитие — ареста на бащата и сина и последвалите ги издевателства и мъченичество, — мемоаристът разширява сферата на изображение, дири материал за обобщенията си и други ситуации, от други прояви на чорбаджии, гърци и турци. Всичките те свидетелствуват за робската участ на българина, позната ни от „Житие и страдания“, от страниците на Никифор и Йеротей, на Бозвели и О. Попович. . .

Така традицията на мемоарно-документално четиво за съвременността, чието начало е Софрониевата повест, е продиктувана не толкова от натрупвания художествен опит и търсения на книжовниците, колкото под натиска на самата робска действителност. Софроний, Никифор и Йеротей, Неофит Бозвели, О. Попович, Раковски, неизбежно се сблъскват с издевателствата на гръцкото духовенство, с потисническата същност на турското господство и всеки по своему ги документира като пресичащи се с личната му съдба.

Макар и изцяло обусловена от житейско-фактологичната си основа, традицията в мемоарно-документалния тип повествование разкрива и естетическата си същност — особено след като осмислим привлечените творби в духа на тяхната типологическа близост и сходства, в духа на приемственост и единна линия на изображение, която подпомага белетристичното мислене от 60-те—70-те години на XIX в. . . . Самото равнище на книжовния живот, самото естество на робската ни действителност способствуват за единосъщия характер на разрези и обобщения, на прониквания и обхват на жизнения материал, без да е винаги задължителна намесата на непосредното въздействие: на Софроний върху Бозвели, Онуфрий и Раковски, на Бозвели върху О. Попович и Раковски и т. н. Като конкретен израз и модификация на определена повествователна линия техните творби се налагат с чертите на общото по законите на иманентно присъщи закономерности на връзката книжнина — действителност. Но това не отменя необходимостта от разкриване естетическия смисъл на традициите, които лягат в основата на мемоарно-документалния тип повествование. Защото по този начин вникваме в същностен аспект на откриването на ония корени на оригиналната ни белетристика от 60-те — 70-те години, които определят нейната обвързаност с реалните форми на бъл-



БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

гарския съвременен живот. Тя ни обяснява защо художници като Друмев, Блъсков и Каравелов съумяват да надмогнат гравитацията на преводната сензационно-приключенска и сантиментална проза, да не се поддадат на изкушенията за занимателен и увлекателен разказ, а да останат при суровото, правдиво, наситено с жестокости лице на съвременността. Софроний в началото, по-късно Неофит Бозвели, О. Попович, Н. Геров, Раковски, придържайки се към най-близката до възможностите им форма на белетристично повествование — мемоарно-документалната, — следват една линия на овладяване на българския живот, която ще улесни Друмев, Блъсков и Каравелов при създаването на „Нещастна фамилия", „Изгубена Станка", „Ученик и благодетели", „Войвода". „Неда", „Турски паша". . .

Картината на оригинално, мемоарно-биографично повествование през първата половина на XIX в. е доста сложна и интересна за нас, когато проследяваме еволюцията на книжовния процес, модификациите на художествено-белетристичното мислене в неговите граници. Създавайки автобиографичната си повест, Софроний Врачански обогатява литературата ни, да си послужим с израза на Б. Пенев, не с „книжен принцип, а с един жизнен елемент". След нея идват съчиненията на Никифор и Йеротей, Неофит Бозвели, О. Попович, Раковски, малко встрани от идейно-тематичния ѝ профил, но пак в духа на документалното и преживяното — редица прояви на Ив. Богоров, Неофит Рилски, Н. Геров, Ив. Селимински. . . Осмисляйки всичкото това като традиция и плодотворно естетическо начало, имаме още веднъж възможност да осъзнаем мястото и ролята на Софроний Врачански в развоя на възрожденската ни литература през първите десетилетия на века. За да се убедим в твърдението на П. Зарев, че делото му е „едно ново литературно чудо, родено от малко по-друго, по-раздвижено време"[15].

---

[15] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. 1. С., 1966, с. 12.

*Петер Юхас*

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ ЧЕРТИ НА РЕВОЛЮЦИОННИЯ ДЕМОКРАТИЗЪМ НА БОТЕВ И ПЕТЬОФИ

Закъснялото буржоазно развитие на Източна Европа не остава без последствия. Най-характерното от тях е, че в навечерието на буржоазно-демократичната революция мнозина измежду нейните подбудители и идейни предвестници са литератори, мислители, които издигат не просто лозунгите на новата буржоазна идеология, а същевременно правят и социалистическите стремежи свое кръвно дело.

Закъснялото поради националния гнет буржоазно развитие не играе задържаща роля. Напротив, то упражнява мобилизиращо въздействие върху онези мислители, които са способни да обхванат действителността. Законът за неравномерното развитие насърчава сравнително малкия, но извънредно динамичен интелигентски слой, подтиква го да улови взаимовръзката между непосредствените и по-далечни възможности на революцията.

Наистина в повечето случаи стремежът е насочен към компромисното решение, към коригирането на всеизвестните недостатъци на капитализма, но в крайните заключения, изразени чрез езика на поезията най-ясно у Ботев и Петьофи, плебейският демократизъм, революционният радикализъм и ранните идеи на социализма и комунизма се смесват с идейните повеи на Френската революция.[1]

Подобни явления забелязваме и в страните с класическо развитие, където — наред с буржоазните искания и господствуващите идейни течения — гласност получават и утопично социалистическите стремежи на бедното градско съсловие. Още Енгелс казва: „И макар че, изобщо взето, буржоазията е имала известно право да претендира, *че в своята борба против аристокрацията* тя същевременно застъпва и интересите на разните трудещи се класи от онова време, все пак при всяко голямо буржоазно движение са избухвали самостоятелни движения на оная класа, която е била повече или по-малко развита предшественица на съвременния пролетариат. Такова е било движението на анабаптистите и на Томас Мюнцер в епохата на Реформацията, и на селските войни в Германия, на левелерите през време на голямата английска революция,

[1] В своя двутомен труд „Призрак броди из Унгария“ (Будапеща, 1972) унгарският изследовател Пал Панди въз основа на огромен и убедителен материал показва доколко различните социалистически идеи повлияват върху духовния живот на Унгария от навечерието на буржоазната революция през 1848—1849 г.

Бабьоф през време на Великата френска революция. Тези революционни въоръжени въстания на още несъзрялата класа са придружени от съответни теоретически проявления: такива са утопичните описания на идеален обществен строй през XVI и XVII в., а в XVIII в. вече направо комунистическите теории (Морели и Мабли).“[2]

Щом като стремленията, които надхвърлят буржоазните интереси и идеи, съпътствуват докрай буржоазните движения на страните с „нормално“ развитие, няма защо да се учудваме, че социалистическите идеи се появяват все по-категорично в закъснелите буржоазни движения на източноевропейските страни. В тези страни редът на буржоазните, свързани предимно с борбата за независимост, движения идва тогава, когато на Запад вече са утвърдени и укрепнали противоречията на новото общество.

Унгарското обществено мнение е информирано още от самото начало за отрицателните страни на капитализма, проявили се в развитите промишлени страни. Богатата пътеписна литература и публицистика разкриват пред него мизерията в тези страни и подтиснатото положение на ирландския народ. Авторите на дописките и статиите поставят все по-често въпроса: доколко тези страни ще бъдат закономерни спътници на родното развитие?

Статиите, които разглеждат закономерните недостатъци на капиталистическото общество, проявили се и в страните, намиращи се в началния стадий на капитализма, през 20-те години на XIX в. вече не са рядкост в унгарския печат. Достатъчно е да спомена някои заглавия, за да се убедим в това: „Мъчителното търсене на прехрана на надничарите от английските фабрики“ (бр. 164, 1825) и „Неравенството между хората“ (бр. 251, 1828) — и двете появили се в „Хаснош мулатшагок“ („Полезни развлечения“) — или статията на Ищван Варга „За усъвършенстването“, публикувана през 1827 г. във „Фелшьо Мадярорсаги Минерва“ („Горноунгарска Минерва“), както и произведението от Йожеф Доци (Виена, 1829), разглеждащо бедственото положение в Ирландия. А т. нар. „Хазаи еш кюлфьолди Тудошиташок“ („Известия от страната и чужбина“) помества съобщения за Лионското въстание. Спирайки се на причините за избухването на въстанието, в бр. 4 от януари 1832 г. вестникът съобщава: „Гладът, мизерията карат цели градове да изпадат в безизходица и очевиден бунт. На едно място работа няма, на друго — заплащането е лошо, но злото не е само в Лион, а се е разпространило в цяла Франция. Какво е направила държавата за трудовите хора от Юлската революция насам? Нищо, абсолютно нищо; всичката ѝ тревога е само за собствените ѝ чеда и за борсата.“

Все повече стават онези, които признават, че: „В сравнение с бляскавите обещания на просветителите установените с „победата на разума“ обществени и политически учреждения се оказали зла, предизвикваща горчиво разочарование карикатура. Липсват само хората, които да констатират това разочарование — и тези хора се появиха в началото на първото столетие.“[3]

Когато в Източна Европа задачите на буржоазнодемократичната революция стават актуални, в Западна Европа вече се появяват не само онези хора, които съумяват да обхванат мисловно изпълненото с утопичносоциалистически теории и обусловено от тамошния буржоазен ред „горчиво разочарование“. Нещо повече, от средата на 40-те години с първите трудове на Маркс и Енгелс

[2] Ф. Енгелс. Развитието на социализма от утопия в наука. Будапеща, 1945, с. 8.
[3] Пак там, с. 11.

започва и разработването на научния социализъм. През 1845 г. унгарският печат вече се позовава на произведението на Енгелс „Положението на работническата класа в Англия“, а „Немзети Уйшаг“ („Национален вестник“) в броевете си от 30 април и 4 май 1847 г. помества откъси от него.

Така между Западна и Източна Европа възниква известно напрежение. По отношение на ликвидацията на феодалната система Западна Европа си остава и за в бъдеще пример за Изтока, същевременно обаче по несъвсем окуражителен начин тя доказва и вътрешните, органични болести на буржоазния строй. Всичко това неизбежно повлиява върху източноевропейските демократични движения, и то по два начина. От една страна, буржоазията — най-заинтересованата в буржоазните преобразования и същевременно поради относителната си слабост при всички случаи склонна към компромиси — става още по-внимателна: тя вече е изпитала на собствен гръб как по време на революциите се появяват стремежи, надхвърлящи буржоазния строй. От друга страна, искрените борци за демократичните промени разбират коя е в същност последната дума на човешката история, както и това, че само онзи може да остане докрай привърженик на революцията, който е способен да влее ново, социалистическо съдържание в традиционните лозунги за свобода, равенство и братство.

Така идейната система на френските революции се съчетава с ученията на френския, английския и немския утопичен социализъм, респ. комунизъм, а през втората половина на миналия век идейните влияния на научния социализъм се осъществяват все по-ясно в източноевропейските литератури. От Просвещението през XVIII в. до комунистическите идеи води прав път и един по-скъсен, по-опростен вариант на този път изминават докрай повечето източноевропейски революционни демократи. В мисловния свят на Чернишевски, Петьофи, Ботев и Марković поуките на френската революция са в органично единство с ученията на утопичния социализъм.

Преди да се спра по-подробно на този въпрос, смятам за необходимо да илюстрирам с някои конкретни данни и цитати доколко различните социалистически идеи повлияват върху духовния живот на Унгария в навечерието на буржоазната революция от 1848—1849 г., още повече, че в статията си „Шандор Петьофи и българската литературна критика“ Любен Бумбалов дори и днес поставя под съмнение факта, че под влиянието на унгарската действителност и на прочетените книги, Петьофи е могъл да стигне до оня момент, при който вече е бил способен да приеме и перспективата за далечното комунистическо бъдеще на човечеството:

„Докато приликата между Ботев и Петьофи е въпрос, който твърде много занимава критиците, то различието почти винаги остава на заден план или в най-добрия случай се изяснява незадълбочено. . . За съжаление обаче в повечето статии (а това е слабост и на статиите, писани преди 9. IX) не се диференцират идеологическите схващания на Ботев и Петьофи. Отбелязвал съм и по друг повод, че не бива да се забравя известното различие между идеите, които Ботев възприема от Парижката комуна, а Ш. Петьофи — от революцията в 1848 г.“ — пише Бумбалов и се опитва „да изясни“ „онова, което ни представят двамата като синове на две велики епохи (буржоазната революция от 1848 г. и Парижката комуна — б. м. П. Ю.). „Различните конкретно-исторически обстановки обуславят и различието в естетическата и идейна постановка на тяхното светоусещане. Ботев има обективната възможност, макар и твърде ограничена, да се запознае с идеите на едно ново учение. (Според

Бумбалов тогава Петьофи няма такава възможност! — б. м., П. Ю) . . . Ботев е романтик с по-ясен поглед върху развитието на човешкото общество, оттук и ярко изявената революционнодемократична струя в творчеството му. А Петьофи е геният-сеизмограф, който предугажда като „куче великите трусове на земята", но за който те нямат ясна и определена форма."

Достатъчно е обаче да прочетем едно-единствено стихотворение на Петьофи — „Към поетите на XIX век", за да се убедим в несъстоятелността на подобен възглед. Поетът се бори за едно общество, в което „всички по равно ще черпят от рога на изобилието", „всеки пълен дял от щастие човешко има" и „слънцето на мисълта, кога над всяка хижа блесне". „Това е неоспоримо и твърде важно свидетелство, че и в изостаналите условия на стоящата пред прага на буржоазната революция Унгария Петьофи можà да стигне до възприемането на комунистическите идеи" — установява Шандор Фекете, ревностен изследовател на Петьофи, в статията си „Петьофи и комунизмът"[4].

Всичко това е действителност, която може да се докаже с множество биографични и идейно-исторически факти.

Но нека по-напред видим как социалистическите идеи повлияват върху духовния живот на Унгария в навечерието на буржоазната революция, за да се убедим: Петьофи и Ботев не са синове на две различни епохи, а плебейски революционни поети на едно общество, узряващо за закъснялата буржоазна революция, поети, които възприемат и перспективата за комунистическото бъдеще на цялото човечество.

Утопичните идеи нахлуват много бързо и в унгарското обществено съзнание. В последните десетилетия на XVIII и началото на XIX в. все още срещаме само отделни белези на възприемането на комунистическите стремежи на Меслие, Морели, Мабли и някои други утописти, но Юлската революция в Париж през 1830 г. и Лионското работническо въстание събужда траен и все по-нарастващ интерес по отношение на новите социалистически идеи.

„Оригиналните възгледи на Сен Симон ще изненадат целия свят и оставят задълго трайна следа след себе си" — пише през 1835 г. в „Тудомантар" („Научна сбирка") Пал Чато, който още през 1829 г. под псевдонима Сен Симони публикува преводите на шест стихотворения на френския поет Беранже. В не една своя статия „Тудомантар" запознава обстойно читателите с идеите на утопичния социализъм. Един от броевете на „Мадяр Курир" от 5 ноември 1830 г. също представя подробно сенсимонисткото учение. А първият брой на сп. „Йеленкор" („Съвремие") от 1832 г. ни запознава с 11 сенсимонисти. В поредицата от статии „Минало, настояще и бъдеще" на Карой Сас, публикувани през 1832 и 1833 г. в „Немзети Таршалкодо", както и в хрониката му, появила се през 1831 г. в Коложвар под формата на книга, тук-таме се среща и името на Сен Симон. Представяне на сенсимонизма срещаме и в първия том на появилата се отново в Коложвар и под редакцията на Ференц Силади книга—джобен формат „Клио" (1832). Четиринадесетият том на излизащия в периода 1831—1834 г. лексикон „Кьозхасну Ишмеретек Тара" („Сбирка от знания за обща полза") съдържа имената не само на Хегел и Робеспиер, но и на Сен Симон и на неговите последователи.

В средата на 30-те години на миналия век интересът се насочва към Ламене — забранената му книга „Думи на един вярващ" се предава от ръка на ръка. По това време за унгарските мислители дейността на френските уто-

[4] Ш. Фекете. Отчет за празника. Будапеща, 1975, с. 91.

писти е задължителен духовен белег на епохата. Показателно за този поврат е изследването на Йожеф Байза „Франция през 1833 г.“, появило се през 1834 г. в „Тудомантар“: „Ние трябва да премахнем не само данъка — така казват „демагозите“ — корените на злото се намират много по-надълбоко. Трябва да премахнем тиранията на богатите над бедните и да направим богаташите и бедняците равни. За да няма след това нито големи богатства, нито мизерия.“

Редом с онзи слой, който със свито сърце приема новината за утопичните идеи и стремежи, все повече нараства броят на онези, които със симпатия следят идеите на Ламене, Оуен, Сен Симон, а по-късно на Фурие. Тази нарастваща симпатия намира израз в книгата на Шандор Фаркаш Бьолъони „Пътуване в Северна Америка“, излязла в Коложвар и претърпяла поради големия си успех две издания (1834 и 1835 г.), а също и в романите на Танчич.

Бьолъони посещава комуните, организирани въз основа на принципите на Оуен, Рап и Шейкър, и ги сравнява помежду им: „И на сдружението на Оуен главният принцип е общността на притежанието, но поради неговата враждебност към всяко вероизповедание, под чието прикритие се ражда толкова много зло на света, при него всеки човек си мисли вътрешно онова, което му допада и според което религията на сдружението се оказва чист деизъм. Дяловете са еднакви, но еднакво е и задължението на всеки негов член, който трябва да се грижи за поддържането на сдружението и да съдействува за благоденствието на отделната личност. Същите принципи за сдружението има и Рап, но за запазването му той се спира не само на стремежа за лично благоденствие, но и на оковите на религията, към които Оуен не проявява никакъв интерес. Сдруженията на Шейкър, Рап и Оуен са три нови особени момента в историята на човечеството и ако просъществуват дори половин век, те ще направят голяма услуга на философията и ще оборят много от принципите на политиката.“

Книгата на Бьолъони пожънва голям успех, получава наградата на Академията, а Сечени и Вешелени поздравяват лично автора. Особено живо откликва на тълкуванията за последователите на Оуен, Шейкър и Рап, закърменият с плебейски дух Танчич. Този интерес от страна на плебейското съсловие към новите социалистически идеи се оказва ползотворен, защото съдействува за приобщаването на това съсловие към стремежите за обществени преобразования и за национална независимост.

В своето научно издържано слово през 1841 г. председателят на Академията Агошт Трефорт обобщава съвременните икономически постановки: „Напредъкът на по-новата промишленост има този тъжен белег, че с увеличаването на цялостното имущество на нацията, състоянието на работническите слоеве се влоши; встъпването на машините в конкуренция с работническата класа стана причина да се зароди социализмът — една школа, която искаше чрез концентрирането на разпръснатите сили да подпомогне съдбата на страдащите работнически слоеве. За това, че подобно средство дава право за големи надежди, свидетелствува практиката; социализмът обаче в стремежа си да приведе в изправност всяка отделна част на тялото на сдружението, изисква нова религия, ново право, нов морал; стреми се към такива институции, които предполагат преобразяването на човешката природа, нейното усъвършенстваване. Това учение се нуждае от нов човешки род и затова от този човешки род, който съществува, то няма никога да се възползува. Редом с всичко това отрицателната страна на тази система също заслужава внимание; мечтателните, но вдъхновени нейни следовници показаха раните на сдружение-

то и определиха средството, което ще го излекува — други вече и ще го приложат, но как, по какъв начин? В настоящия момент това все още представлява загадка, която предстои да бъде разрешена от бъдещите поколения."

През 1837 г. „Фиделмезьо" ни запознава с Лерминие, ученик на сенсимонистите: „Въпреки онези свои заблуди, които будят противоречия в мене, сенсимонизмът внесе дълбоко последователни идеи в историята, синтезира ги и като проумя прогреса на човечеството посредством различните му периоди на развитие, извлече науката на този колективен живот. Философията също намери в тях старателни и добронамерени помощници, готови да й служат по всяко време и може би това ще бъде впоследствие тяхната най-добра защита. Лерминие възприе от техните учения всичко онова, което беше приложимо към потребностите на съвременната епоха, като разпространението на познанията, реформацията на законодателството, подобряването съдбата на класата на простолюдието."

През 1840 г. в превод на Габор Казинци сп. „Атенеум" публикува три части от „Думи на един вярващ. . ." В плановете на Казинци е фигурирал преводът и на едно друго произведение на Ламене. В едно свое писмо той с горчивина пише на Ференц Толди за това: „Двете произведения на Ламене „Думи на един вярващ" и „Гласът на народа" занесох в ръкописния отдел на Академията — нека там почиват, докато не пречупим оковите на духовния и светския живот. . ."

„Атенеум" публикува и двете статии на Мориц Лукач „Няколко думи за социализма" и „Колективният живот на съвременната епоха", а също и статията на Жигмонд Бьоти „Мисловно-религиозната система на Оуен".

На границата на 30-те и 40-те години, редом с критиката на капитализма, във все повече статии и научни изследвания на преден план излизат познанията, породени от противоречията на капитализма.

В студията си „Мизерия в Ирландия" (1840) Йотвьош изповядва, „че общото благо и благоденствието на всеки отделен човек престава да бъде вече любима мечта на филантропа, убежище, което неведнъж го е приютявало по-далеч от този тъжен живот; че то става негова висша цел, към която се стреми с цялата си сила; че възникнаха нови нужди за човешкия род, такива, които при сегашните форми не се задоволяват; и че тези форми ще претърпят изменение, защото каквито и прегради да се поставят пред човека,накрая той винаги съумява да постигне намеренията си. Кога, по какъв начин? Не се знае! Но съм дълбоко убеден, че ще го постигне и че нашите потомци от по-късните епохи ги чакат добри дни. Защото никой не може да спре човечеството в пътя му напред."

Други, като Ищван Горове, говорят за „тези смели обществени реформи, ученията на социализма и комунизма, които в по-остри или по-приглушени форми вече на много места се появяват"[5].

През 1839 г. Льоринц Тот, който обикаля Западна Европа в компанията на Горове, също е на мнение, че „тук само коренни преобразования могат да помогнат. . . По-голямата част на тези наистина неосъществими в живота страхотии — които поради искрения стремеж за лечение на тези рани така, както се е случвало с толкова много други хубави реформи-мечти — запада, изчезва. Девизът на сенсимонизма „chacun selon sa capacité, chaque capacité selon ses oeuvres"* и неговият основен закон — „на всички без изключение

[5] Л. Гатаяи. Спомените на Ищван Горове, с. 166—173.

* Всеки според възможностите си, на всеки според труда (от фр.) — Б. ред.

да бъде осигурено правото на труд, като всеки ще работи, а също и почива според способностите си“ — трябва да бъде пътеводител на всички времена, ако не според формите на Сен Симон, Фурие и Оуен, тогава според други форми. Да се подобри съдбата на бедните — най-голямата класа на народа, да се предотврати обстоятелството, че мнозинството живее, мори се и се поти според настроението на няколко прекомерно богати фабриканти и да се издигне човека от бездушна машина в самостоятелна личност — това е едно толкова благородно начинание, от което е трудно човек да се откаже, независимо от това, че досега все още не е успял да намери пътя към него“ („Попътен фейлетон“, 1844).

Ирини отива по-надалече в своите „Попътни бележки от Германия, Франция и Англия“ (1846), оставяйки мисли, близки до идеите на Кабе: „Преди няколко години и у нас, особено сред младите, беше на мода републиканското позьорство, но, както виждаме, думата „република“ все още нищо не означава, освен страна без крал; а въпросът дали наистина свобода или аристокрация ще властвува в страната, остава напълно без отговор.“

Критиката на неудовлетворението от правното равенство напомня за Петьофи: „Да се даде на всеки избирателно право — пише Ирини — днес, при сегашното положение, когато, от една страна, се ширят безимотни, а, от друга — хора, притежаващи безчетни богатства, не би ли било това предаване на властта в ръцета на богатите?“

И Кошут изповядва подобни възгледи през 1842 г.: „причина за мизерията на народа не са фабриките, а онова неестествено състояние на сегашното положение — причинител на глада, който дори и тази висока индустрия не може да спре.“ А в речта си от 18 II. 1848 г. той подчертава, че „опасността е в незаинтересоваността към пролетарските тълпи. Какви ще бъдат последиците от това, не ми е известно, но да се надяваме на Бога, че провидението ще направлява усилията ни към разгръщане на свободата и цивилизацията и утвърждаването на Реда. Но ако и за в бъдеще забравяме за пролетариата, над света може да надвисне гибелен облак, който да го разтърси.“

Ласло Салаи, повече от който и да е друг представител на досега споменатите направления, е запознат с ученията на социалистите-утописти. В статията си от 19. XII. 1844 г., публикувана в „Пещи Хирлап“, той достига до защитата на комунизма: „в паметта на мислещите хора неволно проблясват ученията на комунизма, според които политическото равенство е само половин равенство, като отзад е още имотното равенство. Така че за комунизма, шегувайки се, може да кажем, че не е нищо друго, освен следното изречение: „аз нямам имот, ти обаче имаш, от което следва, че аз ще взема твоя и т. н.“; имуществено равенство не може да съществува — дори и да разделят всичкото имущество по равно, утре ще настъпят други промени, съответно различия, т. е. това свидетелствува за тясно разбиране и повърхностно знание на една възвишена идея. Няма нищо по-лесно от това да се подозира, или да се подлага на присмех; и тук най-големи майстори са онези, които не разбират нещата, отделната идея. Ние сме още далеч от всички тези движения, но дори и да бяхме близо, ще трябва да измине още някой и друг век, докато резултатът излезе наяве; във всеки случай да отричаме, че от идеята за комунизма отсъствува всякаква възвишеност, е повече от абсурдно. . . Според комунизма страната ще бъде единственото голямо сдружение или семейство, в което ще съществува пълно равенство във всяко отношение. Осъществимо ли е наистина това? Не е лесно да го твърдиш категорично, но че в тази идея има

нещо изключително възвишено, което човешкият ум се оказва неспособен засега да проумее, е безспорно."

И Мориц Лукач признава, а в доклада си „Няколко думи за социализма" (края на 1842г.) направо заявява, че сенсимонистите „се готвят не да закърпват и поправят, а наново да сформират цялото общество". Той дори предрича разгръщането на близката буря: „Борба ще избухне, и то не както досега, за политически права и отстъпки, не и за отстояването на един или друг език и националност, а за правото на насъщния хляб, такава борба, която ще постави под въпрос досегашните основи на буржоазията — личната собственост" — пише през 1843 г. в първия брой на „Тримесечник за Унгария".

В студията си „Няколко идеи относно правото на дружеството" Мориц Лукач рисува още по-ясно историческото създаване на класовите противоречия: „Произволът на феодалните господари и земевладелците бе заменен с неограниченото господство на фабрикантите и капиталистите, страданията на народа не стихнаха, само формата на робството се промени — сега не човек на човека, а класата на класата стана господар, тиранин, и това прави нещата още по-мъчителни, застрашава чувството за човешко достойнство и равенство, което вече започва да се пробужда в обречената на страдания и лишения народна класа. И тази беда, казвам, прогресира застрашително; парите, а заедно с тях и властта от ден на ден се съсредоточават във все по-малко ръце, същевременно армията на живеещите от днес за утре пролетарии все повече нараства. . . ".

Под влиянието на утопичния социализъм Мориц Лукач засяга и въпроса за материалното равенство: „Убеден съм напълно и това убеждение дължа на произведенията на социалистите, че щастието на нациите, истинското им величие трябва да се търси не в натрупването на богатства, а в тяхното равномерно и достойно разпределение."

И Йожеф Йотвьош вижда добре, че политическото равенство в буржоазното общество е илюзорно поради различията в имущественото състояние: „докато има различия между хората по отношение на имуществото, личните способности или науката, равенството на сдружението, на общината ще принадлежи винаги на мечтите" — пише през 1846 г. в книгата си „Реформа", излязла в Лайпциг.

За пръв път в унгарската литература, следвайки Фурие и най-вече Кабе, Михай Танчич обхваща в система убедеността в комунизма („Трезв разум", 1843—1844), а първият модерен революционер в литературата ни е Силвестър, „апостолът" на Петьофи.

Комунистическата перспектива помага на Петьофи да види противоречията на буржоазните революции. И в това по всяка вероятност голяма роля има книгата „Популярна история на френската революция" от Кабе, която Петьофи чете и от която си води записки през пролетта на 1846 г. В качеството си на комунистически пророк Кабе е направил революцията привлекателна за унгарския поет с това, че „я е включил като необходимо звено в редицата на борбите за комунистическото бъдеще на човечеството"[6]

Разбира се, революционността на Петьофи не се ограничава само с идейните възгледи на Кабе. От Мор Йокаи знаем, че в библиотеката на Петьофи се е намирала Ламартиновата „История на жирондистите" в осем тома и книгите на Мине, Ескиро, Тиер, както и големият историографски труд на Буше

[6] Ш. Фекете. Петьофи и якобинците. Отчет за празника, с. 66.

и Ру. Творбите и записките на Петьофи свидетелствуват, че поетът е смятал историята на революцията за приложим в действителността учебен материал. Той се е готвил решително да пренесе наученото в живота, да използува опита на революцията.„В стихотворенията му плебейският демократизъм, революционният радикализъм и ранните идеи на социализма и комунизма се смесват в едно с мисловните повеи на френската революция, така както водата на различните извори се стича в една река. За разлика от много други свои унгарски съвременници Петьофи не само откликва на новите социалистически възгледи, но и ги приема, т. е. преобразува, интегрира новите идеи в общата картина на унгарските условия, приспособява ги към своя мироглед. Собственият му опит, плебейската му последователност „преработват“ тези мисли в негови ,а новите идеи допринасят за сформирането на мирогледа му.“[7]

По време на крепостната реформа (1861) в Русия социалистическите стремежи не са актуални и все пак те осъвременяват идейната система на революционните демократи. В периода около 1870 г. в България и Сърбия в същност още липсват сигурни предпоставки за едно истинско радикално буржоазно преобразуване, но Ботев и Марковић можеха да станат негови предвестници само ако разработеха същевременно и онези идеи, които щяха да го надхвърлят в теоретично отношение. Прав е Геза Кепеш, който още през 1950 г. твърди: „Ботев добре вижда, че народът му е закъснял за буржоазната революция. Ето защо той с всички средства подготвя такава революция, която да прескочи това стъпало и да извоюва не само независимостта на нацията, но и освобождението на целия народ. Ботев критикува остро оценяващата всички „за“ и „против“ компромисна „революция“ на „патриотите“, защото знае, че ако те победят, независимостта на нацията няма да означава същевременно и свободата на народа. . . . За това, че Ботев си е представял тази борба като част от развитието на историческия процес и че толкова добре е виждал — разплащането на българския народ не е с турския (още повече, че и двата народа са били под едно и също потисничество, като върху българите е падала двойната тежест на чуждото и феодалното господство) — свидетелствува най-вече онова негово изявление, според което след революцията българският народ ще стисне братски ръката на турския, стига и той да отхвърли от себе си ярема на своите господари! Затова Ботев предупреждава както своя народ, така и всички останали, че националните революции трябва да бъдат едновременно и социални.“[8]

Всичко това наблюдаваме и при Петьофи, който, както видяхме, успява да разпростре националната, демократична и антифеодална програма за освобождение чак до възприемането на ранния комунизъм.[9]

По-надолу върху примера на Ботев и Петьофи ще илюстрираме по какъв начин революционният демократизъм и утопичният социализъм се появяват

---

[7] П. Панди. Цит. съч. Т. 2, с. 5.

[8] Г. Кепеш. За живота и творбите на Христо Ботев.—В: Избрани съчинения на Христо Ботев. Будапеща, 1950, 10—11.

[9] Въпроса за социалистическите черти на революционността на Петьофи и Вашвари пръв разглежда Шандор Фекете в книгите си „Мартенската младеж“ (1950) и „Пал Вашвари“ (1951). В по-ново време Шандор Лукачи—въз основата на богат материал—илюстрира връзките на Петьофи със съвременните му социалисти Петьофи и Кабе — Jrodalomtörténeti Közlemények, 1966, № 3—4; „. . . и с червени знамена“ — Критика, Будапеща, 1967, № II и 1968, № 1, 3. До най-големи обобщения достига Пал Панди в книгата си „Призрак броди из Унгария“, т. 1—2, Будапеща, 1972.

по едно и също време в живота на тези двама особено радикални източноевропейски поети. Сходствата в поезията и в жизнения път на Ботев и Петьофи не се нуждаят от доказателства, подобен паралел може да се открие в почти всички унгарски и български статии за Ботев, нас ни занимава не толова една по-обща аналогия, колкото подчертаването на онова своеобразно родство, което се състои в появата и у двамата на идейните зародиши на комунизма. Във връзка с това ще трябва все пак да наблегнем и върху някои характерни сродни черти в революционността на двамата поети, за да издигнем паралела Ботев — Петьофи от областта на абстрактното до равнището на уловеното по-отблизо непосредствено родство.

Най-очевидният на пръв поглед паралел е необикновената близост в ars-поетиката на двамата.[10] Не по-малко характерно е, че в живота и в поезията им водещо място заема политиката. „Ако умра, то знай, че после отечеството си съм обичал най-много тебе. . .“ — пише в последното писмо до жена си Ботев.[11] Тази съчинена с краткостта на завещание присъда за връзката между любовта към родината, към свободата и към любимата ни припомня с право поетичния лозунг на Петьофи:

Две неща ми трябват на земята —
те са любовта и свободата.
Жертвал бих живота безвъзвратно
за любов,
любовта да дам за свободата
съм готов.[12]

Не по-малко важно е и следното обстоятелство: за разлика от писателите, стремящи се към съгласуване на религията с революционността, и за Петьофи, и за Ботев е характерен един подчертано остър антиклерикализъм. В очите на Ботев представителите на различните църкви са враг номер едно на прогреса,[13] а и за това, какво е било мнението на Петьофи за поповете, красноречиво говорят неговите стихотворения „Легенда“ и „Към младежите от Дюлде“.

Онова, което сродява Ботев и Петьофи по отношение на революционния демократизъм, е и фактът, че и за двамата човешката история е една непрестанна борба между потиснати и потисници, в която борба естествено двамата поети стоят на страната на потиснатите. И у двамата възниква въпросът, дали наистина вечният кръговрат е този, който характеризира освободителните борби на човечеството. Окончателният им отговор намира въплъщение в побеждаващото всяко съмнение революционно действие. В чудесните редове на стихотворението „Светлина!“ Петьофи се бори срещу „ужасната“ мисъл, че в света може и да не съществува посока, цел и искрено пролята кръв за човечеството, и човек просто да се окаже безполезен за „света“. В стихотворението си „Борба“ Ботев също се бори срещу подобна мисъл:

Свещена глупост! Векове цели
разум и съвест се борят;
борци и мъки, в неволи мрели,

[10] Вж. П. Юхас. La poésie en tant qu'instrument du renouveau national et social dans la littérature esteuropéenne du siècle dernier. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 10.

[11] Хр. Ботев. Събрани съчинения. Будапеща, 1950, с. 120.

[12] Ш. Петьофи. Събрани съчинения. Т. 2, с. 133.

[13] Хр. Ботев. Избрани съчинения, с. 102.

но, кажи, що са могли да сторят!
Светът, привикнал хомот да влачи,
тиранство и зло и до днес тачи. . .

И все пак от горчивия опит на дотогавашната история на човечеството и двамата извличат поуката, че непрестанната борба между потиснати и потисници се приближава към една крайна революция, към окончателния триумф на потиснатите. В „Борба“ Ботев изразява това по следния начин:

И в това царство кърваво, грешно,
царство на подлост, разврат и сълзи,
царство на скръб — зло безконечно
кипи борбата и с стъпки бързи
върви към своят свещени конец. . .
Ще викнем ние: „Хляб или свинец!“

Подобно на Ботевата визия за борбата, която „върви към своя свещен конец“ и Петьофи рисува „решаващия триумф“ на „добрите“ над „лошите“: „Досега доброто вечно губеше. За да победи веднъж завинаги. Но първата му голяма победа ще се потопи в Море от кръв.“[14]

Интересното е, че в стихотворението на Ботев от горчивото заключение, извлечено от хода на историята, се стига до видението за оптимистичния край на „борбата“. При Петьофи, в две други, написани в разстояние помежду им само от един месец, се съдържа отговорът на въпроса за песимизма и за обнадеждаващия оптимизъм. А това означава, че и на двамата поети историята е предлагала взаимоизключващи се поуки и че тези тенденции са живеели една до друга в мисловната им система. Трябва да подчертаем, че и при двамата в тази борба отново и отново взема връх революционната вяра. Едва ли е случайно, че без да се възползуват от други научни аргументи, и двамата извличат поука от големия урок на историята на християнството:

„Християнството има своите мъченици, — изповядва Ботев — доде нарече роба „син божий, син человеческий“; има ги и революцията, за да „направи скитника гражданин“, има ги и ще ги има и социализмът, който „иска да направи човека повече от син божий и гражданин — не идеал, а същ човек, и от него да зависи градът, а не той от града“. Християнството, революцията и социализмът — монархията, конституцията и републиката — те са си фактове и епохи исторически, които ще отрече само тоя ум, който не признава прогреса в человечеството.“[15] Петьофи също пише: „. . .онова, което трябва да стане, ще стане. Християнската религия е имала само дванайсет апостола и пак се е разпространила; как тогава да не се разпространи републиката, която вече толкова много апостоли и мъченици има. . .“[16].

Внимание заслужава и обстоятелството, че и за Ботев, и за Петьофи търсенето на смисъла на борбата е постоянен въпрос; вярата им в прогреса се възправя отново и отново в размислите им пред нови изпитания — свидетелство, че причина за техните дилеми е осъществяването на буржоазния ред на Запад. Представителите на Великата френска революция не познават този конфликт, те живеят и умират с надеждата за сигурната победа — за пръв път съмнението се промъква в съчиненията на Бабьоф, онзи Бабьоф, който надживя погрома

[14] Ш. Петьофи. Присъдата. — В: Събрани съчинения . Т. 2, с. 179.
[15] Хр. Ботев. Цит. съч., с. 87.
[16] Ш. Петьофи. Цит. съч. Т. 5, 93—94.

на якобинците и стоейки начело на един предкомунистически заговор — т. нар. „заговор за равенство", се пожертвува като противник на буржоазния ред. Историята на буржоазния ред на Запад от последните 50, съответно 70 години, е била горчив урок за Ботев и Петьофи навярно затова, защото наред с „безполезността" на борбата новото развитие на промишлеността и техниката, е могло да предложи гравните аргументи.

С това стигнахме до онзи момент, когато революционният демократизъм на Ботев и Петьофи застава пред кръстопът. Виждайки противоречията на осъществения буржоазен ред, по-нататък е могло да се върви само в две посоки: едната — на отричащия всякаква революционност песимизъм, другата — на революционността, възприемаща формиралите се междувременно социалистически идеи. Най-важното сходство между Ботев и Петьофи се състои именно в това, че и двамата поети, едновременно и революционери, дават еднакъв отговор на поставения от историята въпрос, и с идеите на утопичния социализъм съумяват да актуализират своя революционен демократизъм.

Характерен и важен момент е, че пътят им до социализма не е могъл да бъде лишен от известна доза романтичен антикапитализъм, което и при двамата се изразява най-вече в преходни настроения — най-добре е да се избегне самото капиталистическо развитие и да се унищожи причината за мизерията — капиталистическата промишленост.

Това настроение на Петьофи намира характерна изява в неговите „Попътни писма": „Едва ли има по-мизерен живот — пише за посещението си в Надбаня — от този на миньорите. Дълбаят ли, дълбаят — същински бледи къртици — далеч от светлината на деня, далеч от зеленината на природата, дълбаят чак до смъртта си. . . Защо ли? За да имат децата и жените им, колкото да поминуват, и за да могат да пилеят онези, които не са им деца и жени. Защо ли не се разтвори земята и не стане едно земетресение, което да разтресе всички мини на света и да ги затрупа в дълбините на земята?. . . Вместо пари ще има щастие."[17]

Подобна присъда над техническия прогрес, осъществяващ се за сметка на народа, изрича неведнъж и Ботев:

„Всяко едно откритие и усъвършенстване в науката и индустрията, ако то не може да се приложи на практика от всекиго и да принася еднаква полза както на богатият, така и на сиромахът, е вредително за прогресът на свободата, а следователно и за щастието на човечеството. Наистина в последното столетие естествените, физическите и математическите науки са направили големи успехи в своето развитие, но от всичките техни резултати ние видиме, че се ползува само оная част от човечеството, която и без това всякога е живяла добре, и без това никога не е работила нищо, и без това постоянно е пила кръвта на милиони нещастни човечески същества. Погледнете на всичките цивилизовани страни в Европа, прислушайте се на оние вопли и страдания,

---

[17] Ш. Петьофи. Цит. съч. Т. 5, с. 52. — За това, доколко при Петьофи става дума за преходно настроение, доколко този повик за унищожаване на мините е поетично избухване, най-добре свидетелствува стихотворението му „Във влака":

Вдигайте път подир път!
Линии нека прегръщат
този свят, както обгръщат
жилите нашата плът.

Пълен разбор на стихотворението, тясно свързано с темата ни, вж. у Ш. Фекете. Мартенската младеж, 1950, 226—229.

които се чуят зад официалните ширми* на човеческият напредък, обърнете сериозно внимание на отчаяната борба между трудът и капиталът както в Европа, така и в Америка, и вие ще да се уверите в истинността на нашите думи, и ще да кажете заедно със здравият разум, че при днешньото обществено и политическо устройство на човечеството сиромахът е навсякъде роб, а робът е навсякъде сиромах."[18]

Ботев е враг на цялата буржоазна западноевропейска цивилизация и не желае тя да пусне корени и сред българския народ:

„И у нас, както и в другите страни, се ввожда вече европейската цивилизация, отварят се учени и учебни заведения, разпространява се образованието и просвещението, улучшава се земеделието и търговията, и железници кръстосват вече нашата прекрасна татковина и ни сближават с европейците; с една дума, и у нас прогрес във всичко, и ние вървиме бързо към своето щастие и благоденствие, и ние достигаме Европа. Но не бързайте, господа! Заедно с цивилизацията у нас се ввожда нравственият, умственият и телесният разврат, модите, пиянството и сифилисът; образованието, или сè едно, науката, училищата и читалищата отвъждат нови паразити и експлоататори за народът и дават средства за живот само на богатите; улучшението на земеделието и развитието на търговията ще да отнемат земите и техните произведения от ръцете на трудещите се и ще да ги дадат в ръцете на капиталистите; а железните пътища ще да ускорят всичкото това и ще да принесат такава вреда за народът, каквато полза принасят на своите построители и покровители. . ."[19]

Мнението на Ботев за железниците показва какви са различията между него и Петьофи по отношение на оценяването на капиталистическото развитие. Разбира се, в нито единия от случаите антикапиталистическите романтични настроения не доказват, че поетите са желаели да се върнат към първичното състояние на идилия, както наречените иронично в „Манифест на Комунистическата партия" „феодални социалисти". Осъждането на капиталистическата собственост при тях се съчетава с осъждането на всяка експлоататорска собственост. Ботев сравнява буржоазните правителства и капиталистическото общество с крадци и разбойници, а Петьофи окачествява собствеността като истински грабеж.

И двамата знаят, че феодалната собственост на Запад е заменена с капиталистическа, както и това, че зародиши на новите форми на собственост могат да се забележат и в собствените им страни. По всяка вероятност и Ботев, и Петьофи познават забележителното определение на Прудон: „Собствеността е кражба." Ботев също се позовава на Прудон[20] и неведнъж споменава, че основа за господството на търтеите е кражбата, лъжата и насилието[21]. А във втората строфа на стихотворението си „Дворец и колиба", написано изцяло в духа на Прудон, Петьофи изрича следната присъда над господарите на дворците:

Отгде е взел несметните богатства,
които го издигат над калта?
Отдето само ястребите грабят —
на жертвите невинни от кръвта.

---

* Паравани. — Б. пр.

[18] Хр. Ботев. Избрани съчинения. Будапеща, 1950, с. 104.

[19] Хр. Ботев. Съчинения, 75—76; Знаме, 1, № 17, 1875.

[20] Пак там, с. 65; Пак там, № 14.

[21] Пак там, с. 64; Пак там.

Оттук до мисълта за колективната, за комунистическата собственост, която заменя феодалната и капиталистическата експлоататорска по своята същност собственост, има само една крачка и Петьофи и Ботев я правят. Петьофи — с единственото за епохата си признание в своето програмно стихотворение „Към поетите на XIX век“, написано през януари 1847 г., по същото време, когато поетът пише „Дворец и колиба:“

Пророци мними днес твърдят,
че е дошъл предел желан и
че свършва дългият ни път,
че сме в земя обетована.
Лъжа е, казвам ви, лъжа —
милиони хора днеска гинат,
понасят глад и зной, и мраз
и бродят в огнена пустиня. . .

Когато всеки пълен дял
от щастие човешко има
и пред закона възсиял
човекът гостенин любим е,
и слънцето на мисълта,
кога над всяка хижа блесне,
ще кажем: ето Ханаан,
дошло е времето чудесно.

Програмата за пълното правно равенство, както и разпространилото се върху всички трудещи се духовно просвещение доказват по недвусмислен начин възприемането на утопичния социализъм, и — което е особено важно за нас — възприемането на идеята за колективната собственост, на онази идея, за която Ботев говори в своето „Символ-верую“: „Вярвам. . . в единното и неделимо отечество на всички хора и обща собственост върху всички имоти.“[22]

Отношението на Ботев и Петьофи към комунистическата перспектива се отличава със своята положителност в сравнение не само със западноевропейските поети от времето преди буржоазната революция, но и с поетите от тяхната епоха.

Най-силна симпатия към утопичния социализъм на Запад хранят Франция и „млада“ Германия. Титаните на немската литература и най-вече Хайне достигат до възприемането на социалистическите утопии. За френската литература през първите две десетилетия след Юлската революция в 1830 г., за цялата литературно-политическа атмосфера най-характерни остават онези твърде често цитирани думи-заключения на Виктор Юго, които той пише през 1830 г. в предговора си към „Ернани“; „Романтиката. . . не е нищо друго, освен либерализъм в литературата. . . , литературната свобода е рожба на политическата свобода; . . . излязохме извън старите обществени форми, как тогава да не прекрачим и старите форми на поезията? Всеки нов народ има нужда и от ново изкуство.“

Беранже и Жорж Санд не принадлежат към лагера на сенсимонистите, нито към привържениците на Фурие, въпреки това те симпатизират на социалистите — техни съвременници. „Социализмът“ на Жорж Санд съдържа ре-

[22] Хр. Ботев. Избрани съчинения, с. 69.

дица наивни елементи: така например тя схваща „добрия“ комунизъм като морална доктрина върху религиозна почва и се разграничава от „насилствения“ комунизъм.

Виктор Юго и след 1849 г. се обявява за социалист, но съжалението му към народа се оказва по-силно от мисловния радикализъм, а неговият велик съвременник Балзак, макар и да чертае утопични планове за промяна на обществото, в отделни свои произведения като „Селският лекар“ (1833) и „Селският свещеник“ (1839), стои далече от социалистическите идеи.

Гьоте също се запознава със сенсимонизма. Втората част на „Фауст“ е написана под влиянието на новите идеи. Разбира се, това не означава, че е станал привърженик на утопичния социализъм. През 1830 г. той пише писмо, в което предупреждава Карлайл да не се сдружава със сенсимонистите.

Хайне достига до социалистическите идеи — свидетелство за това е и неговата поезия. И все пак той има по-друго отношение към комунистическата перспектива, отколкото Ботев и Петьофи. Хайне е последният голям поет на буржоазията, който признава, че бъдещето принадлежи на комунистите — това негово признание обаче се съпровожда със „страх и ужас“. Поетът се откъсва от буржоазията, но е неспособен да пусне трайни корени сред пролетариата, неспособен е да се приспособи към новата революционна класа. Той само подтиска собствените си опасения по отношение на безмилостната според него обществена истина: „Наистина само със страх и ужас мисля за епохата, когато тия мрачни иконоборци ще дойдат на власт. С мазолестите си ръце те рушат всички мраморни статуи, тъй скъпи на моето сърце, ще строшат всичките ония фантастични дрънкалки и дреболии, които поетът тъй много обичаше; ще изсекат моите лаврови дъбрави и ще насадят там картофи; лилиите, които не предяха и не работеха, но въпреки това бяха тъй разкошно облечени като цар Соломон в цялото му велелепие, ще бъдат изкубнати от обществената почва, ако не искат да грабнат вретеното; розите, безделните годеници на славеите, ще сполети същата участ; славеите, тия безполезни певци, ще бъдат прокудени и — ах! — моята „Книга на песните“ ще послужи на бакалина да си прави кесии, в които ще сипва кафе или емфие за бабичките на бъдещето. Ах, виждам всичко това още отсега и неизказана скръб ме обхваща, като мисля за края, с който победоносният пролетариат заплашва стиховете ми. И те ще слязат в гроба заедно с целия стар романтичен свят! Но въпреки това признавам откровено: същият този комунизъм, тъй враждебен на всичките мои интереси и наклонности, упражнява някакъв чар върху моята душа, от който не мога да се завардя. . . Отдавна е съдено и осъдено това старо общество! Нека си получи заслуженото! Нека бъде разрушен тоя стар свят, дето загина невинността, дето процъфтяваше себичността, дето човекът бе експлоатиран от човека! Нека бъдат сринати из основи тия варосани гробници, дето царуваха лъжата и крещящата неправда! И нека бъде благословен бакалинът, който един ден ще прави от моите песни кесии, за да сипва в тях кафе и тютюн за клетите добри бабички, тъй дълго лишени от такива наслади в нашия сегашен несправедлив свят — Fiat iustitia, pereat mundus!“*

Когато четем предговора към френското издание на „Lutetia“**, у нас неволно изниква Ботевият „Смешен плач“: „Плачете за Париж, столицата на

* Да възтържествува справедливостта, дори и светът да загине (от лат.) — Б. пр.

** „Лутеция“ — известия за политика, изкуство и народен бит (1840—1843). Предговорът има заглавието „Политическа изповед 1855 г.“ — Б. пр.

разврата, на цивилизацията, школата на пиянството и робството; плачете, филантропи, за палатите на страшните вампири, на великите тирани — за паметниците на глупостта, на варварството, изградени с отсечените глави на толкова Предтечи, на толкова велики мислители и поети, с оглозганите кости на толкова мъченици за насъщния хляб, — плачете! Лудите не може никой утеши, бесните не може никой укроти!

Кълнете комунистите, че съсипаха столицата ви и измряха с разбойническите за вас думи: свобода или смърт, хляб или куршум! Плюйте на техните трупове и на труповете на онези жертви на цивилизацията, кои сте прегръщали и прегръщате в лицето на жените си, на сестрите си, на майките си, и днес наричате бесни блудници, защото имаха още сила да се хванат за оръжие и избавят от вертепа на разврата! Хвърляйте кал и камъни върх гроба на Домбровски, защото не стана слуга на някоя коронясана глава, а поборник на велика идея, на висока цел и с гърди твърди се опря на предателите на Франция и виновниците на толкова злочестини на човещината."

Заслужава да цитираме пълния текст на „Символ-верую на българската комуна", който Ботев пише по време на Парижката комуна:

„Вярвам в единната обща сила на человеческий род на земното кълбо, за да твори добро.

И в единний комунистически ред на обществото, спасител на всички народи от вековни тегла и мъки чрез братски труд, свобода и равенство.

И в светлия животворящ дух на разума, укрепляващ сърцата и душите на всички хора за сполуката и тържеството на комунизма чрез революция.

И в единното и неделимо отечество на всички хора и обща собственост върху всички имоти.

Изповядвам единний светъл комунизъм, поправител недъзите на обществото.

Чакам събуждането на народите и бъдещий комунистически строй на целия свят."[23]

Тази стегната и ясна програма формулира по-категорично утопичния социализъм, отколкото произведенията на Петьофи, и това е естествено. Ботев живее и твори по-късно, тогава, когато се ширят не само различните социалистическоутопични учения, но са създадени и почти всички основни произведения на научния комунизъм. Трудно е, разбира се, да се прецени с точност, доколко Ботев е познавал произведенията на Маркс и Енгелс, но право има Георги Константинов, когато — позовавайки се на документални източници — установява, че Ботев наред с идеите на руските революционни демократи Херцен, Чернишевски, Добролюбов и Бакунин е познавал „Манифест на Комунистическата партия" и руския превод на първия том на „Капиталът"[24]. И ако се окаже прав и Н. Руселий-Судзиловский, който в спомените си пише, че заедно с румънските си приятели Ботев е „загризал" трудовете на Маркс като някой „плод от чужда планета"[25], то безспорно е, че Ботев е могъл да оцени комунизма от по-широките хоризонти на една по-късна епоха в сравнение с Петьофи. Категоричността на неговите творби се подсилва и от обстоятелството, че тези изявления са се появили в емигрантския печат, без

---

[23] Своето „Символ-верую" Ботев пише в Галац на 20 април 1871.

[24] Г. Константинов. Съвест на народа. 1963, с. 64; Державин. Христо Ботев. 1962, 227—228.

[25] А. Бурмов. Христо Ботев през погледа на съвременниците си. 1945, с. 101.

цензура, поради което свободно предават мислите на Ботев. Същото обаче не може да се каже за сходните изявления на Петьофи. Но за това, доколко Петьофи се е движел свободно в мисловния свят на утопичния социализъм, свидетелствува изключително важното му признание, което той прави до своя събрат по перо Густав Лаука. Когато през 1847 г. поетът посещава селищенския стъкларски завод — пише Лаука — погледът на Петьофи веднага се спря върху онези бледи и омаломощени работници — слуги на изработването на стъклото, които правеха чаши и бутилки — онези, с които честваме боговете на веселието и оргиите. Набързо му дръпна една такава, в стила на Мишел Луаза, социалистическо-комунистическа реч, че собственикът се нарече щастливец, тъй като работниците му разбираха само влашки и в рамките на своите идеи не вместваха онези принципи, които социалистите — не казвам работниците — от двете части на континента декларират на I-ви май и в двете части на континента така внушително."[26]

По всяка вероятност това има пред вид авторът на статията, появила се на 4.I. 1964 г. във в. „Народна армия", когато пише: „Петьофи е първият унгарски поет, който забелязва в своята родина проблемите за промишления живот и оформянето на нова класа — промишления пролетариат". Необяснимо е тогава мнението на Любен Бумбалов по отношение на горния цитат: „Това, разбира се, все още носи слабостите на едно незадълбочено анализиране на творческото развитие на Ш. Петьофи. Но то говори красноречиво за желанието на нашата литературна критика да открие всички ония вътрешни и външни белези, приближаващи максимално поета до народа, до революционната борба, до съвременната епоха."[27]

Ако по отношение на развитостта на знанията и откритостта на изказа комунистическите изявления на Ботев са по-силни, отколкото тези на Петьофи, то в друг аспект те се отличават със своя утопичен характер. За унгарския поет комунизмът е по-далечна цел, той е наясно, че борейки се за актуалните обществено-икономически реформи, революционните промени и национална независимост, не съществува историческа възможност за близкото осъществяване на „Ханаан". И макар да дава израз на симпатиите си към комунизма — и в стихотворенията, и в прозата си, и в устните си изявления — на практика той издига високо не червеното, а трицветното национално знаме, (Дори, както ни предупреждава унгарският изследовател Шандор Лукачи във вече споменатата му статия в сп. „Критика", поетът дава израз на своето политическо мислене, като съумява да подтисне симпатиите си към комунизма.)

При Ботев нещата стоят по-другояче. Живеещите в емиграция революционери — нещо почти закономерно — са склонни да прецеждат истинското положение през призмата на своите субективни чувства и патриотични помисли, и това се отнася и за Ботев. Няма съмнение, че на действителните възможности за революционизирането на българския народ Ботев гледа с повече увереност, отколкото е нужно. Като прибавим към това и онова своеобразно историческо обстоятелство, според което в България все още съществуват задруги, тогава едва ли ще се учудваме, че комунизмът за Ботев е първостепенна задача. Нещо повече — Ботев смята за възможно непосредственото свързване на националното и социалното освобождение на България със социализма на задругите.

---

[26] Г. Лаука. Шандор Петьофи в Надбаня и селищенския стъкларски завод. Цит. Л. Хатван в „Така живя Петьофи", т. 2. Будапеща, 1967, с. 89.

[27] Л. Бумбалов. Шандор Петьофи и българската литературна критика.

Подобно на Херцен и някои други руски революционни демократи, които идеализират тогавашните възможности на руския народ, и Ботев смята, че българският народ разполага със собствен обществен опит и „особна физиономия", поради което може да създаде идеалното свободно общество, онази демократична държава, в която няма да има повече икономическо и политическо потисничество:

„Нашият народ има свой особен живот, особен характер, особна физиономия, коя го отлича като народ, — дайте му да се развива по народните си начала и ще видите каква част от обществения живот ще развие той, дайте му или поне не бъркайте му да се освободи от това варварско племе, с кое той няма нищо общо, и ще видите как ще той да се устрои. Или не видите семето, зародишът в неговите общини без всяка централизация, в неговите еснафи, дружества, мъжки, женски и детински? Или не видите в него и това, що казахме по-горе?. . ."[28]

Според Ботев капиталистическа Европа е егоистична и безпомощна, деморализирана, враг на малките народи и на техните стремления към политическо, икономическо и културно равенство. И затова, когато разработва програмата за бъдещото държавно устройство на българския народ, той се стреми да стои колкото се може по-настрана от това, което му предлага опитът на Запада. Но понеже знае за съществуването на Интернационала, той взима под внимание помощта, която може да пристигне от страна на западноевропейското работническо движение[29].

Българският поет пази народа си от сляпото подражание на Европа[30]. Той е на мнение, че за човека е полезно всяко постижение на ума като науката и изкуството, но е безсмислено общественото устройство на капиталистическа Европа.

Според Ботев трябва да се промени преди всичко обществения ред, да се премахне робството и мизерията, а господството на капитала да се замени с господството на труда — едва тогава постиженията на културата могат да бъдат приложени правилно и от морална гледна точка обосновано в живота. А едно такова основно преустройство на обществения строй може да се осъществи само от пролетариата, който навсякъде е бил и ще бъде двигател на всички революции.[31]

Всичко това свидетелствува, че в мнението на Ботев за западния свят има позитивно ядро, а същевременно е очевидно и влиянието на Херцен, съмняващ се дали човекът на Запада е способен въобще да усвои и приложи учението на социализма.[32]

В това отношение прави впечатление разликата между Ботев и Петьофи — известно е, че Петьофи е „френски следовник". Идеята за „избягването" на западния капитализъм и за задругите подхранват у Ботев илюзии, които (редом с тези на руските революционери-демократи) го приближават най-вече до схващанията на Светозар Маркович.[33] Всичко това придава още по-голяма кате-

[28] Дума на българските емигранти, 25 юни 1871 г.
[29] Знаме, № 24, 1875.
[30] Пак там, № 2.
[31] Знаме, № 2, 1975.
[32] Вж. Г. Константинов. Цит. съч.
[33] Схващанията на Маркович за „избягването" на капиталистическото развитие и значението на задругите се разглеждат подробно от В. Г. Карасев в книгата му „Светозар Маркович" (Москва, 1956). „Маркович — пише той — вярва, че по време на своето капиталистическо развитие Сърбия ще може да отмине капиталистическия период на развитие и се

горичност на утопичните идеи на Ботевия социализъм . Това беше разкрито от марксистите, вкл. и от тук споменатите изследователи на Ботевото дело и творчество. Струва ми се обаче, че не е нужно тези илюзии да се раздухват и да им се придава извънредно голямо значение. Защото първо, макар и Ботев да е съвременник на Маркс, когато разглеждаме отделни периоди на историческото развитие, той също като Петьофи се оказва рожба на една по-ранна епоха — епохата, предхождаща разгръщането на капитализма; затова и трябва да смятаме за естествени илюзиите му. И второ, Ботевите „ограничения" не трябва да се преувеличават, защото тези „ограничения" не са просто признаци за това, че поетът още не е стигнал до истинското усвояване на марксизма, а белег, че източноевропейското развитие в крайна сметка не се осъществява според класическите схеми. Така например една значителна част на източноевропейските страни „избегна" ако не капитализма, то поне класическото разгръщане на капиталистическия строй, а социалистическите революции победиха и в страни, в които още съществуваха феодални останки, и не бяха поели пътя на индустриализацията. С други думи, дори и възгледите на Ботев да стоят далеч от свързаните с победата на социализма марксистки тези, истина е, че действителното развитие на източноевропейските страни невинаги съвпада с тези тези. . .

Нека да обобщим: революционността и на Ботев, и на Петьофи съдържа комунистически елементи. При Петьофи, или в Унгария — това вече не се нуждае от подчертаване, при Ботев обаче не вреди да се наблегне върху споменатото обстоятелство. Мисля, че въз основа на казаното досега може да окачествим като тесногръди всички онези оценки, които разглеждат Ботев, съответно Петьофи, опростено, само като буржоазни революционери, и да се съгласим със следната характеристика на Тодор Павлов:

„Погрешно е, когато се говори за Ботев, да се почва и свършва с това, че той е бил велик буржоазен демократ. Обективно — исторически в България предстоеше извършване на буржоазнодемократически атнифеодален преврат, който получи своя завършек с интервенцията на Русия, след поражението на славното Априлско въстание. Но същевременно, както видяхме и по-горе, в България ставаше процес на крайно революционизиране на пролетаризиращите се селски и градски маси. И върху основата именно на тоя процес Ботев израсна, живя и твори и геройски умря не като буржоазен демократ, па макар и радикален, какъвто беше в началото Каравелов, а като (както го нарича дядо Благоев) представител и вожд на най-лявото революционно крило — на „крилото на комунарите". Всяко друго тълкуване и преценка на живота, творчеството и постиженията на Ботев би било антиисторическо и антинаучно.

Разбира се, Ботев не можеше при тия условия да се развие напълно и последователно докрай като научен социалист, като марксист и диалектически материалист. У него намираме само отделни моменти, само гениални догадки в това отношение, които свидетелствуват именно за неговата гениалност. Ботев не можа да стане родоначалник на научния социализъм у нас. . . Обаче социализмът на Ботев, макар и утопически, с отделни елементи или догадки

---

надява, че след победата на революцията — на базата на задругите — може да се стигне до социализма. Маркович обаче надценява възможностите на селската революция. . ." Всичко това може да се каже и за Ботев. Възгледите на двамата революционери се доближават и в това,че и двамата подчертават (Маркович — в студията си„Сърбия на Изток") необходимостта от такава революция, която да обедини народите на Балканския полуостров.

на диалектически материализъм, направи възможно това, че Ботев действително стана не само челен представител на нашето възраждане, но и учител и духовен водач на по-късните народнически и марксическо-социалистически поколения у нас. Без влиянието на Ботев върху нашите трудещи се маси и особено върху нашата интелигенция, появата и развитието на научния социализъм у нас биха били в значителна степен спънати."[34]

Тодор Павлов се стреми да очертае и класовите основи на Ботевата революционност. В това отношение обаче неговите тълкувания невинаги са убедителни. Според Павлов „Христо Ботев се яви изразител, организатор и вожд на тия именно пролетаризиращи се и революционизиращи се слоеве в предосвободителната епоха. И тъкмо затова той не можа да остане върху позицията на буржоазнодемократическата революция, а премина естествено и необходимо върху позициите на утопическия социализъм, като преживя в това отношение редица влияния: на Чернишевски, на Прудон, и най-сетне и на Маркс."[35]

Тук Павлов влиза в известно противоречие със самия себе си. Сам признава, че: „Истински пролетариат, като не говорим за занаятчийските работници, всеки от които би искал да стане самостоятелен майстор-занаятчия, България тогава нямаше. Или, доколкото имаше, той, поради слабостта на нашата манифактура и на нашето фабрично производство, което при това работеше главно за султанско-феодалната армия, не беше политически дорастнал да поеме исторически припадащата му се хомогенна роля в нашата революция. . ."[36]. Излиза, че ако нямаше такъв пролетариат, нямаше да бъде разбрана и собствената му роля, но тогава нямаше да има нужда Ботев да ни формулира тази роля. . . По-малко противоречиво е едно друго заключение на Павлов, според което Ботев и другарите му изхождаха от селската и градска беднота, от пролетаризиращите се и революционизиращите се селски маси и градски бедни и средни занаятчии и търговци и защищаваше главно интересите на израсналата от тази „беднота" революционизираща се интелигенция. Във всеки случай може да установим, във връзка със сложната проблематика по уточняването на класовите основи на Ботевата революционност, че само по този начин не може да бъде обяснено това „естествено и необходимо преминаване" на Ботев (и нему подобните източноевропейски поети) „върху позициите на утопическия социализъм". В това отношение от решаващо значение трябва да бъде обстоятелството, на което се спряхме и в началото, че източноевропейските буржоазни движения се осъществяват в период, когато на Запад вече е разобличен буржоазният ред и създаден утопичният социализъм, съответно комунизъм. В Източна Европа всеки един, стремящ се към радикални промени революционер-демократ, трябваше по някакъв начин да достигне до по-прогресивните социалистически идеи.

Накрая нека накратко се спрем на това, по какво източноевропейската, представена по такъв характерен начин от Ботев и Петьофи, и наситена със социалистически елементи демократична революционност се различава от схващанията на западноевропейските утописти.

Най-ясното, очевидно различие се състои в това, че и Петьофи и Ботев са действени революционери, борци от навечерието на буржоазните револю-

---

[34] Т. Павлов. Христо Ботев и нашето време. С., 1960, 13—14.
[35] Пак там, с. 13.
[36] Пак там, с. 12.

ции, а не мечтатели, кроящи планове за далечното бъдеще. От това следва и онова второ, неразривно свързано с първото, различие, че: и за Петьофи, и за Ботев комунизмът е едновременно и идея за националното освобождение и братското сплотяване на свободните нации, докато от гледна точка на западните утописти националният въпрос няма централно значение.

Източноевропейските революционери са станали такива преди всичко затова, защото са се стремели към националното освобождение на своите малки страни, деградирали в части на австрийската, руската и турската империи. И тъй като чуждото потисничество означава и насилствена закрила на феодалните, намиращи се в застой системи, то общественото и националното освобождение се свързват неразривно едно с друго, вследствие на което в утопичносоциалистическите възгледи на революционерите централно място заема националната идея, любовта към родината и братството между народите.

Тази истина трябва да се подчертае, тъй като напоследък за нея забравят и някои видни литературоведи. Най-добрият познавач на мирогледа на Петьофи например е Шандор Лукачи, но неговите досегашни изследвания за генезиса и революционните схващания на поета не разкриват по необходимия начин тълкуването му на националния въпрос. А в една негова статия срещаме изявление, което направо оставя на заден план този въпрос. Унгарският изследовател пише, че въз основа на предсказанието на Ади, според което „смъртта щеше да постигне Петьофи вероятно по време на Комуната в случай, че преживееше освободителната борба", той би се осмелил да напише „една цяла монография" за поета.[37] Мисля, че подобна монография, която да се опира върху потенциалните комунарски черти на Петьофи, донякъде би се оказала едностранчива и би пренебрегнала големия поет на националноосвободителната борба. За това, че не става дума за просто изявление, свидетелствува и краят на статията, за който вече говори поетът Ласло Бенямин, където Лукачи ни призова да решим кого в същност да празнуваме: „дали човека от пустата или интелигента, народния певец или световния поет, националния поборник или европейския революционер?" Стремежът на Бенямин е да разтълкува добронамерено този „не съвсем на мястото си „изпитан" въпрос"[38], и да се надяваме, че е прав. Писаното обаче си остава, като фиксира черно на бяло това несполучливо и неприемливо противоречие, което противопоставя „националния поборник" на „европейския революционер". Защото Петьофи (а също и Ботев) е европейски революционер и национален поборник в едно лице!

Тук-таме може да срещнем подобни тълкувания и за Ботев. Изходна точка при Ботев е борбата за освобождението на България — оттук той стига до социализма. Едва ли има смисъл да се групират възгледите му, но хронологическият и логически ред ще докаже безспорно челното място на националноосвободителния елемент. „. . . после отечеството си съм обичал най-много тебе. . ." — изповядва поетът в своето последно писмо-завещание на жена си. „После отечеството си" — това са думи, които могат да прозвучат от устата на поета само в онази епоха и за онзи народ, за който исторически актуалната цел е била не създаването на комунизма, а извоюването на националната свобода — предпоставка за обществен прогрес.

---

[37] Ш. Лукачи. Петьофи, пет години по-късно. — Елет еш иродалом („Живот и литература"), № 52, 1967.

[38] Л. Бенямин. Поправителен изпит за Петьофи. — Елет еш иродалом, № 2, 1968.

С изключение на революционните демократи — които, като синове на една велика нация, не са били принудени да се борят с проблеми от подобен характер — това става „верую“ на всеки източноевропейски поет от миналата епоха; то става и причина по време на освободителната борба Петьофи да развее не „червеното знаме“, а националния флаг. Следователно нямаме причини да модернизираме със закъснение тази исторически необходима постановка на въпроса и да се опитваме да преобразуваме националния елемент в част от някаква всеобща социална програма. Най-добрият път на доближаване до титаните на миналото е не изкуственото осъвременяване, актуализиране, а разбирането на действителните исторически предпоставки.

*Превела от унгарски Йонка Найденова*

*Соня Баева*

# ДВЕ ПОКОЛЕНИЯ — ДВЕ ЕПОХИ

## (Петко и Пенчо Славейкови в развитието на българската литература)

Обикновено виждаме двамата Славейковци — баща и син — явление единствено в българската литература и рядко в световната — като антагонистични фигури, не само защото са представители на две различни поколения, но и защото са вдъхновители на две различни епохи в развитието на българската литература и култура. И как може да не ги противопоставяме в мисълта си, когато ако не друго, знаем с каква пламенна страст се е борил сина, за да може българският писател да надхвърли „опълченските" кръгозори на нашата литература, с каква пламенна страст той е завоювал буквално един по един нейните нови читатели, с каква увереност в правотата на своята мисия е превъзпитавал новата българска интелигенция.

Картината, разбира се, е по-сложна. Прилика помежду им има дори и там, където те като че ли най-много се различават — в творчеството си. Тя се изяснява не толкова, когато разглеждаме последователното им развитие, колкото ако хвърлим общ поглед особено върху творчеството на Пенчо Славейков. Разбира се, този „общ поглед", без който е невъзможно да бъде разбран той, трябва да се основава на вярното разбиране патоса на поета. Защото въпреки своите многобройни противоречия целият творчески мир на Пенчо Славейков е пронизан от един патос, към който всяко отделно произведение се отнася като част към цялото, като различен израз на главната идея — вярата в живота, идеята за хармония и красота, за свобода и самобитна национална култура, идеята за една нова, модерна българска литература. В една такава съпоставка между двамата писатели можем да наблюдаваме не само развитието на литературния процес и неговата приемствена връзка, но също някои важни моменти от историческата съдба на българската култура, формирането на българския национален характер.

Колкото и обещаваща обаче да изглеждаше разработката на една такава тема, аз не бих могла да пристъпя към нея, ако не бяха публикуваните през последните години изследвания върху творчеството на Пенчо Славейков, по-специално „Панорамата" на П. Зарев[1], сборникът, отпечатан по случай стогодишнината от рождението на Пенчо Славейков[2] и книгата на Стоян Ка-

[1] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. 2. С., 1969, 7—97.
[2] 100 години Пенчо Славейков. С., 1966.

ролев,[3] които, без да засягат пряко тази тема, ми дадоха ключа, посочиха ми подхода за едно такова изследване.

Петко и Пенчо Славейкови са необикновено и характерно явление, показателно за силата на българския национален дух, който, както пише бащата, се възроди без аристокрация, без писменост, против волята на „прохабената си интелигенция", само от „*жизнената сила на народната маса*". Те са показателно явление и за характера на нашето „ускорено" литературно развитие, за което пишем толкова много напоследък, и неопровержимо го доказват.

И наистина невероятно е човек да си помисли, че с Петко Славейков завърши периодът на средновековието и на старата българска литература, че той създаде и езика, и стиха, и художествения метод на „съвременната" литература, и литературния вкус на току-що зараждащата се българска интелигенция — а ето, само следващото поколение, синът му, прокарваше вече път към съвременното европейско литературно развитие, от което бяхме изостанали с векове — пътя на символизма и модернизма.

Петко Славейков изпълни в нашата литература ролята на няколко поколения писатели в руската литература — Карамзин, Крилов, Батюшков и Пушкин, Пенчо през трезвото многообразие на реализма ни изправи пред тайнствените светове на символизма. Колкото и труден да беше за българския писател този гигантски скок, толкова по-необичайно трудна беше ролята на българския читател — който, едва-що разкрил сърцето си и почувствувал душата си чрез сладостните сълзи на Славейковата сантиментална поезия, след като Европа с векове страдà и плакà, трябваше да премине към разкъсващите човешкия дух терзания на Яворовата поезия. И в тази си роля той беше и мил, и смешен, но във всеки случай жизнен и възприемчив. Докато бащите не смятаха, че са чели поезия, ако тя не е извикала сълзи в очите им, децата вече трябваше, ако не да изпитат, то поне да разберат космополитичните вълнения на съвременния незадоволен от живота и себе си интелигент. Като си помисли човек какво бързо и невероятно разместване на пластовете, смешение на вкусовете и нуждите! И ако е велика заслугата на двамата Славейковци — бащата и сина — за създаването и развитието на българската литература, за да получи тя посоката и състоянието, в което я познаваме днес, още по-голямо е значението им, че всеки за своето време създаде и издигна на необходимата висота българската читателска публика. Те, двамата Славейковци, създадоха и ръководеха българската интелигенция в продължение на две поколения, на две епохи. А възпитанието на един народ като последица от развитието на неговата литература е в същност крайната цел, резултатът, към който са насочени стремежите на всеки забележителен писател.

Ако надникнем в книгите и вестниците, издавани по времето на Петко Славейков, ще видим изкуственост, риторика, липса на жива връзка с настоящето — и изведнъж някаква огромна промяна — съвременност, простота, чувство и дори красота. Пред нас е живият език на народа, неговите мисли, душата и природата на България! И няма значение, че днес една голяма част от онова, което е написал бащата, че и синът, не звучи съвременно. Така или иначе времето и на двамата е останало далеч. Тяхната школа, техният маниер на писане, дори, колкото и това да ни се вижда неприемливо, техният блестящ език, днес са остарели. Аналитичният дух, неукротимият стремеж към изследване, безстрастното на пръв поглед, но изпълнено с вражда и обич мислене,

[3] С. Каролев. Жрецът воин. Ч. 1 и 2. С., 1976.

новите превъплъщения на Славейковия хумор, с една дума, развитието на реализма във всичките му съвременни разновидности, единствени са в състояние да отговорят на тревожните и болезнени въпроси на настоящето, да задоволят естетическите, политическите и нравствените стремежи на съвременния човек. И въпреки че по-голямата част от произведенията, които написа Петко Славейков, днес имат историческо значение, те са велики произведения, защото, както казва Белински в известната си статия за Пушкин, „велико е не само онова, което само по себе си действително е велико, а понякога и онова, което постига велика цел, по какъвто и да било път и с каквито и да било средства". И какво от това, че сам Петко Славейков се смееше във веселите си календари над своите любовни песнопойки („Веселушка", „Пепелушка" и т. н.) или че синът му ги намираше „недостойни" за неговото перо, че Нешо Бончев „не ги броеше", когато разглеждаше творчеството му, а х.Иванчо Пенчович смяташе, че трябваше да бъдат едва ли не изгорени, защото развращават младото поколение. Те продължаваха да се пеят, да радват сърцето на българина и да задоволяват естественото му влечение към поезия. И дори след Освобождението Пенчо „се присрами" да признае, че те „все още увличали нашата, храни боже, интелигенция".

Но докато произведенията на бащата задоволяваха по-голямата част от българския народ, то синът, с онова, което сам най-много ценеше, беше близък предимно на интелигенцията. Докато произведенията на бащата се четяха из цяла България, дори се разпространяваха в ръкопис, то синът издаваше някои свои стихосбирки само за неколцина. Защото стремежът на Пенчо Славейков към литературно, философски настроено творчество понякога пречеше на поезията (в „Кървава песен" като че ли има повече величие, отколкото живот, и философията сякаш я сковава). Въпреки своите слабости обаче именно тия произведения на Пенчо Славейков, които се възприемаха трудно от читателската публика, бяха пробив към едно ново светоусещане, към нови хоризонти за една оформила се вече у нас интелигенция, която еднакво мразеше и съществуващата официална система, и прогресивното обществено направление. Тя, тази интелигенция, търсеше спасение от съвременното еснафство (у нас и в Европа) в едно ново изкуство, подчинено на етиката и красотата, на човека като индивидуалност.

Противно на сина си Петко Славейков беше, така да се каже, „предопределен" от историческата действителност. Не че не виждаше особеностите на зараждащата се у нас буржоазна класа, не че не търпеше раните, които тя му нанасяше, но неговата „жестокост всякога се сломяваше" пред мисълта за най-важното, пред вярата във върховната цел — Освобождението на България. А какво можеше да смекчи за Пенчо ужаса на настоящето, което у нас след Освобождението се беше развихрило с всичката сила на своята просташка, но неизбежна целенасоченост към утвърждаването на един все още недоразвит в положителните си резултати и трагично комичен в отрицателните си черти обществен строй? Нищо друго в този момент освен бягството от действителността към сферите на моралното и естетическо усъвършенстване. Още повече, че образът на откъснатия от обществото и враждуващ с него самотник заля в началото на века буквално цяла Европа и стана герой на първия голям литературен декаданс.[4]

---

[4] П. Зарев. Цит. съч., т. 3, с. 164.

Но в това, в което се различаваха, те си приличаха. И двамата имаха тънко развито чувство за „*новото*“, за далечния полъх на онова, което още не беше, но щеше да дойде. А този усет е нещо повече от изтънчена чувствителност, той е талант. Всеки един от тях принадлежеше на своето поколение, носеше духа на своя век, но заедно с това всеки един от тях беше изразител на най-ярките, движещите тенденции на своето време, имаше остро изразено чувство за съвременност. Те и двамата, ако мога така да се изразя, бяха „модерните“ писатели на своето поколение.

Патосът на цялото Славейково творческо дело беше национална българска литература, а патосът на сина му — да изведе тази литература от границите на България, да я направи европейска и общочовешка. В стремежа си обаче да изтръгне българската литература от нейната национална ограниченост Пенчо Славейков никога не забравяше нейната национална самобитност. И тук имаше нужда от огромното творческо влияние на баща си, унаследяваше и даваше път на неговото находчиво прозрение.

Новият български литературен език такъв, какъвто днес ни е приятно да го чуем, започва с Петко Славейков. Въпреки че е недообработен, той ни харесва със своята старинна прелест и причинява болка в сърцето на тези, които не могат да се примирят със съвременното езиково варварство. Този език, славейковският, е изкуство, което събужда у читателя обич към родината, той не може да се отдели от българския народ, той е еманация на неговия вроден талант и артистичност. В езика на Славейковите произведения читателят най-добре чувствува високите достойнства и недостатъците на неговия талант. Защото, колкото и да е самобитен и находчив, дори и той ни говори, че поезията му е блестяща и интересна крачка, за успеха на която не е била подготвена нито българската литература, нито българската интелигенция, нито образованието на самия поет. А нали може да се каже приблизително същото и за сина? А освен това как би бил възможен неговият жив, ироничен, пълен с неочаквани съчетания на думите и постоянна смяна на ефектите език, без талантливия опит на бащата, без кръвната връзка между двамата?

XIX в. беше за нас освен време на робство, невежество и изостаналост — велик век, щедър на таланти, богат на мисли и героизъм. Макар да беше груб и жесток, не му липсваше разбиране и тънък вкус. В него имаше повече хуманност, отколкото в XVIII в., повече човешка нежност и деликатност. Тук става дума не за светска деликатност, а за онази, която идва от самата дълбочина на сърцето, за онова високо и нежно чувство, което по-късно замениха с любезно лицемерие или груба откровеност.

Лишен от каквато и да е маниерна превзетост, той се прояви в изкуството— живопис, резба, художествени занаяти, архитектура. Най-типични представители на неговия вкус в литературата у нас бяха Петко Славейков и Христо Ботев.

Той беше век на контрастите, при това контрасти най-груби — век на свободолюбието и фанатизма, на рационализма и на страстното увлечение, обхванало цял един народ. Въпреки че просветителската идеология стои в основата на всички съществени начинания на века, ние съвсем не можем да го наречем миролюбив и спокоен. Това е време на борби и гиганти, каквито България рядко е събирала наведнъж. Петко Славейков съчетаваше особеностите на времето, в което живя — универсален ум, велико свободомислие, любов към красотата, мащабност и широта.

За пръв път в XIX в. у нас започваме да чувствуваме природата. Приятно звучи пейзажната и любовната лирика на Славейков дори и днес. Възвишена тайнственост и нежно тържество минава като дихание божие в стиховете на поета, посветени на лятната привечер:

Вечер щом настане,
грудът ще престане,
слънце ще залезе,
месец ще излезе
ще грейнат звездите,
ще блеснат водите. . .
Тихо е в полето
след жар е прохлада,
весело сърцето
в почив и отрада.

(„Почивка", 1854, ръкопис)

Разбира се, не можем да не забележим, че стихът на Славейков е още грапав, „недостишен", както обича да казва той. Но все пак само в няколко строфи той успява да ни покаже красотата на лятната вечер и да ни я покаже по нов начин, нечуван и невиждан дотогава. В стихотворението Славейков не само рисува картината на прекрасната лятна нощ, но преди всичко изразява настроенията, чувствата, състоянието на своята душа. А това вече е значително достижение, като се има пред вид, че в българската поезия дотогава словото беше сухо, еднозначно като в граматика и речник, чуждо на всякакви асоциации и допълнителни звучения. А в пейзажната лирика на Славейков думите не само звучат, но изразяват. Те са весели или тъжни, леки или прозрачни. Образът възниква като че ли между стиховете, обхваща ги, издига се над тях — създава го въображението на читателя. Вечерната заря забулва сякаш с пурпурна мантия планината и последните слънчеви лъчи осветяват върховете на дърветата. Песните на горските птици почват постепенно да замират, а заедно с тях и звънците на стадата, които се прибират. Това е България, това е детството ни, утрото на живота, прозрачно и хармонично, пълно с пленителни образи.

Планински върши
спят в нощна тъма,
тихите долчини
пълни със мъгла.
Пътят се не праши,
листове не трептят,
трай, недей се плаши
скърби ще заспят. . .

(„Скърби ще заспят", 1864)

И какво от това, че стихотворението е превод от Лермонтов, в него за пръв път в нашата литература звучи езикът ни в такъв изящен, бих казала, за времето си стих, в него има родна атмосфера.

Ето я и пролетта, най-хубавото годишно време, нарисувана от поета в нежни цветове и тъжна мелодия:

Ти пак се завръщаш с цветлива нога,
о, пролет добра, на годината младост,

и пак се завръща и драгост, и радост,
и цвят, и злака!

(„Пролет“, 1859)

Друга е поезията и музиката на есента в познатото негово стихотворение, създадено още в началото на 50-те години на миналия век:

Гори посърнали и меланхолни,
вий голи, бледни като болни,
безвиден като зажумял мъртвец
люлей се тук таме сам сух листец,
оплаква вятър вас, бучи, нарежда
но вий не тъжите, у вас надежда. . .
. . . . . .
Речете ми, речете, о любезни
гори, защо тъй младостта ми чезни,
без да се връща като ваш разцвет
на пролет дважди в този бели свет!

(„Есен“, 1850)

Каква есенна картина, като че ли непривична за този жизнелюбив смехотворец и в същото време колко характерна за него! Както обикновено се случва с веселите и жизнерадостни хора, те и двамата — бащата и синът — са страдали от пристъпи на меланхолия. Ето защо горите са „посърнали“, „меланхолни“, „голи“ и „бледни“, и „болни“ — колко епитети, каква вътрешна музика на безнадеждността! Ако е вярно, че изкуството ражда стиха, а душата — поета, трябва да признаем, че на Петко Славейков не липсват и двете. На този „бели свет“ той чезне по оня свободен творчески дух, на който не е подвластна даже и смъртта.

Не е чудно защо на Пенчо Славейков в същност най-лесно се отдаваха лирическите стихотворения, че най-завършените, сполучливи и любими на широката публика негови стихосбирки бяха „Сън за щастие“ и „Епически песни“. Защото те са свързани тясно с поетиката на баща му, с традицията, с продължението на онова направление, което той пръв подхвана в българската литература — романтизма.

Пълни с настроение, мечтателна меланхолия и тишина са и лирическите произведения на Пенчо Славейков в „Сън за щастие“. И за него, както и за баща му, е нужен не толкова обективният свят на природата, колкото онова душевно вълнение, ония оттенъци на настроението, които живеят в душата на поета и за които природата е само фон, основа, върху която той изгражда своите образи. Защото душата на човека не може да се изрази с думи, а само с поетически образи. И тези образи живеят вън от стихотворението, във въображението и чувствата на читателя. Всяко едно от тия стихотворения е създадено да изрази неизразимото. В този смисъл лириката на Пенчо Славейков в „Сън за щастие“ е повече близка до романтизма, развива неговите художествени похвати:

Тихо вее вечерна прохлада
и полека мрака нощен пада,
всичко вече прибира се за сън.
Трепнаха звездици в небесата,
из полето нейде от чердата

се зачува тих, затулен звън.
. . . . . .
Дневна скръб в душа се притаява
и сърцето с кротост упоява
аромата нощен, благ и чист.

(1906)

Пенчо Славейков общува с природата, тя откликва на сърдечните му вълнения. Като баща си той винаги рисува зрителни картини, които притежават перспективност и определен колорит:

Ни лъх не дъхва над полени
ни трепва лист по дървеса,
огледва ведър лик небото
в море от бисерна роса.

(1906)

Различава се от баща си обаче по това, че той няма неговата „предварителна патриотична нагласа". Той влага в пейзажа интимните си и съкровени чувства и говори предимно за себе си. И в това отношение поезията му е повече общочовешка, отколкото национална. Пенчо Славейков е чужд и на Яворовия метод да изразява направо вълненията си, без присъствието на природата или каквото и да е друго събитие („Душата ми е стон,душата ми е зов"), но както у Петко Славейков, всяка картина му служи, за да изкаже някаква мисъл, някакво гледище, да убеди, да спечели читателя за своето разбиране на света и живота. Докато след него Яворов отиде по-далеч в разработката на оная нова, особена форма на впечатлителност, на въображение, на чувства и настроения, която съставляваше, така да се каже, художествената чувствителност на епохата. Той се опита да изрази с поезия най-тънките нюанси в душевния живот на тогавашния човек. В творчеството си от онова време Яворов говореше само за себе си, без да има пред вид читателя. Той беше един в целия свят, заедно със своето безименно страдание.

Пенчо Славейков обогати нашата любовна лирика с мотива на интелектуалната връзка, на духовната близост. И тук личи стремежът на поета към духовна извисеност, нравственост и чистота, достигнал по-късно такова съвършенство в поезията на Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Всеки ще открие веднага разликата между сина и бащата, защото познава всеотдайната и влюбчива натура на Петко Славейков, която примиряваше духовната със земната любов. Докато синът е спокойно лиричен и нежен, далеч от „пламъка на преходната страст", бащата е по-страстно копнежен. Неговият лирически герой се влюбва мигновено, поривисто. Влюбва се във всяка хубава тревненска девойка, с еднаква радост и сила на чувството. Психологията на това внезапно, за миг избухващо чувство е изразена прекрасно в ранната му любовна лирика:

Гиздаво момиче,
бяло Иваниче,
вчера те видях —
на чардак седеше,
бял памук предеше —
вярвай, изгорях!

(1852)

Любовните стихотворения на Славейков са копнеж по физическата наслада от любовта, възторг от радостите на тази любов, весела игра на страстта, жажда за близост. В тази игра на чувства е и самата поезия. Около 50-те години той пише известното си стихотворение „Борба за целувка“:

— Стой, моля! Дай ми воля
сал веднаж.
— Стой, не... чакай! Със, не крякай!
— Там... не дръж!
— Ух, каква си, що се уплаши?
— Ах, недей!
Ще чуй мама, че сме двама...
— Тя къде й?
— Ей я горе... ще отворя!
— Цъ да н'си!
— Ида, ей ме! Стой недей ме!
— Пъй че си!...

(1864)

или стихотворението „Ето мръкна се и днес“:

Ето, мръкна се и днес,
сякой в къщи се прибира
и другарче за нощес
на леглото си намира...

Но той самият, в мечта за любимата си, дочаква сутринта:

Ах, къде си дружке ти,
на душата ми душица,
бар сега ми се вести,
ето светлата зорница!

(1854)

И все пак в тази наивна и „приповдигната“ любовна страст има толкова искреност и нежност, толкова благоговейно вдъхновение пред красотата!

Но ние бихме опростили безкрайно лириката на Петко Славейков, ако я сведем само до този, станал впрочем така характерен за него художествен свят. Славейков е поет с много по-широк тематичен и емоционален диапазон. Той трябва да бъде видян в развитие, за да могат да се „хванат“ онези нови нюанси в творчеството му, предвестници на бъдещо развитие. И ако трябва с няколко думи да определим това „ново“, което живее в лириката на стария Славейков, то е пречистването, одухотворяването на любовното чувство, засиленият драматизъм на неговата любовна лирическа изповед. Неговите влюбени не търсят вече само наслада от любовта, а тя е по-скоро за тях едно естетическо чувство. Те одухотворяват,виждат неземно красив образа на своята любима. Тя е по-хубава от „звезда“ и „зора“, по-хубава от „майска роза“. Тя е „слънце на деня“, „пресен извор райски“, когато се засмее,земята трепва от радост:

Ти си ангел, ти си цвете,
гюл-трендафил ти си майски,
ти си злат ключ на небето
ти си пресен извор райски.
.....

Ти си слънце на деня,
ти си месец на нощта,
ти — звезда на хубостта!

Ах, когато ти запееш,
залюляваш ми сърцето,
а кога се ти засмееш,
засмива се и небето,
цвете цъфва по полята
трепва радостно земята!
(Дребнушки, 1883)

Всичко, и цветя, и звезди, и луна, служи на поета само за едно — да сравнява с тях красотата на своята любима. За него тя е предмет на най-висша естетическа наслада.

През 1875 г. Петко Славейков обнародва стихотворението „На Нова година", посветено на Катерина, негова сърдечна и духовна спътница през най-бурния и съдържателен период от живота му — пребиваването му в Цариград. В него той излива горестните си чувства за предстоящата им раздяла:

Ново лято, нов ден аз посрещам
но оставам пак при мисъл стара!
Тебе мисля мъки да н'усещам
и за теб да чезна в горест яра.

Мила моя, в милост оправдана!
Мило ми е твойто сладко име
и готов съм на всички страданья,
само тебе на света да има.

Ти си само на света за мене
все що красно, все що мило, свидно
и за тебе свето е търпенье,
мъки, тегла — нещо безобидно.

Твоя спомен всичко заглушава,
той ме кара стихове да пиша,
сал за тебе днес ми сърце бие,
с теб живея, за теб само дишам...

Тук поетът е изживял и сантиментализма, и еротизма на предишната си любовна лирика. Тук той е чужд на всякаква поза, излязъл е от познатата „схема" на ранните си стихотворения. Със своя инстинкт за реалното той търси източник за утеха тук „на земята", в тази същата действителност, която го е принудила да се раздели с любимата жена. Той не мечтае да се отдели в друг, приказен свят, а знае, че трябва да има „свято търпение" да понесе „мъките и теглилата" на съвестта, хулите и присмеха на околните. Той страда от противоречията на живота, но сякаш признава тяхната неизбежност и не си поставя неосъществими задачи. Винаги поетът свързва тъжния спомен за Катерина със своята старост. Навсякъде в ръкописите си той поставя след стихотворението „На Нова година" и краткото стихотворение „Стар съм":

Свършено е... свят ми ружан,
нищо за мен няма хас...

виждам вече не е нужен
мене никой, ником аз...
(1883—1884)

Но, ако в по-късните стихотворения на Петко Славейков драматизмът е породен винаги от някаква определена жизнена ситуация, израз на едно драматическо поетическо светоусещане, то в поезията на сина му, както в лириката на Яворов, изкуството вече не трябваше да бъде само отражение на живота, а израз на неговия дълбок смисъл и закономерности. Само по такъв начин нашата поезия можеше да добие ново, по-широко, европейско измерение. Наистина в лириката на Пенчо Славейков любовта живее като че ли не в цялото си жизнено богатство, не във „вакханистическото си пълнокръвие", както у бащата, но като едно възвишено нравствено чувство, като един идеал, в който се проявява истинската същност на поета. У него всяко докосване до любовта е порив към душевно съвършенство, към красота и хармония. Така че и тук, в любовната си лирика, той остава верен на една върховна нравствено-етична и творческа мисъл, с която бихме могли да характеризираме не само новаторския, но и цялостния характер на неговото творчество.

* * *

Ако дори Петко Славейковата любовна и пейзажна лирика беше заангажирана, какво остава за останалото, което е написал. Цялото му творчество служеше на един идеал, цялата му блестяща публицистика беше насочена към осъществяването на една политическа програма. Точно срещу тази заангажираност на българската литература застана сина, срещу цялата ѝ система на мислене, срещу нейните утвърдени вече литературни образци, срещу характера на творчеството и идеите на своя баща, когото така много обичаше. Но въпреки че успя да разбие в съзнанието на една, макар и малка част от българската интелигенция „старите кумири", сам Пенчо Славейков си остана в своята историческа предопределеност, не можа да отиде далеч по пътя, който сам начерта пред българската литература. Не можа да отиде далеч, защото самото развитие на литературата не му позволяваше това, а и нашето общество още не беше готово да възприеме един такъв невероятен скок. Противопоставяйки се на системата, той в същност я доразви. Той обогати реалистическия художествен метод на българската литература с някои похвати на романтизма. Въпреки че откри пътя на символизма в българската литература и сам беше повлиян от европейската философия на декаданса и модернизма, той не можа да свърже техния противоречив и упадъчен индивидуалистичен патос с културната революция, която се извършваше у нас, вярата и надеждата в победата на духовното начало, на нравствеността, поезията и красотата, които сам насаждаше в съзнанието на българската интелигенция. Именно затова ницшеанството и индивидуализма на Пенчо Славейков, предпоставка за които беше не само нашето обществено развитие, но и личната съдба на поета, не бяха възприети от него в крайните си резултати, в своята същност. Неговата беззаветно смела борба, насочена срещу най-жизнения съвременен „герой" на епохата — „фасулковците", беше не само антиеснафска, но и антибуржоазна. Отношението му срещу еснафа и еснафщината, които вече никой не идентифицира с народа, е показателна за неговото културно мисионерство. Чужда е за Пенчо Славейков тази нова, покварена от партизанщина „градска" полуинтелигенция. Той също ѝ е чужд. Тя е неспособна да почувствува дори ху-

мора и иронията му, отправени към нея — защото ѝ са непознати чувствата, които са ги породили. Това трагично противоречие, което той мисли, че разрушава, като се издига „над себе си и над обществото", си остава в същност „свобода във въображението". На дело той не можа да избегне този дисонанс и стана негова жертва.[5]

А в същност това е едно прастаро противоречие, познато до болка на баща му, изживяно от него в цялата дълбочина на неговата трагична неразрешимост.

Винаги когато чета мемоарите на цариградските възрожденски дейци, съм се учудвала в душата си на нашата иначе високообразована за времето си, току-що зараждаща се буржоазия, която преценяваше тъй жалко тесногръдо Петко Славейков поради това само, че е осмял нейното лицемерие и егоизъм, че не се е подчинил на еснафските ѝ нрави, че се е отвращавал от студената ѝ трезвеност и е страдал от смешното ѝ високомерие. Мнозина, и най-уважаваните, са се прекръствали, когато се говори за него, дори и жените, въпреки че бузите им са горели от възторг, когато са четели любовните му стихотворения. Около неговото име е имало винаги борба. Той е бил най-популярният поет, журналист, общественик и писател за българския народ, но докато неговата любовна, пейзажна и гражданска лирика, Смешните календари и „Гайда" и „Македония", сантименталните му и криминални преводни романи са се четели от всички, в едно от най-сериозните български списания Тодор Бурмов се провиква: „Кой е този Славейков? Де е учил той? Не, и по десет пъти на ден да ходи, да хлопа на вратата ни и да ни уверява, че той пише, ние не можем да повярваме и не вярваме." Колко обиди, какво отчайващо безпаричие, колко безцелен труд му струва това отношение. И най-важното, той никога не е поставен там, където би могъл да разгърне най-резултатно своите възможности. Но какво от това, ще каже самият той, колко забележителни хора, надарени с рядък талант, умират, без да ги забележат, колко много такива живеят между нас и светът мълчи за тях и никога няма да заговори! Все пак от това, че не е бил разбран, Славейков никога не е правил трагедия. Откриваха го винаги чужди, а не свои. Целият вдъхновен десетгодишен период от пребиваването му в Цариград, който стана „епоха в българската журналистика", се дължи на един чужденец — д-р Лонг. Той „откри", както сам пише в едно писмо до Иван Славейков, неговия поетически темперамент и верен усет за истинското „гения в употребата на майчиния му език", „сладостта, грацията и чистотата във всичко, що излизаше от неговото перо". Но, както вече казах, това не беше най-тежкото. То се понасяше в името на крайната цел, в името на себеотрицанието за общото добро. Най-болезненото противоречие беше между него и безпросветния народ. То отначало и докрай звучи като трагичен акорд в творчеството му, става отклик на най-животрептящите въпроси на неговата съвременност. Това беше същата онази ботевска тревога, родена в горчивината на люти рани, напоена от трагичната болка на разочарованието от всичко „мило и драго".

Петко Славейков, който рядко е бил утопист и притежаваше в голяма степен реален усет, знаеше колко е трудно да противопоставиш една нова мисъл, едно ново решение на общоприетите възгледи. Мнозинството от хората, сред които глупавите толкова много превишават умните, трудно въз-

[5] С. Каролев. Цит. съч. Ч. 2, с. 46.

приема всяко нововъведение, всяка самостоятелна мисъл. Ето защо той успяваше винаги да превъзмогне своето възмущение не като се оттегляше в света на идеите, в абстрактните небеса на духовността, във висините на нравствеността, а в името на един конкретен идеал, в името на една „свята вяра". Разбира се, такъв беше и духът на епохата, в която живееше. Това негово качество високо ценеше синът му. В стихотворението, което пише след смъртта на баща си, останало в ръкопис, той казва:

О, приеми во цветните си скути,
ти майко земльо, моя стар баща,
да си почине той, що на света
живя без почив во борбите люти.
Той на борба заспалий роб събуди
и заедно со него той страда.
*И вярата си съхрани светда,*
*през дни на скърби и тегла нечути.*

Пръв в нашата литература Петко Славейков открива образа на народния интелигент и го показва в развитие. Неговата борба е необикновено трудна, но той трябва да бъде силен. „Едно тайнство, казваше неговият незабравим учител Неофит Бозвели, е необходимо за да управлява някой света — да бъде силен, защото в силата не се съдържа нито лъст, нито мечтание. " Славейков знае, че „лъстта" задушава идеята, а „мечтанието" убива волята, пречи на делото. Ето защо той потиска чувствата си, „в нужди и скърби има търпение".

Показвайки в развитие отношението на своя герой към българския народ (в „Пролет", „Бъдний ден", „Към вятъра" — той е само разочарован; в „Не кълни ме, мила мамо", „За гроба ми" и др. — той е обезверен, отчаян; в „Не пей ми се", „Не сме народ" — ожесточен; в „Жестокостта ми се сломи" — разкаян). Славейков за пръв път в българската литература направи опит да разкрие диалектиката на душата, типа на възрожденския просветител, на народния интелигент.

Не в едно стихотворение той излива мъката, която му пречи да почувствува радост от борбата, която отслабва енергията му и разклаща волята му:

. . . . . .
Ах, опък станал вече света!
Умрял срамът и тъмнотата,
лъжата, царствуват свободно.
Позорът никой не казни
*и неми наште живи дни*
*не плаче никой всенародно,*
*и мъченици между нас*
*не се намерват в този час*!
(„Гърдите тежко ме болят", 1865)

Още през 70-те години Славейков пръв забелязва някои от най-характерните черти на един нов герой, грубо моделиран, недовършен сякаш, но извънредно жизнен тип на градския полуинтелигент, с когото по-късно синът му влезе в борба на живот и смърт. „Никой народ, пише той в една своя статия, няма в живота си толкоз и таквиз груби противоречия и несъобразности, колкото има в живота на нашия народ.

Бедни материално и невежествени духом, мнозина от нас искат да се покажат, че са нещо повече от каквото са. Облеклото на тези хора е по последна мода, а живота им — подражание на европейския. За да получат средства за своя живот и големи заплати без положителни достойнства „те употребяват най-долните качества като: лъжа, лицемерие и други още по-лоши от тях". Те са, най-после тез, които показват едно тираническо своеволие и висят днес на врата на народа, наместо старите до вчера чорбаджии."[6] С тези „нови чорбаджии" синът му влезе в смъртна схватка и беше победен от тях.

Останал без всякакви възможности да участвува в печата, изпаднал в „пълно и безнадеждно" безпаричие, Славейков успява да пусне във в. „Напредък" като подлистник едно „иносказателно" „Поздравление за Новата 1875 година". Това са около двадесет епиграми, написани на турски език в стихотворна форма. Във времето, когато вестниците ни изобилствуват с „еднообразни и безцветни", „тъжни и невразумителни", „сухи и пустали", както ги нарича Славейков, статии, той създава нещо ново, съвсем различно от всичко, което е писал досега — нито описателно, нито назидателно — кратко, изненадващо. Не че Славейков не е писал епиграми дотогава, но това е нещо по-различно, то разкрива пред очите на читателя драматичната борба, сложните преживявания на обществения деятел у нас, на българския интелигент, която ще се разгори в пълната си сила след Освобождението . Между редовете на тези стихове оживява образът на народния будител, неговата радостна и трагична съдба: „Ето изгорях, какво остава още да гори? — не е завършено делото ми!" Или „Рана върху рана, колкото върви нагоре, раните се умножават!". . . народният будител трябва да избира приятелите си — „Не се осланяй на подлеца, ще те изтърве от рамото си!" или — „Не лягай под сянката на лисицата — остави лъвът да те изяде, не минавай по моста на подлеца, остави водата да те отнесе!" Няма според Славейков по-опасен от безхарактерния ръководител, който „не е нито топъл, нито студен", „От малодушният човек и цял народ може да страда, той повече вреди, отколкото помага". А „храбрият не може да ти причини мъка, само с погледът си отправен към теб, я разсейва". И накрая поетът се обръща към славея, неговата любима птица:

Славейо, крилото ти да падне,
защо флиртуваш с розата?
Не знаеш ли, че на този свят
разплаканите са много, засмените малко?. . .

Художественото и идейно осъществяване образа на народния интелигент, вдъхновител на нашето културно развитие, е откритие и най-високо достижение в цялостното творчество на Петко Славейков. Неговият син не сне от сцената, а само доразви този образ, с което хуманизира българската литература, обърна погледа ѝ „навътре", към сложната душевност на съвременния интелигент. Този нов лирически герой трябваше да преживее противоречията на своя създател — да изгори в непознатата дотогава за българина трагедия на Яворов, да се издигне до висините на чистотата и нравствеността в стиховете на Димчо Дебелянов, да се затвори в рицарския замък на Христо Ясенов, за да намери най-после онова, което все пак беше загубил — реалната връзка с този груб и несъвършен, но истински живот.

---

[6] П. Р. Славейков. Петна в нашия обществен живот. — Македония, 5, № 4, 26я, кн. 1871.

*Александър Йорданов*

# ЛИТЕРАТУРНИЯТ КОНФЛИКТ: ВАЗОВ — П. Р. СЛАВЕЙКОВ*

## (Към проблема за спецификата на националния литературен развой от началото на 80-те години)

Съвременниците на двамата големи творци на България са единодушни — между Иван Вазов и Петко Рачов Славейков нишките на противоречията, на взаимната неприязън са били винаги обтегнати. „Към беглеците от княжеството изобщо се държали много недоверчиво, бояли се да не им изядат питата“ — така в своя „Български дневник“ Константин Иречек предава наблюденията на Антон Безеншек за отношенията, които питае пловдивската интелигенция към избягалите в столицата на Източна Румелия политически дейци П. Р. Славейков и Петко Каравелов.[1] Само месец по-късно отново Иречек ще документира и споделеното от самия Славейков желание „да се махне“ от Пловдив, защото „изглежда, че с целия този византийски свят не мели“[2].

В спомените си „Из времето на Вазова“ Иван Пеев Плачков припомня: „Още от ранните години след Освобождението политическото партизанство се месеше с литературната дейност и ставаше причина да се злепоставя писателят за сметка на политиката. Вазов не се месеше в партийните тогавашни борби, ала той все се числеше на едната страна — съединистите, и това не можаха да му простят партизаните от другата страна.“[3]

А ето и мнението на още по-близкия до същността на разпрата Михаил Маджаров: „По онова време Вазов бе единственият съперник на П. Р. Славейков в българската поезия. При партията на губернатора се образува една литературна група, която имаше за цел да унищожи всеки литератор, който бе приятел на Вазова. . . Вазов не оставаше длъжен на своите противници, но никога не се понижи дотам, щото да си служи с език, близък до оня на неговите противници. . . П. Р. Славейков, който си беше създал вече едно не-

---

* Личните взаимоотношения между П. Р. Славейков и Ив. Вазов не само в миналото, но и днес привличат вниманието на любителите на пикантните истории от културния живот на нацията. С риск да разочаровам мнозина трябва да отбележа още в началото, че това изследване няма за задача да подхранва любознателното любопитство, така по „детски“ наивно и така болезнено натрапчиво. Моята задача е да разгледам литературния конфликт между двамата поети, да докажа неговата реалност или фиктивност на основата на някои произведения, които те публикуват в началото на 80-те години.

[1] К. Иречек. Български дневник. 1879—1884. Т. 2., С., 1932, с. 41.

[2] Пак там, с. 69.

[3] Златорог, 21, 1940, № 2, с. 76.

оспоримо име на народен поет и нямаше причини да се бои, че Вазов ще го засенчи, не го обичаше. Не само лично пишеше против него, но и в разговорите си — даже с учениците си, . . . той не пропускаше случай да не каже своето лошо мнение за своя по-млад колега.“[4]

Близки по смисъл до Маджаровите са и спомените на Данаил Юруков: „Глухите литературни съперничества, които съществуваха по-отдавна между Величкова и Вазова, от една страна, и П. Р. Славейкова и Каравелова, от друга, получиха една по-остра форма. Величков и Вазов имаха поддръжката на Д. К. Попов, П. Наботков, П. Карловски, С. С. Бобчев и М. Маджаров, а П. Р. Славейков и П. Каравелов — на почти всички учители в гимназията. Започнали бяха остри нападки, а П. Р. Славейков бе говорил в клас пред учениците си с подигравка за Вазова и произведенията му.“[5]

И все пак след тези „странични“ гласове нека чуем и двамата участници в „конфликта“. Пред Ив. Шишманов Вазов кратко ще сподели: „Със Славейкова отношенията носеха — за жалост не по моя вина — по-резервиран характер.“[6]

А ето какво четем днес в едно писмо, запазено в литературния архив на Славейков и писано в средата на 1883 г.:

„Един почитател на г-н Вазова пише в „Съединение“ едно писмо, в което с твърде леки съждения и предположения и с много пристрастни и криви доводи се сили да изкара уж, че аз съм бил посегателят на поетическата чест на г-на Вазова. . . . Никога не съм ся затулял зад пръстът си, нито зад дланта на другиго, ако е имало да кажа някому нещо, казвал съм му го явно и право в очите, та и сега предизвикан да ся обадя, няма да са двоя, а открито ще кажа към истинните почитатели на г. Вазова, както и към самого него, че неговата литературна слава не ма е смущавала, далеч съм бил от да искам да го омаловажя и не съм ся произнасял ни печатно, ни устно до сега противу неговите литературни произведения.“[7]

Трудно е днес зад тези редове — Вазови и Славейкови — да прочетем истината за „конфликта“. Обществената ситуация в следосвобожденска България е предполагала и обуславяла подобни „конфликти“. Те могат да се разгледат и като необходими моменти във всеобщата конфликтност на времето. Разместването на социалните пластове, продължението и задълбочаването на политическите, социалните и нравствените противоречия от преди Освобождението в новата обществено-духовна атмосфера, пренастройката на социалните ценности, раждането на неподозирани по-рано антагонизми — това са само част от общите причини в границите, на които частният конфликт между двамата поети може да намери своето обяснение. Но това „обяснение не ще бъде пълно, защото волю или неволю то ще се затвори в „извънтекстови“ структури — в обсега на социологията и психологията, политиката и морала. А по този начин ще бъде подценена или неправилно изтълкувана *литературната*, художествената същност на „конфликта“.

Под „смътното“ понятие „литературен конфликт“ ще разбираме противопоставеността, взаимното отрицание и несъвместимост между определени

---

[4] М. Маджаров. Из живота на Ив. Вазов в Пловдив. — Българска мисъл, 14, 1939, № 8—9, 443—444.

[5] Д. Юруков. Константин Величков. С., 1922, с. 17.

[6] Ив. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 107.

[7] П. Р. Славейков. Литературен архив. Т. 1. 1959. П. № 123, 328—330.

*художествени* произведения. С други думи — ярки противоречия на структурно-смисловото и проблемно-тематичното равнище на организация на литературната творба. И заедно с това, контекстовата функционалност на подобно напрежение — неговата конкретно-историческа, художествена и социална същност. Извън обсега на така „изработеното" понятие остават „строфични" построения от рода на следното:

Долу Бобчев и Маджаров
Тия бесни псета
и Величков и Хаканов
и Вазов поета...

(една популярна в ония години „песничка", която, разбира се, не е излязла изпод перото на „заядливия" Славейков).

* * *

В началото на 80-те години лириката на Ив. Вазов изживява интересни преломи, по-резки или по-плавни превъплъщения. Тя като че ли обема почти цялата проблемна и тематична насоченост на тогавашната национална поезия. Темата за близкото революционно минало, за неговите герои и идеали, за неговите светли и печални страни („Епопея на забравените") съществува успоредно с темата за разочарованието, с „чувството за излъгана надежда, породено от меркантилния дух, който буржоазията насажда в душите" („Пустота", „Старий стражар", „Не, не вярвам, че докрай" и др.). Оптимистичната „вазовска" вяра в духовните сили на отечеството („Отечество", и „Не дай, боже, да загинем") се сблъсква с песимизма, отчаянието и резигнацията, навеяни от „пустотата в обществото и главите" („Желал бих да угасна аз"). Ако към споменатите творби прибавим и кратката лирична поема „Синайска роза", „импресиите" от стихосбирката „Италия", поемата „В царството на самодивите", то лесно ще се разкрият белезите на една поетика на *смешението*, в която се преплитат стари и нови изобразителни принципи, познати и новонамерени мотиви и теми. Сам поетът в известното предисловие към стихосбирката „Гусла" свързва своеобразието на своята лирика по това време с „обстоятелствата, в които живеем": „Стихотворенията, които предлагам на просветений читател, не представляват нещо целно и еднохарактерно. Те не изображават някоя главна мисъл, нямат определено направление, нето изражават някоя обща идея. Те са плод на разнообразни впечатления и бежливи вдъхновения, които са далеко от да са винаги възвишени и светли, сред хаотическата епоха, пълна с прозаическа суровина и дребно боричкане на събудените страсти, под влияние на която се намираме подир извършването на великият акт на освобождението ни.

Тука читателят ще срещне доближени едно до друго сериозното със смешното, задушевното с ветреното и безцелното, мечтателното със жлъчното и бичуващето; с една реч, всичкото разнообразие и неопределеност на чувствата ми, през последните две години на преход и формирание."

Отсъствието на „главна мисъл" и „определено направление", на „нещо целно и еднохарактерно" и същевременно преобладаването на „бежливите вдъхновения", на „всичкото разнообразие и неопределеност на чувствата" безспорно интригуват и насочват вниманието към един прочит на тогаваш-

ната Вазова лирика, който би откроил конкретния израз и език на тази неуточненост и разколебаност.

Особен интерес представлява *мотивното* разслоение на Вазовата лирика. В противовес на предходните творби на поета тези от „Пряпорец и гусла", „Тъгите на България" и „Майска китка" сега се натрапва деформацията на „основния" мотив, чрез непрестанното му провокиране в една или друга „нова" мотивна насока. Смесването между „сериозното" и „смешното", между „задушевното" и „ветреното", между „мечтателното" и „злъчното" пронизва почти всички негови произведения, разрушавайки представата за своеобразната мотивна и тематична монолитност на Вазовата поезия от началото на 80-те години. Дори в произведения, които са писани тематично „целно" и „еднохарактерно", в които са очевидни общите мотивни и проблемни доминанти, както е например в „Епопея на забравените", мотивното разслоение е характерен техен белег. Обединяващото „Епопеята" двуединство на незабравимостта и забравата, на „неувяхващия" спомен и „чувството" за отдалеченост от него е пречупено мотивно от второто по значението си единство — за „славното" и „мрачно" движение, за „дните на горда борба" и „дните на падение", за „геройството" и „срама", съпътстващи „непознатата", „тъмна епопея". Заедно с мотива за величието на жертвения подвиг „Епопеята" разгръща и не по-малко важния, осъзнат едва в контекста на новата историческа действителност мотив за предателството. Пресъздаването на „реални" исторически личности и събития, умелото акцентуване върху определени дела и постъпки е подчинено и на идеята да се разкрие техният морален смисъл в светлината на „новото време". Не само конкретната борба и смърт на „героите" пресъздават творбите във Вазовия цикъл, но заедно с това те изграждат и своеобразен модел на човешки живот и смърт въобще. Точно в това единство се ражда и слабо анализираната досега философска проблематика на „Епопеята". И не в конкретните изказвания и предсмъртни декларации на героите, на „жертвите" се таи тя, а в самата същност на пресъздавания тих живот и смърт. Във внушението, че необикновеността, нетипичността, странността на смъртта на героите от цикъла е такава и само такава от гледна точка на новата „епоха-кърмачка", на следосвобожденското време на „тесните чела". А в действителност това е истинската, реална и желана, необходима и трудно постижима човешка смърт, не толкова трагичен, колкото епично оптимистичен връх на живота. Смърт в името на живота. Смърт въпреки възможностите за живот.

Мотивът за смъртта във Вазовата „Епопея", появяващ се многократно и разкриван винаги двупосочно — като конкретна смърт — гибел на героя, и като общо художествено внушение на значенията за *края* на човешкия път, кореспондира косвено и с разколебаната единичност на лирическия герой. Творбите в цикъла се стремят да уловят и пресъздадат образа на конкретна историческа личност, но успоредно с това колкото по-индивидуален, единично характерен е този образ, толкова неговият прочит се разтваря в обобщението, символизира се. Във великолепната, ненадминатата и до днес лирическа творба „Левски" този втори план на художествените значения открито заговорва за същността на неспокойния, „без сън" и „без покой", вечно търсещ човешки дух. При това тези значения се появяват като контрапункти на не по-малко важния за цялостното възприемане на „гордата епопея" възглед за умиращите „мирни на свойто легло".

Сложното художествено движение на идеите във Вазовата „Епопея на забравените", както и честите мотивно-тематични преходи и многобройните

нюанси в изживяванията на героите са подкрепени и от лексикално-стилистичната многоликост на поетическото слово. Неведнаж е била анализирана езиковата и стилистичната раздвоеност на „Епопеята“ между романтичния и реалистичния „език“, между „тържествения тон“ и „людското просторечие“, между „високия“ и „ниския“ стил. Но рядко тази раздвоеност е обяснявана и от гледна точка на общата разколебаност и неуравновесеност на поетическите стилове в началото на 80-те години. А видяно именно така, стиловото своеобразие на Вазовия цикъл се разкрива не само като „случайно“, „резултат от работата на мощен творчески гений“, но и като необходимо, същностно, представително за цялостната динамика на художествените процеси в смътното (и в социалнополитически смисъл) развитие на националната ни култура през тези години.

Това е време на резки контрасти и противопоставяния, на парадоксални несъответствия между създаваните културни „продукти“. Заедно с преводните съчинения на учени като Хърбърт Спенсър, Джон Стюарт Мил, Чарлз Дарвин, Малтус, Бокъл широко се разпространяват и статии като „Горещ лед“, „Животни, които се намират у нас в устата“, „Пропадението на света“, „Свобода на отравянието“ (всичките печатани в сп. „Наука“!). Почти едновременно се появяват Вазовите шедьоври от „Епопея на забравените“ и поетическите упражнения на Балджиев, Кесяков, Марков, Москов, Ватралски, Паламидов и още десетки други стихотворци, поразително напомнящи със своята художествена немощ първите стъпки на родната лирика през Възраждането. На непостижимите „Записки“ на Захари Стоянов 80-те години противопоставят „романа“ на Ат. Шопов „Десет-дневно царувание“ и „драмата“ на Т. Шишков „Хубава Недялка или България под турското иго“. В едни и същи годишнини на Пловдивското списание „Наука“ се печатат енциклопедичните мъдрувания на Стефан С. Бобчев — разкази, статии по юридически въпроси, литературнокритически „студии“ и преводи на Георг Брандес и Август Стриндберг, на Достоевски и Гогол, на Дикенс и Байрон.

Началото на 80-те години наистина представлява някакъв конгломерат от художествено великолепие и безпомощност, от върхови постижения на националната култура и „най-дълбока безграмотност и варварщина“ (Вазов). През това именно десетилетие процесът на забавено-ускореното ни културно и литературно развитие дава своите крайни резултати — поразителна в своята многобагреност оптимистична и несретна едновременно картина на българската култура. Картина, в която нищо не е на своето място, в която бездарието се оказва по-драго от таланта, в която Вазовите творби могат да бъдат характеризирани като „последният проблясък на един угасающ талант“ и в същото време „блажената публика“ с радост да посрещне в 11 града на „отечеството ни“ комедията „Килия“, в която „представете си някой уста Генко, който непрестанно псува с най-улични и мръсни думи своите още по-мръсни чирачета, удря им плесници, кара се, дърли се доде се свърши книгата и само един пророк Авакум би могъл да отгадае защо става всичката тая глъчка“ (Вазов).

Последното десетилетие на Възраждането и първото десетилетие на „новата епоха“ е своеобразен микромодел на забавено-ускорения национален литературен развой. Това е време на сгъстяване на литературните и социалните феномени, тяхното отприщване и разгръщане в много неизживени и неизстрадани преди насоки. И не само любопитно, но и особено важно е и нещо друго. Сега вече под разколебаната стилово, езиково и смислово литера-

турна среда все по-настойчиво се търсят ценностно определящите показатели на процесите. Активно се разграничава „книжнината“ от „изящната литература“, „книгомацателите“ от „поетите“. „Знаменитото“ за Възраждането произведение на Добри Войников „Райна княгиня“, сега, след Освобождението, Вазов посреща твърде хладно. Според него „произведенията на наший припознат драматург, изключително с агитационно направление, имаха своето значение само в епохата на турското владичество. Това бяха творения, основани само на ефектни декорации и декламации и расчитиващи само на простодушието на разлюбопитствуваната народна маса“.

По това именно време, когато „царува“ „пустота в обществото и в главите“ (Вазов), се раждат и неочаквани естетически програми, художествени „манифести“ за „истинско“ изкуство, отдалечено от потребностите и злобата на деня. Да припомним само известната статия на неизвестния и до днес критик З-ч „Осветление на българската поезия“, която излиза на страниците на Вазовото списание „Зора“. Търсейки задачите и „духа“ на българската поезия, З-ч отхвърля „чистопатриотический (не националний, което е друго нещо) оттенък, който обезателно трябваше да носи нашата литература и поезия в онова време“. Днес този „оттенък“ „рискува да се покаже малко като несъобразен с духът на времето, ограничителен и стеснителен за таланта. . .“ „Нека не спираме полета на свободната мисъл на поета — призовава критикът,— нека не налагаме на вдъхновението посока и граница, нито на нашето умствено движение вид на поръчана и рутинна литература. . . Няма нужда да направляваме мисълта на поета. Тя се движи и лети по диктовката на всичко онова, което съставлява неговий вътрешен и вънкашен мир.

Просторът, в който се движеше емиграционната литература, изражающа чувствата на възмутений раб, е тесен вече за освободений български гражданин. . . борбата против чорбаджилъка опошля: тоя бич го замести политическото шарлатанство под цилиндрът и фракът; вечний шум на партизанните сблъсквания със своето вредоносно въздействие дава обилна пища на сатирическата поезия. . . но една поезия, която се храни само със съвременните страсти и с умраза против пошлостта и шарлатанството не отива надалече. За истинската, вечната поезия са нужни светлобистрите струи на кристалната Ипокрена.“

Ето ги парадоксите на културното и интелектуалното ни развитие след Освобождението. Българската литература още не е изпитала пълната радост на „патриотическия възторг“, все още не е вкусила пълноценно от „деликатната“ област на сатирическото художествено мислене и ето, че се раждат теоретически възгледи за „вечна поезия“, отдалечена от съвременните страсти. И всичко това става във време, когато са на „мода“ произведения като „позорищната игра“ „Интизапчия“ на Дим. П. Кундораджиев, когато в Аргана-Мадени драмописецът Ат. Узунов пише „Добър хайдутин“, която според Вазов стои „по-долу от „Цвятко войвода“.

Но ако действително искаме да разберем смисъла на този „естетски“ прощъпалник в културната ситуация на 80-те години, трябва да видим неговия закономерен характер. Защото изискването и желанието, разбирането и повелята да се разшири идейно-художественият кръгозор на родната литература през тези години вървят ръка за ръка, просветват, макар и рядко, но с учудваща настъпателност през цялото десетилетие. И ако логичният, синтезиращ край на тази настъпателност е сп. „Мисъл“ на д-р Кр. Кръстев, преди него тя се е разслоявала в почти цялата ни периодика. Неясен отглас от нея проник-

ва и в редица Вазови статии и отзиви. В рецензия за стихосбирката на Т. Алексиев „Съвременни разни стихотворения“ (да подчертаем това „разни“ — за него говореше и Вазов в предисловието си към „Гусла“) бъдещият народен поет пише: „. . .ние в нея няма да дирим голяма зрелост и съвършенства; нито ще я погледнем от точка зрения на изкуството — на самата поезия“. В по-ранна статия, от края на 1880 г., Вазов предхожда някои от тезите на З-ч: „У нас преди войната за освобождението на драмата въобще се гледаше не като на художествено произведение. . . , но като на едно лесно и практично средство да се подействува въз умът и чувствата на по-голямата част от народът ни, чрез излагане събития из миналото и настоящето му да се внуши силна умраза към вековните ни притеснители и следователно воля и въодушевление за борба. Към тая патриотическа цел клонеше тогава всичката ни емиграционна литература. Друго народът не искаше. Потреба от по-висока храна, от по-естетическо наслаждение не можеше да чувствува той, той нямаше свобода, не можеше да търси изящно!

Днес обаче стана преврат и в положението, и в идеите на народът. . . девизата: *българе юнаци, грабайте криваци,* вече не е нова и не повдига някогашните пориви от буйно въодушевление; тя вече не отговаря на новите изисквания. . .“

Само десет години по-късно тези неконкретизирани и като че ли случайни мисли ще прераснат в една сравнително „стройна“ естетическа концепция, която с учудваща наивност ще се опита да „подцени“ „патриотическата поезия“ на . . .Христо Ботев. Но от злополучната Вазова „Критическа студия“ за Ботев тук ще обърнем внимание само на един въпрос — изясняването на концепцията за същността на поезията, за нейните задачи, обект и цели.

„Земете например Раковски, Каравелов, Ботев, също и другите емиграционни поети наши — не най-точно изброява Вазов. — По техните песни ще узнаете патриота, но няма да видите *человека*, колкото и да човъркате — отново и за кой ли път в тази си студия греши Вазов. — В тях те са жреци и пророци, но не обикновени смъртни същества със собствен сърдечен живот, с афекти, със слабости, страдания. . .

Това, което обяснява еднообразието в темите на патриотическата поезия, ще ни обясни и факта защо с течение на времето. . . тя, патриотическата поезия въобще, губи от своя жизнен интерес за новите поколения и не може да бъде отклик освен се на по-тесен и по-тесен кръг на обществото. . .

. . .Има области в нашата душа, има кътчета в нашето сърце, до които не могат да пристигнат никакви отзиви от политико-националните интереси и идеали или ако стигат там, те се раздават някак си фалшиво и остаят непонятни и безследни. Патриотическата поезия прочее, носи печатът на временност. . . Чувството, което я поражда, е наистина честно и възвишено, но то не е общечеловеческо и не е вечен елемент на поезията.“

Каквито и да са обясненията за това, защо Вазов пише тази студия, основният факт е налице — нейното „реално“ съществуване. „Вечна поезия“, „вечни елементи“, „общочеловеческо чувство“, „неспиран полет на свободната мисъл“ — това са все „неща“, върху които през 90-те години ще се градят естетическите устои и теоретическите платформи на творците около кръга „Мисъл“. Случайно или не, парадоксално или обективно закономерно те присъствуват и в контекста на предхождащото „Мисъл“ десетилетие.

Лириката на Иван Вазов от началото на 80-те години не е чужда на естетическите възрения на своя създател. Точно в нея най-ясно се разкриват про-

тиворечията на новото „художествено“ време. Не става дума само за голямото ценностно разслоение на Вазовото творчество, за това, че редом с безспорни художествени постижения поетът твори и невзрачни творби. Нито само за това, че заедно с патриотическата и социално-критичната, „навеяна от Некрасова“ проблематика Вазов създава и интересни лирични импресии, в които търси така трудно постижимите „вечни елементи“ и „естетически наслаждения“. Нито пък само за пантеистичните му творби, в които обръща взор и към проклетите въпроси на човешкото съществуване. Това са все знайни неща, недвусмислено показващи и разкриващи тогавашното „разнообразие и неопределеност“, които владеят художественото съзнание на поета, които говорят и за сходното многообразие и на литературния развой в началото на осмото десетилетие.

Особено важно е да се разкрие доколко тази разколебаност слиза и до равнището на конкретната творба, доколко отделното произведение е писано като че ли „неясно и неопределено“, доколко то носи „вътре“ в себе си характерната за десетилетието незавършеност, противоречивост на внушенията.

Да вземем за пример твърде „личното“, с показателно заглавие стихотворение „Поет и вдъхновение“. За него сам поетът ще сподели по-късно пред проф. Шишманов, че е писано „като гледах с огорчение някои обществени явления“. И така „Поет и вдъхновение“ е събрало в своите девет осемстишни строфи както утвърждаването на типичните за лириката на Вазов мотиви и теми, така и тяхното ...отричане, в името на „ново вдъхновение“, което само няколко стиха по-надолу също „омръзва“. Първите пет строфи развиват мотивите за „епохата на мечти несвестни“, за ласкавите радости на живота, които дарява младостта, за „страданието на народа“, за „любовта—туй божество слепешко“. Мотиви, обикнати от Вазовата лирика. И съвсем неочаквано творбата прерязва във второто четиристишие на шестата строфа предходния си „познат“ мотивен развой:

Години буйни веч бегали!
Отечество! Любов! Тез думи
за мен са сенки или глуми...
Аз търся нови идеали.

Закономерното очакване, че предлагането и назоваването на „новите идеали“ е предстоящо (така, както вече са назовани отхвърлените от „героя-поет“ идеали), не се сбъдва. „Да нещо сещам... нещо слушам“ твърди творбата и с това си твърдение изчерпва „новото вдъхновение“, за да побърза да го противопостави отново — този път на „пошлостта“ на съвремието, където „кумир“ е „металът сухи“. Но ето че след това краткотрайно противопоставяне, обхванало едва шест стиха, произведението бърза да разсее и мотива за „социалния критицизъм“ чрез първите два стиха на последната строфа: „...доволно, стига./Ти ново нещо не ни казваш“. А в края още по-изненадващо следва и единственото в подобен противоречив мисловен контекст решение — отказът въобще да се пее с „лирата слъзна“.

Сходно начупване на смисъла и структурата на Вазовите лирически творби от този период откриваме и в малко известното стихотворение „Две вълни“ — една своеобразна изповед на „душата“, която:

вълнува се, блуждае,
въздиша и не знае
към кой отива бряг.

Но тук обаче за разлика от „Поет и вдъхновение“, където смисълът се разслояваше в различни посоки, без шанс да се събере в определена „идейна“ точка, развитието на мотива за метежната душа, „игрива, развълнена“, е здраво свързан чрез контрастно сравнение с „унилата кат вдовица“ река Марица. Вазовото сравнение по контраст не отвежда до метафорично художествено мислене. Метафората предполага по-сложна семантична организация, в която отделните съставки на метафоричната структура се намират в несекващо напрежение и борба за надмощие помежду си, изнасяйки в последна сметка тази борба и върху комплексния знак — творбата. Но присъщото и за други творби на поета контрастно сравнение (особено функционално е то в „Епопея на забравените“) подготвя метафоричните процеси в националната лирика, които най-пълно се разгръщат няколко десетилетия по-късно в творчеството на символистите.

При Вазов този похват е най-често използуван за успоредяване на човешки и природни състояния. Природата тук е повече фон, спътник, статичен отразител на човешката болка и скръб, радост и надежда. Така поне е в творба като „Желал бих да угасна аз“:

Желал бих да угасна аз
Кат' слънцето на заход във морето;
Кат' красната звездица в утрен час,
Що гасне тихо на небето.

Но ето че в по-известното стихотворение „Към природата“(първоначалното заглавие „Природа“ е по-сполучливо, защото ангажира вниманието и в двете посоки — „природата“ на човека и човека сред „природата“) паралелното развитие на мотивите за човешкото и природното върви по линията на тяхното пълно противопоставяне — неразбиране:

Защо той — бог и червяк — дете на суетата
един в света не може да люби красотата.
. . . . . .
Защо е той осъден на тоя подвиг мъчен —
във тебе да живее, от теб да е разлъчен?

до необясненото, неотговорено *сливане* — своеобразен „философски“ символ на вечното единосъщие на света:

И аз, мечтател бледен, изникнал без причина
И пак без цел увехнал — аз скоро ще замина,
Кат гостенин неканен, тъмен, о, дивно естество!
И сред шумът, песните — подобно вековете —
Безследно ще изчезна, без някой да ме сети

В туй вечно тържество!

В лириката на Вазов, както това отбелязва и анализира още Владимир Василев в статията „Природата у Вазова“, обикнатият мотив „любов към природата“винаги преминава в поетическата антитеза: *човека.*Човекът със своето нищожество, тъги и суета, и природата — със своето диво величие и неувяхваща младост. Безспорно представлява отделен интерес обстоятелството, че тази „антитеза“ се ражда в началото на 80-те години в българската поезия, или, казано по-точно, че сега се трансформира нейният смисъл. В поезията

на Христо Ботев тя също присъствува. Но двете нейни страни са функционално равностойни. Природа и човек в Ботевата поезия са еднакво горди и могъщи и ако човекът търси закрила в природата, или разговаря с нея, то върши това от позицията на своето човешко величие и етично-духовна сила. Човек и природа у Ботев са естествено „слети" в техния художествено-идеен смисъл, подчертават се и се осмислят взаимно чрез общото художествено внушение за могъществото на човешкия дух. Извършената от Вазов трансформация е очевидна. Човекът — „бог и червяк", „дете на суетата", „създание разбито" е „гостенин неканен", „тъмен" в светлото великолепие и „вечно тържество" на природата. Тази метаморфоза носи белезите на нов тип отношение преди всичко към човека на следосвобожденската епоха, отразява смяната на социалния статут на човека в тези години. Това е време на дегероизация, на дребни страсти и дребни хора. Време преломно не само за политико-общественото устройство на младата държава, но и по отношение смисъла на конкретното човешко присъствие в историята на нацията. Човекът е вече незабележим двигател, „колелце и винтче" в бързия ход на историята, но не и неин герой. Тази генерална смяна в отношението към човека, утвърждаването на съзнанието, че „истинските герои, могъщите личности са останали далеч, в епическото минало на „забравените", а господствува „дребното боричкане" на „събудените страсти", навяващо само песимизъм, е особено характерно за Вазовото светоотношение. От по- „философически" ъгъл ще го отстоява и поезията на все още представляващия психологическа загадка по думите на д-р Кръстев, странен за онези години, поет Стоян Михайловски. То е и общо място за почти цялата ни лирика по това време.

Разколебаното единство на човек и природа, тяхното поляризиране и противопоставяне, помръкналата вяра във величието на човешкия дух, неочаквано, но и закономерно за художествения развой на 80-те години, задвижва и „обратните" механизми на художественото мислене — интересът именно към човека,към неговата „висша"индивидуалност,към смисъла на неговото земно битие. И отново Вазов е поетът, който подхваща, и ако не отговаря, то поне с поразителна прозорливост и лекота нахвърля онези „вечни" въпроси, които десетилетие по-късно ще вълнуват и измъчват българските „индивидуалисти". Както и може да се очаква, това отново става чрез двуединството човек — природа, но вече с подчертан акцент върху „човешкото" във великолепното стихотворение „Ековете". Ето ги тези „проклети" въпроси, на които и днес можем да отговорим само с Вазовото: „тайна. . . тайна!:"

Кажете ми: Що е живот?
Що е човек? И кой го праща
в света за мъки, скръб и пот?
Защо той мре, защо се ражда?
Къде е висшата му цел?
Дали в задгробния предел?
Или в борбите на живота?
Или на страстите в хомота?
Защо е той — безсилен роб —
от люлката до самий гроб
проклет за битка непристайна?

Стихосбирката „Италия", в която не само творба като „Ековете" поставя подобни въпроси, е посрещната неслучайно противоречиво от тогавашната

критика. Авторитетният критик на още по-авторитетното „Периодическо списание“ Петър Пешев, признавайки, че в „Италия“ „има такива майсторски стихотворения, каквито г. Вазов не е писал по-напред“, отправя и следния упрек: „За съвременна Италия автора почти не пише нищо; за съвременните италианци той не споменува, като че ли тях той не е виждал, като че той се е отвръщал от съвременния живот с неговите пороци, мръсотии, неговите идеали, надежди, стремления и мечти. С малки изключения поезията на г-на Вазова е усладителна; тя е песен на любовник, който не вижда друго, освен рози; авторът не се коснува до шиповете и бодилъте на живота, до всичко туй, което би възбудило тъга, жалост, скърб и укор... Заради туй уверени сме, че сбирката ще услади мнозина, но няма да ги накара да се замислят, няма да възбуди у тях житейски въпроси, които да ги безпокоят и смущават, които да заседнат в душите им.“[8]

Противоположна е оценката, а и интерпретацията на стихотворенията в „Италия“ на младия критик Кр. Кръстев, бъдещия „идеолог“ на кръга „Мисъл“. „В „Италия“ — пише Кръстев — има много житейски въпроси, но те не са от оня род, който може би търси г. П. П-ев (Петър Пешев — б. м., А. Й.), те не са ежедневни въпроси, те не са въпроси за прехрана, нито пък са въпроси от социално естество. Те са много по-скрити, по-трудни, по-дълбоки и мъчителни — те са от онията вечни въпроси на метежното човешко сърце, които човешкий дух е безсилен да реши и жалката човешка наука е безсилна да смири.“[9]

Не се ли крие в този своеобразен диалог между двамата Вазови критици още един парадокс на националното ни литературно развитие? Защото не ще мине много време и основателят на най-значителното литературно списание през 90-те години — „Мисъл“, ще „забрави“ своите ранни открития на „вечните въпроси“ във Вазовата лирика, за да ги направи достояние единствено на Вазовия „отрицател“...Пенчо Славейков. И ще се върне на позицията на...Петър Пешев, че Вазов е творец, който се интересува и трябва да се интересува само и единствено от „шиповете и бодилъте“ на живота. Прав е Михаил Неделчев, когато, изследвайки „темата за големите поети“ в творчеството на Вазов и отношението на кръга „Мисъл“ към постиженията на народния поет в тази насока, отбелязва: „...литераторите от „Мисъл“ са амбицирани да покажат Вазов като писател с попреминало литературно историческо значение, затворен в тесните национални граници, без отношение към „вечните проблеми“ на „голямата литература“. Характерна е и следващата мисъл на Неделчев: „В желанието си да осъществят мечтаната „европеизация“ на нашата литература те *искат да видят* българското литературно поле като една „tabula rasa“ в тази насока. Но и тук, макар и като едно диалектическо отрицание, те са във Вазовата традиция...“[10]

Не за приравняване и миролюбиво снемане на напрежението между Вазовите „вечни проблеми“ и тяхната интерпретация от творците около и след „Мисъл“ става дума. А за това, да се съзре диалектиката на прехода, подготовката за последвалите идейно-художествени движения в националната лирика, която се извършва в контекста на своеобразното художествено разно-

---

[8] Псп., 1884, № 12, 126—127.

[9] К. Кръстев. Из етюдите за стихотворната поезия на Ивана Вазова. — Критика, 1, 1891, № 6.

[10] М. Неделчев. Критически страници. С., 1978, 39—40.

властие на Вазовата поезия. Ако Вазовата лирика, а, както ще видим по-нататък, в определена степен това „свършва“ и Петко Р. Славейков, само поставя „философските въпроси“, а творците около „Мисъл“ ще потърсят дълбоките интелектуални и социални корени на тези въпроси, ще се насочат към отделното човешко съзнание, към „душата на художника“, за да погледнат „отвътре“ нейните съмнения и колебания, нейната разпътност между въпросите на битието, то и едните, и другите не дават отговор на тези „въпроси“, не обясняват тяхната „проклетост“ за човека. По-важно обаче е да се подчертае закономерността на сходните идейно-естетически търсения в предполагащия и реализиращ многообразни прояви нестабилен, противоречив терен на националния литературен развой от началото на 80-те години. Да се наблегне и на теоретическата защита на тази „проблематика“ през десетилетието. Защита несистемна, необединена концептуално, недоминираща като естетическа насока, но все пак обективно съществуваща, положила основите на следващи и по-следващи тенденции в българската култура.

Едно десетилетие отделя един от друг още един „парадоксален“ диалог в българската литература. През 1893 г. д-р Кръстев написва известната си статия „Поетът и обществото“, а десет години преди това в Пловдив Вазов създава своя „Епилог“ — „Общество и певец“, включен в цикъла „Бури и мелодии“. Сходството в заглавията е само измамен израз на поразителното несходство в съдържанието на двете произведения — художественото и критическото. „Един лирически поет — пише в статията си големият български критик, — който не дава име на безименните ламтения на своето време, който не отражава неговите надежди и идеали. . . такъв лирически поет е много далеч от своето високо призвание. . . Поетът трябва. . . да схваща и да въплъщава в своите произведения чувства общи на цял народ или на една известна част от него.“ Статията на Кръстев не се изчерпва само с тази „теза“, но все пак именно нейното „несъблюдаване“ само година-две по-късно от „естета“ Кръстев ще я превърне в ябълката на раздора между него и Вазов и неусетно, но категорично ще раздвои националния литературен развой.

На същата тема — за взаимоотношенията между „обществото“ и „певеца“ — е изградил своя импровизиран „разговор“ и Вазов и е сторил това, както вече подчертах. . . десетилетие преди Кръстев.

„Бъди певец на наште страсти, / на времето ни верен ек.“ С тези думи-призиви се обръща „обществото“ към своя „певец“ във Вазовата творба. Ето и пространния отговор на „певеца“ — отговор неочакван, изненадващ, странен за едва родилата се за нов живот българска „интелигенция“:

. . .настоящето е тясно,
не може то да ме скове,
аз търся ширине по-ясно,
аз търся други светове,
де мисълта се волно вдига.
Не може гордият поет
да носи общата верига
в стремителния си полет.
. . . . . .
Той дири туй, що тука нема
. . . . . .
Той преживява тленността.
Простор! Простор! О, оставете

душата волна, без юзда,
у нази всичко прах е клети,
душата само е звезда!
Поетът! Нека той възлазя!
Той няма място, няма час,
и ако той при вас не слазя
то вий стигнете го тогаз.

Тези лирически „твърдения“ предхождат не само сходните теоретически индивидуалистични концепции на кръга „Мисъл“, но и изпреварват цитираната вече статия „Осветление на българската поезия“. Разбира се, както и останалите, така и това „естетско“ избухване в иначе прозаичното литературно ежедневие на 80-те години не трябва да се издига на някакъв горд пиедестал. То говори само за сложността на националния литературен развой през това конфликтно десетилетие. Зад типичните, макар и малко пресилени „индивидуалистични“ откровения на лирическия герой в „Общество и певец“ се съдържа в зачатък характерната за по-късните десетилетия не само художествена, но и социална проблематика на културното ни развитие. Перипетиите на двуединството творец—общество ще отзвучават болезнено в не един и два върховни часа на изпитания за моралните сили на народ и нация. Чрез това двуединство ще се съизмерват и „чисто“ естетическите и гражданските позиции на българския писател, на българската интелигенция в преломни исторически моменти. При всички случаи обаче връзката творец — общество ще остава дълбоко национална, ще отразява богатството и противоречивостта на родния национален дух, на българското светоотношение и мислене. Защото независимо от акцента, с който ще ги товари историята и конкретното литературно развитие, те са породени във всичките им нюанси на българска почва, в смутно време, на границата между две епохи. Във време, което е все още далеч от „модерните“ навеи на века. Във време, рожба на други естетически норми, на други обществени задачи и изисквания.

Ако творчеството на Ив. Вазов от първото следосвобожденско десетилетие повече или по-малко трайно, с по-големи или по-незначителни изследователски успехи винаги е привличало вниманието на родното литературознание и макар понякога твърде еднопосочно, но все пак е било *обяснявано,* то поетическите творби на П. Р. Славейков, създавани по същото време, са били не само в миналото, но за жалост и днес, обграждани със странно мълчание. Малцина познават неговите лирически творби от началото на 80-те години, а много повече са онези, които волю или неволю са останали с представата, нашепната им още от училище, че Славейков след Освобождението е вече „свършен“ като „лирически поет“. Този непонятен глас на мнозинството с чиста съвест зачерква Славейковите произведения от това време и още полековато се съгласява с мнението на Михаил Маджаров: „След Освобождението Славейков влезе изцяло в политиката и се погълна от нея. . . . При тия обстоятелства Славейков престана да бъде вече поет и остана само политик. Затова и аз свършвам тук своя спомен за него.“

Но много по-тревожи, изненадва и смущава гласът на малцинството. В неговата представа след Освобождението „Петко Славейков. . . проявява значителна творческа активност“, „продължава да следва пътя на патриотичната, гражданската реалистична поезия“, „творбите, които написва. . . не са без значение за по-пълното очертаване на неговия писателски образ“, но. . .

„той вече не играе оная бележита роля в развитието на литературата ни. . . упада и неговата творческа мощ“ (Петър Динеков). Тревожи и смущава, защото това и подобно на него твърдения са твърде еднопосочно истинни. С тях се обграждат и други възрожденски творци, имали щастието (или нещастието!) да прогледнат с очите на дядо Йоцо следосвобожденска България. Защото те са съобразени като че ли само с посоката на политическата и гражданската ни история след преломната 1878 г. и много малко с търсенията, многопосочността и резките трансформации в националния литературен развой. За мен творбите на стария Славейков са както от значение за собствения му „писателски образ“, така и от значение за развитието на литературата ни по това време. В тях са заложени не един и два художествени елемента, които години по-късно ще открием в творчеството на неговия син Пенчо Славейков, а и в поезията на редица други поети.

В десетилетието, последвало Освобождението, Славейковата лирика съхранява тематичното си разнообразие. Старият народен поет пише остри сатирически стихотворения и пародии на политически теми, стихове за „нашата освободителка“ и „чисто“ пейзажна и любовна лирика. Това тематично разнообразие е типично за 80-те години. Славейковите творби са винаги нюансирани, търсят да доловят скритата същност на нещата, а не техния видим образ, да надникнат в потайни, противоречиви светове. Те не толкова оспорват новата социална и политическа действителност, колкото размишляват над нея или иронично развенчават нейното достолепие. Както и във Вазовата поезия, и тук човешките изживявания и дилеми се успоредяват с природни състояния. В природата поетът открива такива „картини“, които най-точно подчертават многостранността на човешките тайнства, лутанията на „гордия“ човешки дух. Често това са успокояващи съзнанието пейзажи, спокойни визии, в които се таи приятната отмора от бурното житейско ежедневие. За възрожденското художествено съзнание на Славейков личните неволи са неразделно вплетени с неволите на народа. Отсъствува осъзнатата позиция на самота на творческата личност. Поетът не е сам пред „лицето на народа“:

Дните ми минуват
в скърби и печали;
беди и неволи
за мене са дали.
За мене, за моите
братя и роднини —
. . . . . .
Тъжа аз за мене,
че ме зло спопогна;
тъжа и за тях аз —
как да им помогна!
(„Към сиромасите братя“)

Това неразкъсваемо единство на националното художествено съзнание се преоткрива през 80-те години значително разколебано, трансформирано по посока на „индивидуалистичното“ странене от общите „беди и неволи“. То води със себе си и неочаквани поетически декларации за „отпадналия дух“ на човека, за неговата сломеност пред непрестанните социални „злини“. Но, от друга страна, то подхранва експериментаторските търсения в лириката, провокира предшествуващите го мотиви и теми, „европеизира“ художестве-

ното мислене на творците. Подобно и на Вазов този процес у Славейков протича несистемно, откъслечно, своеобразен отглас и позиция е спрямо обществено-политическата ситуация в страната, но заедно с това той е и като че ли неосъзнато налучкване, предхождане на последвали художествени тенденции на националната поезия.

В началото на 1883 г. П. Р. Славейков пише стихотворенията „Видение" и „Предател", отпечатани в кн. 8—9 на втората годишнина на сп. „Наука". Няколко месеца по-късно се появява и стихотворението „Тъга" (кн. 10 на „Наука") с дата 24 април 1883 г.[11] Трите стихотворения образуват своеобразен цикъл, в който организираща функция изпълнява „Тъга". „Видение" и „Предател", освен че са по-слаби в художествено отношение творби, но и са само подстъп, път към заключените в „Тъга" внушения.

„Видение" е едновременно парафраза и спор с популярната Ботева творба „Моята молитва". И тя е „молитва" към „бога истинний", „бог властител прав и строг", но открива „бога" извън човека — в небесата, там, където го „поставя" и християнската ортодоксия. Това е външният, формален различител между двете произведения. По-скрития и може би за това и по-действен диалог двете стихотворения провеждат на равнището на социалната ангажираност на значенията си. „Молитвата" на лирическия герой в Ботевата творба ясно и непротиворечиво, устойчиво и последователно разгръща своята социална обобщителност и „революционна устременост". Обръщането на лирическия „аз" във „Видение" към „бога" се реализира в плана на нравственорелигиозната вяра в неговата висша доброта и справедливост. На този именно „бог" всички трябва да се поклонят, но със „сърце чисто без сенки". В своя композиционно-смислов развой творбата сплита библейските мотиви за „разрушението" и „съзиданието", за „бога" и „дявола", от една страна, и мотива за „вътрешната" чистота на човека, освободен от „лукавия", лъжовен свят. Вторият мотив се реализира подтекстно, скрито и ненатрапчиво, долавя се като лайтмотив на единствено възможния изход от противоборството между „светлото" и „тъмното" начало, между бога и дявола.

Творбата започва с идеята за „разрушението":

Древний храм се низрива
Ще се гътат кумири;
Олтар им се подрива. . .

Следва типичното за лириката като род и още по-типичното за поетическия развой на 80-те години открито деклариране на съмнението в смисъла и необходимостта от това „разрушение":

[11] Необичайна е съдбата на това Славейково стихотворение. То ту бива включвано, ту и по-често изключвано както от неговите събрани, така и от избраните му произведения. Още по-странни и смущаващи са твърденията за неговата „подражателност". Те имат любопитна история. В „прибавките" към известната си студия „П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия" (Период. сп. на БКД, 1906, кн. 67, св. 3—4, 7—8, 9—10) на с. 693 Б. Пенев отбелязва: „Мотивът е взет из С *Морскогъ берега* — Шели", като е посочен и източника — познатото руско издание на английска поезия („Английские поэты въ біографіяхъ и образцах", СПб., 1875). Две десетилетия по-късно в бележките си към новото издание на Славейковите произведения (П. Р. С л а в е й к о в. Избрани съчинения. С., 1927) твърдението, че „мотивът е взет", е значително разколебано. На с. 398 четем: „Мотивът е взет, може би, от стихотворението на Шели, познато на Славейкова по руски превод. . ." Сравнителният анализ на двете творби — Славейковата и тази на Шели — показа, че връзката между тях е толкова далечна, че почти не съществува. Общото в мотива може да се търси само в първата строфа на „Тъга", в сходното разгръщане на „морската картина". След това стихотворението на Славейков се отклонява в съвсем различна посока.

Храм низринат пак е храм;
Кумир гътнат пак е Бог
И свален е пак висок. . .

Обезсилвайки по този начин първоначалната идея, стихотворението като че ли подготвя почвата за нова алтернатива, за друга „участ“ на „сваления“ и все пак „висок“ „кумир“. Но, както и във Вазовото „Поет и вдъхновение“, тази алтернатива остава неназована, не изкристализирва в конкретен образ, представа, внушение. Въпреки убедеността в безсмислието на „разрушението“ творбата разгръща в подробности този мотив. Пренебрегнала твърдението за невъзможността да бъде „низринат“ „древний храм“, тя продължава да внушава, че „тез храмове, олтари, /дето служат кой свари“ „напусто се нагласят“, че „те са нещо нетрайно“ и влизайки в подчертано противоречие със своя предходен развой, логически парадоксално зове:

Възривайте, не стойте
. . . . . .
Прав път да се проправи

Както и трябва да се очаква, в творбата няма дори и намек за обяснение на този „прав път“. Останало е само плахото подсказване, че следването на този „път“ означава гибел за „лукавий“.

Под религиозно-библейската символика във „Видение“ се открива характерната, макар и недоминираща като художествена насока разколебаност, неизбистреност на човешките желания и стремежи, вярата и неверието в смисъла на „разрушението“ и „съзиданието“.

Премахването на „сенките“ от човешката душа, „чистото“ обръщане към „бога“ е една илюзия, томително-приятна, но невъзможна и неосъществима особено за един земен свят, където трябва много да се руши и неясно какво да се съзижда. Човекът е разпнат между „бога“ и „лукавия“, изтръгнат е от своите корени, живее във времена, в които господствуват чужди на него сили, отчайващо слаб и безпомощен е неговият „светъл“ дух. Защото и „бога“, към който ще се обърне човекът, може би е вече „кумир гътнат“ и дори отново „висок“ той ще ли да изкупи, освободи, пречисти човешката греховност, ще просветли ли изпадналата в паяжината на собствените си дилеми човешка безпомощност?

В подмолния план на своите значения „Видение“ дава израз на типичната за следосвобожденската действителност противоречивост, неустановеност, разнопосочност на социалните, нравствените и политическите търсения, на „разнообразието и неопределеността“ и на художествените пътища в българската литература.

И едва ли е случайно, че в „Предател“ мотивът за човека с „чистота“ и непокварена душа, останал сам пред своя „бог“, преминава в точно противоположния житейски (и философски) облик и представа за човека — човека, на чието сърце са намерили пристан „всите земни проклетства“, човекът — обречен вечно на „съвест мъчител“. Този мотив в „Предател“ е облечен в една многозначна, иносказателно-притчова и алегорична игра със словото, потиснала възможните конкретизации на значенията. Това е „новата“ художествена метаморфоза на темата за предателството. Тема особено актуална в онова пристрастено към политическата партизанщина време. Творбата изследва типа съзнание на „предателя“, неговата „кобна“ душа, а не факта на предателството,

на неговото споменаване. Славейков търси психологическия тип на предателя стреми се да улови неговата разпокъсана душевност, моралната му обреченост и разруха.

Третата творба от цикъла — „Тъга“ синтезира смисловите постижения на своите предходници. И преди всичко техния стремеж да надникнат в скритата същност на едно раздвоено, разколебано човешко съзнание, което „нийде в нищо мира не намира“. Стихотворението започва с характерното за романтическата поетика нелогично видение,подкрепено от паралелното развитие на„природното“ и „човешкото“, създавайки една необхватна, космическа картина — човека между две „пространства безмерни“ — „морската пъчина“ и „небето горе“:

Намерих се сред морето ази,
Там застанал на скала висока,
Над морската пъчина дълбока
Та заничах буйните талази,
. . . . . .
Дигнах очи към небето горе,
Гледах хали как се върло борят,
Как се гонят рой облаци черни
И надварят в пространства безмерни,
. . . . . .
Но усещах, в мисли незапирни,
Гърдите си още по-немирни. . .

Творбата сякаш ни връща към онази космогоничност, онази неведомост на време-пространството, която Славейков бе съградил още в „Изворът на Белоногата“. Любопитно е, че още в тази си начална фаза Славейковата творба се освобождава от сходствата със споменатата творба на големия английски поет-романтик. И това тя извършва още в първия си стих, чрез „ключовия“ предлог „сред“. В стихотворението на Шели отсъствува тази космогонична двуизмерност на природата — морето и небето, и човекът между и *сред* тях. Там човекът е на брега, устремил поглед и мисъл към неземната стихия. В нашата творба човекът е в нереално състояние — сред морето на скала висока — състояние, което вече подсказва от само себе си по-сетнешните странни мисли и изживявания на човека. Това подсказване е придружено от последователното разцепване на лирическия „аз“, осъществено на основата на отлично познатия на лириката метонимичен принцип „pars pro toto“, като вместо целостта и единството на „героя“ започват да се натоварват със значения неговите отделни „съставки“ — очите, гърдите, сърцето, ръцете. А всичко това довежда до сложното превръщане на субекта на лирическия изказ в обект на изказа, до неговата художествена разкрепостеност, общочовешка обобщеност и всемирност. Снема се единично задържащата национално-конкретна социална ангажираност, прехвърля се мостът към проблемно-идейното разслояване на произведението.

Този процес започва с конфликтното противопоставяне, характерно, както видяхме, и за Вазовата лирика, между „човешкия“ и „природния“ свят. Бурна и непокорна, могъща и стихийна природата е значително по-слаба, успокоена в сравнение с „черните тъги“, които „разгризват“ човешкото сърце. „След буря е пак небето чисто“, „скалите се не мърдат, не мръщят“ — твърди твор-

бата и проектира върху природното „доволство“ човешката безпомощност и сломеност:

Ах, да мога гърди да разтворя,
Да видите сърце пълно с горест.
Никой нема тъги да разнеме
Сърце малко — горести големи;
Да би могло разпукнало би ся,
Пусто плът е, от месо е клиса.

Противопоставила по този начин света на природата и света на човека — противопоставяне типично и за Вазовата поезия, „Тъга“ навлиза в още по-дълбок и силно въздействуващ пласт на художествените внушения — в света на човешката безпомощност, на „отпадналия дух“, на помръкналото от горести сърце:

Нийде в нищо мира не намирам,
Отчаянно ръце си простирам
Да се хвана, в бездна да не пропадна
Не поддържа нищо дух отпаднал!
Сита ми е душата, пресита
В таз пътека от злото избита.

Закономерно появили се, подготвени от собствения развой на стихотворението, твърденията за „преситата душа“, за „отпадналия дух“, за ненамереното спокойствие от една лесно ранима душевна чувствителност безспорно провокират представите ни за литературния модел на 80-те години, а и за творчеството на самия П. Р. Славейков като непознаващи терзаещите и смущаващите душата „вечни проблеми“. А нима не в лоното на тези състояния десетилетие по-късно синът-индивидуалист“ Пенчо Славейков ще търси духовен простор за „душата страдна“?

Славейковото стихотворение не надхвърля собственото си и на десетилетието литературно равнище. От двата избора и възможности за „тъга“ на човешката душа, които лириката ни през 80-те години активно разработва — тъгата, родена от измъчващата сърцето обич, и тъгата, просмукала се в душата от болезненото вглеждане в социалната порочност на времето — стихотворението избира втория път. Но преди това, както в почти всички от разгледаните дотук произведения, то не се колебае да обезсили този път, да избяга от него в някаква отново неназована директно „светла посока“, където не „вирее“ „човешката злоба“. Това е преломният момент в творбата, кръстопътната точка на нейния идеен свят:

О, дигни ся, душе, на високо,
Към онази светлата посока,
Тамо дето злоба не вирее,
Не върлуват присторни злодеи
. . . . . .
Да не гледам човешката злоба,
Да не усещам теглата на роба.

Понесъл кръста на двете „пространства безмерни“, разпънат между тях, отчужден и от „теглата на роба“ и от „човешката злоба“, лирическият герой на „Тъга“ подобно на своите „събратя“ от лирическите творби на Вазов по

това време достига до взаимно изключващи се и парадоксално противопоставящи се твърдения: „*нийде в нищо мира не намирам*“ —„*О , дигни ся, душе... към онази светлата посока*“.

И в този лирически парадокс, облъхнал душата на героя, се крият и коренят много от истините за спецификата на националния литературен развой от началото на 80-те години, равноправен и значителен участник в който е и авторът на „Тъга“. Безпътността на обществено-политическото време и прокудения от историята човек — самотен и отчужден чрез своята „самотност“ и все пак вярващ и несломен, това е философски, нравствен, социален проблем, към който лириката ни многократно ще се връща, ще открива в него неподозирани интелектуални дълбочини, ще постига непознати „тайни“ за „греховната“ духовност на човешкия свят. В творчеството на Славейков и Вазов той не е доминиращ, не е овладял цялостното им художествено съзнание, но той се прокрадва, предусеща се и с достъпните им художествени средства и възможности се реализира. При тях той е своеобразна гражданска позиция спрямо карнавалния социален и политически „херметизъм“ на действителността. Възможност да се ерозира тази действителност в името на неизвестна и на двамата посока. И заедно с това той е „чисто“ художествен — навлизане в трънливата територия на една проблематика, която много по-късно ще се ситуира като доминираща. Той носи и плюсовете, и минусите на първооткривателството, неовладян е в детайли, огрубен и изглежда художествено неиздържан. Но той разкрива богатството на националното художествено мислене в лириката ни през десетилетие, в което несъмнено трябва да търсим зародиша на множество последвали литературно-естетически процеси.

* * *

Започнало със спомените на съвременниците за „непримиримия конфликт“ между Ив. Вазов и П. Р. Славейков, това изследване направи опит, наистина рискован, да се вглъби в някои аспекти от тяхното творчество през първото следосвобожденско десетилетие. Прочитът на няколко творби, може би детайлно неизпипан, показа, че те притежават „общи места“, че и те, както и популярните им произведения са отглас и същевременно доказателство за усложнената картина на националния литературен развой през „четвъртия период на българското литературно възраждане“ (Т. Жечев, Д. Леков). Направен бе опит да се покаже своеобразната сгъстеност и многопосочна разколебаност на това развитие през 80-те години, когато в литературата ни битуват непълноценно оформени,подранили или преждевременно остарели множество проблемни и мотивни съставки на по-късния избистрен в стилове, естетически насоки, теми и проблеми литературен процес. По особен начин на социално-политическата раздробеност на нацията, на нейното стъписване след великия акт на Освобождението отговаря и сходно „разнообразие и неопределеност“ и на литературното самодвижение. Това е епоха на „преход и формирание“, подготвителен етап за последвали художествени насоки в българската лирика. Направи впечатление обстоятелството, че дори отделни произведения носят белезите на това смешение, на взаимно изключващи се твърдения, желания, стремежи на лирическия герой. Че и този „герой“ няма свой „ясен“ облик — раздвоен е между традиционния си предосвобожденски лик и догадките за нещо „друго“. Че едновременно до възвишените идеали на поколението и пресния спомен за неговите герои оживяват и странните призиви за отдалеченост

от тях, за отчуждение от света, за духовна сломеност и безпомощност, за „вечно“ изкуство, понесено от „светлобистрите струи на кристалната Ипокрена“.

Израз на тази разколебаност са не само лирическите произведения на Вазов и Славейков, но и техните публицистични и белетристични изяви. Тезата за разколебаността на идейно-художествения развой на литературата ни през тези години намира неочаквана подкрепа и във върховното постижение на периода „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов. Неочаквана, защото един анализ през подобна гледна точка на жанровата структура на „Записките“ показва и обяснява тяхната жанрова конгломератност и нехомогенност като резултат от общите идейни веяния на времето. Великото произведение на З. Стоянов е своеобразен микромодел на жанрово-стиловите трансформации в поетиката на българската проза, синтез на художествените й търсения и възможности.

Като че ли в някакъв гигантски калейдоскоп е завъртяна през тези години българската литература!

Естествено литературата изживява всеки свой период като преломен. Но през 80-те години това изживяване е *особено* сложно, *особено* противоречиво, обхваща всички равнища на националната култура. Тук са и корените на българския литературен „естетизъм“. И тези корени са дълбоко национални, врастнали са на българска почва. По-късното обръщане на българските творци към чуждите „естетически модели“ е следствие, а не причина за разцвета на модерните търсения в националната ни литература. Причината е заложена в литературното развитие на 80-те години, в онова несрещано дотогава смешение на бит и нрави, на политика и философия, на разнопосочни художествени тенденции. Това е времето, в което никой „нийде в нищо мира не намира“, когато никой и нищо не е на своето място.

*Няма свое* място и „конфликтът“ между произведенията на двамата народни поети. Лирическите им творби идват с толкова общи неща помежду си в художествения контекст на десетилетието, че е неправилно, невярно спрямо този контекст те да бъдат тълкувани като „конфликтни“. Те носят в себе си конфликтността на времето, но и достигат до сходни идеи и проблеми, до общи структурно-смислови закономерности. Индивидуалната им специфика (онова „славейковско“ и „вазовско“ в тяхната поетика) се пречупва през общността на художествените и социалните функции, които произведенията изпълняват. И в този и само в този смисъл те не са членове на конфликтни системи. И това е тяхната историческа тегоба и щастлива съдба — да отразяват ръка за ръка сложната противоречивост и конфликтност на своето време чрез своеобразното единство на търсенията и постигнатите резултати.

*Георги Цанев*

# БАЙ ГАНЬО И ХАРАКТЕРОЛОГИЯТА НА БЪЛГАРИНА*

Колкото и смело и с благородно гражданско чувство да са написани някои от фейлетоните на Алеко Константинов , колкото и талантливо да са предадени пътните му впечатления в „До Чикаго и назад“ — все пак за нас той си остава преди всичко автор на „Бай Ганьо“. Когато мислим, когато говорим за него, редом с името му изпъква най-напред името на неговия толкова популярен герой. Каквито и заслуги да има Алеко в нашата литература като майстор на политическия фейлетон и пътеписа, в съзнанието на българските читатели той ще пребъде свързан винаги с образа на Бай Ганьо. Тоя образ засенчва и оставя на заден план всичко друго. Той заема най-видно място и в творческата работа на автора, който го носи дълго време в душата си, живее с него и си го изяснява постепенно. Дори след като написва и издава своето произведение в 1895 г., Ал. Константинов продължава да се занимава със своя любим герой — изучава го от нови страни, при нови обстоятелства, допълва неговия характер с нови черти. И до самата си смърт той не престава да работи върху него.

От въпросите, които буди образът на Бай Ганьо, най-интересни и най-съществени ми се виждат два: как възниква тоя образ и в какво отношение се намира той към националната психология на българина.

Речем ли да потърсим първите впечатления, върху които израства после образът на Бай Ганьо, ние ще трябва да се върнем към детските години на неговия създател. Бащата на Алеко бил заможен човек и имал възможност да пътува по Влашко и Австрия. В скитанията си по тия страни той срещал други, прости българи, които при сблъскването си с европейската култура изпадали в комични положения. И понеже бил добър разказвач, той забавлявал често семейството си със смешните приключения на тия прости българи. Така в душата на бъдещия хуморист са се слагали неусетно първите линии на неговия герой. „И мене ми се ще да вярвам — пише Пенчо Славейков, — че освещението и коментариите на някои факти из скитанията на Бай Ганя по Европа са освещения и коментарии, подловени от думите и тона на бащините разкази.“[1] Подобни разкази малкият Алеко ще е слушал и от други.

* Статията е написана през 1936 г.

[1] П. П. Славейков. Алеко Константинов. — В: Събрани съчинения. Т. 6, кн. 1. С., 1922, с. 117.

Защото свищовци изобщо се занимавали с търговия, скитали из Австрия и Румъния, възприемали нещо от чуждата култура и поради това се възгордявали, смятали се за аристократи, гледали отвисоко на другите българи и се подигравали с тяхната некултурност.[2] Тоя своеобразен аристократизъм бил особено присъщ на Алековия баща, който го предал и на своя син. Пенчо Славейков, който познава добре автора на „Бай Ганьо", отбелязва, че той наследил от баща си „известен чорбаджийски поглед към хората" — което не накърнявало никак „демократическите му чувства"[3]. Петко Тодоров също така изтъква като основна черта в характера му неговия „духовен аристократизъм".[4] Според Цветан Радославов — близък негов приятел — Алеко бил „аристократ в най-добрия смисъл на тази дума" — аристократ и демократ едновременно. Демократичността му била всадена от руската литература и общественост. „Аристократичността, наопаки, отговаряше на истинския характер на Алеко и се проявяваше винаги когато той се намираше между най-интимни другари."[5] Ето тоя аристократизъм — макар и от чисто духовно естество — определя много пъти отношенията му към другите хора. Той кара Алеко да гледа иронично, да осмива ония, които не могат да се справят с известна културна обстановка. Затова му правят особено впечатление простите българи, които среща в своите пътувания по Европа, и затова се спира така обстойно на контраста между тях и европейската културна среда. Тоя контраст му се вижда особено важен. С това си обясняваме онова почти жестоко увлечение, с което е обрисувано държането на Бай Ганьо например в Дрезден — държане, представено прекалено карикатурно.

Че в основата на „Бай Ганьо" са легнали преди всичко лични наблюдения, свидетелствува сам авторът в една автобиографична скица, дето говори за себе си така: „Появяването на неговите книжки „До Чикаго и назад" и „Бай Ганю" той дължи на впечатленията и силата, която е изчерпал от пътуванията си до изложенията в Париж — 1889 г., Прага — 1891 г. и Чикаго — 1893 година."[6] По-конкретно за наблюденията, които е получил Алеко при пътуването си до Прага, разказва един от членовете на т. нар. дружина „Весела България": „Тренът беше пропуснат направо чак до Прага, и ние, екскурзиантите, станахме едно цяло семейство. Пътуваше и фамилията на един тогава вече богат търговец, родом от един прибалкански град от Дунавската равнина. Той нямаше никакво образование, обладаваше, обаче, природен ум и представляваше тип от старата генерация еснаф — човек с голям стремеж да се държи на нивото на новия интелигент. Вследствие на това той изпадаше често в леко комично положение, което даваше повод на Алеко да си прави удоволствието да наблюдава отблизо тая своеобразна балканска природа: *малко грубичка, малко лукавичка, малко добродушничка* (к. м. — Г. Ц.) и т. н. Затова Алеко цял ден се въртеше около неговото отделение във вагона, което беше обърнато в „детска" поради това, че госпожата имаше малко бебе, което трябваше да се „пресушава" и с пеленките да се украсява цялото открито купе.

---

[2] Б. Пенев. Как възниква образът на Бай Ганя. — В: Юбилеен сборник на ученолюбива дружина „Искра". Казанлък, 1923, с. 160.

[3] П. П. Славейков. Цит. съч., с. 116.

[4] П. Тодоров. Аристократизмът — основна черта на Алеко. — Мисъл, 17, 1907, № 3.

[5] Цв. Радославов. Една статия за Алеко Константинов — Златорог, 12, № 7, с. 350.

[6] П. П. Славейков. Цит. съч., с. 113.



БАН ИНФОС

Тоя добродушен българин даде не малко, може би, част от духовния материал за обрисуване на престорено наивния Бай Ганя, разбира се, не с потурите и дисагите, когото той намерил в Чикаго, а с европейските дрехи и късите ботуши."[7]

Ясно е, че спомените за тоя грубичък, лукавичък, малко добродушничък търговец, който иска да минава за интелигентен и поради това изпада в комично положение, не са останали без въздействие, когато авторът е създавал образа на своя герой — особено такъв, какъвто се проявява в очерка „Бай Ганьо на изложението в Прага". А описанието на влака в тоя очерк не е нищо друго освен една строго реалистична снимка: в съобщението на Алеко — че „клозетите бяха се превърнали и в перачници, дето переха детските зацапани ризички и гащички, а коридорите на вагоните се превърнаха в сушилници за това пране" — няма, както се вижда, нищо измислено.

Съвсем близо до Алековия Бай Ганьо са други две лица, които намираме в „До Чикаго и назад". Изглежда, че те са привлекли силно творческото внимание на автора и той се спира на тях по-обстойно. В начина, по който ги представя, личи неговият вкус на хуморист: „Айвазиян седи на касата и поглежда недоверчиво, под вежди, любопитните посетители. До една маса в кьошето седи по турски върху сандък, постлан с килим, някой си българин Ганю Сомов, с антерия, с широк червен пояс и безконечни сини шалвари, и пуши цигара с едно дълго, черно, с янтар накрая цигаре. Пред него, на маса, са разположени няколко тъмносини ялдъзлии[8] мускали, от които половината празни, останалите напълнени с тереше. Г. Йовчев и още един помощник се разправят с „мюшериите" и най-добросъвестно удовлетворяват неутолимото любопитство на американките. Айвазиян се обажда сегиз-тогиз:

— А бе лаф пари не чини, защо не им кажете да купят нещо?

— Защо ѝ искаш един долар за ножиците бе, искай два долара. Позавърти я малко, кажи ѝ, че тези са стари ножици, няма ги вече в България; кажи ѝ, че от Настрадин Ходжа са останали. Настрадин Ходжая калма—тъй ѝ кажи.

— Я виж там онзи абдал какво иска.

Около „булката" се набрали няколко американки. Помощникът им обяснява надълго и широко частите на костюма и сватбения обред и им откъсва от чемшира по две-три засъхнали листенца. Те си отварят чантичките и старателно скриват сувенира. Айвазиян се обажда:

— Земай им по пет цента бе, нали ги виждаш какви са будали!

Посетителите отиват към масата на бай Ганя. Гледат мускалите, миришат ги и разпитват нещо. Бай Ганю не им проумява от приказката, гледа ги, пухти с цигарето и чете с броениците:

— Е, че като не ти проумявам, казъм.[9] Я ела тука бе, (Георги ли ти беше името) я ела, мола ти се, виж на тази какво ѝ се иска.

Аз седнах на сандъка при бай Ганя. Той ми разправя, че е пратен тука от един цариградски евреин да продава тереше. Трийсет дена се клатил из Средиземно море и Атлантически океан, доде стигне от Цариград до Ню Йорк. Омръзнало му да седи и в Чикаго.

— Бам-башка[10] свят — оплакваше се бай Ганю — студен свят! Па и женските им хептен заиф[11] работа. (При тия думи бай Ганю презрително из-

[7] Б. Боев. Весела България. Алеко като другар. — Алеко Константинов. Единствен брой, издава Съюзът на българските писатели, 1927.

[8] Позлатени (тур.).

[9] Моето момиче (тур.).

[10] Съвсем друг (тур.).

[11] Съвсем слаба (тур.).

гледва посетителките.) Е, друго са нашите хора, жените, гледаш го едро, червено, здраво, пращи, дявол да го земе!

Бай Ганьо обръщаше разговора все към „*женския въпрос*".

Съвсем очевидно е, че тия двама продавачи, които Ал. Константинов среща в българския павилион в Чикаго, носят някои от основните черти на Бай Ганьо. Айвазиян гледа недоверчиво посетителите, смята чужденците за глупаци, които лесно може да се излъжат. Хитър, дори лукавичък, той иска да използува любопитството и доверчивостта на американците, за да спечели пари. Всяко нещо мери с това, дали струва или не пари. Айвазиян проявява подчертано своя практически материализъм. А всичко това са душевни черти, които притежава и Бай Ганьо. Ганьо Сомов пък се сближава с Алековия герой в по-друга посока. Като Бай Ганьо и той е продавач на розово масло.[12] И той има отрицателно отношение към чуждия свят, а на американците гледа с презрение. Ганьо Сомов и Бай Ганьо са особено близки в слабостта си към жените.

И така няма никакво съмнение, че тия две фигури от „До Чикаго и назад" са послужили като първообрази на Бай Ганьо. Сцената, в която се описват те, прави впечатление, като че ли е част от бъдещото съчинение — толкова му е близка по дух. Ако съдим по името, „софийският гражданин" Айвазиян ще е арменец. Това иде тъкмо да подкрепи тезата, че в образа на Бай Ганьо Алеко е вложил недостатъци изобщо на ориенталците, а не само на българите.

Ганьо Сомов е действително лице от Казанлък. Цариградският евреин, от когото бил пратен в Америка, вероятно е бил член на търговската къща Ymsen Co, която пращала свои представители в Казанлък, за да закупуват розово масло. Техен помощник и пазач бил Ганьо Сомов, наричан в града „Бай Ганьо", преди да излезе книгата на Алеко.[13] След срещата в Америка тоя розопродавач напомня няколко пъти още на Алеко за себе си, и което е особено важно, доказва неоспоримо, че съвсем основателно е взето името му за име на литературен тип.

В своя фейлетон „Честита Нова година!"[14] Алеко Константинов съобщава, че на 1 януари 1895 г. получил писмо от Ганьо Сомов, който му пише така:

Многоуважаемий Г-н А. Константинов,

Това скромно писмо е от уважающия и почитающия Ви Ваш любим бай Ганю Сомов, върху плещите на когото въздигнахте, тъй талантливо, създадения от Вас герой Бай Ганю Балкански, славата на когото, а заедно с неговата и Вашата, се прочу, прослави и прогърмя по всичките градове, паланки, колиби, мандри, воденици и въобще навсякъде. Между това, истинския, живия бай Ганю Балкански сега за сега се намира в твърде окаяно материално състояние и се свива от сиромашия и немотия, тогава, когато се разправя и весело приказва за неговите нескончаеми дълги пътешествия, заедно с препасаното на кръста си розово масло, по Америка и из Европа, и за още понескончаемите смехории, които той произвежда в разказите Ви. Авторите обичат героите си, особено пък, когато те са живи. Следователно, аз ще се надея, уважаемий г-н Константинов, въз основание на тази обич, че Вие няма да изпуснете случая, срещу наступающите Рождествени праздници, да се смис-

[12] В същност Ганьо Сомов продава тереше — фалшификат на розовото масло.

[13] Б. Пенев. Цит. съч., с. 162.

[14] А. Константинов. Съчинения. Т. 3, С., 1922, с. 183 и сл.

лите за живия Ваш Бай Ганю, чист православен Християнин, и да го подарите с нещо изпратено, например, *с един пощенски бон* (к. м. — Г. Ц.), с което след като си види масрафа за Коледа, да може заедно с другите почитатели на създадения от Вас Бай Ганю, да пие за славата и величието на автора му. Амин!

Прочея ще се надея на милосърдието Ви. Адреса ми е: Ганю Сомов, Казанлък.

Казанлък, 9. XII. 94 г. Ганю Сомов.

Проф. Б. Цонев съобщава, че като не получил отговор на своето писмо, Ганю Сомов писал втори и трети път. Второто писмо било изгубено. Ето третото, намерено в книжата на Алеко:

Уважаемий Господине,

Надеях се, че ще удостоите с отговора си поне едно от досегашните ми две до Вас писма, но останах излъган в надеждата си.

Както Ви е известно, с тия си писма аз Ви молех, предвид на нашето познайничество, което Ви е дало повод да ме възпроизведете в комическите си съчинения като Герой-булгар, който пътува по Европа, даже и до Чикаго в Америка, за да представи на любопитния свят „Българското злато", молех Ви, казвам, да си спомните за мене и ми пожалвате някоя и друга десятка „Български слободници" или пък ми изпратите няколко екземпляра от книжките си по моето пътуване из Европа и пр. До сега, обаче, като не получих никакъв отговор, реших се да Ви помоля и трети път за същото, в което ако се няма възможност да бъда удовлетворен, то моля поне имайте добрината да ми напишете в две думи поздрав, за който ще Ви крайно благодаря.

Г. Казанлък, 30 декември 1894 г.

С уважение Ваш приятел
Ганю Стоянов Сомов
А по Вашему: Ганю Балкански.

Тия писма, получени наскоро след напечатването на Алековото съчинение в сп. „Мисъл" (1894), от една страна, показват бързата известност, която то получава, а, от друга, потвърждават жизнената правда на създадения образ. Д али Ганьо Сомов е диктувал сам писмата, или някое чиновниче му ги е написало, за да се подиграе с него — както предполага Алеко, — няма значение. И в единия, и в другия случай мисълта да се използува подобен факт на литературно творчество, за да се изтръгнат пари от някого, аргументацията и стилът издават байганьовска психология.

Колкото се отнася до името на прочутия герой — то ще е заето не само от Ганьо Сомов. При създаване на образа, както и при кръщаването на героя авторът ще е имал пред вид и друг човек, чиято морална същина е давала пълно основание за това. За тоя втори Ганьо ни съобщава Найчо Цанов в своя „Спомен за Алеко": „—Скоро ще разсмея аз народа — ми казваше веднаж в София Алеко. Тогава той пишеше своя „Бай Ганю". Прочете ми един пасаж от онова, което бе написал.

— Искам същевременно да увековеча едно име в България — името на Ганю Чолаков.

Това бе името на оня стамболовски прокурор, който отиде да обвинява в предателство своя благодетел покойния търновски митрополит Климент. И наистина, Ганю Чолаков е увековечен."[15]

[15] Мисъл, 17, 1907, № 3, с. 171.

При наблюденията, които Алеко е имал, случаят със „стамболовския прокурор" ще да му е дал вътрешен тласък, ще да е родил в душата му онова морално негодуване, което го е импулсирало към изобличително творчество. Материалът, който са му давали срещите с търговеца във влака за Прага, с Айвазиян и Ганьо Сомов, по своята морална същност не е тъй грозен, както постъпката на Ганьо Чолаков. Но тия срещи внушават известни фактични и психологични подробности. Особено срещата с Айвазиян и Ганьо Сомов: тя избистря онова, което е било дотогава смътно, и определя по-ясно типа на героя, а може би и плана на произведението. Авторът се е убедил лично и окончателно в комичното впечатление, което произвежда контрастът между некултурността на ориенталеца и европейската среда — това, което е тъкмо тема на първата част от „Бай Ганьо". Случаят с Ганьо Чолаков е морално повече близък с онова, което върши Бай Ганьо във втората част на произведението — в България.

Разсъждавайки така, ние бихме могли да предположим, че неслучайно Ал. Константинов, тъкмо след срещата си с Ганьо Сомов в Америка, дава публичен израз на намерението си да пише тая книга, но безспорно е, че при пребиваването си в Америка или поне при връщането си оттам той вече е решил това. На едно място в пътните бележки „До Чикаго и назад" (завършени през октомври 1893), като говори за парвенютата в Америка, авторът пише: „Такива се навсякъде всички parvenus. . . (Ох, я ме остави, нени Димитраки, че каквото ме е втресло!. . . Иде ми на ум нашата прокопсана аристокрация. . . Нека да тръгнем веднаж ние с бай Ганя по Европа, па запе-щем една песенчица и за аристократите. . . Създателю Всеблагий! Има ли нещо по-печално и по-смешно от българска гражданска и военна аристокрация?. . ."

Очевидно авторът е имал вече в ума си, в общи линии, плана на бъдещото съчинение: героят му ще пътува из Европа, ще продава розово масло и ще се казва Ганьо.

Освен от лични наблюдения материал за своето произведение Алеко е черпел и от разказите на свои другари, членове на „Весела България". Това е една особена група от около 16 души интелигенти, образувана през 90-те години на миналия век, без специална цел — за весело прекарване на времето. Всички членове били руски възпитаници — други не се приемали. Душа на групата, а може би и неин основател бил Ал. Константинов. При срещите на „Весела България" срещу празник покрай веселбите се разказвали много смешни случки. Така един от членовете си спомня, че станало „дума веднаж за някой си студент, едва ли не в Швейцария, който се хвърлил в една минерална баня, за да покаже бабаитлък, че пет пари не дава за някакви „глупави приличия". Това бе началото на *Бай Ганя*"[16].

Дали наистина това е било началото — кой знае. Но че действително „Весела България" е доставяла за Алеко материал за „Бай Ганьо" — това се вижда не само от тоя случай, който напомня очерка „Бай Ганьо в банята" и от приведения по-рано разказ за търговеца, но и от показанията на близки приятели на автора като Пенчо Славейков, д-р Кръстев и Кирил Христов. „След скитанията си — пише Славейков — (Алеко) дошел пак в София, отново в средата на познати, приятели и другари, и при чаша бира в ръка — понякога цяло буре, заобиколено от безгрижници луди-млади — посипват се охолни разправии за всичко видено и чуто от чуждия живот, при които разправии сами

[16] Б. Боев. Цит. съч.

са изпъквали съпоставления и разправии от нашия. В средата на тези безгрижници — членовете на *Весела България* — възниква у Алека идеята за *Бай Ганя. . .*“[17] Това обстоятелство е малко пресилено у д-р Кръстев, според когото „Бай Ганю не само е писан по случайни външни побуждения: неговия сюжет всецяло е внушен на Алека от вън. Именно, той е просто възпроизвеждане на анекдоти и истински случки, разказвани нему от членове на неговата „Весела България“. Писането е ставало под непосредствено впечатление на разказите, а на много места то е почти буквално предаване на тия разкази“ (к. м. — Г. Ц.).[18]

Д-р Кръстев, разбира се, преувеличава. Той едва ли не отрича тук всякакъв творчески елемент в създаването на „Бай Ганьо“. За щастие ние сме освободени от задължението да възразяваме на Кръстев, тъй като сам той на друго място, в същата книга, се поправя и изказва съвсем други мисли. Почти възмутен от твърдението на проф. Б. Цонев — че Алеко бил просто преписал, събрал наедно готови анекдоти и им дал общо заглавие[19], — той подчертава, че „Бай Ганьо“ не е създаден по „механически начин“ и че макар да представя сбор от разкази, чути от други хора, „Алеко трябваше за пръв път да повика на помощ своето творческо въображение, за пръв път да бъде художествен *творец*“ (к. м. — Г. Ц.)[20]. Това гледище никак не прилича на първото и д-р Кръстев го изказва, без изрично да отрича предишното си твърдение. . .

Това, което ни интересува тук, е, че голяма част от материала за „Бай Ганьо“ Алеко е взел било от разказите във „Весела България“,[21] било от други анекдоти — каквито е имало, а има и днес в обществото — за прости българи, скитали по Европа и често изпадали в комични положения поради своята некултурност и неумението си да се справят с новите европейски обстоятелства. Всичко това, разбира се, е било суров материал, над който е трябвало тепърва да се работи творчески.

Колкото се отнася до втората част на „Бай Ганьо“ — дето героят е поставен да действува у нас, при домашна обстановка, — за нея Ал. Константинов е имал толкова всеизвестен и познат всекиму материал, че не е нужно да се изследват подробно изворите. Бих посочил само, че авторът в някои от своите фейлетони сам дава изобилни факти за политическата атмосфера, за обществените отношения и морал. А това тъкмо съставя същността на втората част от „Бай Ганьо“. Изборните похвати на Бай Ганьо в „Бай Ганьо прави избори“ са възпроизвеждане на онова, което е ставало в Свищов на 2. IX. 1894 г. при изборите за народни представители и което е описано в първия фейлетон на Алеко „По „изборите“ в Свищов“. Подобни избори са ставали — и то не само във времето на Алеко, а и после — на много други места. Моралът и постъпките на Бай Ганьо като партизанин, като вестникар и обществен деец са се покривали — а се покриват и до днес — с такова изобилие от действителни факти, че би било съвсем излишно да се доказва реалният им произход. Всичко това са лични наблюдения и личен опит на автора. Литературни схеми с байганьовска психология сам той ни е показал и в хумористичните

---

[17] П. П. Славейков. Цит. съч., 147—148.

[18] В. Миролюбов (Д-р К. Кръстев). Алеко Константинов. Шест статии. 1918, с. 21.

[19] Това мнение проф. Б. Цонев развива в предговора към съчинения на Алеко Константинов, кн. 2, 1903; вж. и предг. към т. 3, 1922.

[20] В. Миролюбов (д-р К. Кръстев). Цит. съч., 57—58.

[21] К. Христов. Алеко Константинов. Спомени. — Мисъл, 9, № 10.

фейлетони „Разни хора, разни идеали“ (I, III). А фейлетонът му „По „изборите“ в Свищов“ завършва с явното указание: „Ето епоха, която ми дава неизчерпаем материал за „Бай Ганя“. Това изявление носи дата 21. IX. 1894 — а в септемврийската книжка на „Мисъл“ същата година вече се напечатва очеркът „Бай Ганьо се върна от Европа“ — начало на втората част на книгата.

В българската белетристика от онова време са рисували характери и похвати, сходни с Бай Ганьовия, и други писатели. Достатъчно е да поменем Вазовия Гороломов в разказа „Епоха — кърмачка на велики хора“ (поместен в сборника „Пъстър свят“, 1902, но печатан отделно много по-рано) и Влайковия Каменов в разказа „Каменов“ — очерк из нашите съвременни политически нрави“, печатан едновременно в една и съща книжка на сп. „Мисъл“ (г. V, кн. 1), с „Бай Ганьо прави избори“. Съзнанието, че това са героите на времето, Ал. Константинов изказва не само в литературното си произведение „Бай Ганьо“, но и направо, като публицист. В една рецензия за разказите на Мирчо (Максимов) „Тъмен свят“, той пише:

„Триста дявола! Нима нашата интелигенция се състои само от Гороломовци, от Каменовци, от Бай Ганювци?

— Е, господине, и да не се състои само от такива, не можеш да не признаеш, че тези герои за сега дават своя колорит на епохата, че в кипежа на страстите те са изпъкнали като нечиста пяна над обществения слой, и престъпление ще е в таквази епоха да се възпяват звездите и луната, когато преди всичко трябва да се изгребе и изхвърли изпъкналата на повърхността гнусна пяна. . .“[22]

Някои от изказаните тук мисли съвпадат напълно с мислите, които отправя авторът към своя герой в края на очерка „Бай Ганьо журналист“: „Твоите братя, вярвам, не са такива, какъвто си изобразен ти, бай Ганю, но те са засега на втори и на трети план; те едва сега почват да заявяват за своето съществуване, а пък ти, ти си на лице, твоя дух лети и обгръща целия обществен строй и дава свой отпечатък и на политика, и на партии, и на печат.“

Като е дума за прототипове на Бай Ганьо в живота, не може да не ни дойде наум един негов първообраз в нашата литература. Думата ми е за Каравеловия Хаджи Генчо в „Българи от старо време“. Не бива да се мисли, че Хаджи Генчо е същински Бай Ганьо, но в някои свои постъпки, а следователно, и с някои черти на своя характер, той си прилича твърде много с Алековия герой. Като Бай Ганьо и той хитрува, за да изпита дали някъде няма да има гощавка, на която да се натрапи. И той обича да се наяде и напие на чужда сметка. Ето тоя келепирджилък е, който свързва двамата герои, отделени близо с половин столетие.[23] Той прави Хаджи Генчо родоначалник на байганьовците.

Нека си припомним с колко извъртания и байганьовско любопитство се стреми Хаджи Генчо да узнае от пратеното при него момче, защо му е голямата бъклица, де ще гощава баща му приятелите си и дали не му е казал да покани и дяда си Хаджия. И едва след като момчето се връща да пита баща си, то получава бъклицата, а Хаджи Генчо бива поканен на гощавката.

---

[22] Ал. Константинов. По повод на една книжка. — Знаме, 1, № 78, 1895.

[23] Повестта „Българи от старо време“ е печатана за пръв път на руски в „Отечественные записки“, 1867 г., но живота, който възсъздава тя, е най-малко от 20 години по-рано — от детските години на Каравелова.

Ето и друга една, още по-интересна сценка: Едно момиченце иска на Хаджи Генчо кайсии за болната си майка. Преди да му даде, той го разпитва с чисто байганьовски умисъл:

„— Я чуй ма, Тинке! Я кажи ти дяду си Хаджию: когато вие заколите сурата свиня, то щете ли да повикате и дяда си Хаджия да я поопита, или не? Аз чух, че вие сте я храниле само с кукуруз; а месото от кукурузените свине е сладко! А? Аз обичам свинският кебап. . .“ В тая сценка герой би могъл да бъде с пълно право и Бай Ганьо — такъв, какъвто го познаваме от пътуването му за изложбата в Прага. Неговите въпроси за гроздето, за табакерата, за крушите напомнят въпросите на Каравеловия герой. А признанието на Хаджи Генчо: „Аз обичам свинският кебап“ е абсолютно еднакво с характерното за Бай Ганьо: „Аз обичам круши.“

Не ми е известно дали Ал. Константинов е обичал да чете Каравелов. Но че той ни спомня за него понякога — с хумористичния си стил, обществен патос и изобличителни тенденции — това е вън от всяко съмнение. Особено близък нему ми се вижда той в някои натуралистични описания. Когато четем например в „Бай Ганьо основава въздържателно дружество“: „Лъчите осветиха постепенно нозете му, пропълзяха до благоутробието му, лъснаха засъхналата и изпукана от вътрешния огън долна устна, устремиха се в отворените му уста и проникнаха до гърлото, от което се къртеха вълните на едно смущаващо ухото хъркане“ — за нас е ясно, че тук имаме каравеловски стил.

* * *

Дълго време след появата на Алековата книга образът на Бай Ганьо се свързваше категорично с националната психология на българите. И у нас, и в чужбина имаше хора, които го вземаха за въплъщение на типични български качества. Само че едни го смятаха за представител изобщо на българското, а други — за носител само на всичко отрицателно в характера на българина. Идентифицирането стигна дотам, че името на Бай Ганьо стана синоним на българин. Тия две имена се употребяваха едно вместо друго — особено през време на войната, — без да се влага обиден смисъл в това. Нещо повече, името на Бай Ганьо се произнасяше с чувство на гордост. Още д-р Кръстев беше доловил тая подправка, която извърши народът с духовния образ на Алековия герой.[24] След него Боян Пенев я разгледа подробно в статията си „Превръщенията на Бай Ганя“.[25]

От няколко години насам въпросът за отношението на Бай Ганьо към националния характер на българина се разисква доста оживено. Повод за това даде проф. Геземан — преподавател по славянска литература в немския университет в Прага — със статията си „Проблематичният българин“.[26] Проф. Геземан изказва интересни мисли. Според него Алековият герой не заслужава онова презрение, с което се отнася авторът към него. Бай Ганьо е рожба на

---

[24] В. Миролюбов (д-р К. Кръстев). Цит. съч., с. 63.

[25] Златорог, 4, 1923, № 1., с. 25.

[26] Тая работа е написана по повод статията на Константин Н. Петканов „Характерни черти на българина“ (Филос. преглед, 2, 1930, № 4). Преведена е на български от Кирил Христов и печатана в „Учил. преглед“ (30, № 6, с. 925 и сл.). Като отговор на „изказаните от проф. Геземан твърдения във „Филос. преглед“ (3, 1931, № 4) се появиха четири статии — от Г. Константинов, К. Н. Петканов, Г. Цанев и Д. Михалчев — под общо заглавие „Бай Ганю и характерологията на българина“.

Възраждането. В миналото той е изиграл положителна роля. Тъкмо на хора като него се дължи запазването на българите от национално претопяване. Той е биологичен тип, който лесно се приспособява, за да отблъсне пасивно чуждия натиск. „Бай Ганю е един важен акомодационен тип в развитието на славянобалканските народи под чуждото им иго във всяка форма." Понеже може да се нагажда към всякакви условия, в него има нещо витално. „Тоя тип на българския дребен гражданин е бил на своето време и при тогавашните условия, в своята среда и мерен със своята народностна задача, един положителен тип." Само когато стане паразитен тип, т. е. когато се вмъкне в културни епохи, дето няма място, тогава ще бъде вреден. Но Алековата книга свършва тъкмо там — мисли проф. Геземан — дето започва времето, когато Бай Ганьо би бил отрицателен тип.

Прав ли е проф. Геземан? Може ли Бай Ганьо — при каквито и да е условия — да се вземе за положителен тип и особено за носител на типични български национални черти?

С лека съвест, обикновено, ние се отзоваваме така или инак за един народ. Приписваме му черти, добри или лоши, често с абсолютна увереност, че твърдението ни се отнася до всички негови членове и едва ли не за всички времена. И мислим, че сме улучили неговия образ. А в същност няма нищо по-трудно от това да се постигне един пълен, изчерпателен национален образ. До истината тук би могла да се доближи само интуицията на големия художник. Казвам да се доближи, защото невъзможно е в един и същи тип да се въплътят всички или повечето черти, които биха били характерни за известен народ. Знае се, че и Толстой, и Достоевски са изразители на руската душа, а колко са различни обрисуваните от тях характери! Или може би тук е въпрос за психологичното предразположение, за душевната склонност, за темперамента, а не за свързаните с определено идейно съдържание и отразени в конкретни дела черти от характера? С други думи — за възможността, която се крие в душата на човека, а не за направлението. Но ето че за хората ние съдим по техните отношения към света и едни към други. Нас ни интересува не само светоусещането, а и как практически разрешава своите връзки в живота известна личност. И тук вече нюансите са толкова много, тъй различни! Общото, еднаквото, което би могло да се намери между членовете на един народ, е количествено тъй малко в сравнение с психологичното богатство и разнообразие на отделния човек, че речем ли да построим от общите определителности един народностен тип, той ще бъде непременно беден по съдържание, ще се превърне в схема. Пълният национален тип е пълна абстракция. Той се постига по логичен път, а не по пътя на художественото творчество. Жива, истинска, реална е само личността. Възсъздадена художествено, тя може да носи една или няколко национални психични особености.

Когато търсим националното, нашата мисъл бива смутена и от друго едно важно съображение: в характера на отделния човек влизат не само народностни, а и общочовешки черти и още — черти, създадени от социалната среда, дори от професията, от придобитата култура, от географията на страната. Най-после не е без значение и възрастта. „Трудно е да се очертае един общобългарски тип по характер", признава в своята „Книга за българите" Антон Страшимиров,[27] който е наблюдавал толкова дълго и с такова увлечение нашия народ. И затова се спира преди всичко върху характеристиката на отделните

[27] Вж. 2. изд. — „Нашият народ", с. 105.

етнически групи — шопи, мизийци, тракийци, македонци и рупци, — между които отбелязва значителни разлики.

Но не бива да се забравя още, че характерът на един народ се променя с течение на вековете. Историческите съдбини оказват своето въздействие, изличават едни черти и създават други. Дохождат времена, когато задрямали хубави заложби в душата се пробуждат и израстват в доминиращо направление. Така се развиха героичните характери през нашето Възраждане и по време на въстанията. Но настават и други моменти, когато героичният патос е изместен от студен практицизъм, от груба пресметливост, от нравствена и обществено-политическа развала. Тогава се раждат байганьовците. На такъв момент е плод Алековият герой, а не на Възраждането, както мисли проф. Геземан. Още по-точно — това е времето в началото на нашия самостоен политически живот, когато у нас широко прониква западноевропейската култура, когато свободният българин се сблъсква с нея, от една страна, и от друга, когато нашата интелигенция и главно полуинтелигенция се заплита в жестоки и невинаги почтени политически борби. Синтезиращ отрицателното на това време, характерът на Бай Ганьо се развива под въздействието на тия две явления. Такъв, какъвто го е схванал и създал Алеко Константинов, той е чисто отрицателен тип.

Че Бай Ганьо се показва смешен, когато попада в европейска обстановка, в това няма нищо чудно, нито пък то е някакъв само български недостатък. В подобно положение изпадат представителите на всички изостанали народи, както е изтъкнато това в поменатата вече статия на Б. Пенев „Превръщенията на Бай Ганя“.[28] Сам авторът съзнава, че неговият герой е сроден по характер с другите ориенталски народи: „Той (Бай Ганю), дето ходи, носи със себе си своя атмосфера, свои нрави и обичаи. . . среща все свои хора, на които е навикнал и в които, разбира се, не вижда нищо ново.“ Когато е във Виена, той „се среща със същите турци, гърци, арменци, сърби, арнаути, каквито е привикнал да среща всеки ден; няма да иде в кафе Хабсбург, понеже го е страх да не го оскубят, а ще влезе пак в гръцкото кафене, което е също тъй нечисто и задушено във вечен дим, както са и нашите кафенета“ („Бай Ганю на гости“). Нека припомним тук, че един от първообразите на Бай Ганьо е арменец — Айвазиян.

Онова, което наистина заслужава осмиване у Бай Ганьо, е простащината, глупавото самохвалство, липсата на морални устои. Но това са душевни разположения, които няма защо да бъдат само български. В некултурността, определена в края с фразата: „Европейци сме ний, ама все не сме дотам“, не можем да търсим национални особености. Макар и да засяга повече хора, макар да се приписва изобщо на българите („Европейци сме ний“), тя е нещо преходно и относително. А много от слабостите на Бай Ганьо се подхранват тъкмо от тая некултурност. Други имат само привидна близост със специфичните качества на българите. Така егоизмът на Алековия герой не може да бъде равнозначен с индивидуализма на българина. Кой би взел неговото скъперничество, съединено с неценене на чуждия труд, за общобългарско? Отделни хора могат да бъдат скъперници, но едва ли цели народи. Ако съдим по художествени типове за цяла нация, какво би трябвало да мислим за ру-

[28] Б. Пенев посочва популярната в Русия книга на Н. А. Лейкин „Наши за границей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Парижъ и обратно“, където се описват комични приключения на прости руси в Европа.

сите, като имаме пред вид Гоголевия Плюшкин, или за французите, като знаем Молиеровия Арпагон? Разбира се, по-голяма или по-малка етническа група или известен социален слой могат да притежават една обща слабост. А тъкмо във връзка със скъперничеството се проявява и друг основен Бай Ганьов недостатък — неговият келепирджилък, желанието му да се наяде, да се напие на чужда сметка. Че в тоя си стремеж той става груб, дори безподобно нахален — това иде да утвърди предположението, че тоя недостатък може да бъде само индивидуален, присъщ на отделни хора независимо от тяхната национална принадлежност.

Също така стои въпросът и с ония черти на Бай Ганьо, които според Б. Пенев го сближават „отчасти" с характерното у българина: „то е неговият груб практицизъм, неговият утилитаристичен и материалистичен мироглед, неговият трезвен реализъм"[29]. Алековият герой наистина е такъв, макар че и тука трябва да го освободим от много прекалености и карикатурност. Но дали тъкмо тия черти са общобългарски, остава открит въпрос. Няма ли други народи много по-утилитаристични? Не е ли капиталистическият Запад много по-материалистичен? Аз не бих искал да се ръководим от сантиментални съображения, но много събития в историята ни — от богомилското движение до наши дни — недвусмислено изтъкват масови прояви на духовен героизъм. Защо реални личности като Раковски, Левски, Ботев, Кочо Чистеменски и др. да не въплъщават типично българското, а да го носи у себе си един карикатурен продавач на розово масло?

Едно ми се вижда у Бай Ганьо като че трайно и общонаследие от робската епоха: тая вечна подозрителност, това недоверие към другите, тоя страх да не бъде измамен. И после: непризнаването на никакъв авторитет. Затова и не може да се приобщи към духа, към същността на европейската култура — той вижда само материалната страна, търговския интерес и се бои да не бъде надхитрен. Авторът го познава добре в това отношение и затова се обръща към него: „Моля ти се, Бай Ганю, взирай се по-дълбоко в европейския живот, дано му видиш лицето, стига ти се е натрапвало туй пусто опаки" („Бай Ганю в Русия").

Обърнем ли внимание на чисто външни особености, нам се натрапва като доста позната и родна Бай Ганьовата нечистоплътност, впрочем, не чужда и на други славяни. Не мога да се въздържа обаче да не отбележа тук, че Л. Каравелов изтъква, във връзка с трудолюбието на българката, и нейната страст към чистота: „Чистата българка никога не позволява да ѝ се вапцват стаите. . . Тя е длъжна всеки месец да ги лепи с вар и да ги чисти до баснословни размери."[30]

Истинските отрицателни черти в характера на Бай Ганьо се проявяват на домашна политическа почва. В това отношение у него е долсвен наистина оня дух, който „лети и обгръща целия обществен строй и дава свой отпечатък и на политика, и на партии, и на печат", както се подчертава в „Бай Ганю журналист". В тоя образ, така както се разкрива дейно той — особено във втората част на произведението, — се осмиват и изобличават обществената безпринципност и политическото хамелеонство. Един от своите фейлетони, дето рисува насилията в изборите, Алеко завършва така: „Ето епоха, която ми дава неизчерпаем материал за „Бай Ганя" („По „изборите" в Свищов"). Очевидно

[29] Б. Пенев. Превръщенията на Бай Ганя. — Златорог, 4, 1923, № 1, с. 25.
[30] Записки за България и за българете. Библ. „Българска книжнина", № 21, с. 106.

неговият герой е свързан преди всичко с политическите нрави и отношения на това време. И ако авторът, който влага в своето творчество много обществен идеализъм и публицистичен жар, имаше възможност да работи още върху своето съчинение, той щеше да засили тъкмо тая страна на Бай Ганьо. Намерените след смъртта му бележки са добър документ за това.[31] Че у нас това е една „гражданска болест", едва ли има някой да се съмнява. Че има един особен слой от политикани, привърженици на всяка власт и на принципа „горе-долу!" — това Алеко ще е знаел много добре. Знаем го и ние днес. Но знаем още, че това не е народът. Да си спомним „Бай Ганю прави избори": там е представен и мирният народ, и други негови водачи. Бай Ганьо е героят на тълпата и на декласираните елементи, крепител и оръдие на всяка власт, която го облагодетелствува материално. И то не само през 90-те години на миналия век. Това е една рана, но дали е само наша? И Б. Пенев, и проф. Геземан сочат същото у сръбския народ, изразено в произведенията на Стефан Сремац. Изглежда, че суровите борби и политическата безпринципност са свързани със слаба култура, с недостатъчно гражданско възпитание изобщо. Но бихме ли сбъркали много, ако припишем тоя недостатък не само на изостаналите, а и на напредналите народи? Струва ми се не. Спомнете си „културните" вестникари в Ибсеновия „Народен враг". Нямаме ли там същото безличие, поквара и продаване на съвестта? У нас всичко това е само по-грубо, по-неприкрито.

Създаденият от Алеко тип, колкото и разпокъсан и различно проектиран (дотолкова, че прави впечатление на няколко отделни сродни образи под едно сборно име), колкото и карикатурен, събира в себе си несъвършенствата на нашия тогавашен културен и обществен живот. Той е в стадия, когато вижда в Европа само „туй пусто опаки", а в политическите борби — не състезание на идеи, а преди всичко на лични интереси. Че Бай Ганьо диша в една преходна атмосфера, че той е тип не национален, а по-скоро социален, за какъвто го смята и проф. М. Арнаудов — е било ясно и за неговия създател. (Той е рожба на грубата среда — обяснява един от разказвачите в „Бай Ганю" — той е жертва на груби възпитатели: злото не се таи в него самия, а във влиянието на околната среда" („Бай Ганю в Русия"). Изглежда, че за Алеко към тия „възпитатели", към тая „среда" принадлежат и корумпираните висши представители на партиите, а и властта, която е пускала винаги първата примамка. И задача на един социален писател би било да покаже как властвуването разваля българина. Сам Бай Ганьо чувствува това. Веднъж, след като е работил упорито над една дописка и след като се е колебал дълго към коя партия да застане, той пише: „На маймуни ни обърнахте, да ви земе дявол с маскари". . . („Бай Ганю се върна от Европа"). Изобщо Бай Ганьо израства под въздействието на „много социални сили, които мотивират морала и характера му" — както добре изтъква и Вл. Василев.[32]

Че под отрицателното у него, като го освободим от карикатурни крайности, бихме могли чрез известно разсъдъчно усилие да отлъчим и нещо положително — например умението му да се приспособява, да се измъква невредим от много трудни положения — това няма никакво значение. Защото,

[31] Освен фейлетона „Из кореспонденцията на Бай Ганя", печатан след смъртта на Алеко, на една студентска вечеринка е бил четен, но изгубен после, и друг фейлетон: „Нравствените принципи на Бай Ганя" (П. П. Славейков. Цит. съч., с. 149).

[32] В л. В а с и л е в. Една съветска книга за Алеко Константинов. — Златорог, 16, № 8, с. 372.

първо, това става винаги с цената на едно обезличаване, на убиване човешкото достойнство и следователно положителното се превръща пак в отрицателно, и, второ, Ганьо Балкански е Бай Ганьо тъкмо с отрицателното у себе си. И Алеко отбелязва, че „в него се таи голям запас от потенциална духовна енергия, която очаква морален импулс, за да се превърне в жива сила" („Бай Ганю в Русия"), но това свидетелство на автора не може да възвиси в очите ни неговия герой. Защото фактически той се реализира като отрицателен характер. Такъв ни е показан в постъпки, мисли и чувства. Като художествен образ той не е носител на нищо положително. В него се трансформират общочовешки недостатъци на наша почва. Към тях са прибавени и някои от недостатъците на българина, развити при определени културни и обществени условия. И в това е неговото значение.

В същност отношението на автора към героя не е съвсем определено или поне не е едно и също в двете части. За нас е ясно, че към оня Бай Ганьо, който прави избори, редактира вестници и върши изобщо обществена дейност, Алеко се отнася съвсем отрицателно. Той е вложил всичката сила на своя изобличителен талант и всичката будност на своето гражданско съзнание, за да изобрази дълбоката обществена и морална поквара на Бай Ганьо. Макар и да заявява, че перото му не са ръководили „ни чувство на злобно порицание, ни презрение, нито лекомислен смях", той осмива безпощадно политическия хамелеон. В първата част Алеко отдава твърде голямо значение на Бай Ганьовата некултурност. Не пропуска случай да направи смешен своя герой. При това се впуска да описва ревностно чисто външни прояви. Но той все пак го съжалява. В едно кътче на душата си той има за него добро чувство. Защото смята, че въпреки всичката си простащина и некултурност Бай Ганьо е добродушен и способен да възприеме новото. „Съзнавах, изповядва разказвачът на едно място,—че той е отвратителен скъперник, егоист, лукав хитрец, лицемерен експлоататор, грубиян и простак до мозъка на костите. . . , но съжалих го." И по-нататък: „Бай Ганю е деятелен, разсъдлив, възприемчив — главно възприемчив!" („Бай Ганю в Русия"). Това чувство издава намерението на автора: той като че ли е искал да даде един по-широк образ, носител не само на отрицателни качества, но и на положителни, или по-точно — носител и на възможности за положителна проява. Вместо това обаче той е улучил само отрицателни черти, които невинаги могат да се съберат у един човек. И затова, макар отделните проекции да са много живи, те мъчно могат да се слеят в единен, цялостен художествен образ. Нещо повече, Алеко кръщава с неговото име и цели групи от българи. Така, като разказва веднъж за една весела екскурзия до Желюша, той пише: „Ами като потегля Бай ви Ганю за Пирот. . . Аман бе, Бай Ганю, ще се свестиш ли ти някой път?" А тоя Бай Ганьо — това са били „повече от хиляда нашенци" („До Желюша с говежди вагони"). И за автора това име е станало сборно, нарицателно за отрицателни прояви.

Ръководен от високо морално и гражданско съзнание, Алеко е вярвал, че като изобличи българина за неговите отрицателни прояви, ще го изправи. „Аз питая в себе си вяра, че ще дойде един ден, когато ти, след като прочетеш тази книжка, ще се позамислиш, ще въздъхнеш и ще речеш: „Европейци сме ний, ама все не сме до там!" Така завършва той първото издание на своите „невероятни разкази". Затова и смята за най-хубав момент в живота си оня, в който му е хрумнала идеята за „Бай Ганьо".[33]

[33] А. Константинов. Моята изповед.— Бълг. преглед, 4, № 3, с. 106.

На своята книга той е давал предназначение да изиграе обществена роля. Дали е направила това, дали е оказала върху обществения и политически живот тъкмо онова въздействие, което е целено — е въпрос, който не ще разглеждам тук. Но тя е тъй весела и днес, както е била преди 40 години.

Че „Бай Ганю“ притежава жизнена сила и до днес, че книгата на Алеко е запазила — въпреки своите художествени недостатъци — силно внушение и сега — това показва: първо, че ние обичаме да се видим осмени духовито, и, второ, че образът на Бай Ганьо не е изчезнал още от нашата действителност. Малко по-друг, разбира се, но той съществува и в наши дни. Защото в много отношения ние сме още пред прага на културата.

Бай Ганьо не е българинът изобщо, но байганьовци е имало у нас, има и ще ги има. До кога? Не знам.

*Велчо Велчев*

# ХУДОЖЕСТВЕН ЛЕТОПИС НА БЪЛГАРСКИЯ ЖИВОТ ПРЕЗ РОБСТВОТО

## (Йордан Йовковите „Старопланински легенди“)

Най-значителното дело на Йордан Йовков като художник, плод на дълбоката му вживяност в българския народен дух и характер — това са несъмнено „Старопланински легенди“. Те включват богатство от идеи и художествени форми, природни картини и човешки типове, битови и психологически прозрения, езикови и стилни открития. По жизнен материал, дух и характер те представляват нещо високо епично. Независимо от това, че отделните разкази не образуват сюжетно обединено цяло, че не всички от главните им герои съчетават личен блян с народностни въжделения, по многостранния си и съществен обхват на живота на целия народ „Старопланински легенди“ на Йовков стоят близо до епопеята. За това говори и приповдигнатият им епичен тон, възвишеният нравствено-героичен патос, ярката живописна багреност на тези поеми в проза.

Не само емоционалната тоналност и широта в обхвата на българския живот в миналото отличава тия пластични художествени изваяния на Йовков. Крайно характерен за тях е издържаният дух на първобитност, цялостност на характерите на повечето от главните герои, своеобразната стихийност на постъпките им. Чувствуваме се въведени в един свят, в който в повечето случаи сякаш природни сили, приели човешки образи, действуват със сурова неотменност. Неслучайно арената на техните изяви не е толкова домашният кът, колкото откритият простор, величественият роден Балкан, върху фона на който се открояват гигантските им фигури.

И тези герои са българи, рожба на нашата земя, на българското колективно и индивидуално битие. Оттук и дълбоката им самобитна същност. Йовков е изваял не люде, а въплъщения на стихии — като че ли е създал български митове. Затова е и тази близост, с която ни облъхват създанията му. Струват ни се не творения на един автор, а на целия ни народ, откроени в очертанията на историческата му съдба. Колко убедителни и съзвучни с характера на книгата са признанията на автора: „Аз например съм живял 30 години на село. През това време съм се оформил и съм определил отношенията си към живота, хората. От това време са и всичките ми най-силни и най-значителни преживявания; оттогава са и всичкият ми опит и наблюдения, целият свят, в който живея. С тоя свят съм във връзка и отношения в моето литературно дело и аз мисля, че съм прав“.

Коя област от нашия живот е запленила най-вече въображението на писателя и е намерила в неговите „Старопланински легенди“ своя художествен летописец и тълкувател? Дали открива погледа ни към бита или хайдушката романтика, към кърджалийските опустошения или произволите и насилията на местните султани, към народните бедствия или борбите за свобода — по времепротичането на действието Йовков ни разкрива едни от най-драматичните страници от миналото на нашия народ: от епохата на хайдутството до Априлското въстание. От живота през това време авторът избира за своето изображение прояви, които дълбоко са се врязали в народната памет. Случки и събития, намерили отклик в народната песен, като тази за овчаря Стефан, забягнал от майка си, преградила пътя на неговата любов. Или такива, дълбоко потресли народната душа, за които с тежки слова се отзовава летописното сказание. По-нататък — дуалистични представи, дълбоко внедрени в нравственото съзнание на българина, намерили израз в богомилската легенда и т. н. Затова преките извори, от които се отправят Йовковите художествени инвенции, са еднакво и народната песен, и каменният надпис, и летописният спомен, и митичният разказ — най-верните свидетели за времето. От тях Йовков слага епиграф над всеки разказ, който ни открива жизнената почва на замисъла, помага ни да търсим идейната разгадка на произведението, да очертаем размаха на въображението от факта към образа.

Известно е, че по време на печатането на отделните разкази в цяла книга през 1927 г. Йовков неотклонно е държал те да бъдат поставени в определен ред, като се започне с „Шибил“ и се завърши с „На Игликина поляна“. Авторът се е колебал относно включването в книгата на разказа „Овчарова жалба“, печатан в 1910 г. с подзаглавието „Старопланинска легенда“. И ако все пак го поставя, то е може би поради това, че с него най-рано е засвидетелствувано общото заглавие на книгата, а също и поради факта, че е искал разказите в нея да бъдат 10. Естествено и за порядъка, и за броя на отделните творби Йовков е имал своите дълбоки художествени основания. Той обаче не е счел за нужно да ги разкрие, оставайки простор за догадки.

Онова, което в случая можем да смятаме несъмнено, то е, че „Старопланински легенди“ не се мислят от страна на автора като обикновен сборник от разкази, които се изключват един друг. Напротив, макар и да не са свързани сюжетно или пък циклизирани около един герой, той си ги е представял, както сме склонни да предположим, вътрешно обединени и подредени в определена художествена целесъобразност от замисъл за многостранно разкриване цялостното битие на българина. И то да бъде обхванато както в традиционно-застойните му форми, така и в стихийните и по-съзнателните тежнения те да бъдат изменени в името на изявата на човека. Това ни говори самото съдържание на книгата. От нея лъха чувство на светла жизненост, нравствена героика, национален оптимизъм. Сякаш от глъбините на народния дух извира Йовковият култ към силата и волността, красотата и любовта, доброто и справедливостта, гордото страдание и несломимата вяра в тържеството на високи хуманистични идеали. И този култ се утвърждава в книгата и като цяло, а също така — в различни акценти и съотношения — и в отделния разказ: прави го и част от общото, и нещо самостоятелно. В условията на онова време този всеобединяващ духовен заряд придава своеобразна величавост на изградените човешки характери, прави ги скъпо достояние на едно героично минало, обгръща го с обаянието на нещо заветно.

Надяваме се, че с нататъшното по-углъбено изследване на Йовковото творчество бихме се доближили повече до разкриване смисъла и на други неизповядани тайни на писателя. То би позволило да проникнем по-уверено и в коронното му художествено създание — „Старопланински легенди", което може да се смята програмно и ключ към разбиране и оценка на цялото му останало творчество. При изследването им сега за по-голяма прегледност групираме отделните разкази в относително единни тематично-идейни ядра. Върху този принцип сближаваме в допустимата степен „Овчарова жалба" и „На Игликина поляна"; „Шибил", „Божура" и „През чумавото"; „Кошута", „Постолови воденици" и „Индже"; „Най-вярната стража" и „Юнашки глави".

## ЛЮБОВ И ПОДВИГ

Разказите „Овчарова жалба" и „На Игликина поляна" се сближават както по материал, така и по идейност. Сродява ги и емоционалната им наситеност. „*Овчарова жалба*" е най-лиричният откъс между тях. Една песен на романтичната неудовлетвореност, жалба за непостигната любов, препречена от людска суета, жалба, която намира успокоение в смъртта.

Образът на Стефан, героят на разказа, е дълбоко битов образ, превърнат в легенда. Той е от ония епически овчари, за които с толкова сдържан трепет говори народната песен, в които се влюбват самодивите, които разговарят със стадото си — както елинските герои с конете си. „Той беше овчар — един от някогашните овчари с пискюллии чанти и дълги геги, на които стадата затъмняваха поляните, като че припадаше тъмна мъгла. Таквиз овчари вече няма. Рядко имаше някой да се мери с него по хубост и сила, но прочу се наймного той с това, че никой не можеше да свири на кавал като него. Момите и булките, които белеха платна на Ореша, изправени с платната в ръце, стоеха като вкаменени и слушаха свирнята му. Пътници се спираха сред пътя си, забравяха се на конете си и не можеха да му се наслушат" (с. 158)*. А каква сила имала хубостта му? Когато слиза от Балкана, момите отиват за вода на най-далечната чешма, за да могат да го видят. Виждаме, как образът се възвишава, откъсва се от реално-битовата рамка и заживява сякаш в света на приказката.

Особена прелест има нощната картина, когато той свири. Позата, епическата широта и завършеност напомнят нещо митично. „И често, когато падаше тиха топла нощ; когато пълният месец плуваше пред рой дребни звездици; когато Балканът, загърнат в сребърна мъгла, се изправяше като стена, а горите мълчаха в черни сенки, — той, разпръснал стадото си в голяма вита дъга, вървеше по някой рид и свиреше. Кавалът му не свиреше, говореше" (с. 159). Магична омая носела песента му. Нещо орфеично веело от нея. Засвири ли, ръцете сами се улавят на хоро. Като че ли заиграват звезди и месец. А капчиците на росата засветват по тревите като сълзи. И те сякаш плачат, ведно с душата на Стефан, която се лее през медните звуци, изчезваща в любовна мъка.

Но у Стефан не виждаме само образа на овчаря. Той е и хайдутин. Хайдутин поради лична неудовлетвореност и за лична мъст. У него странно се съчетават романтиката на любовната преданост и вярност до гроб с неутоли-

* Навсякъде посочванията на страниците са по второто прижизнено издание на „Хемус". С., 1932. Правописът — днешен.

мата и мъчителна ненавист. Отмъщава на другите, загдето са преградили пътя към любимата му. Сякаш живее с вярата, че тя му е отредена от съдбата и той ще очаква отвъд живота сливане с нея. . .

Нещо сходно съзираме и у героя на разказа „*На Игликина поляна*". Епиграфът над разказа гласи: „На Игликина поляна, на хайдушкото сборище. . . (Нар. песен)". Авторът иска да напомни, че нещо особено, изключително е станало там. Какво е то? Там е убита любимата девойка на Димитър Крайналията.Там и той,доживял старост в село, като че ли по предчувствие влечен нататък, намира своя край. На същото място, гдето е била убита неговата Курта. И умира доволен, щастлив. Не носи ли и той в сърцето си вярата, че Курта е предопределена нему? Смъртта на същото място не подсказва ли ни романтичната идея за единение между любящите се сърца оттатък живота? Това е идеята за неразделност в любовта, така характерна за нашата любовна народна песен.

Но и в образа и съдбата на Крайналията тази идея има своеобразна отсянка. Той не е пасивен страдалец, който прегръща смъртта след загубата на любимата си. Той не напуска живота, а остава в него. Непостигнал любовната си мечта, посвещава се на хайдушки подвиг. С какво увлечение разказва на момъка-хайдутин где какво е извършила юнашката дружина — где е убит сливенският билюк-башия, где са делили царската хазна. У него странно се сплита някакво рицарско служене на другите в името на жената и народа. Тук се крие в същност идейното зърно на разказа.

Какво е вършил Крайналията, след като Курта е била убита, не ни се казва. Ние го виждаме в разказа стар, задомен човек, който таи нещо в сърцето си, който високо скъпи оръжието си и хайдушката си премяна — като незаменим паметник от времето на хайдушкото си минало.Оръжието и хайдушката премяна той иска да има до края на живота си. До последен дъх да остане верен на това време. Крайналията живее някак примирен със земната съдба на човека, но с незагаснал копнеж в сърцето. В лицето му се чете нещо смесено: в челото, между веждите му се врязва дълбока черта, но гъстите бръчки около очите му сякаш се смеят. Не изразяват ли чертите му скръб от земните несгоди и радост от високата мечта, която носи в сърцето си? И тази му мечта се изпълва в смъртта. Умира на Игликина поляна, гдето е умряла Курта. И то с просветлена душа: „Сега вече,— и когато говореше това, бръчките около очите му се усмихнаха, — сега, Стоене, ще имаш туй, що ми искаше. Като умра, силяха ми твой да е. . ." (с. 192). Това е краят на един изключителен живот, постигането на един романтичен блян и завършек на едно жизнено подвижничество. Крайналията е тип на човек, у когото любовта е съчетана със служба на живота, на другите, на народа си.

## ГЕРОЙ И ЖЕРТВИ НА СЪРДЕЧЕН БЛЯН

Другата група разкази са „Шибил", „През чумавото" и „Божура". Разказът „*Шибил*" внушава идеята за онази омая, която има хубостта над страшния хайдутин Шибил, който пренебрегва другари, майка, свобода, дори и живота. Привлечен чрез чорбаджийската дъщеря Рада, той слиза в село, гдето го убиват — заедно с нея. Кой е Шибил? Какво го е извело на Балкана? Узнаваме за него, че е обирал царски хазни, измъквал е пръстени от ръцете на живи и умрели. Пещерите и хралупите, в които държи ограбеното имане, криели

злато от черкви и манастири. Орлите на Балкана, гдето владее той, често ръфали човешки меса.

Но тези указания на истински разбойнически прояви едва ли могат да ни въведат в същинския му душевен свят. Има нещо по-високо, което го е отделило от людете на обикновения живот, което го е извело на Балкана. Някакъв култ към свободата, към волния размах, към неограничения порив. Неговото хайдушко гнездо е на високите върхове на Сините камъни, гдето са гнездата на орлите. Къщата на майка му е сякаш тясна за него. Планината е неговото царство — там той вижда себе си господар. Шибил чувствува някаква вътрешна връзка с природата, със свободната стихия. Когато слиза за село „Планината беше се спотаила, тиха, замислена, сякаш гледаше след Шибиля и питаше: къде?“ (с. 13). Този въплътен дух на волността не обладава ли заедно с това всичко, което би могъл да желае? Но Шибил среща красавицата Рада и нещо по-властно запленява неговия дух.

Царят на планините пренебрегва своята свобода и скланя глава под някакво робство. „Шибил пристъпи по-напред, момата го гледаше спокойно и право в очите. Една отвесна черта беше се спряла между гайтанените ѝ вежди, алените ѝ устни потръпваха“ (с. 7). Има нещо по-гордо, по-властно от него. И то е в самоувереността женственост, самоувереността невинност и самоувереността съблазън. „И какъв куражж!. . . Шибил я гледаше учуден: какъв ще е тоя дявол?“ (с. 7). Тези думи сочат не само учудване, но и присъствието на някаква непозната нему сила — неуловима, тайнствена, надвластна. Волният е поробен, непобедимият е сломен. И за него вече нищо не значат другари, свободен живот, майка, дори смъртта. Едно е в мислите му: Рада. И той отива към нея, повярвал на думите ѝ. Може кърсердаринът Мурад бей да го мами, но красотата — никога. В нея той сляпо вярва и за нея гордо зачаква смъртта. „Припукаха пушки. . . Шибил се спря, страшен, хубав. Накъса броеницата, но карамфила не хвърли, кръстоса ръце на гърди и зачака“ (с. 18).

Такова самообладание, когато трябва да се пренесе в жертва на нещо велико! Тази възприемчивост към красотата и тази всеотдайност за нея не са присъщи на природата на разбойник, какъвто е бил реалният прототип на героя.

Но величавият образ на Шибил не засенчва Рада — второто главно лице, чрез което се развива идеята на разказа. Наистина тя е дъщеря на угодлив и продажен чорбаджия — Велико-кехая. С нейната примамваща хубост той услужва на бея да привлече и улови страшния хайдутин. Но у нея не се чувствува никак дъщерята на турския приятел. Образът ѝ излъчва нещо много светло. Думите ѝ издават пленяваща наивност. „И пременена, с алтъни, с тия върви махмудии. . . Аз ще ти ги взема! — Бре, ще ги вземеш! Я да ми дадеш още, че ми са малко!“ (с. 8). Може определено да се заключи, че без самата да знае, тя е употребена като оръдие за този тъмен план на нейния баща и на бея. Узнала всичко, тя сега разгръща неподозираните качества на рядката си природа. Тази горда самоувереност, тази игрива смесица от „жена, дете и дявол“ всеотдайно се отзовава на този, който пренебрегва всичко за нея. И умира заедно с него. . . Върху фона на делнични интереси и груби нрави самопожертваната горда свобода и самоотдайната женственост и красота взаимно се догонват с трагичен ефект.

Романтичният мотив за неразделността на обичащите се разкрива в разказа „*През чумавото*“. Нежна обич носи в сърцето си Тиха, дъщерята на хаджи Драгана, към Величко. Но когато той е на печалба, баща ѝ я жени за друг.

По време на венчаването идва Величко — чумав. Но чумата и смъртта не могат да преградят пътя на Тиха към него. . .

Образът на Тиха е дълбоко трагичен. У нея живее девойката от миналото, послушна на волята на баща си. Тя върховно обича Величко, но е способна външно да заглуши гласа на сърцето си до степен на безразличие. Като че ли да се покаже същинска дъщеря на този несломим хаджи Драган — че всичко, каквото върши, е израз на собствената ѝ воля. И затова говори: „Величко ли? Защо ми е Величко, аз си имам мъж. Кой знай къде го е тръшнала чумата. Дано тез орли неговите меса да късат!“ (с. 175).

Но има нещо по-силно от послушанието пред бащата и гордата достойнственост на чорбаджийската дъщеря. „Тогава Тиха тръгна към чумавия — Величко беше, позна го още щом се появи. Тя се наведе, обърна лицето му, после седна на каменното стъпало пред олтаря, тури главата му на коленете си и го загледа в очите. Булото ѝ падна и закри нейното и неговото лице. Отзад, от потъмнялата икона, Исус ги гледаше и вдигаше десницата си“ (с. 178). Нещо по-властно, което, пряко човешките повели и нрави, свързва човешките същества и ги води отвъд прага на живота.

Разказът „*Божура*“ е рядко изваяние на българското слово. Няма поплнителен и животрептящ образ от Божура между всичките създания на Йовков. И трагичен едновременно. Къде се крие трагедията? В къщата на хаджи Вълко обича да ходи с майка си хубавата циганка Божура. За да вижда Ганаила, дъщерята на хаджи Вълко. Когато Ганаила отхвърля богатия момък Василчо, някаква необяснима податливост тика циганката към него. Божура е онещастена и изоставена. Тя дочаква смъртта на забягналия Василчо и сама се удавя, сливайки се в мисълта си с него. . .

Къде е собствено идейната загадка на произведението? Нека видим какво привлича Божура в къщата на прославения чорбаджия хаджи Вълко. Неговата слава поглъща погледа на още малката Божура. Тя гледа с уголемени очи чемширите, асмата, божигробската върба, ярките бои на килимите и губерите, сърмата и атлазът на скъпите премени. Какво ли пожелава тя сега от този свят на богатството, който я замайва? Като голяма вече, Божура идва у хаджи Вълкови заради Ганаила. Високомерна към другите моми, при нея тя идва като при равна. Но у Божура тайно зрее и друго желание: равната на Ганаила по хубост сякаш иска да бъде равна ней и по съдба. Божура страда от своето положение. Какво значи нейната хубост, когато тя е циганка? И тя се понася от мечтата да се изравни някак с Ганаила, да вкуси от нейния дял. „Божура ходеше из цяло село, знаеше всички клюки, всички сплетни, знаеше какво говорят за Ганаила, за кого я тъкмят. Тя събираше тия тайни, радваше им се, като че се отнасяха за нея. И когато някой ден дохождаше и изприкажеше всичко на Ганаила, струваше ѝ се, че са я ограбили“ (с. 62). Какво поразително отъждествяване на самочувствието! Израз на спонтанната воля да бъде като Ганаила, да има това, което се дава на Ганаила. „Но дъщерята на хаджи Вълка оставаше все тъй отпусната и равнодушна, каквато си беше винаги. Тогава очите на циганката пламваха от страшна омраза. Една хилядна частица само от това, което беше ѝ казала, можеше да направи самата нея честита“ (с. 62—63).

Виждаме, че копнежът на Божура да преодолее съдбата си, да вкуси от дела на по-честитите в живота се разкрива в своя открит и страстен израз. И нищо чудно няма сега в нейната особена податливост към Василчо, който иска Ганаила. И тя е достойна за този, за когото е достойна Ганаила. И затова

дива ненавист я обхваща към дъщерята на хаджи Вълко. Ненавистта към съперницата. И Божура е в плен на мечтата си — не устоява на съблазънта. Но, онещастена и отхвърлена, тя гордо понася своя „срам". Вярата и копнежът ѝ по избрания не угасва никога. И когато научава за неговия край, догонвайки в мечтите си образа му, тя се слива с него в смъртта: водите на Куков вир я поглъщат, стремейки се да постигне огледалния образ на Василчо, който ѝ се показва във водата привлекателен като в деня на изкушението.

В трагизма на стихийния порив на девойката от низините на обществото да преодолее съдбата си, да се домогне до дела на по-честитите в живота се крие идейната ядка на произведението.

Разказите „Шибил", „През чумавото" и „Божура" споделят общи черти. Свързва ги този трагичен копнеж на личността за постигане на вътрешния си порив. Копнеж, който прекрачва границите на живота. Волният хайдутин Шибил пренебрегва всичко в догонване на красотата. За нея той гордо посреща смъртта. Този апотеоз на непреодолимия личен стремеж се наблюдава и у Тиха, и у Божура. Образът на Василчо Божура гони в огледалната повърхност на водата, когато потъва и се удавя. Когато всички избягват из черквата, не бяга от чумавия само Тиха, позната в него любимия човек.

И тези герои са дълбок израз на българския дух. „През чумавото" развива така характерния за народната ни любовна песен мотив за неразделността на свързаните сърца. А Шибил е цял изваян в духа на хайдушката романтика, с нейния култ към красотата. В известна мяра той е сроден по дух с хайдутина Стоян от народната ни песен, който не жали за живот и за бял свят, защото юнакът не плаче за нищо, а иска само да бъде хубав изгледът му, когато го обесят. Божура е трагичен образ на социално страдание, на събудена личност, която, в непримиримост с положението си, става жертва.

## МЕЖДУ ПОЛЮСИТЕ НА МОРАЛНО РАЗДВОЕНИЕ

Друга тематично-идейна група образуват разказите „Кошута", „Постолови воденици" и „Индже". В разказа „*Кошута*" с тънко проникновение и интересна постройка Йовков ни внушава идеята за творческата, градивна сила на нравственото начало. Чуден полет дава то в лицето на Дойна, на воденичаря Стефан. Вземе или не вземе китка от нея, но крила му израстват. През долове и баири за миг е при воденицата и кречеталото дивно запява. Но появява се в планината кошута — и ту като кошута, ту като Богородица. Не вярва на людски приказки Стефан и с дни гони да убие животното. А заедно с това и сърцето му почва да се двои: мисли и за друга мома — Димана: мургава, гледаща под вежди и към земята, с яка снага. Тогава настървено гони кошутата, краде от житото на селяните, чупи се воденицата му. Мисли ли отново за Дойна — не гони кошутата, разкайва се, връща краденото, воденицата му лесно се поправя. Най-после Дойна сама идва при него. Това слага край на нравствените му колебания. Той я въвежда във воденицата. Затраква кречеталото — воденицата тръгва сама. . .

При така развитата идея твърде малко ни се казва за Дойна. Но и това е достатъчно да ни отгърне един прелестен образ: „Тя — руса, синеока, срамежливо навела очи" (с. 20—21). Цялата ѝ душа е в този нравствен дух, който излъчва. Светла дъга изгрява над вадата, когато Стефан мисли за нея. Всичко някак самоотдадено тържествува. Водата се „плискаше в една лъскава ка-

менна плоча, поставена насреща, . . . пръскаше се на хиляди капчици, които като ситна роса пълнеха въздуха. На това място винаги, когато имаше слънце, се явяваше една малка дъга. И сякаш всичката светлина на слънцето се събираше в тая дъга и всичко, що бе весело, пееше песента на кречеталото“ (с. 21—22). Не е ли това сиянието на Дойна?

Все така слабо, но с достатъчна определеност, е загатнат и Стефан. И у него идеята изтиква на заден план реалния рисунък на характера. Но при все това той е жив образ и може да се долови основното в духовния му облик. Физическият му образ подсказва нещо тъмно, зло, хищно: „Тънките му устни се усмихват, но очите му си остават остри, тъмни, с по едно пламъче вътре в зениците, в което гори сякаш лоша мисъл“ (с. 21).Висок и едър,когато щръкне на баира над воденицата, децата, които берат сливите му, бягат като врабчета пред сокол.

Някакъв бунт против установеното, макар и в най-тесни рамки, гори в сърцето на Стефан. Докато баща му ходи за воденицата все по пътечката, за него няма път. Каква свирепа радост го обладава, когато отгатва, че стъпките върху пясъка над воденицата са на кошута. И то тази кошута, която се върти все около Мънастирището, в която всички кротки сърца вярват, че носи благодат. Тъкмо тя пали вълча стръв в гърдите му. Лицето му светва, очите заблестяват. За вълк, мечка, дива котка той и не снема пушката си.

Противоречива натура, заедно с бунта срещу представите на другите, изменя се и всяка друга приета истина в душата на Стефан. Той забравя любимата си Дойна, краде от житото на людете, напусто се мъчи да поправя воденицата, която се е счупила. „И той се развеселяваше, замисляше се за Димана, усещаше се силен да събори планина. И като знаеше, че в село ще му се смеят, обземаше го омраза против хората и макар че беше вече взел хак от торбите с жито, оставено за мелене, вземаше още по толкоз. Воденицата се повреждаше нещо и той с часове работеше, за да я поправи“ (с. 27). Но въпреки че се бунтува срещу това, което е безпрекословно за другите хора, все пак не може да се освободи от възгледа на средата си. Когато се приготвя да убие кошутата, под нея му се явява жената с дете — Богородица. Стефан не може да изкорени от себе си простодушната вяра в доброто, която топли сърцата на съселяните му. Нужно е само да му се протегне ръка и тя да оживее. И тази ръка му протяга Дойна, образ на кротка обич и морална чистота.

В „*Постолови воденици*“ нравствената проблема се разглежда художествено в друг план. Това е разказ дълбок, реалистичен, високо оригинален и като замисъл, и като изпълнение. Греховно, дяволско начало се крие в необузданата страст. Негов прародител е сатаната, яздещ на пръч, според богомилското предание. Героинята на разказа, Женда, е жива плът на това начало. Тя съблазнява простодушния козар Марин, потърсила само мъжа у него. Но у Марин се събужда първичната чистота, той чувствува голяма беда, паднала върху му. В образа на изоставения от Женда Върбан, който умира, той като че ли вижда у себе си убития от съблазънта човек. И в изстъпление катуря колата с Женда в дола. Първичната чистота, човеческото начало е извършило своята възмездна присъда над съблазънта, в която се крие дяволът. Сега пръчът, жив образ на сатаната, сякаш заживял у Женда, се прибира в стадото. . .

Идеята се развива главно в съотношението между Женда и козаря Марин. Пръчът и битовата рамка (Върбан, баба Ана, дядо Иван, пътниците) служат да отсенят главната сюжетна нишка, да я подчертаят по-дълбоко. Йовков твърде близко се е сродил с народното богомилско предание. Въпреки напълно реа-

листичната рамка, в която се слага действието, все пак героите някак се откъсват от битовия фон и заживяват като че ли в атмосферата на легендата. Целият разказ се чувствува като някакво сказание в духа на богомилските религиозни представи, с явно изтъкване на светлото начало. Български мит за грехопадението — на простодушния козар Марин и неговото очищение.

Дейното начало в разказа е Женда. Стихийна жизненост блика от целия ѝ облик, лицето ѝ руменее сред жегата. Очите ѝ са като две черни сливи, зреещи на слънцето. Плитките — два черни смока. Изкушение извиква всяко нейно движение — когато мами пръча с опънатата назад снага, и когато обяснява на Марин да ѝ даде кожички, когато се вплита между мъжете да налива вода на чешмата, и когато тръгва през поляните с хурка на пояса и заприда. Сякаш не преде, а нишки на съблазън разприда след себе си. Необуздан еротизъм сочи всяка нейна стъпка. За това говори и самото ѝ име.

Йовков дълбоко е схванал и дал един момент, в който действува тази гола природа. „Марин послуша и дойде при нея. И други път беше я виждал, но сега му се стори съвсем друга: нито черно, нито бяло беше лицето ѝ, но румено, кръгло. А очите ѝ — какви черни очи!. . . Марин забрави за пръча. Гледаше я и не знаеше какво да каже. . . Ръченикът ѝ беше се изхулил и косата ѝ беше бухнала, водеше след себе си Марина и гледаше вече не в лицето му, а някак зад него. И шепнеше: — Нали ще ми дадеш, Марине, кожичките?“ (с. 103—104). Оттук това безразличие и жестокост към другите. За мъжа си, премазан от колелото, говори: „Нека, нека, Марине! Лошо ли станало, мислиш? Тоз камък мене притискаше, нека притиска сега него! Тя изрече това с по-нисък глас и без усмивка. Марин я гледаше учуден“ (с. 102). Той едва ли разбира, че Женда копнее и за друг живот — да види далечни земи, морето и т. н.

Сурова природа лъха от цялата фигура и на козаря Марин. Сурова, но чиста. Познаваме го повече по външния му облик и по движенията му. Исполин, с червено, изпечено лице. Краката му, увити в козени наколенници, като на някой звяр. Жилести ръце, широки плещи. И зад всичко това една детска наивна душа. Душа на човек, живял сам самичък в планината, далеч от света. Сякаш цялата му душа е изразена в сините му очи, които глупаво се смеят. Но при тази детска безметежна душа, каква сила се събужда у Марин, когато у него е събуден мъжът. Тогава той става само сурова и зла стихия. Лети към воденицата — при Женда. Спуска се като някой змей, донесен от вихрушка. Мълнии стрелят очите му. Страшно гледа пътниците, спрели се заради Женда. Погледите му тежат като камъни. Още по-необуздан е обаче, когато се насочва срещу самата Женда. Дива мощ, развилняла стихия. „Мисли нямаше в ума му“ (с. 114). Като вихър кръстосва планината, преваля през баири и долове — търси Женда. Цял гори — капките на дъжда падат като вряла вода на главата му. Дивата му мощ сякаш расте — става по-голям и по-страшен.

Марин сам не знае какво е станало с него. Мъчно е и ние да налучкаме какво се извършва в тази първична душа. Той е изгубил нещо, нещо му е отнето. Може да си вземе кожичките, но не в това е болката му. Марин разбира „само, че голяма, страшна беда е паднала на главата му“ (с. 114). Дали не е погубен човекът у него? Дали не вижда той омрачена моралната чистота у себе си? Мъчно е да се отгатне. Ние виждаме само как силно му действува запалената свещ, носена за умрелия Върбан, и думите на дядо Иван: „Не ми е за нея мене, а за челяка. Челяк умира тук, християнин умира, трябва да му се тури една вощеница в ръката“ (с. 116). Свещта, която според представите му осветява пътя на човешката душа. Като че ли някакъв проблясък го оза-

рява и той катуря колата с керванджията и Женда от моста. След това се чув ствува пречистен. Месецът е побелял и топи тъмнината. Марин завъзлиза нагоре из баира. Сякаш чистият човек е възтържествувал, след като е дал възмездие на съблазънта.

Най-величавото епично изображение на Йовков е „*Индже*“. Тъмната епоха на кърджалийските разорения се разгръща пред нас с всичкия си ужас. „Въ тия врѣмена восташа разбойници многи, които се назоваха дахалии и кърджалии, изгориха села много и дойдоха на село вь недѣлю месопустную, и оловиха много человѣци и обраха и изгориха селото. . . (Из лѣтописа на попъ Йовча). И през тази река от изпитания за цял народ, за която така тежко се отзовава летописецът, протича нишката на личната съдба на Индже. В същност тя споява всичко в разказа и го слага в плана на една драма, разгърната върху фона на това страшно време. Това е драмата на Индже, у когото разрушителната страст заглушава всичко, дори и бащинския инстинкт. В края на краищата Индже получава възмездие за всичко сторено, въпреки че у героя е настъпило вече отвръщане от злото.

Всичко в разказа е усредено около тази идея. Опиянен от силата си, у Индже се запалва огънят на разрушението. В очите му димят пожарища и човешка кръв. Той е заглушил и бащиното си чувство — удря с ятагана детето си и го захвърля, за да не се забавя майката по време на походите. Пауна, жена му, дълбоко наранена, го изоставя. И сега истински окаменява сърцето му. Планина би се издигнала от костите на избитите от него. Но когато сам той е смъртно болен, човекът оживява у него. Гласът на детето и майката заговарят в душата му. Чрез тях той познава цялото страдание, което е причинил. Обръща се сърцето му за добро. Сега той е войвода на хайдути, закрилници на народа. Добрата слава го понася на крилете си — предишното зло е забравено. Но когато влиза в селото, гдето е извършил най-големия си грях — детеубийството, куршумът на Гърбавото, останалият жив негов син, го погубва.

В изображението на Йовков Индже е даден в героичен ореол. Както и в разрушителните му изстъпления, така и в нравствения подем на личността му има нещо величаво. Някаква силна и горда природа, която пренебрегва всичко и ламти за самонасищане. „Млад беше тогава Индже, не скъпеше живота си, не се боеше от смъртта. Никога не делеше доброто от злото, никога не беше се запитвал кое е грях и кое не. Гробища и пепелища оставаха след стъпките на коня му, името му задаваше страх и трепет. И помисли, че силата му е безмерна, а волята му — закон за всички“ (с. 126). Както се вижда, Индже е образ на някакво тъмно, самовластно начало, забушувало в гърдите на един човек.

Но тази природа, самозадоволяваща се в зло изстъпление, се разколебава. Индже е болен, близо е до смъртта. Нима всичко с него ще се свърши с този оргиен вихър за самонасищане на личността? Няма ли по-висок закон от волята му, по-безмерна сила от неговата? Изминатият живот се изнизва пред очите му. Образът на свещеника не потъмнява в паметта му. „И ето стар поп се повдига измежду гъстонапластените трупове на жени, мъже, деца. Лицето му е кърваво, на разкопчаната му гръд зее рана. Горят като въглени очите му, оглежда се като възкръснал, вдига ръка срещу Индже. . .“ Окървавеното лице е все срещу него, очите му пламтят, думите го пронизват като ножове. „Да не се стопиш след смъртта си!. . . Да въздишаш и да трепериш на земята като Каина, да наследиш проказата на Геезия и бесилото на Юда!“ (с. 128—129).

Но у Индже оживява чувството на скритите връзки с този народ, срещу който се е изстъпил. Разрушителната стихия у него е отишла и по-далеч. Отишъл е и срещу себе си — убил е собственото си дете, отрекъл е бащата у себе си. В необузданото самовластие личността е стигнала до самоунищожение. Близо до смъртта, той най-трагично прозира това. Индже оздравява, но сърцето му не се успокоява, за да прогледне най-после оживялото чувство към дете, към род, към правда. И да настъпи прелом в това сърце. Неговият народ е много страдал и много загуби е понесъл. Но народ не се свършва. Пред него той може да се изкупи с добро. И се изкупва. Закипява от труд благодатната земя. Носи се над нея жетварската песен за Индже, закрилник на слаби и бедни. Той слуша песента и сълза на умиление се отронва от очите му. Само грехът пред сина и майката не може да се изкупи. И като че ли една по-висша правда, чрез ръката на сина, въздава своята присъда над морално необуздания порив. В последните думи на Индже се чувствува смирение и признаване на нещо над себе си: „Много майки съм разплакал. . . Дойде и моя ред. Нищо да не правите на туй дете!“ (с. 153). Признаване на нещо, което и за самия него застава над предишната индивидуалистична самозаконност.

Разказите „Постолови воденици“, „Кошута“ и „Индже“ развиват сходни идеи. В първите два разказа жената играе определяща роля в идейното развитие. Но докато Женда от първия разказ е носителка на демонична, изкусителна стихия, в „Кошута“ ролята е в известна степен противоположна. Дойна тук въплъщава хуманно начало, което внася нравствено просветление в душата на стръвния ловец Стефан. С особена яснота се подчертава творческата сила на едната и разрушителната на другата. Умира Вървбан, умира Женда и съблазненият от нея керванджия; воденицата малее и се губи без работа. А воденицата на Стефан тръгва сама, когато той въвежда Дойна в нея. Тези женски образи са дълбоко български. Женда представя жената, разгледана през ъгъла на богомилската космогония. Дойна, която се свързва с кошутата, напомня Богородица, която обредната народна песен представя като яздеща кошута на ръце с „млада бога“, на чело с ясното слънце, на гърдите с месеца и с дребни звезди по полите.

Близък до Стефан от „Кошута“ с неговото пóривно анархистично начало е Индже. Само че при него нравствено необузданият порив е разгърнат в много широки рамки. Индже е величав образ на устрема към безвластие. Самозабравен в стихията на собствената си мощ, Индже скъсва с небе, народ и себе си. И, най-после, възроден за нов живот, окрилен за нови възможности. Той е също български образ, познат и на народната песен — напомня донякъде Крали Марко, опиянен от силата си, достигащ до богоборство. Загатнат е и в други народни песни.

Стефан от „Кошута“, Женда от „Постолови воденици“ и Индже се сближават и по бунта срещу установеното, с което се отделят от нравствените представи на средата си. Обособяват ги различните степени на духовно просветление. Най-буден морално е Стефан. У Индже, макар и късно, настъпва нравствено събуждане. Женда е почти напълно стихийна. Отделят се един от друг и според областта, в която се разкриват. Женда проявява своята пòривност предимно в кръга на еротичното, при това в тясно битова рамка. Почти в същата посока се слага и едва очертаващият се непоследователен индивидуалистичен бунт у Стефан. У Индже преходите от едно състояние на духа към друго са в областта на чувството за лична мощ. Те засягат цялата област на нравственото. Външната рамка е широко народностна.

„*Най-вярната стража*“ е разказ, който ни заставя дълбоко да се замислим. Чувство за безизходност, за непреодолимост на една зла участ ни обладава, когато го четем. Много героичен напор, много нравствено усилие е събрано в него, но напразно: властта и потисничеството, при едно робско положение, тържествуват над всичко. И Косан, и Драгота обичат Ранка, дъщерята на Димчо-кехая от Жеравна. И тя обича Косан. Но какво значи тяхната любов? Само пожеланието на местния султан хаджи Емин е достатъчно, за да бъде тя в конаците му. И тогава Косан става хайдутин, а Драгота — калугер, с мисълта, тайно един от друг, да я отнемат. Но когато Ранка е изведена от конаците на султана, когато те се разкъсват в съперническа борба за нея, тя е отново в ръцете на хаджи Емин, като че ли без всякакво усилие от негова страна. Минали са години. Няма кой да краде Ранка — Косан и Драгота са мъртви. Но Ранка е пак опазена за султана — над нея бдят собствените му синове, родени от нея!. . .Така Йовков ни е дал най-сгъстен израз на робското страдание и на насилието над българската душа. Насилие, което отива срещу природата: майката да бъде под робството на собствените си синове, родени от насилствен брак. . . И ние добре разбираме смисъла на епиграфа, който авторът е сложил над разказа: „Да ся знай куга ходиху благочестиви присцяне у царя агаренскаго на лово колико туга колико неволя бѣше. . . (Откъслек от стар летопис)“.

И Ранка, българската дъщеря, понася това страдание и насилие, въпреки че Йовков не ни занимава с нейните нравствени болки. Той ни оставя сами да допуснем това, което тя претърпява. Дава ни се само един момент от живота ѝ при султана, но твърде показателен. След двадесет години, пусната да отиде на погребението на майка си, тя е водена, пазена от двете страни от собствените си синове. . . И това при една така горда и достойна натура, каквато представлява Ранка. Наистина Йовков само загатва нейния духовен облик. Но ние достатъчно я прозираме през образа на майка ѝ, Марга, за която всички заговарят, когато умира. Към това и сам авторът ни насочва: „Пред тях стоеше висока и стройна девойка, която по всичко приличаше на майка си: същото кръгло лице, същите черни очи. Само че беше млада, срамежлива, с тая мекота на чертите и с тая преснота, която дава само младостта“ (с. 39). И в каква нравствена чистота и недостигаемост и в какво високо достойнство и душевна мощ се открива тя, когато султановият придружник впива очи в нея, за да я смути: „. . .сега тя го погледна с друг поглед и в очите ѝ Кара-Имам видя тия кратки светкавици, по които веднага позна природата на майката“ (с. 39).

Към главните лица в разказа се отнася и татарският султан хаджи Емин. Той е даден с всички белези на властник, чиято воля се налага над поробените с изключителна сила. Той говори с твърд глас. Присъствието му внушава страх и трепет. След като нанася побоя над Косан, ловците, които го придружават, не смеят да се прокашлят, за да не предизвикат гнева му. Много малко се явява пряко в разказа, но въпреки това присъствието му се чувствува навсякъде. Индивидуалният му лик е скрит — той се губи зад типичния, зад образа на господаря. Йовков ни е подсказал и една народностна черта на хаджи Емин. Това е свойственото на източния човек преклонение пред силното и юначното. Когато изправят обгорелите Драгота и Косан, той подритва Драгота, а пред Косан се спира с почит. Тази проява внася известно просветление в нравствения му облик.

При изтъкнатата основна идейна насоченост на разказа — да даде в най-сгъстени краски образа на българското страдание и последната степен на насилие над българската душа, защо Йовков изнася така напред Косан и Драгота и тяхната борба да отнемат Ранка? Като че ли, за да подсили впечатлението, да покаже безплодността на едни така напрегнати усилия. Защото нито Драгота, нито Косан биха могли да задържат Ранка. Дори ако не бяха изгорели в съперническа борба. Техните усилия са отражение на нейната съдба — идват да покажат тъкмо безизходността, непреодолимостта в положението на Ранка. Тази художествено оправдана служба на образите на Косан и Драгота не засенчва основната художествена задача, не нарушава съразмерността между главното и подчиненото. Дори я откроява по-релефно.

И сами по себе си тези сурови мъже, макар и еднолинейно, са изградени с рядка изобразителна мощ. Драгота, граматикът на поп Лукан, човекът на обходните пътища, не знае преграда за неистовата си любовна жажда. Нищо са за него опустошенията на кърджалиите, разорението на манастира, смъртта на отец Амфилохия. Всичко това е по-скоро стълба за достигане на целите му. Ум гъвкав и пресметлив, той успява да изведе Ранка из конаците на хаджи Емин. Не е по-малко ярко представен и Косан. Юначен доганджия на хаджи Емин, с тежка ръка и твърд поглед, той забравя всичко на света заради обичната Ранка. Пренебрегва побоя по време на лова. Човек на откритото действие, той става хайдутин, когато тя бива грабната. Не ще да знае за потерята, когато в манастира трябва да окаже покровителство над любимата си.

*„Юнашки глави"* е един дълбок и идейно съдържателен в идейните си основи разказ. Самият автор мени заглавието му — в първото издание то е „Преображенията на дяда Руся". Сюжетната нишка сякаш се насочва ту към дядо Руси, ту към Милуш. В съотношението на тия два образа трябва да търсим идейния ключ на произведението. Дълги години седи дядо Руси на пейката си и мечтателно гледа към Балкана. Сякаш откъснат от света, както изглежда на другите, той живее с таен блян. Дълбоко чувствува, че Балканът е опора на порив за свобода, който добива съзнателен израз у неговия син Милуш. През ключалката на вратата дядо Руси вижда сина си в хайдушка премяна. Мечтата на бащата става дело на сина. Вярата в свободата, дрямала с години в сърцето на стареца, оживява. Сега той пак се обръща към Балкана и като че ли му казва с една трогателна патриархална близост: „Знаел си всичко, а мълчиш!" (с. 80).

Обявява се въстанието. Слизат на Хармана четниците, но скоро се отдалечават в планината. Вместо чаканото царство, което дядо Руси честитѝ на всички, донасят главите на юнаците. И на Милуш. Изправят стареца пред тях, за да каже познава ли ги. „Приближи се той, изтръпнал, прибледнял. Вдигна очи, видя главата на първата върлина, позна я. Земята заигра под краката му. Милуше! — рече да извика, но думата замря на устните му. И преглътна сълзите си, съвзе се. Мина покрай всичките върлини, изгледа ги, обърна се и погледна пашата. Очите му бяха студени и спокойни. — Познаваш ли ги? — попита пашата. — Не, аго, не ги познавам. Никого не познавам" (с. 92).

Дали това е робски страх или израз на душевна твърдост? И пред горчивото възклицание на Люца, любимата на Милуш, дядо Руси не трепва. Поскоро гордо страдание показва той. Някакъв стоицизъм в понасянето, който се крепи върху ненадломимата вяра в крайната победа на свободата. Не могат да бъдат напразни тия жертви, над чиито гробове небето е пуснало кандила. Дядо Руси е образ на дремещото в глъбините на народната душа упование за волен живот. Образ на върховно страдание, което гордо понася скъпите жертви, но остава в ненадломимо очакване.

Синът на дядо Руси, Милуш, е даден като представител на организираните борци за свобода. Покрай телесната му мощ — „яки, издути гърди, врат като дънера на дъб“, у него е подчертана душевна лъчезарност. И то предимно чрез външни белези: „Малко бледо е лицето му, напъстрено с жълти капчици, завити са нагоре русите му мустачки, но очите му са добри. Сини очи с черни пръчици в тях, които се смеят. Същите очи на дяда Руся“ (с. 82). Белези на морална чистота и естествен идеализъм. Като че ли оценката на баща му допълня очертанието на образа: „Не му е за парите, мисли си той за Милуша. Гледа само да свърши работата всекиму и туй то“ (с. 83). Милуш е образ на борец за всенародна свобода, самоотвержен, сляпо отдаден на делото и негова скъпа жертва, която народната любов окръжава с ореол.

* * *

В „Старопланински легенди“ Йовков е създал и редица второстепенни лица. Живо и трогателно е загатван образът на Люца, любимата на Милуш от „Юнашки глави“. И то само с поздрава, който отправя всяка вечер на дядо Руси. В него трепти цялата ѝ душа на неизповядано страдание и на дълбоко съчувствие към осиротелия баща. Можем да добавим Марга от „Най-вярната стража“, твърдата българка от старото време, а също и отец Амфилохий — образ на български духовник, който в онова тежко време, отделен от света, поддържа и пази народност и вяра. Да споменем и баба Ана от „Постолови воденици“, която и осъжда Женда, но и негласно приема постъпката ѝ, сякаш признавайки правото ѝ на по-широки кръгозори, на по-достойно за качествата ѝ място в живота. Виждаме раболепния български чорбаджия, турски угодник, като Велико-кехая от „Шибил“, и образа на българския чорбаджия-аристократ като хаджи Вълко от разказа „Божура“. Можем да говорим и за така характерните за онова време керванджии, джелепи, търговци и др. Повечето от тези второстепенни герои са неиндивидуализирани, имат повече служебна роля — поддържат битовия фон.

## ИЗКУСТВОТО НА РАЗКАЗВАЧА

Обгледали тематично-идейното богатство, нека се запознаем с художественото майсторство на Йовков в тази книга, изразено в много аспекти.

В разказите на Йовков на преден план се изнася героят и неговите действия. И затова авторът като разказвач се губи, неговият лик се крие. Но въпреки това долавя се и образът на повествователя. В един случай авторът-разказвач се представя като човек, който слуша от други това, което разказва („Овчарова жалба“): „Една лятна вечер ние с дяда Вля , стария горски стражар, седяхме под големите орехи край село“ (с. 155). „Ти чувал ли си за Стефана, за хайдутина“ (с. 157). И по-нататък: „Дядо Вълю свърши разказа си. Замълчахме и двамата и станахме да си ходим. Припадна здрач. Душата ми беше препълнена с картините на чудния разказ“ (с. 163).

В други случаи разказвачът застава на гледището на човек, който сам е наблюдавал изнасяното събитие в неговото ставане. Той е запазил живи спомени от отминалата старина, която вече не съществува, и тях ни разказва („Кошута“): „Ето там, гдето се спущат белите сипеи откъм Крайница, в дола — беше воденицата на дяда Цона. Стоят върбите, стои вадата, но водени-

цата я няма. . . Защото всичко това беше отколе и днес нито хората, нито местата са такива, каквито бяха едно време“ (с. 19). Тук разказвачът се издава и с качества на събеседник спрямо своя читател, придружава разказа си едва ли не с посочващи жестове и близостни обръщения: „За него [Стефан] нямаше път. Доде го *видиш*, че излиза из село, *току виж*, отзовал се над воденицата“. . . (с. 20)

Йовков като разказвач се открива и в трите аспекта. Той застава на гледището на човек от кръга на тази среда, сред която се развива действието („Шибил“): „Шибил. . . слизаше от планината и отиваше да се предаде. Утре тая вест щеше да се разнесе навсякъде, кой щеше да я повярва! Шибил малко се грижеше за това“ (с. 5). Авторът вижда отиването на героя към своята гибел. Но едновременно с това той подсказва и за впечатлението, което това предаване ще произведе на другите, между които е и сам той. Тук забелязваме и друга особеност. Откакто вижда Рада, докато реши да слезе да се предаде, разказът като че ли се води от самия герой. Това, което е станало през изминалото време, се предава като спомняне на героя: „Мислеше си, как преди месец-два“. . . (с. 5) Но за добраза на героя, който прекарва през паметта си станалото, ясно прозира образът на автора-разказвач. Техните гласове звучат едновременно, като се допълнят. Авторът на места се отделя от героя със своите наблюдения над него, с художествения си похват на разказване: „И той [Шибил] *стана, незагрижен* ни най-малко накъде го *влече любопитството му*. Хайдутите тръгнаха след него, засмяха се и зъбите им лъскаха *като на гладни вълци*“ (с. 5—6).

С този похват — да застане зад героя, който възпроизвежда миналото си и да води разказа от негово гледище, Йовков постига стегнатост, усредненост на изображението. Защото така минало и сегашно се обединяват — на всичко се придава вид на нещо, което става сега, в мига, непосредствено развиващо се пред очите на читателя.

В „Старопланински легенди“ наблюдаваме и четвърти начин да се води повествованието. Разказвачът не издава гледната точка, от която следи събитието. Той се поставя в положението на всезнаещ относно ставащото действие („Постолови воденици“, „Божура“ и др.): „Козите на Марина, Мартиновия син, често *минаваха* над Постоловите воденици. Цялата гора тогава *екваше* от звънци“ (с. 95). Или: „Калуда, циганката, *продаваше* дребни неща, които повече ѝ служеха да прикрива с тях просията си: бяла и червена пръст, хума, сухи дренки, врътена“ (с. 58). Също така: „Като мътен порой *се спуснаха* кърджалиите от Бакъджиците надолу в полето. Напред *беше* Индже с дружината си, а след него с диви викове и с пламнала стръв на вълци *навваляха* без ред на луди коне кърджалиите на Сиври-билюк-баши, на Едерханоглу, на Дели-Кадир и други главатари“ (с. 118).

Както се вижда, авторът не дава да се разбере откъде знае той как и кога е наблюдавал Мариновото стадо, Калуда или кърджалиите. Той се поставя в положението, че е навсякъде и всичко за неговите герои му е известно. Този е най-обективният, най-изобразителният похват да се води разказа. Така събитията са освободени от определен ъгъл на гледане и се дават в цялата им широта. Авторът губи своя лик като повествовател. Изгубва се и впечатлението, че действието се разказва. То се разкрива само̀, възниква пред нас в мига като непосредна визия. Едно напомняне на повествователя за себе си, едно най-малко обръщение към читателя би нарушило чувството за жизнена непосредност на възприемането.

В същност всички способи, с които се води разказът, имат в основата си нещо сходно, което ги сближава с последния. Защото и когато предава събитието като разказано от друг, и когато разказва своя спомен, и когато застава в положението на човек из средата на тази, между които се развива действието, Йовков навсякъде така представя нещата, че разказвачът, с неговата установена гледна точка, изчезва, а на преден план застава изобразяваното събитие в цялата му пълнота и непосредственост. Добиваме впечатление, че авторът е спрял да разказва и ние виждаме самото действие, което възниква в мига, развива се пред очите ни. Явен е драматургичният начин на предаване на събитията в Йовковия разказ.

## ОСОБЕНОСТИ НА КОМПОЗИЦИЯТА

Да разкрием композицията на Йовковите разкази — това ще рече да доловим върху какви начала разполага материала на изображението си, за да постигне максимална яркост и въздейственост в художественото въплътяване на идеите си. Трябва предварително да кажем, че у Йовков не срещаме каквато и да е шаблонност, че всяка отделна творба обладава специфична структура, действието в нея протича в свой ритъм, съдбите на героите се съчетават, сблъскват и разрешават по художествено неповторим начин. Както вече видяхме, в различни форми и степени и авторовото присъствие е своеобразно. Това обаче не означава, че художественото своеобразие у Йовков изключва някакво единство, определен стил в композиционното изграждане.

Трябва особено да се изтъкне, че Йовков не подценява познавателните, предметните моменти, които се отнасят до съдържанието на произведението, до средата, характерите и пр. Но той отдава изключително значение на структурирането им под определен знак, на преобладаващата роля в това отношение на чувството, което намира най-пряк израз в музикалната страна на творбата. Забележително е признанието му: „Аз не мога да си представя съвършено художествено произведение, което не отзвучава в душата на човека като музика. Дори мисля, че всяко такова произведение се ражда из музика. Чувството, което туря душата в движение, се преживява най-напред с неговите музикални елементи — основна линия, повече или по-малко сложна, ритъм, темпо. После идват образи, подробности, работа над композиция, но през всичкото време се държи връзка с чувството, с неговата основна линия, с ритъма, темпото му."

Много трудно е дори частично и непълно да се разкрие в Йовковите „Старопланински легенди" този своеобразен „симфонизъм", схванат като система на взаимодействие и развитие на изобразителни и изразителни компоненти, която система добива „художествена плът" в отделните разкази. Тук имаме възможност да се спрем само на някои страни от така изградените художествени структури на Йовков.

В едни разкази като „Шибил", „Индже", „На Игликина поляна" доминантна роля играе противопоставянето между миналото и настоящето на героя. Повествованието започва с момент, който показва, че в неговото съзнание е настанал поврат, а след това по ретроспективен начин, чрез спомените му, при допълнящото и направляващото участие на автора, се изяснява на какво се дължи този акт от поведението и действията му.

Така разказът „Шибил“ се открива направо с момент как героят се спуска от Балкана и отива да се предаде на османския властник, след като е изпитал магията на хубостта — чорбаджийската дъщеря Рада го повиква да се върне в селото и го уверява, че беят опрощава всичките му досегашни деяния: „Шибил, страшният хайдутин, когото заптиета и кърсердари търсеха под дърво и камък, слизаше от планината и отиваше да се предаде. Утре тази вест щеше да се разчуе навсякъде, кой щеше да я повярва! Шибил малко се грижеше за това. Той бързаше и мислеше за друго“ (с. 5). Спомня си станалото преди месец-два, когато от хайдушкото гнездо на високите върхове на Сините камъни дружината му вижда долу на пътя жени, как ги пресрещат , как жените се изплашват и разбягват, как остава само една, безстрашно и закачливо го гледа. В душата му засяда нейното обаяние и той заповядва да пуснат жените, без да им напакостят. Нататък следват поздрави и армагани, които изпраща по търговци на дъщерята на Велико-кехая, тя отвръща на поздравите му и т. н. Другарите му го напущат, той остава сам и още по-силно се предава на чувството си. При всеки поздрав от Рада потичат армагани, докато получи фаталното известие: „Ноето,той получи хабер, който го замая: Рада го викаше да слезе в село; баща ѝ им даваше благословията си, Мурад-бей му прощаваше. И в знак, че думата му е вярна, кърсердаринът му пращаше божигробски броеници от кехлибар“ (с. 12). Дълго мисли дали това не е примка, скроена от чорбаджията и бея, но силата на очарованието от хубостта надвива и той тръгва. Оттук нататък ретроспекцията се заменя с разказ от името на автора — Шибил влиза в къщата на майка си, остава глух за нейните опасения, готви се на сутринта да отиде на срещата с Рада. При известни перипетии действието взема неочакван ход: беят, пленен от юначната осанка и хубост на Шибил, не се решава да даде знак за стрелба срещу него. Рада, също пленена от него, полита да го запази. Чорбаджията измъква от ръцете на бея и сам дава уговорения знак — развява червената кърпа: с двата залпа от засадата са убити и Шибил, и Рада. Коварният замисъл завършва с гибелно тържество на любовта. . . Чувството пронизва цялото произведение, минава през забавящи или усилващи композиционния ритъм перипетии, завършва с изразителна поанта.

Върху подобен принцип, но значително усложнен, е изграден разказът „Индже“. Повествованието започва с описанието на действия, които подсказват за прелом у героя, настъпил по време на боледуването му от добита рана. Прекарал през ума си всичките си злодеяния, извършени над беззащитното население, отвърнал от себе си жена си Пауна, убил детето си, изтръгнато от ръцете на майката и т. н., Индже е станал друг човек. И както е събрал кърджалиите, които чакат да нападнат богатото село Урум-Еникьой, той дава знак за обратен ход — отсега нататък ще служи на народа си, ще очисти от разбойници разорената земя. . .

От главатар на кърджалиите Индже става техен враг. От разорител на народа си се превръща в негов спасител. От страшилище за всички името му се превръща в надежда за друг живот. Променена красавица от Жеравна по негова заповед извървява четиринадесет дни път и безвредно се връща със стомни вода от Бакъджиците. С ѝнес слуша песните, които го прославят като народен закрилник. Застанал начело на български войводи, с вълнение чува как се провиква един от тях: „Ех, имала е царе и господари нашата земя и пак ще има. Индже да е жив!“ (с. 147). Понесен на крилете на славата, в селото Урум-Еникьой той бива всенародно посрещнат — с хляб и сол, хоругви, икони.

Но на върха на признанието върху него се разразява ударът на самонаказанието. В селото е прибрано останалото живо, но осакатено негово дете, наричано Гърбавото, което пасе свине. При шегата, която Индже си устройва и гони детето да му вземе пушката, то стреля върху него и го ранява смъртно. Преди своя край той познава в очите на доведеното дете очите на жена си Пауна. Заповядва да не докосват неволния отмъстител. . . Повикват и Пауна, но Индже е вече мъртъв. . . Накърненото морално чувство, което изисква възмездие и завършва с удовлетворение, споява в органично цяло, определя вътрешно и външно структурата на разказа, неговия ритъм.

И в разказа „На Игликина поляна" своеобразно се сплитат непосредствено и ретроспективно изображение на действие и герои. Главният герой, старият вече Димитър Крайналията, някогашен хайдутин, връща читателя назад към своето хайдушко минало по особен начин: той го разказва на свой племенник Стоян, последвал по-късно пътя на чичо си. Така се получава своеобразен разказ в разказ, вместен чрез известен увод от страна на автора и накрая довършен от него.

Димитър Крайналията свято пази хайдушкото си облекло и оръжие като жив свидетел за едно скъпо нему минало, отказва да го даде на племенника си — той много пъти му го искал, като ненужно вече нему, който е оженен, стар, доживява мирно живота си. Тайната на тази привързаност към хайдушко облекло и оръжие е свързана с една голяма любов, която бива разкрита пред племенника му, когато Крайналията, облечен и въоръжен по хайдушки, го повежда, за да му покаже местата на хайдушките си действия. В повествованието се разкриват постепенно подбудите за хайдутството му, отделни епизоди на отмъщение към османски властници и български чорбаджии, временното тържество на неговата любов, гибелта на любимата му, простреляна от хайдушкия войвода. . .

Под хайдушкото знаме се събират петима младежи, сближени от непостигнатата си любов към жеравненската красавица Курта, която бащата-чорбаджия не склонява да даде на нито един от тях. И когато по родителска воля Курта бива дадена на друг, сватбата празнуват три дни на две места: в Жеравна, където свирят гайди, и в Балкана, където свирят с кавали момците, отхвърлени от бащата-чорбаджия. Когато непримиримите младежи-хайдути решават да отвлекат Курта по време на сватбата ѝ, на това се решава Крайналията и довежда момата на Игликина поляна. Съгласно дадената клетва предлагат на Курта сама да избере един от тях и тя избира Крайналията. Но войводата Гълъб, като го поздравява „със стиснати зъби", я простреля. Свършил разказа си, Крайналията сам издъхва на същото място, където е била убита и погребана Курта. С последните си думи той завещава облеклото и оръжието на племенника си. Чувството на непостигнатата в живота любов, намерило своеобразно удовлетворение в смъртта близо до любимата, пулсира в целия разказ, споява в едно художествените компоненти.

Макар и по-особено построен, близък до разгледаните е разказът „Овчарова жалба". Тук авторът пряко, сюжетно въвежда себе си в повествованието, а също така и своя събеседник, стария горски стражар дядо Вълю, който го въвежда в миналото, разказва му за някогашните селски моми, за предишните овчари, за един от тях: „Ти чувал ли си за Стефана, за хайдутина?" (с. 157). Така старецът разкрива живота и съдбата на героя на разказа. Юначен и хубав, изкусен свирец на кавал, в ритъма на Стефановия живот—лете с овците на вуйчо си в Балкана, зиме в къшлите в равнината — настъпва промяна. Чор-

баджийският племенник обиква бедната русокоса Елена, дъщеря на стопанина на къшлата, гдето зимува с овцете си. Дълбоко наранен от измамата, с която го разделят от любимата му, омъжила се за друг, той става хайдутин, скъсвайки завинаги с майка си: „Ти си крива, беше й казал той, ти ме раздели от Елена. Не искам вече да те видя!“ (с. 161). И изпълнява думите си. На вуйчо си отмъщава, като запалва къщите му, а в ожесточението си не се обажда на майка си, която при всяка вест за него напусто го търси и зове по сипеи и чукари в Балкана. Най-после Стефан се изгубва, без майка му да узнае самотния му гроб. Повествованието на дядо Вълю се закръгля с рамка от името на автора- слушател, който пряко и чрез природната картина дава израз на чувствата си към ситуации, характери, човешки съдби: „Дядо Вълю свърши разказа си. Замълчахме и двамата и станахме да си ходим. Припадна здрач. Душата ми беше препълнена с картините на чудния разказ. Черковната глухо шумеше. И мене ми се струваше, че виждам приведената фигура на майката да пълзи по сипеите, стори ми се, че чувам отчаяния й вик.

Черковната шумеше. Сякаш тя разказваше скръбната и горка повест на овчаровата тъга“ (с. 163).

Сърдечна неудовлетвореност, която намира изход в своеобразен социален протест и бягство от хората и стига до ожесточеност към родна майка, подчинява всичко в разказа „Овчарова жалба“, определя изключителната му художествена въздейственост.

„Кошута“, „Постолови воденици“ и „Божура“ са изградени върху друг строежен принцип. И в трите разказа сюжетът се развива в две успоредни линии, които се сплитат, противопоставят не толкова външно, сюжетно, а по-скоро психологически и се разрешават морално в съдбата на главните герои, макар и с различен ефект.

В разказа „Кошута“ паралелно с човешката интрига — раздвоението у воденичаря-ловец между Дойна и Димана, се развива и другата сюжетна нишка — преследването на кошутата, която е готов да убие, когато мисли за Димана, и пощадява животното, край което му се привижда образът на Богородица, когато мисли за Дойна. Заедно с това се менят и действията му към селяните, на които мели житото — ту краде от брашното им, ту го връща. Авторът като че ли се занимава предимно с външната интрига — преследването на кошутата. В същност обаче неговият поглед е зает с душата на героя — следи сърдечните му колебания между едната и другата девойка. Отношението му към кошутата е сякаш нравствено мерило за отношението му към двете моми. И когато Дойна сама идва при него и му пристава, моралните му люшкания престават. Заедно с това спрялата воденица започва да работи сама̀, той престава да преследва животното.

И в „Постолови воденици“ действията на Женда, която примамва козаря Марин, пренебрегва умиращия съпруг, заминава с керванджията, се съпровождат и своеобразно успоредяват с действията на пръча, олицетворение според богомилските представи на дявола. Когато Женда съблазнява козаря, отлъченият от стадото черен пръч е до плета. Когато тя се хвали с подарените й от примамения керванджия накити, гордее се с красотата си, радва се на възможността да скъса със сковаващия я бит и да намери някакъв простор, пръчът сякаш играе хоро върху покрива на воденицата, където лежи умиращият й мъж. И най-после, когато Женда заедно с керванджията е хвърлена в придошлата след дъжда река и удавена, пръчът се прибира в стадото. Козарят е въз дал възмездие за всичко: „Марин дишаше тежко. Усети ръцета си празни и

се огледа за гегата си. Дойде на мястото, гдето беше я оставил, и я взе. Месецът беше побелял. Марин метна гегата си на рамо и, като че нищо не беше се случило, бавно завъзпира нагоре из баира. Лъчите на месеца топеха тъмнината, от шубраците падаха капки като сълзи.

На едно място Марин чу стъпки зад себе си и се обърна: след него идеше пръчът" (с. 117).

Макар и не така ясно очертани, а повече пунктирани, и в разказа „Божура" имаме успоредни сюжетни линии, в основата на които стои скрито, повече вътрешно, сюжетно неизявено съревнование между циганката Божура и хаджи Вълковата дъщеря Ганаила. Още като дете Божура изпитва влечение към чорбаджийската къща, поглъща с жаден поглед богатите украси. Като мома вече тя идва и се отдава на възхищението си от бялата, красива, но безразлична към всичко, каквото има, Ганаила, съпоставя с нея собствената си хубост. Най-после Божура поисква да постигне щастието на Ганаила, която отхвърля любовта на Василчо — да има това, което по силата на условията се е паднало на чорбаджийската дъщеря. Това става, но на скъпа цена — Василчо забягва и я оставя с дете.

Нататък действието се развива по низходяща градация, търпейки различни перипетии. Божура чака с пълна увереност, че Василчо ще се върне към нея, готова да понесе всичко за него. Научава, че той се е върнал и приема с чувство на покруса, социално безсилие и примирение, дори с доброжелателство вестта, че Василчо ще се ожени не за нея, а за чорбаджийската дъщеря: „Какво е крива Ганаила — мислеше си тя.— Ганаила е богата, а тя е циганка, нека се ожени Василчо за нея" (с. 72). Следва и последната степен на спадащата градация: вестта, че Василчо е убит. Идва развръзката, с която се сключват двете сюжетни линии: Ганаила се омъжва за друг, но скоро овдовява, а Божура се удавя. Настъпило е своеобразно примирение между двете жени, макар и в общото им нещастие.

Разказът „През чумавото" е близък по строежа си до „Кошута", „Постолови воденици" и „Божура". И в него имаме две сюжетни линии, своеобразно сплетени, но не подчинени една на друга. От една страна, е очакване на чумата, което държи в крайно напрежение селото. В същото време Тиха се подчинява на волята на баща си, склонява да се омъжи за друг, отказва се от любимия си Величко, отишел по гурбет, показва се примирена, спокойна, дори безразлична.

Сватбата, която прави чорбаджи Драган, сякаш разсейва страха от чумата: така двете сюжетни линии — обществена и лична — се сливат, драматичното напрежение сякаш се разрешава. Но настъпва перипетия в развитието на действието, което дава друг ход на двете драми. В черквата, където става шумната сватба, внезапно влиза чумавият Величко, любим на Тиха. Когато и майка му не пристъпва към него, Тиха изпод венчилото се спуска, целува го, жертвува се заедно с него. С това приключва трагедията на Тиха. Заедно с него обаче настъпва изход и от другата драма — вече е дошла чумата и ще обхване селото. Трагически се разрешава и обществената драма. И върху фона на всичко това израства величието на едно женско сърце.

Всичките тези разкази разглеждат предимно морални и социални проблеми. Емоционалната напрегнатост, която създават действията и противодействията на персонажите, определя особения ритъм в протичането на действието, поддържа буден интереса на читателя, приобщава го към високите хуманистични търсения на автор и герои.

Разказът „Най-вярната стража“ е построен върху принципа на градация, която отвежда към безизходен трагизъм в положението на българина през робството. Изобразителният материал се разполага така, че все по-силно да откроява безплодността на усилията да се преодолее едно трагично положение. Хаджи Емин отвлича Ранка. С това той погазва личните ѝ чувства, пренебрегва правата на родителите ѝ, тържествува над чувствата на Косан и Драгота, които я обичат. Изход не настъпва и след извършеното противодействие, когато юначният Косан отвлича Ранка от конаците на хаджи Емин и за нея влиза в смъртна борба с калугера Драгота. Защото в най-напрегнатия момент се появява османският властник и отново обсебва Ранка. Най-после, за трети път, хаджи Емин си осигурява власт над нея, при това без всякакъв изглед за спасение. Когато умира Марга, майката на Ранка, султанът я пуска да я види за последен път: „Той изпрати с нея двамата си сина, родени от нея. Единият вървеше от едната страна на майка си, другият от другата. Те бяха най-вярната ѝ стража“ (с. 57).

В „Юнашки глави“ идеята се развива в две успоредни сюжетни линии, които известно време протичат разделно. Едната се свързва с дядо Руси сапунджията, който дълбоко спотаява мечтата си за свобода, вижда нейната опора в Балкана, където се готви нещо. Досеща се и от онова, което се върши в конака, и от загрижените разговори на чорбаджиите, и от честите посещения на младежи в обущарското дюкянче на Милуш, неговия син. Всичко се прояснява за стареца, когато през дупката на ключалката зърва в стаята, в която се затваря неговият Милуш с другарите си, и ги вижда в хайдушки премени, на главите с калпаци с лъвче, със саби в ръце. „Дядо Руси разбра всичко. Сутринта той седна пак на пейката, погледна Балкана и се усмихна. „Знаел си всичко — искаше да каже, а мълчиш!“ (с. 80).

Когато въстанието избухва, вниманието се пренася изцяло върху дядо Руси. Той честити новото царство на съселяните си. Но след като въстанието е потушено и главите на въстаниците са донесени в селото, набучени на колове, дядо Руси не се огъва. Той не издава болката си пред вида на убития си син. Той се пита за смисъла на станалото, тъжи по изгубения син, съчувствено приема поздрава на Милушевата годеница Люца, но остава с вярата, че станалото не е напразно. Затова е склонен да повярва в светостта на жертвата, приема казаното му: „Като мръкнало и станало темно от небето се спуснали кандила. Казаха ми го, дядо Руси, хората го видели с очите си. На всеки гроб по кандило. Като звезди. . .“ (с. 94).

Трагичното чувство от безизходността на едно робско положение в „Най-вярната стража“ и чувството на величие от жертвения подвиг в „Юнашки глави“ определят ролята на всички елементи от художествената тъкан на произведенията.

Към своеобразието в композицията на Йовковите разкази в „Старопланински легенди“ следва да отнесем не само успоредяванията между героите, но и свързването им по принципа на контраста. Така самоуверените красавици Рада и Пауна са противопоставени на изплашените селянки в „Шибил“ и на всички избягали при опожаряването на Жеравна в „Индже“. В контрастно взаиморазположение са Женда и баба Ана („Постолови воденици“), Божура на Ганаила („Божура“), Тиха и майката на Величко („През чумавото“), Косан и Драгота („Най-вярната стража“) и др. Чрез противопоставянето им изобразяваните персонажи се свързват по-крепко, усилват взаимно характерните си особености, утвърждават художествения ефект от цялото.

Важна роля в композицията на Йовковите разкази играят природните картини. Йовков ни е оставил забележителни признания, от които се вижда, че той така живо чувствува природата, че мечтае да напише книга за неизлечимите си впечатления от нея: „Аз помня тия преживявания и често се връщам към тях. Какво изпитвах например, когато минавах сам през гора, когато съм се качил на планина и съм бил сам в полето, когато съм се прибирал лятна нощ в къщи. Най-обикновени неща са ми правили най-чудни и тайнствени впечатления — малкият поток, който се движи между камъните, мъхът, надвисналите треви, спотаените цветчета, вечер хладината на тревата, сенките, шумовете — то беше страшна, фантастична митология. Понякога съм се заглеждал в синура — как завива, издигнат над пътя между нивите, мълчалив, сякаш със съзнание, че дели две души, две сърца. Може тия души и тия сърца да са враждебни, но той иска да покрие тая вражда с цветя и да я смекчи, да я направи по-примирителна. Или в тих слънчев ден, край узряла вече нива и съм се заслушвал в гласа на класовете — странен мистичен глас, с който нивата, земята сякаш говори. За мене всяко дърво е нещо живо, със свой характер, радости и трепети."

Така живо чувствуваната природа участвува в композиционното изграждане на Йовковите разкази. В едни случаи природните картини се включват като нещо обективно — място, върху което се развива действието. Природата се въвежда в Йовковите разкази и в по-специфичен план — дава се в съответствие с идейния патос на художественото цяло. В „Овчарова жалба" общата сюжетна нишка протича върху фона на тихата вечер и прозрачната нощ, под шума на кориите и блясъка на звездите. Всичко това е в интимна хармония с романтичната идея на разказа. Подобна художествена функция изпълнява природата и в разказите „Юнашки глави" и „Кошута", където животът на природата сякаш протича в успоредица с действията на героите. И в „Постолови воденици" действието се развива както под палещите лъчи на слънцето, така и под тътена на бурята — в съгласие с неудържимата жизненост на Жендa или с нравствените смущения в душата на козаря Марин.

Много често природните картини са вплетени в художествената система на разказите като отражение на душевното състояние на героите. След като Рада пленява с красотата си страшния хайдутин Шибил, чрез природната картина се рисува промененото състояние на разбягалите се изплашени селянки, които я придружават: „Жените се съвзеха и, макар още плахи като кошути, надойдоха към него. *Разведри се сякаш планината, долу се чу да шуми реката, в гората се обади птиче*" (с. 7). Когато Крайналията завършва живота си на мястото, където е убита неговата Курта, и юнаците благоговейно свалят калпаци, природната картина допълня поантата чрез художествено съдържателен детайл: „Стоян усети очите си да влажнеят. Мръкваше се. *Поляната тъмнееше и безбройните ѝ жълти иглики се полюляваха като запалени свещи*" (с. 193).

Особено експресивен по художествената си функция е пейзажът, когато Шибил, под омаята на хубостта, напуска хайдутството и слиза от Балкана. Реката пее мелодията на неговото сърце, светулката рисува в тъмнината тайната дума, която е изпълнила душата му, лъчите на месеца чертаят образа на онази, която неповратимо го е обвързала към себе си: „*Някъде в мрака светваше светулка, изписваше с огнена черта някакъв знак, някаква тайна дума, и угасваше, а дълбоко в дола нещо пееше — реката ли беше това? — пееше тъй тихо, тъй хубаво.* Шибил гледаше пред себе си и си мислеше. *В очите*

*му, като къси жълти жици, се чупеха лъчите на месеца, искряха и се оплитаха в някакъв смъртен образ,* който ту се явяваше, ту се изгубваше. Но Шибил ясно виждаше две очи, които го гледат, една усмивка, която го мами. Той стана, тръгна подир тези очи и тази усмивка и повече не се обърна назад" (с. 13—14).

## ИЗГРАЖДАНЕ НА ХАРАКТЕРИТЕ

В своето художествено майсторство Йовков показва твърде разнообразни начини да представи героите си, да изяви характера им. Понякога той говори за тях, отбелязва отличителните им черти: „Сприхав и начасничав човек беше хаджият. . ." (с. 167). В друг случай пък героят сам назовава качествата си, самохарактеризира се: „Ти за какъв ме имаш мене, — пламна изведнаж Крайналията и издигна гласа си, — да си дам силяха, да се посрамя! Мълчи, мълчи, да не ме разсърдиш, че чудо ще направя. . ." (с. 183). Такава самохарактеристика са и последните думи на Индже. Ако и да се срещат, тези похвати не са толкова типични за Йовков. Сравнително по-чест е начинът героят да се характеризира от другите герои, да се дава в техния изглед: „. . .Муца Стоенчина приказваше: — Мари! Онзи непрокопсаник, Цоновия син, тръгнал да гони кошутата" (с. 25). Или: „. . .Никола Узуна се провиква: „Ех, имала е царе и господари нашата земя и пак ще има. Индже да е жив!" (с. 147).

Но не само това. За да очертае по-пълно героя си, Йовков дава и неговия физически образ. Духовно изключителни, всички негови герои са и физически мощни. И с какво умение избира той момента, кога да даде външния им изглед — обикновено, когато действуват. Така за едрия ръст на Шибил заговаря, когато той влиза в къщи и стаята се оказва тясна за него. За Стефан от „Кошута" говори, когато той щръква на баира и се надвесва над воденицата. Силата на козаря Марин се проявява, когато той размахва гегата си, ръкавите му се свличат и показват жилести ръце. По този начин физическата характеристика не е статично описание, застойна точка в изграждане на персонажа. Показал физичното в миг на действие, в миг на проява, той го прави така в известна мяра израз на духовното. Забележително е тук и друго. От външния облик на героя Йовков отбелязва такива черти, които дават определен израз на вътрешната му природа. Нека си спомним тънките устни на Стефан и изгледа на очите му, в които гори сякаш лоша мисъл. Или — стегнатите вежди на Крайналията, пресечени с отвесна линия, и смеещите се бръчки около очите му. А Женда — с разтопена усмивка на лицето, или — сините очи на козаря Марин, които глупаво се смеят.

У Йовков се открива и друг крайно характерен похват да представи пълно героите си в съгласие с духа на цялата книга и особеностите на отделния разказ. Срещу характерното качество на героя, срещу това чувство, което го държи в плен, той противопоставя друго, и то твърде силно, което той пренебрегва. Така Шибил, под обаянието на красотата, не иска да знае за предишен живот, другари, майка, презира дори смъртта. Обхваната от еротичен порив и копнеж по простор, Женда оставя умиращ мъж, нехае пред християнски дълг. Стефан, както и Божура, не държат за мнението на другите, а Тиха не трепва пред чумата в миг, когато дори майката на Величко избягва. По този начин откриват най-ярко себе си и други герои. Ожесточен срещу майка

си, Стефан остава хладен към нейното майчино страдание и разкаяна молба („Овчарова жалба"). А какво е за Крайналията старостта, когато у него е оживял споменът за хайдушкото му подвижничество в името на любовта? Значи ли нещо чувството към жена, майка и собствено дете пред разрушителната стихия, която е обхванала Индже? Не глъхне ли в душата на дядо Руси и бащиният инстинкт пред чувството на гордо страдание, което го обхваща? И нека забележим: чувствата, които Йовковите герои погазват, са необикновени — смърт, старост, чума, умиращ мъж, милост към майка, към дете и т. н. и т. н. За обикновения човек те са определящи поведението му. За Йовковите герои обаче те не значат нищо. И чрез това се откроява по един най-убедителен начин изключителният им характер.

Но така героите на Йовков се разкриват чрез другите, върху почвата на сравнението с обикновените люде. Как тези герои разкриват душевната си природа сами по себе си? В думи и размисли ли те изявяват сърдечния си порив? Трябва веднага да се каже: Йовковите герои в „Старопланински легенди" обикновено мълчат. Или ако говорят, то казаното не е от характерологично естество. Не чрез думите, а в жестовете, чрез мълчаливите действия ние прозираме душевните им стремежи. Така духът на Шибил се разкрива чрез неговата унесеност и разсеяност, чрез бълнуването му на сън, чрез захвърлянето на оръжието, чрез гордата поза пред смъртта. Зад тия жестове и движения, без всякаква дума от негова страна, ние добре долавяме една безвъзвратно пленена душа. В духа на Стефан от „Кошута" навлизаме единствено чрез неговите жестове и действия — когато стръвно гони кошутата, когато краде житото и го връща, когато лети към воденицата си, окрилен от Дойна. А Жената? И тя почти не говори, но ние добре я познаваме: било чрез начина, по който храни пръча, или — по жеста, с който иска кожички от козаря, или — по засмяното, разлято в светлината на слънцето лице. В този план откриват себе си и другите герои. Словото като че ли е твърде висок и неподходящ знак за изразяване на тяхната сурова природа. Сякаш за едни стихийни натури, каквито са образите на Йовков, външният жест е най-подходящия език на духа.

Последните два начина да се характеризират героите са типични за Йовковото портретуване тук. Единият представя героя в сравнение с другите, с обикновените люде, и подчертава неговата изключителност. Другият го открива сам по себе си — в доминиращата първичност на душевните му прояви. И двата начина, в единство с физическия образ на героя, съставят стила на Йовковия портрет.

## СЛОВО И ОБРАЗ

Забележителна е функцията, която езикът изпълнява в художествената система на Йовков. В това отношение той има пред очи езика на народа, който е за него въжделен образец. Колко много говорят за това собствените признания на писателя: „Езикът у него [народа] е израз на душевното движение и е винаги свеж. Думата е винаги сочна, конкретна, винаги сякаш боядисана и топла... Думата какво не означава: употребяваме я и заради чувството, което буди, и заради мисловното ѝ съдържание. И после тя е способна на хиляди превъплъщения и нюансирания — в зависимост от думите, с които я свързват." И продължава: „Думата е страшно нещо: в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове —

всичко, стига да можеш да боравиш с тия богатства.“ В случая за нас особено значение има заключението на Йовковата изповед: „Аз едно време си бях поставил за цел така да овладея езика и да си служа с него. То беше по времето, когато пишех „Старопланински легенди“.

Наистина колко много е постигнал Йовков в това си произведение. Духът на изключителност и първична цялостност на лицата, колоритът на епохата и на средата, сред която се развива действието, се изразяват у Йовков и в богатството и групирането на словесния материал, в прякото и преносното значение на думите и т. н. Епитети, глаголи, съществителни рисуват яркото, суперлативното и като външна багра, и като характеристичен белег, и като вътрешно преживяване.

Особена изразителност, в духа на цялата образна система на Йовков, носят епитетите. В тях се отбягва умереното, средното — най-често те изразяват крайната степен на качеството: „Шибил, *този страшен* хайдутин. . . отиваше да се предаде“ (с. 5); „. . .избягаха от него, както се бяга от *чумав*“ (с. 11); „. . .мисълта за кошутата запалваше *същинска вълча* стръв в гърдите му“ (с. 23); „Косан го изгледа с *твърдите* си очи“ (с. 53). Но, за да се създаде още по-силно впечатление, натрупват се и повече такива епитети; „Шибил се спря, *страшен, хубав*“ (с. 18); „И почна се борба *страшна, яростна, бясна*“ (с. 54); „В тая *страшна* и *кървава* морá, Индже изгуби свяст“ (с. 128).

Така натрупаните епитети често пъти са еднозначни, синонимични. По такъв начин при външното разнообразие на словесните средства, получава се някакво вътрешно повторение. А това още повече усилва краските, заостря характеристиката. Йовков употребява и други начини за усилване на емоционалния ефект. Срещат се и натрупани епитети, свръх това усилени с думи и изрази като „още“, „все тъй“ и тям подобни. „*Черна и още по-висока* изглеждаше тополата. . .“ (с. 83). „*Смаяни* от пожара, *смаяни още повече*, че виждат Ранка. . . те се тълпяха гъсто един зад друг“ (с. 55). Все в същата линия на усилване са и натрупаните епитети, които образуват градирана верига. Някъде последният от степенуваните епитети се извисява повече, като се допълня със сравнение. „Вън беше хаджи Вълко, *висок, побелял, важен като цар*“ (с. 62).

Още по-изразителна е естетическата служба на глаголите. И те се употребяват както прилагателните, но, поради самата си природа, са по-дейни художествено. Характерното и за тях е, че изразяват изключителна яркост и крайна степен на изобразителност и експресивност. С тези свои качества в едни случаи срещаме глаголите у Йовков, употребени поединично. „Очите му *заблещяха* весело“ (с. 7). Пред писъка на майка си „Шибил *не трепна*“ (с. 18). „От тук Стефан... *мяташе* се от баир на баир“ (с. 21); „Най-после той се изправи, лицето му *светна*, очите му *заблещяха*“ (с. 22). Наред с поединично употребените, срещат се обаче и натрупани глаголи. Между тях едни изразяват близки действия и по този начин образуват вътрешно повторение с известно степенуване. „Двамата мъже се вкопчиха един в други. . . *ръмжаха, дишаха тежко*“ (с. 54), „Лош бил. . . Аз тъй го искам! *Да пие. Да лудува.* Аз тъй го искам! И *нека ме бие, нека ме тъпче* с краката си“ (с. 71). Други пък образуват отчетливо степенувана верига. „*Смееха се, приказваха, викаха* малките звънчета“ (с. 112); „Тя *тичаше* по съседните къщи, *разсмиваше* старците, *играеше* с децата, *влачеше* след себе си въздишките и запалените погледи на младите цигани“ (с. 59). Някъде глаголите се усилват чрез сравнение. „Големите хлопки гръмко биеха *като великденски камбани*“ (с. 112); „. . .мълчаха *като мъртви*, или пееха тъй, че *керемиди падаха* от къщите“ (с. 79).

Но поетическият речник у Йовков поддържа и атмосферата на епохата и на средата, сред която се движи действието. В това отношение показателни са думите от народната разговорна реч, които пъстрят легендите, както и турските думи. Последните, било като собствени имена — *Мурад бей, хаджи Емин, Едер ханоглу* и др., било като служебни звания — *кърсердарин, билюкбашия, муфтар, телалин, дганджия, кехая, паша, керванджия* и др., било като най-разнообразни други обозначения — *филджан, усул, пусия, баскън, табихет, боаз, сефер* и др., ни отвеждат към отминалата старина, пренасят ни в нейния свят.

Наред с това поетическият словар у Йовков е в хармония и с особената идейна насоченост на отделните разкази. В „Шибил" се налага обилието на думи, които изразяват отделяне от един живот, унесеност, плененост на волята: „Черен гарван прелетя над тях и заграка — лош знак! Шибил *не забеляза*" (с. 10); „. . .погледът му беше такъв, че тя *не знаеше, дали той я беше чул*" (с. 15). Разказът „Най-вярната стража" е наситен с лексика, която говори за притеснения, насилия, издевателства, палежи, убийства; „. . .султанът. . . *дигна бича и заудря* по главата" (с. 34); „. . .*грабнаха* Ранка от хорото и *отвлякоха* я в конаците му. Изпокри се *мало и голямо*" (с. 40); „Вечер. . . *гореха огнените пожари на запалените села*" (с. 42); „. . .*троновете бяха превърнати на ясли*, а на прага лежеше *заклан о. Амфилохий*. . . .*Леден ужас пълнеше двора на манастира и като отчаян вик се издигаше към небето*" (с. 43). „Не направиха нищо — бог беше *високо*, цар *далеко*" (с. 40). И в другите разкази изразните средства поддържат особения им емоционален тон. Колко много думи, които издават уплаха, предчувствие в „През чумавото". А в „Индже" — какво обилие от лексеми, които говорят за разрушение, кръвопролитие, неистово изстъпление.

Композицията на отделните разкази, основана на контраста, на степенуването или на успоредяването, се подкрепя доста щастливо в някои разкази от организирането на словесните средства. Така в „Кошута", в зависимост от това под чие влияние попада Стефан — на Дойна или на Димана, — открива ни се ту картината на живот, творчески шум, жизнена светлина, ту — на мрак, мълчание, замрялост: „Той отпушваше вадата и кречеталото *затракваше*. . . водата го пълнеше, *устремяваше* се надолу из него и *биеше* в перките на пепележката. . . .Исякаш всичката *светлина на слънцето се* събираше в тази дъга и всичко, що бе весело, *пееше* песента на кречеталото" (с. 21—22). Или: „После отби водата, кречеталото *замлъкна* и дъгата пред воденицата *изгасна*. Стана *тихо* и *тъмно*" (с. 23).

Словото у Йовков е подчинено и на персонално-характерологични цели. Забелязваме стремежа всеки герой да говори на свой език, съответен на неговия индивидуален душевен строй. В думите на Рада от „Шибил", с тяхната особена подреда, с тяхната интонация, живо чувствуваме нейния дух на игрива самоуверена красота и наивност. „ — *Брей!* — извика тя и крехкият ѝ глас странно прозвуча сред гласа на жените.—Да си вървите по работата,че *знайте ли се*! *Не ви ли е срам*, какво искате от едни жени!" (с. 7). А ето и речта на селската врачка Муза Стоенчина, с особения ѝ тон, речник и строеж: „ — *Мари! Онзи непрокопсаник*, Цоновия син, тръгнал да гони кошутата. Ще я убива. *Господ да го убие!* Не се посяга на такваз гадина. . . И *къде ходи, къде се явява, я ми кажете?*" (с. 25) Тук може да почувствуваме и образа на свещеника чрез неговата реч, със своеобразния ѝ речник, строеж и наставническа интонация: „ — *Божи работи, Пено, Божи работи*! — говореше попът на клисаря.

— Не знаеш какво те чака. *Какво е челяка*. . . Сега и Василчо: бре коне, бре мухабети, и. . . *конец*!" (с. 73). Чрез речта им можем да познаем и селската старица-клюкарка баба Ана от „Постолови воденици" или образа на изстрадалия българин, като дядо Гуди от Чукурово от разказа „Индже". А как явно характерологично е стилизирана речта на циганката Божура: „ — *Василчо*! — извика тя, — *челеби, чиляк си. Защо си биеш шега с мене?*" (с. 67).

Общата насоченост на Йовковите „Старопланински легенди" и то—духът на първичност, на природна суровост на героите намира израз и в образното съчетание на словото — в сравненията. Оттук така характерните постоянни сравнения с неща из животинския свят. Вълкът, сокълът, мечката, змеят са най-честите неща, с които се съпоставят Йовковите герои. „Хайдутите тръгнаха след него, засмяха се и зъбите им лъснаха *като на гладни вълци*" (с. 6); „. . .децата. . . просто нападваха и бягаха, колкото им крака държат. Ще речеш, *сокол се спуснал* на врабчета" (с. 20); „Стефан среща циганите. . . Те го гледат *като че ли гледат мечка*" (с. 24); „*Сякаш звяр* изрева и Драгота се хвърли върху Косана, впи ръце в шията му" (с. 54); „. . .Завистта заяде сърцето му *като змия*" (с. 96); „Напред беше Индже с дружината си, а след него, с диви викове и *пламнала стръв на вълци*, наваляха. . . кърджалиите. . ." (с. 118); „Познават те тая негова *походка на хищник*, поспирва се и хвърля бърз *поглед на орел*" (с. 130—131); „После се повдигна страшна глъчка — *див вой на чакали*" (с. 132); „Тогава Индже връхлетя отгоре му *като ястреб*" (с. 143); „Цялата му глава, едра, с побеляла коса. . . приличаше на *глава на лъв*. . ." (с. 179).

В други случаи Йовков привлича за сравнение растителния свят: „А той, прав и тънък *като топола*. . ." (с. 159); „. . .снагата ѝ беше се източила, тънка, гъвкава, разцъфнала *като дива шипка*" (с. 58); „. . . .жизнерадостна *като овошките*, пияна от слънцето, като пчелите. . ." (с. 59); „. . .снагата ѝ зрееше и се наливаше *като плод*" (с. 60).

Йовков сравнява и с предмети из мъртвата, неорганична природа. „Но откакто погледът на Пауна угасна за него, сърцето му се *превърна на камък*" (с. 128); „. . .завика Марин и сините му очи светнаха *като чилик*" (с. 101); „Горят *като въглени* очите му, оглежда се като възкръснал". . . (с. 128—129).

Най-пълно обаче въвеждат в духа и характера на героите сравненията им с природни стихии. „А ходеха приказки, които я измъчваха, обърквaха я, люшкаха я насам-натам, *както в буря вятърът люшка* някоя овошка" (с. 72); „Изведнъж гората екваше от звънци и, като *змей донесен от вихрушка*, появяваше се Марин" (с. 106); „*Както морските вълни приижда към брега*, тъй се стълпиха кърджалиите от всички страни към Индже" (с. 130); „. . .снагата ѝ си оставаше права и гъвкава, *като стълбеца на вихрушка*" (с. 63—64); „Всички млъкват, сладките звукове на кавала ги *завладяват като магия*" (с. 161); „Миг-два селото остана като мъртво, *като че треснато от гръм*" (с. 86). Вятърът, бурята, вихрушката, морето тук придават своята първичност на героите, правят ги сродни на себе си.

Други сравнения у Йовков поддържат особения идеен дух на отделните повествователни откъси. В „Кошута" сравнението с плоча за писане в килийната школа или с черковен свод така непосредствено ни отвежда към старината, сдържано идеализирана в разказа: „Сега нямаше никой, през водата се виждаха всички камъчета на дъното на вира, а наоколо *пясъкът беше чист и изгладен като панакида*" (с. 22). Или другаде: „Слизаше в дълбоки долове, вървеше под клоните на стари буки и стари дъбове, *като под покрива на черква*" (с. 23). Някъде сравнението отсеня друга област от живота на някогаш-

ното време, въвежда в света на друг род герои. „Той беше се спрял под един стар бук и четеше знаците, които бяха начертани на кората му — отколешни знаци, почернели, набъбнали и *зарастнали като ръбеца на стара рана*“ (с. 189). Наистина наблюденията на Крайналията, един юнак, един хайдутин, най-добре могат да се сравнят с рана. Но сравнението тук загатва и за една лична съдба. Старата рана говори и за историята на Крайналията—за неговото наранено сърце, за неговия неудовлетворен сърдечен копнеж. Така сравнението открива изглед и към една епоха и към една лична участ. И в двата случая е в хармония с художествената идея на романтичната новела. Такова е то и в случая: „Поляната тъмнееше и безбройните *жълти иглики леко се полюляваха като запалени свещи*“ (с. 193). Това е, когато Крайналията е умрял в усоите. Горските цветя са свещите за умрелия тук хайдутин, комуто небето служи за покривка, както говори народната песен.

Виждаме прочее, че словото у Йовков, взето и само по себе, взето и в образно съчетание във форма на сравнение, градация и др., служи не само да даде израз на общия дух на неговите творби, но е подчинено в значителна мяра и на индивидуалния облик и съдба на героите. А това е вече една по-висока степен на словесно майсторство, на приспособяване нашата реч за целите на художественото онагледяване на творчески замисли.

## СТРОЕЖ НА РЕЧТА И ОБРАЗ НА ГЕРОЯ

Твърде характерна художествена значимост има у Йовков и синтактичният строеж на речта. Видимо особена е службата на простото и сложното изречение. Първото се среща предимно в драматически напрегнатите места. „Видяха дяда Руся на пейката и го замъкнаха. *Приближи се той, изтръпнал, прибледнял*“ (с. 92); „. . .кръстоса ръце и зачака. Миг-два — колкото сеймените отново да напълнят пушките си. *Остър писък се издигна откъм долната махала. Шибил не трепна*“ (с. 18). Там, където трябва да се задържи вниманието на читателя, да се усреди на едно място, действието обикновено се изразява с просто изречение. Често тук попада и сложното изречение, но неразвито, състоящо се предимно от твърде неразпространени по състав прости изречения. „*Стефан трепна, разтрепери се, сърцето му заби. Но той се овладя и насочи пушката.* И се замери в левия хълбок, в сърцето. . . Изведнъж. . . в сиянието на залеза се появи кошутата, но под нея стоеше жената и я доеше!. . . *Да стреля, ще убие жената. Той отпусна пушката — жената се изгуби. Насочи пак пушката — тя пак се яви*“ (с. 27). Все пак у Йовков преобладава сложното изречение. Но необикнато е приставното обстоятелствено изречение. И, наистина, художествено доста оправдано. Възвишеното, изключителното в действия и герои е предмет на разказа. А то естествено се чуждй от всяка обстоятелственост, от всяко навлизане в реално-битовите подробности.

Най-характерно синтактично образуване за цялата книга на Йовков е сложното съчинено изречение, твърде често при общ подлог. „*Слязоха* долу, *минаха* през гората. . . и *излязоха* на пътя сред Джендемите“ (с. 6); „След него *вървяха хайдутите, гледаха* в земята и *мълчаха*“ (с. 10). При няколко сказуеми, свързани с един подлог, се подкрепя впечатлението за праволинейност на действието, някаква устременост на развитието му. Същата художествена служба имат и еднаквите части в изречението—сказуемни определения, допълнения, обстоятелства и др. „Но *голям* беше корубестият улук, *зеленясал, измокрен, надут,* водата го пълнеше. . .“ (с. 21); „Той хвалеше *прилежанието* му, *чистотата* на почерка му, *изкуството*, с което умееше да рисува. . .“ (с. 31).

„Обаждаше се понякога и Димчо-кехая, *плахо, неуверено,* като след всяка дума поглеждаше жена си" (с. 37). Така от един предмет се обособяват много белези, едно действие преминава в много обекти, разгъва се в повече отсенки. С това се придава тежест и значителност.

Доста характерни за синтактичния строеж на „Старопланински легенди" са паралелизмът и повторението. И — художествено твърде значителни. Ето случаи на успоредни синтактични вериги. „*Султанът чукаше* с пръст по сребърната *дръжка* на сабята си и *се усмихваше. Кара-Имам поглеждаше* лукаво *към вратата,* но също *мълчеше*" (с. 38). Или: „После *тури птицата на левия си лакът и бутна коня си напред*" (с. 35). Понякога *цигулките се отместяха от Бърдо, заглъхваха* някъде из тесните *сокаци, проечаваха* ясно *по мегданите*" (с. 66). В тези синтактични успоредици изреченията се посрещат както по състав, така и по реда на членовете си. Виждаме подлог, сказуемо и допълнение или подлог, сказуемо и обстоятелство от едното изречение да следва реда на същите в другото изречение. И това, в известна мяра, характерно за цялата книга на Йовков, създава стройност, по-висока степен на организираност на словото. Създава се своеобразен ритъм, известна плавност за протичането на речта.

Съизмерими единици образуват обаче не само паралелизмите, но и повторенията, които нерядко се срещат. Повтарят се различни части на изречението, които стоят на различни места. Те представят вече още по-висока степен на ритмична организираност на словото. Защото тук имаме не само редуване, но и редуване на едни и същи елементи. Образува се, следователно, последователност от постоянни единици. „Но *как* светеха очите й и к а к беше приятно да я гледа човек" (с. 8), Или: „*Жена* беше се изпречила на пътя им, хубава ж е н а, а всичко това не предвещаваше нищо добро" (с. 10); „А дълбоко в дола нещо *пееше*. . . п е е ш е, *тъй* тихо, т ъ й хубаво" (с. 13); „*Разбирам* сега. . . Р а з б и р а м, туй е *добро*, хей, д о б р о е!" (с. 146); „*Мъжът* и *жената* гледаха народа, който излизаше из черква. . . .М ъ ж ъ т и ж е н а т а се спогледаха и очите им овлажняха" (с. 149); „Челяк *умира* тук, християнин у м и р а, трябва да му се тури една вощеница в ръката" (с. 116). Тези повторения, очевидно, усилват впечатлението чрез съдържанието си. Свръх това обаче те действуват и музикално. Очертават словесен строеж, който има един или друг темп в зависимост от мястото на повтарящите се думи, темп, във висока степен художествено целесъобразен. С така характерните си повторения, обуславящи своеобразния им ритъм, „Старопланински легенди" се сближават с епическите ни песни.

Но песенният строй на тия разкази, техният ритмичен пулс и емоционален ефект се дължат и на едновременно съчетание на паралелизма и повторението. Има много примери на такова сплитане на словесната тъкан. „*Ако* беят *развее* от прозореца бялата кърпа, *това значеше* милост, ако *развееше* червената, *това значеше смърт*" (с. 15); „*Когато потегли* от Сините камъни, беше пладне, *когато слезе* долу на пътя. . . върховете. . ." (с. 12); „И как всичко й прилича: каже *нещо* — умно е, направи *нещо* — хубаво е!" (с. 10); „*Изкрещи* някъде лисица — *стори* им *се*, че човек се кашли; *изпука* някоя съчка — *мислят*, че иде някой" (с. 11).

Твърде забележително е и това, че чрез тези средства са ритмизувани драматически значителни моменти. „Тя тичаше към него и простираше ръце, *като да го запази*, той разтвори ръце, *като да я прегърне*. . . Припукаха пак пушки. *Падна* Шибил, п а д н а най-напред на лицето си, после възнак. П а д н а до него и Рада" (с. 18). Или: „*Едно* прозорче свети там, *едно око гледа*,

*окото* на Стефана... И това *око започва* да мига, з а п о ч в а да я вика" (с. 29). Така и при лирически наситените места. „*Сега* е заговезни. С е г а хората се прощават, *прегръщат се и се целуват*... *Прегръщат се и се целуват*" (с. 29). Или: „Аз тъй го искам: *да пие*! *Да лудува. И нека бие, нека ме тъпче с краката си. О, Василчо, Василчо*" (с. 71). Тук успоредното повторение има вид на своеобразен рефрен. Още по-ярко личи в случая: „И това *щеше да бъде, щеше да бъде*, ако не беше хаджи Емин, *тоя поганец, тоя антихрист*!" (с. 11). Емоционалната възбуда тук по-изразително отеква в припевно строящите се повторения.

И по синтактичния си строй „Старопланински легенди" издават оформяне с видима художествена целесъобразност. Прости и сложни изречения, с еднакви части, с успоредявания и повторения — всичко е подчинено във висока степен на това — да се изрази идеята, да ѝ се придаде по-ярка нагледност, да се предизвика емоционална приповдигнатост. Ис това Йовков още повече се доближава до народния епос, произведенията му зазвучават в негов стил.

Изнесените наблюдения върху художественото майсторство на Йовков в „Старопланински легенди" не са достатъчни за големи и пълни обобщения. Но и това, което установихме, ни позволява да твърдим, че пред нас е голям художник-пластик, ваятел чрез словото — с дълбоко самобитен облик както в погледа си към света и човека, така и в естетическата си система.

* * *

„Старопланински легенди" на Йордан Йовков ще останат не само най-значителното му творческо дело, но и едно от най-значителните произведения в българската литература. Издига ги преди всичко техният широк обхват на народния живот през най-трагичната и същевременно величава епоха от историята ни.

„Старопланински легенди" са апотеоз на самобитно българското. Въпреки върховното самообладание на автора като художник да не издава своите чувства, ние долавяме неговото дълбоко преклонение пред изобразените от него мощни изяви на български дух. Той се открива в трагичния устрем към догонване на личен блян — естетичен у Шибил, любовен у Тиха от „През чумавото". Присъщото на нашия народ намира своя израз и в хайдушко-романтичния бунт—лично мотивиран у Стефан от „Овчарова жалба", превърнат в служба на другите у Крайналията от „На Игликина поляна", издигнат до висотата на безкористието и разширен до подвижничество за свободата на цял народ у Милуш от „Юнашки глави".

Българинът разгръща своя дух и в бунта на личността, различно отсенен у Женда от „Постолови воденици", у Стефан от „Кошута", у Инджe. Дълбоката връзка на тези герои с подобни образи от нашия фолклор достатъчно говори за народностния им характер.

„Старопланински легенди" се издигат твърде високо и като художествено създание. Те говорят за изкуство, дълбоко присъщо на народния художествен гений. Елементи на композицията, начини на портретуване, свързаност с природата, поетически език и стил — всичко това по основна насока издава качества, отвеждащи към поетиката на народното творчество. И това, наред с героичния патос, нравственото преклонение и сдържано патриотично въодушевление, които лъхат от цялото произведение, говори по същество за високо епичен характер на Йовковите „Старопланински легенди". Дълбоките им корени в етносно-българското ги извисяват до общочовешкото, отреждат им място между големите произведения на световната литература.

*Вихрен Чернокожев*

# ДИМИТЪР ПОДВЪРЗАЧОВ — МАЙСТОР НА ПРЕВОДА

„Всичко хубаво е вече написано — трябва само добре да се преведе“ — така отговарял Димитър Подвързачов, когато го питали защо все по-рядко взема перото да напише свой стих. Изречена дори като шега, тази мисъл е на пръв поглед неприемливо парадоксална, но затова пък съвсем подвързачовска. Тя отново ни напомня, че светът съвсем не започва от нас, че писателят винаги трябва да бъде и читател, че в края на краищата нито една национална литература не може да съществува и да се развива, без да се съобразява с опита на другите национални литератури. Не каза ли Ла Брюер още в началото на своите „Характери“, че всички ние късно сме родени. Подвързачов само по особен начин повтаря неговата мисъл.

Неоспорима и все по-често повтаряна истина е, че майсторският художествен превод постепенно се превръща в неразделна част от националната ни литература и култура; нещо повече — той става мерило за тяхното състояние в определен исторически момент. В този смисъл високото преводаческо изкуство на Д. Подвързачов е истински културен и нравствен подвиг, който трябва да бъде оценен по достойнство. Малцина са способни като него да се откажат от собственото си творчество, за да вдъхнат с любов и нежност български живот на чужди творби. Приживе той издаде само една единствена своя книга за възрастни („Как дяволът чете евангелието“, 1933), а творбите от руската и западноевропейската литературна класика, които така великодушно и щедро ни е подарил чрез образцовите си преводи, са стотици. Днес никой не може да назове точния им брой, тъй като много от тях дори не са подписани.

Д. Подвързачов започва да превежда много рано — още с първите си пробни стъпки в литературата. През 1899 г. в сливенското сп. „Живот“, кн. 8, се появява негов превод на Пушкиновото стихотворение „Песен“, а в кн. 19—20 на „Българска сбирка“ превежда отново Пушкин — „Разумът и любовта“. Забележително е, че дори тези най-ранни преводачески опити на младия старозагорски социалист не са убягнали от внимателния поглед на И. Вазов, който в статията си „Българский язик под чука на нашите поети“ посочва Подвързачовия превод на „Разумът и любовта“ като „пример за гладкост, естественост, простота“[1]. И в сп. „Светлина“ (по-късно „Илюстрация Светлина“) от 1900 г. Подвързачов превежда няколко Пушкинови елегии. 33 години по-късно той с трепет и болка ще пише за любимия поет: „Девети

[1] И. Вазов. Събрани съчинения. Т. 20. С., 1979.

юни е рожденият ден на незабравимия, недостигнатия, най-великия поет на руската земя — Александър Сергеевич Пушкин. . . За голяма скръб този 9 юни не възбужда у нашето общество почти никакви чувства. . . Не бих могъл да твърдя, че някоя година нашите литературни листове са посветили брой на Пушкина и на руската култура. . . Това е една грешка — не, — един грях.“[2]

В по-късни години Подвързачов пристъпва към Пушкиновото творчество вече много по-предпазливо. В началото на пътя не му е липсвал обаче завидният творчески кураж да опита силите си дори с превод на Шекспирови сонети, и то от „втора ръка“, чрез руски език. Вазов, който очевидно с интерес е следял първите стъпки на начеващия преводач, отново твърде ласкаво се отзовава за тях в „Българска сбирка“, отбелязвайки, че нему „иде доста отръки поетическата наша реч“; дори е склонен да му прости някои „небрежности“, защото „и през тия небрежности прониква в душата ни аромата на поезията Шекспирова“[3].

Не може да не направи впечатление, че още с първите си прояви преводачът Подвързачов е много по-уверен в творческите си сили, отколкото поетът Подвързачов. В списанията „Труд“, „Работнишко дело“, „Българска сбирка“, „Светлина“ заедно с първите свои стихотворения Д. Подвързачов изпраща и редица преводи на Хайне, Гьоте, Надсон, Беранже и Роберт Соути. Това са преди всичко творби с ярка социална и сатирическа насоченост, в които се усеща плебейска дързост и прямота. Неслучайно особена слабост нашият поет изпитва към лириката на Надсон. За него в едно свое писмо от 3 декември 1903 г. Подвързачов споделя: „Аз все повече се влюбвам в този приятел, тъй много сродни мисли, чувства, стремежи има за мене у него.“ Надсоновите призиви за социална правда, за вечната хармония на красота, свобода и щастие, Надсоновите разочарования от непостижимостта на този идеал по онова време са близки не само на Подвързачов, но и на цялата ни народническа интелигенция. Мъчно е днес да си представим дори как упоен от магията на словото, той трепетно, буква по буква е изписвал Надсоновите строфи:

Верь: настанет пора — и погибнет Ваал,
и вернется на землю любовь!

През 1904 г. по поръка на шуменския книжар и издател Павел Байнов Подвързачов се заема да превежда разказите на Горки и романа му „Тома Гордеев“, проявявайки необичайна за онова време творческа самовзискателност. Преводът на „Тома Гордеев“ е далеч от съвършенството и самият Д. Подвързачов много добре е съзнавал това. По-важното е, че той е останал верен на идеите на оригинала. Никак не е случайно, че тъкмо съчиненията на Горки са първата му по-значима преводаческа работа. В началото на века Горкиевото творчество е било изключително популярно сред нашата социалистическа интелигенция със своя дълбок хуманизъм и борчески, жизнеутвърждаващ патос. В Шумен през 1904 г. трупата на Матей Икономов с голям успех представила „На дъното“. Подвързачов присъствувал на едно от представленията и първите му впечатления от пиесата са твърде мрачни и потискащи. Едва петнайсетина години по-късно той ще се опита отново да си обясни откъде идва светлината в иначе толкова безрадостния свят на Горкиевите босяци и ще направи

[2] Д. Подвързачов. Хамлет, принц Датски.— Македония, № 1988, 9 юни 1933.

[3] И. Вазов. Мартовската ни поезия. — Българска сбирка, 1900, № 5, с. 303.

един доста сполучлив превод на „На дъното“, който в много отношения е по-добър от популярния по онова време превод на Стоян Коледаров, но за съжаление остава недооценен.[4]

Първото голямо изпитание за преводача Подвързачов е Гоголевата поема „Мъртви души“, преведена през 1911 г. заедно с Г. А. Миндов. Дълго и упорито двамата преводачи са се подготвяли за срещата си с великия руски писател, много внимателно са изучавали статиите на Белински за Гогол и особено статията му „Похождения Чичикова“ или „Мертвые души“, която явно е била за тях сигурен ключ към разгадаването на Гоголевия стил. Преводът на „Мъртви души“ се превръща за Подвързачов в своеобразен диалог на сатирик със сатирика, който е не само полезен, но и актуален. Неотразимо го е привличала тази гротескна лирико-сатирична поема със своя по руски дълбок и искрен житейски реализъм, с изобличителната сила на авторовата ирония, която, осмивайки руското помешчичество, същевременно се издига до най-сериозните универсални проблеми на битието.

Тук взаимоотношенията оригинал — преводач се оказват неподозирано сложни. Преводачът не е обикновен читател и преизразител на оригиналния текст, той е негов критик и изследовател. Неслучайно българският живот на „мъртвите души“ започва именно през първото десетилетие на века, когато у нас се разпореждат не един и двама чичиковци, маниловци, собакевичи, коробочки, за да докажат сякаш още веднъж, че Гоголевата поема отдавна е излязла от сферата на битово-историческото време и е придобила свой обективен, вечен и непреходен общочовешки смисъл. Достатъчно красноречиво доказателство за това е и начинът, по който самият Подвързачов използува в своите сатирични творби някои идеи и мотиви от „Мъртви души“.

Не са много преводите у нас, които биха могли да се похвалят с такъв многолетен живот (последното 15-то издание е от 1981 г.). Вече седем десетилетия Подвързачовият превод на „Мъртви души“ не остарява и всеки път по своему възражда онези надвременни идеи на оригинала, заради които той е близък и на нашия съвременник. На какво се дължи това завидно дълголетие? Почти навсякъде Д. Подвързачов се е постарал да опази особената подвижност и изобразителност на Гоголевото сатирично слово, да намери най-подходящата за всеки конкретен случай синтактична конструкция. Достатъчно е да сравним само знаменитите лирически отстъпления в поемата, за да се убедим колко деликатно и с разбиране преводачът е успял да проникне в дълбоко народностната същност на Гоголевия антилитературен стил, следвайки майсторски търпеливо многобройните най-неочаквани извивки на неговия изключително пластичен сатиричен рисунък. От особено значение е филигранната работа над детайла заради откриването на неговите смислови акценти, които понякога придобиват силата на обобщение. Примерите в това отношение са много, но липсата на повече място не ни позволява разгърнати сравнения.

Ние обикновено говорим за Гоголевите „Мъртви души“, но мисля, че у нас спокойно може да се каже и „Подвързачовите „Мъртви души“. Каквито и пропуски да има в този превод, постигнато е най-важното: запазен е националният колорит на творбата и същевременно е подчертан нейният общочовешки смисъл. Галерията от социални типове е вдъхновено пресъздадена със средствата на един богат и изразителен български език. Нека още веднъж

[4] Този превод е правен за нуждите на Народния театър, но не е използуван и днес се пази в библиотеката на НАТ „Иван Вазов“ под инв. № 958.

подчертаем и Подвързачовата съпричастност към идейното, житейското и творческото верую на великия руски писател, която в крайна сметка се оказа решаваща. Ако Подвързачов не беше сатирик, той едва ли би могъл така дълбоко и всеобхватно да преизрази на български език многозначния сатирично-изобличителен патос на Гоголевата поема.

Но Подвързачовите срещи с творчеството на Гогол не свършват дотук. След „Мъртви души“ идва ред на „Ревизор“ (1917). Явно Подвързачов не насочва случайно и хаотично преводаческите си интереси. Преходът е съвсем естествен и дори закономерен. Силата на сатиричното изобличение в тая комедия е сама по себе си достатъчно привлекателна за творец като Подвързачов. Не само това: той е почувствувал Гоголевия хумор особено близък, защото вече е вкусил от горчивината му и е разбрал, че зад външно смешното в комедийните ситуации се крие една несъзнавана от героите и затова още по-тежка обществена трагедия.

Чичиков и Хлестаков са родни братя — синове на едно общество, което се крепи на страха, лицемерието, лакейското угодничене и което твърде много напомня за някои страни от нашата тогавашна действителност. Подвързачов съвсем не си поставя за цел да реставрира една класическа комедия на нравите, а търси нейния актуален смисъл, за да я приобщи трайно към българската култура. Превеждайки „Ревизор“, той обръща внимание не толкова на естетическите проблеми на текста, колкото на неговата идейна поанта. Доказателство за това е и собствената творческа практика на сатирика Подвързачов. Често в своята сатирична проза, пък и в журналистическите си статии той сполучливо използува отделни изрази от „Ревизор“ и дори пише фейлетон със същото заглавие, в който пародийно снизява Гоголевата тема. Очевидно идейно-художествените внушения на комедията са намерили дълбок и траен отклик у сатирика Подвързачов.

Особено внимание и тук преводачът е обърнал на функционално-експресивната стилистическа натовареност на комедийния израз, талантливо е преодолял съпротивата на неповествователната диалогична форма, улеснявайки именно сценичното възприемане на Гоголевата комедия. В Подвързачовия превод на „Ревизор“ напълно се е запазил ефектът от смесването на стилистични слоеве с различен порядък. Тук учтивата форма „моля“ не се смущава от съжителството си с просторечието „туйнака“, а пък „каза“ стои редом с диалектната форма „кай“. Нелеко е било на Подвързачов да проникне в загадките на Гоголевия стил с неговите резки и неочаквани преходи, които са сложно композиционно мотивирани. „Мъртви души“ и „Ревизор“ са били за нашия преводач истинска и с нищо незаменима школа за преводаческо майсторство.

По-нататък пътят на преводача минава през разказите на Короленко (1911), Толстой (1911, 1922) и Гаршин (1919), за да стигне до „Картоиграч“ (1923), „Записки от мъртвия дом“ и „Братя Карамазови“ (1928) от Ф. М. Достоевски. Издателят Ив. Г. Игнатов няколко пъти го канил да напише предговор към някой от преводите си, но той неизменно отговарял: „Какво можем да пишем ние за Достоевски? Какво можем да приказваме изобщо за него? Той е толкова голям, че дори когато отворим някоя негова книга да го зачетем, трябва смирено да свалим шапките си.“[5]

„Картоиграч“ и „Записки от мъртвия дом“, а особено „Братя Карамазови“ са различни, но неизбежно необходими етапи в опознаването на Достоевски,

[5] И. Игнатов. Кой е враг на българската книжнина? — Литературни новини, № 39, 17 юни 1938.

без които Подвързачов не би могъл да стигне до психологическите бездни на „Престъпление и наказание“[6]. Може би, превеждайки Достоевски, той се е надявал да разбере откъде идва това чувство на „откъснатост и разединение с човечеството“,[7] което терзае не само Разколников, искал е да си обясни механизма на отчуждението, част от който е в разпадането на рода, на семейството. Сега е трудно да гадаем, но това в никакъв случай не са преводи, правени от хонорарни съображения. Започвайки ги, Подвързачов не остава на вербалното ниво на оригинала. Той приема текста като свой, обиква авторовата идея и самоотвержено тръгва по нейните пътища с вдъхновение, равно на творческото. Какво от това, че преводачът се впуска да открива неща, които авторът вече отдавна е открил! Преоткриването на големите истини също има свой смисъл и своя цена. Разколников е само още едно потвърждение на онова, в което животът стократно е убеждавал Подвързачов: човешкото щастие понякога трябва да се отвоюва чрез страдание.

Истински триумф на Подвързачовото преводаческо майсторство е Грибоедовата комедия „Горе от ума“. Повече от четвърт век Д. Подвързачов упорито се готви за този превод. „Ревизор“ на Гогол е нещо като генерална репетиция за намирането на сигурни подстъпи към комедията-драма. Но тук нашият преводач е трябвало да се пребори и с дяволски трудните за неговите предшественици стихове на оригинала, за да опровергае Бакаловото схващане, че стихотворен превод на български е почти невъзможен. Преди да пристъпи към превода на „Горе от ума“, Д. Подвързачов е издирвал и проучвал критически различни издания на комедията. Сред тях особен интерес представлява едно издание от 1875 г. под редакцията на И. Д. Гарусов. Подвързаното в кафяво кадифе томче е издадено в Санкт-Петербург, а на титулната страница е отбелязано: „По брой четиринадесето, по съдържание първо пълно издание“. То е подарено на Д. Подвързачов от Н. О. Масалитинов. И досега в него е запазена следната бележка: „Многоуважаемый г. Подверзачев, думаю, что Вам будеть полезна эта книга — особенно объяснения и примечания к каждому действию. Ваш Н. Масалитинов.“

Обясненията и бележките към изданието са на съставителя И. Д. Гарусов. Под негово влияние Подвързачов вмъква в превода си 13 нови стиха, които в следващите издания не са включени. Гарусовото издание за него е основен източник за запознаване с творческата история на комедията, с нейната атмосфера, бит, идеи, с човешките и художнически пристрастия на автора.

Встатиятаси „Сюжет „Горя от ума“ Юрий Тинянов отбелязва, че Гарусов обричал пиесата на „временно, бързо забравящо се разбиране“, защото се впускал в непосредствено възпроизвеждане на прототиповете и твърде буквалистично, неперспективно следвал грибоедовската достоверност на изображението.[8] Но ето че у нас Гарусовият текст има друга, по-интересна и любопитна съдба, отколкото в родината си. Там, където И. Д. Гарусов, изследвайки прототиповете, е търсил портретна прилика, Подвързачов, верен на авторовия замисъл, е видял не портрети, а *типове* и това вече до голяма степен изменя ъгъла на възприемане към по-общозначимите и перспективни стойности на творбата.

Д. Подвързачов не се отнася към Грибоедовата комедия като към музеен експонат, който просто трябва да се реставрира, за да възкръсне за нов

[6] Това е една сценична адаптация на романа, правена за Народния театър.

[7] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. 1. М.—Л., 1928, 418—419.

[8] Ю. Тынянов. Сюжет „Горя от ума“. — Литературное наследство. Т. 47—48. М., 1946, с. 147.

живот, а като към творба, която има актуален обществено-политически смисъл и за българската действителност от 30-те години. Този макар и най-общ прочит на комедията се оказва неочаквано плодотворен и тежкото изобличително слово на Чацки този път е отправено на български адрес. За да засили още повече това впечатление, Подвързачов прибягва до една малка, но достатъчно ефективна преводаческа хитрост. В монолога на Чацки от второ действие, явление пето, в оригинала има следните два стиха:

Да и кому в *Москвѣ* не зажимали рты
Обеды, ужины и танцы. . . —,

които Димитър Подвързачов превежда доста свободно така:

Кому не са запушвали у *нас* устата
вечерите и танците, и пиршествата.[9]

Строгите блюстители на буквализма веднага биха порицали тази преводаческа волност, смятайки, че тя е допусната само и само да се спази размерът на стиха. Но ето че на друго място „Муж-мальчик, муж-слуга, на женины пажей" е преведено отново по същия начин:

Съпруг-момче, съпруг-слуга и женски паж —
това е за мъжете идеал у *нас*. . .

Няма да изброяваме всички случаи, в които думите „Москва", „московски" в превода са заменени с „у нас". Иванка Васева, която посвети обширна статия специално на Подвързачовия превод на „Горе от ума",[10] посочва 13 подобни случая като цитираните по-горе.[11] Повече от ясно е, че това не може да бъде случайност, хрумване, а е съществен елемент от цялостната преводаческа концепция на Д. Подвързачов. Не току така той 13 пъти ще повтори: „у нас, у нас, у нас. . ." Това му е било нужно, за да подскаже на читателите си, че фамусовци, молчалиновци, репетиловци има по онова време достатъчно много и у нас.

Страстта на Подвързачов към острото сатирично-публицистично слово е намерила в Грибоедовата комедия своеобразен отдушник и нашият сатирик не е могъл да се стърпи да не каже и своята дума. У Чацки той е видял нещо от оня безумен и вечен порив, който накара Дон Кихот да тръгне срещу вятърните мелници. И когато заедно с Грибоедовия герой повтаря: „. . .у нас обичат всички безсловесни" или пък —

Бедняк ли си — оплуй в калта презряно племе!
А големец ли си — венец ще ти плетеме!
То беше век на страх, покорност дива. . . —

тогава Подвързачов забравя, че се е пренесъл век назад във феодална Москва и отново става съдник и изобличител на своето време. Немислимо е в конкретния случай да искаме от преводача напълно да се „разтвори" в превеждания автор, пренебрегвайки своите човешки и художнически страсти. Ако внимателно проследим монолозите на Чацки, ще забележим, че при превода им сатирикът съвсем съзнателно е засилил обществено-политическия им публи-

[9] Д. Подвързвачов. Избрани преводи. С., 1978, с. 196.
[10] И. Васева. Майсторството на преводача. — Литературен фронт, № 44, 1 ноем. 1956.
[11] Изкуството на превода. Т. 2. С., 1977, с. 126.

цистичен патос, но много деликатно, без да жертвува „поезията на мисълта“ заради „поезията на външната форма“ (по израза на проф. Е. Еткинд).

Понякога, за да се приближи до Грибоедов, Подвързачов се отдалечава от него, съзнавайки, че само така може да го види в целия му ръст, да улови и предаде колкото се може по-добре всички нюанси в толкова характерния му хумористично-сатиричен афористичен стил. Припомнете си думите на Фамусов от второ действие, пета картина:

При мне служащие чужие очень редки,
все больше сестрины, свояченицы, детки;
Один Молчалин мне не свой
и то затем, что деловой.
Как станешь представлять к крестишку ли,
к местечко,
ну как не порадеть родному человечку!...

А ето как Д. Подвързачов е съумял да пренесе невредимо ироничното напрежение на стиха, без да прибягва до вариации на тема „Грибоедов“

При мен на служба чуждите са редки —
все на сестри деца, на лели, братовчедки.
Молчалин само тука ми е чужд,
но го държа, че работлив е уж.
За службица, за орденче кат дойде ред,
за някоя роднинка гледам най-напред!

Дори и за непосветения в тайните на преводаческото изкуство става ясно, че ако при превода на проза все пак е възможно механично „префотографиране“ на оригинала, или, с други думи казано, превеждане дума по дума, то поезията органически не понася подобно занаятчийство. Тук преводачът трябва винаги да знае, като губи, какво иска да спечели, или както казва Е. Еткинд, да намери най-подходящия, най-верния „ъгъл на разминаване“ между оригинала и превода.[12] В случая, струва ми се, Д. Подвързачов сполучливо е открил този „ъгъл на разминаване“ в съвсем съзнателното демократизиране стила на „Горе от ума“, за което неведнъж е бил упрекван. Това демократизиране засяга преди всичко лексиката (на друго ниво би било вече опасно посегателство срещу суверенната авторова мисъл) и е своеобразна реакция срещу завещаното от класицистичния XVIII в. строго делене на нисък, среден и висок стил в поезията и в драмата. Следи от тази стилистична дискриминация лесно могат да се видят и в Грибоедовата комедия; заличавайки ги, Подвързачов приближава комедията до българския читател така, че той да не я чувствува като чуждоезично произведение, а като българско. Във всичко това е спазена разумната мярка и не е погубено националното своеобразие на оригинала.

Подвързачовите съвременници разказват, че след премиерата на „От ума си тегли“, състояла се на 28 октомври 1930 г., публиката в Народния театър настойчиво викала и преводача да излезе на сцената, но Подвързачов незабелязано вече се бил измъкнал навън. Не друг, а режисьорът Н. О. Масалитинов после ще каже пред Н. Лилиев (един от главните „виновници“ именно Подвързачов да преведе тази комедия), че преводът е по-хубав от оригинала. Колкото и суперлативно да звучи оценката на Масалитинов, тя е за-

[12] Е. Эткинд. Поэзия и перевод. М., 1963, 39—40.

служена, защото тук Д. Подвързачов съумя в най-висока степен да съчетае точността на превода с неговата художествена пълноценност — нещо, което за мнозина теоретици изглежда направо непостижимо. Превеждайки „Горе от ума", Подвързачов още веднъж по най-категоричен начин доказа, че преводаческата работа е високо изкуство, приближаващо се до изкуството на личното художествено творчество и че никое литературно произведение не е веднъж завинаги затворена в себе си вкостеняла система. Преводачът неизбежно внася в него нещо от своето време, от особеностите и потребностите на домашния литературен развой в момента. И никак не е чудно, че днес ние възприемаме Грибоедовата драма едва ли не като „собственост" на родната ни литература, като елемент от нашето национално мислене.

Подвързачовото преводаческо изкуство има три най-високи върха: „Мъртви души", „От ума си тегли" и „Маскарад". Преводът на Лермонтовата драма „Маскарад" е направен през 1935 г. пак по настояване на Николай Лилиев, който тогава е драматург на Народния театър. В известна степен и преходът от „От ума си тегли" към „Маскарад" е естествен. От Чацки до Арбенин разстоянието е само една крачка и Подвързачов не можеше да не я направи. В Грибоедовата драма сме свидетели на болките на мислещия, бунтуващия се човек, тръгнал да изпреварва своето време. В „Маскарад" — според Б. Айхенбаум — замисълът на автора е да покаже чрез Арбенин „трагедията на човешкото общество, което е устроено така, че истински дейното стремление към доброто, наситено с мисъл и воля, неизбежно трябва да приеме форма на зло, ненавист, мъст"[13].

Такова е съвременното тълкуване на Лермонтовата драма. Как точно Подвързачов я е „разчел", днес можем само отчасти да съдим по превода му. Но самият той съвсем не е чужд на тезата „зло в името на доброто", която впрочем съвсем отчетливо присъствува и в собственото му сатирично творчество.

Едно от големите постижения на преводача Подвързачов в „Маскарад" е, че талантливо преодолявайки капризите на формата, разгръщайки я в цялата ѝ метежна сила и красота, той навсякъде съумява да опази типично лермонтовското съдружие между романтизъм и реализъм. Може някъде да е пожертвувал размера на стиха, но магията на поезията остава. Ето един откъс от края на третото действие. Арбенин вече е дал на Нина чашата с отрова и неговият горд ум сега се гърчи под бремето на вината:

Да, ты умреш — и я останусь тут.
Один, один... года пройдут,
Умру — и буду все один! Ужасно!
Но ты! не бойся: мир прекрасный
Тебе откроется, и ангелы возмут
Тебя в небесный свой приют.

Подвързачов е превел този откъс, запазвайки характерната ритмична линия на стиха. Не само тук, но и в цялата Лермонтова драма той е постигнал онова високо изискване към поетическия превод, за което говори Корней Чуковски: „...да се преведе не само ямба като ямб, хорея като хорей, но и красотата като красота, вдъхновението като вдъхновение".[14]

---

[13] Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 224.
[14] К. Чуковский. Высокое искусство. М., 1968, с. 91.

Да, ти отиваш вече, ще умреш,
а аз оставам тука сам и сам...
Години ще преминат тъмна гмеж
и аз, все тъй самин духа си ще предам...
Ужасно!... Но не бой се ти! Че там
друг свят, красив на тебе се въздава —
сонм ангели ще прелетят тогава
и ще те приютят в небесния чертог...

„От ума си тегли" и „Маскарад", които на друг преводач биха стигнали за цял живот, немилостиво са си присвоили най-съкровените възторзи на поета Подвързачов. Но на неговото преводаческо майсторство нашият пръв Народен театър дължи и преводите на още редица класически пиеси на руската драматургия. Тук трябва да споменем комедиите на Островски „Бедността не е порок" (играна през 1931—1933 г.), „Правдата е хубава, но щастието — по-хубаво" (1933—1935), „И най-мъдрият си е малко прост" (1935—1936), както и Чеховите пиеси „Чайка" и „Сватба".

Специално трябва да отбележим Подвързачовите заслуги за превеждането на първата съветска пиеса, играна у нас — „Квадратурата на кръга" от Валентин Катаев (1930—1932). На непредубедения читател не може да не направи впечатление вниманието, с което Д. Подвързачов е следял развитието на съветската литература. Нека припомним, че той превежда и първата съветска детска книга у нас — „Крокодил Крокодилов Крокодилски" на Корней Чуковски, издадена от „Хемус" в 1930 г. А фактът, че само две години след написването на „Квадратурата на кръга" пиесата се появява на българска сцена в постановка на Н. О. Масалитинов, е сам по себе си достатъчно красноречив. Прогресивната общественост посреща пиесата не само като забележително културно събитие, но и като предвестник на разтърсващата сила на бъдещите революционни промени.

Някои Подвързачови преводи от руската литература приживе не са публикувани в отделни издания. Това се отнася не само до „Маскарад" и някои други драми, но и за Тургеневия роман „В навечерието". За пръв път този превод излиза едва през 1942 г. под заглавие „Навечерието", а 13 години по-късно, вече издание на „Народна култура", той е с познатото заглавие „В навечерието". Това не е обикновен, филологически грамотен превод, а израз на дълбока любов и преклонение към руската литература и култура. Неслучайно по повод 50-годишнината от Тургеневата смърт Д. Подвързачов пише във в. „Македония": „Столицата на Инсаровия народ дължи дори един паметник на Тургенева." И в края на същата тази статия с болка ще каже на някои свои съвременници: „...престъпно е нехайството, с което се отминава у нас празникът на руската култура. Дължим дълбок поклон на нейните великани, нашите първоучители."

* * *

Чрез руски език Д. Подвързачов превежда и редица творби на западноевропейската литературна класика. Ако днес превеждането „от втора ръка" вече е почти изчезнало от преводаческата практика, по онова време то е било обичайно и неизбежно зло. Така или иначе руският език, руската преводаческа мисъл дълго време са били посредници при общуването ни със западноевропейските литератури.

Ако следваме хронологическия принцип на подредба, би трябвало най-напред да започнем с Подвързачовия превод на знаменития сатиричен роман „Пътешествията на Гъливер“ от Джонатан Суифт. Той е правен почти едновременно с превода на „Мъртви души“ (двата тома излизат през 1912 и 1914 г.) и мисля, че афинитетът на нашия сатирик към тези ненадминати творби на световната сатирическа класика у никого не буди учудване и не се нуждае от пространни обяснения. Суифтовият роман-памфлет добре хармонира с честите Подвързачови съмнения в градивната сила на човешкия разум и в способността му да твори добро. Не без значение за Подвързачовите симпатии към творчеството на Дж. Суифт е едно поразително сходство в житейската съдба на двамата сатирици: бащата на Суифт — дребен съдебен чиновник — също умира преди раждането на сина си и майката оставя детето при чичото.

Дали и в трагедията на Хамлет Подвързачов не е търсил ключ към своята собствена човешка драма; не е ли това дълбоко интимната причина за малко прибързания превод на най-загадъчната Шекспирова драма? Направен не от оригинала и при това не в стихове, а в проза, той още навремето си е бил твърде уязвим. Предчувствувайки възраженията, Д. Подвързачов в една „Бележка на преводача“ към второто издание от 1917 г. не само добросъвестно посочва източниците на своя превод, но и изрично подчертава, че той е предназначен за „временна служба“, възлагайки му преди всичко просветителски цели и задачи. Въпреки всичко и днес този превод се отличава с една сравнително висока степен на функционална точност в сравнение с останалите прозаически преводи.

До известна степен просветителски характер има (но само в началото) и Подвързачовият превод на Сервантесовия роман „Дон Кихот“, направен през 1926 г. от пълния руски превод на Л. А. Мурахина. Неслучайно Д. Подвързачов се осмелява да вдъхне български живот на тази „национална библия“ на Испания, както я нарече Унамуно. В съзнанието на твореца Подвързачов Хамлет и Дон Кихот са олицетворение на най-нещастното и най-щастливото човешко безумие, което презира схоластиката на „здравия разум“, за да познае реалността чрез илюзията. Постепенно илюзията става реалност, а реалността изчезва зад неясните очертания на илюзията. Това е драмата на Хамлет и особено на Дон Кихот, но тя цял живот измъчва и твореца Подвързачов. Може би чрез преводите си той се е надявал някак да я разгадае, та да се освободи поне за малко от непосилното ѝ бреме. Но Хамлет загива, за да бъде верен на себе си, Дон Кихот умира, защото не може повече да бъде Алонсо Кехана. Остават хамлетовци и донкихотовци, а Подвързачов е от тяхното коляно.

Трудно е дори само да се изброи всичко в Подвързачовата преводаческа дейност. Чрез руски език той превежда за Народния театър „Кендида“ от Бърнард Шоу (играна през 1918—1920 г.), „В ноктите на живота“ от Кнут Хамсун (1920—1921), „Орлето“ — драма от Едмон Ростан (1933—1935), „Хората от хотела“ (по едноименния роман на Вики Баум, 1933) и др. По-късно Подвързачов превежда два нейни романа — „Градът без тайни“ и „Кариерата на Дорис Харт“.

С еднакво, сякаш неистово вдъхновение той може да преведе (за пръв път у нас) „Обратният път“ на Ремарк или трите новели на Стефан Цвайг — „Амок“, „Страх“, „Парливата тайна“, — а оттам изведнъж да свърне към творчеството на английския писател-сатирик Джером К. Джером, запознавайки българ-

ския читател с най-добрите му хумористично-сатирични разкази, събрани в книгата „Празни мисли на празен човек“. Отстрани всичко това може би изглежда ненужно разпиляване, пакостна преводаческа всеядност. А в същност то е истинска жажда за умни книги, четенето на които е рядък празник като беседата с умни хора.

Някъде в началото на 30-те години Димитър Подвързачов открива за себе си творчеството на Джек Лондон и като че ли по особен начин се пристрастява към него. От никой друг автор не е превеждал толкова много и така упорито. Един след друг се редят преводите на романите „Малката стопанка на голямата къща“ (1930), „Романът на три сърца“ (1930), „Приключенията на Джоанна“ (1933), „Дъщерята на снеговете“ (1934), „Джери Островитянинът“ (1935), „Джон Ечемиченото зърно“ („Цар Алкохол“) (1937) и „Скитник между звездите“ (1937). Романите на големия американски писател са за Подвързачов нещо повече от една възможност за рядко естетическо съпреживяване. Те са му необходими, за да му върнат вярата в духовните сили на човека, който, побеждавайки природата, се учи да побеждава злото у себе си.

Творчеството на Джек Лондон е привлекателно за Подвързачов не с екзотиката и силните мъжки преживявания. В него той най-после е открил тази отдавна търсена интимно-човешка съпричастност, която внушава безгранично доверие, руши преградите между хората и неусетно стопява леда на отчуждението. „Той говори на читателя — пише Подвързачов за Джек Лондон,— както една човешка душа говори на друга. Той е от ония писатели, които човек чувствува най-близко до себе си. . .“[15]

За близо 40 години Д. Подвързачов е превел множество творби от редица големи западноевропейски майстори на словото. Но руската литература завинаги остава истинската коронована владетелка на най-съкровените му мисли и чувства. Удивителна е наистина тая воля за творчество, с която той, несвършилият дори гимназия, е пребродил почти цялата руска литература, за да пробуди най-хубавото в нея за нов живот у нас. Гогол, Толстой, Достоевски, Горки, Короленко, Тургенев, Чехов, Грибоедов, Лермонтов, Гончаров, Островски. . . Кой преводач би удържал на плещите си такъв непосилен, смазващ товар. А Подвързачов не се е огънал, защото го е водила мисълта, че: „. . .на руската култура ние дължим много и много от незапомнените времена на робството, та до сега“.

Неслучайно Подвързачовата преводаческа мисъл се стреми към най-трудно достижимите поднебесни висоти на руската литература. Само високият връх е достоен за орловия полет на вдъхновението. В избора на творбите за превод Д. Подвързачов проявява не само завидна, почти енциклопедическа по своята широта литературна култура, която и до днес респектира, но и нещо друго, което съзнавано или не има особено значение за нас. Безспорно е, че в развитието на преводаческото дело от онова време има премного комерческа хаотичност, господство на лични вкусове и пристрастия. Подвързачов обаче е между онези немногобройни преводачи, които са съзнавали в по-малка или по-голяма степен, че техните усилия ще разширят натрупания собствен духовен опит на литературата ни и ще подчертаят тъкмо по този начин националноспецифичното в нея.

Димитър Подвързачов обогати националната ни литература с преводи, много от които остават ненадминати и са реална стъпка към Гьотевата мечта

[15] Творчеството на Джек Лондон. С., 1937, с. 37.

за Weltliteratur. Те не само ни приобщиха към най-актуалните, вечни и неостаряващи идеи на руската литература, но обогатиха естетическите възможности на родната ни литература. Културно-историческата значимост на Подвързачовото преводаческо дело тепърва ще бъде оценявана и осмисляна. Това е голяма и важна тема, която заслужава специално монографично проучване. Не бива да жалим труда си, защото става дума за един от първомайсторите на художествения превод у нас, който щедро пръсна своята поетическа дарба в стотици преводи. А може би, ако по-малко превеждаше, сега него щяха да превеждат, но той предпочете безкористно да вгради вдъхновението си във величествения храм на руската литература и наш дълг е да оценим подвига му.

*Елена Димитрова*

# СТИЛЪТ НА РАЗЦВЕТНИКОВ

Когато четем отчаяните изповеди на този самотен поет, който, обезверен в човека и в смисъла на живота, призовава смъртта, на нас ни е трудно да си представим, че в своята младост, облечен в червена рубашка и с искрящи от ентусиазъм очи, той е посещавал събранията в партийния дом, че е бил „общителен, разговорлив, духовит и жизнерадостен", според описанието на Фурнаджиев,[1] че дейно е участвувал в борбите на комунистическата партия. Този мечтателен младеж започва своята творческа дейност с героични революционни стихотворения в партийния печат. Но макар че се отделят от останалите стихоплетства, те се губят под могъщата сянка на Смирненски. Колкото и да са искрени, тези стихотворения не завладяват. Лирата на Разцветников не е устроена за такава поезия.[2] На места по своята суха декларативност и реторичност начеващият поет твърде много се доближава до Полянов:

Поклон, борци червени, сломили гнет вековен!
Поклон пред флага кървав, победно що се вей!
Поклон, поклон титани, пред подвига чутовен,
що светло и всевечно в душите ще живей!

(„Към червените борци")

Силно и неасимилирано е влиянието на Смирненски, от което не откриваме никакви следи в поезията на Фурнаджиев.

Разцветников приповтаря някои идеи и образи на своя учител. И той сравнява живота на богатите с пъстър маскарад, употребява любимите епитети на Смирненски „теменужен", „рубинен", „морен", „бледолик", някои типични негови съчетания — „димяща кръв", „със скреж венчани", „вечер безлунна". Неговите закани в „Нощ" много напомнят „Червеният гняв" на Смирненски:

Но мълком крайните квартали,
където мъката мълчи,
оглеждат блесналите зали
със черни яростни очи
и всеки камък, всяка къща

[1] Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., 1976, с. 55.

[2] Вж. и Л. Стаматов. Асен Разцветников. С., 1978, с. 52.

в закана гърчи гневен лик
и във гранитна гръд загръща
искрата на пожар велик. . .

Младият Разцветников в духа на Смирненски сравнява революционния гняв на тълпите с най-величествените природни стихии. В първата строфа на „Разбунтуваните“ въпреки прякото влияние на големия пролетарски поет Разцветников постига свой ритъм и динамика:

Светкавици сини размахват камшик
със грохот и трясък, със вой и със вик
и в бясна, безумна, нечувана мощ,
раздрали огромните черни гърди
и плахата нощ,
рушат и разронват слънца и звезди.

А ето една строфа от стихотворението „Към червените борци“, която по съдържание напомня „Руският Прометей“ и „Северно сияние“:

А вредом, де в окови човек потиснат страда,
въстава мощно робът — довчера смазан, слаб —
от Индия, Корея — до Куба и Канада,
от южните морета до ледния Нордкап!

Пейзажът във втората част на стихотворението „Унгария“ е почти същият, както в „Северно сияние“:

Размахват вихрите бездомни
над вледенените простори
крила от ситен сняг и скреж
. . . . . .

Разцветников пряко отразява събитията, не достига художествените обобщения на Смирненски.

Неговата лира зазвучава с цялата си артистичност и красота в трагичното време след Септемврийското въстание. Появата на първата му стихосбирка „Жертвени клади“ през 1924 г. е събитие в българската поезия. Но тази стихосбирка е твърде неравностойна. В някои от стихотворенията още не е преодоляно влиянието на Смирненски. Дори срещаме неговото заглавие „Ний“. Многословно и разсъдъчно в това стихотворение поетът повтаря една от основните теми на своя учител — че тежката орис на масите разпалва техния борчески огън. Стихотворението звучи монотонно и декларативно.

И Разцветников, както Фурнаджиев, с разтърсваща сила изплаква своята скръб по жертвите. Той обаче не е така витален като своя събрат. Скръбта, ужасът не съжителствуват с ликуването от героизма, не се свързват с жизнерадостни алегории и метафори, както у Фурнаджиев. Неговите песни за погрома на въстанието са дълбоко изстрадани реквиеми. Както изтъква Георги Цанев, образната система на Разцветников се подхранва от селския живот, от фолклора, от баладичното и приказното.[3]

Поетът дълбоко скърби за убитите. С братска тревога той призовава вечерта да склопи очите на смъртно ранените и да облекчи края им („Молитва“). В септемврийската поезия на Разцветников оживяват образи от народната

[3] Г. Цанков. Поезията на Асен Разцветников. — В: Асен Разцветников. Избрани произведения. Т. 1. С., 1963, с. 8, 11, 15, 27.

митология — вампири, вещици или нежни русалки. След „Хаджи Димитър“ на Ботев „Удавници“ е една от най-вълнуващите балади в нашата поезия. Цялото стихотворение е пропито с тиха, но много дълбока скръб. Дори в предсмъртната тревога на натоварените в шлепа въстаници няма ужас, а някакво тъжно примирение със смъртта и плаха надежда за спасение. Във втората част на тази поема поетът, сломен и отчаян, с благоговение отдава последна почит на непогребаните. Както Ботевите самодиви, русалките облекчават раните на удавените. Те окичват с кремове главите им, запалват им свещици и тихо ридаят. Разцветников създава една приказна и вълнуваща атмосфера, изпълнена с много поезия и тъга. Той не изобразява в героични пози осъдените. Но те приемат смъртта спокойно, както умират само силните духом:

в син подводен полумрак
кротко те заспаха.

В третата част много внушително е използувано народното поверие, че през нощта душите на мъртвите излизат от гробовете и живеят свой задгробен живот. Последната строфа е оптимистична. Поетът е убеден, че техните идеи няма да загинат, а ще бъдат подети от живите.

Докато фантазията на Фурнаджиев артистично свързва несъвместими представи, парадоксално обагря и претворява природата под въздействието на експресионизма и имажинизма, то Разцветников в септемврийската си поезия се опира на народната митология и фолклора. Чрез тях той постига изключителна внушителност, по свой индивидуален начин предава ужаса на епохата.

И днес по мъртвите ливади
и оскрежените нивя,
когато късна вечер пада
и луди вещици сноват,
един сред вихрите сърдити,
той вдига каменни гърди
и с огнен поглед през тъмите
за нови жертви стръвно бди.
(„Сред запустение“)

И в „Мор“ се появяват зловещи митични същества, родени от народната фантазия, чрез които поетът внушава атмосфера на ужас и кошмари:

Дето бродници вечерни
с наниз от змийски глави
бродят с измамни фенери
в топлите блатни треви.

или:

Пиявици издигат из водите
раззинати и алчни смукала.
А в късна нощ вампирите преплитат
над къщите чугунени крила.

Понякога и Фурнаджиев, и Разцветников съвсем конкретно говорят за зверствата, като Фурнаджиев стига дори до натуралистични подробности —

„Край нас минават черните каруци, / препълнени с разложени тела“ („Вълци“),
„Но страх ни е — мъртвец изрових — / то беше с ужас пълен ден“ („В нивята“).

Разцветников с някои много страшни детайли внушава садизма на една екзекуция, извършена над старец, девойка и момък.

Беше жестокост и тъпа, и странна. . .
Бяха смразени от ужас лица. . .
И по ножовете с писък възпламна
кръв от набучени живи сърца.

Там под смирените бели тополи
те ги натрупаха гръд върху гръд.

Авторовата позиция ясно е изявена в заглавието и в края на стихотворението. Поетът свързва двамата войници, извършили екзекуцията, с библейския братоубиец Каин. Това стихотворение е сродно по тема с „Предтечи“, в което също има проникновено предадени психологически моменти — ужаса на убийците и на осъдените, но то е написано многословно. В „Каин“ Разцветников е по-лаконичен. Той е постигнал сгъстен драматизъм.

Разцветников и Фурнаджиев се доближават по своето умение чрез страховити картини от природата да внушават атмосферата на епохата. И двамата на места постигат ботевска сила. Пейзажът в „Последният воин“ раздвижва въображението със своето злокобно величие:

Над родните степи се вият орлици
и бавно и тежко камбани звънят.
. . . . .
Родино, по твойте поля незасети
чакали и вълци се гонят за стръв
и късното слънце премрежено свети
през дим от пожари и пари от кръв.

Но природата у Разцветников никога не е така раздвижена, както в ранната поезия на Фурнаджиев, нито така причудливо деформирана. На места той по-пряко от своя събрат отразява моменти от въстанието, не постига неговите общочовешки обобщения:

Ний помним люлякова утрин и песни, и смелост,
и битки сред розови пламъци в стария Лом,
ний помним последната схватка за някакво село
и вълчите зъби на кървав и страшен погром.
(„Удавници“)

Тази конкретизация стеснява събитието в строго определени исторически рамки.

Понякога Разцветников по-шаблонно и по-декларативно от Фурнаджиев изказва своята вяра в победата:

Мишците ни са твърди и здрави,
плещите — камък и черна земя са!
Ний сме безсмъртните мургави мравки,
ний сме милярдната жилава маса!

Ний ще преминем могъщи и горди
през трапища и гробове безкръстни —
и разрушили железните порти,
ний забранения плод ще откъснем!

(„Безсмъртни")

В „Жертвени клади" поетът внася нов мотив в септемврийската поезия — трагедията на майките. В нейната разработка той е вложил голяма психологическа дълбочина. Това е ново продължение на Ботевата традиция от „На прощаване". Скръбта е овладяна, но много искрена; изразът е прост, естествен, дълбоко изстрадан. Особено затрогващо звучи това синовно обръщение на поета — „майко", което се повтаря в много строфи:

Твойте двама
сина,
горди, непослушни,
като златни
снопи,
майко, ще се люшнат.

И ще минат
много,
много дни и нощи.
И напразно,
майко,
ти ще чакаш още.

(„Полски стрели")

Същото съпреживяване на майчината скръб откриваме и в „Удавници":

Спрете, майки, спрете вий
в свойта бол безкрайна:
тая светла бездна крий
безутешни тайни.

Разцветников няма амбицията на Фурнаджиев да руши традиционните поетични норми, да се противопоставя рязко на символистичната естетика. Той е вътрешно предразположен към меланхоличните настроения на символистите. В „Жертвени клади" на места ясно прозират техните стилни особености и речник. Поетът обича звучни сложни прилагателни — „белосребърен", „снежнокос", „белозъб", „кроткостихнал", прилагателни —синоними на отчаяние — „безнадежден", „безутешен", „черен", „обезумял", както и някои архаични думи — „жад", „стъгда", „злак".

Разцветников обича ефирни, неопределени образи, особено когато говори за своите социални мечти.

Но плахия пламък на тиха надежда
в душата ми слънчеви сказки шепти,
че някъде в модрия свод се оглежда
страната на нашите светли мечти.

(„След погребението на Христо Смирненски")

И мълком по речното дъно във дълги редици
ний гоним миража на някаква светла страна.

(„Удавници")

Тази желана страна в стихотворението „След погребението на Хр. Смирненски“ със своя романтичен средновековен декор напомня „Легенда за разблудната царкиня“ на Дебелянов:

че всуе тя вредом е тъй оградена,
със валове, кули и много вода
и всуе чрез клетва отвеки пленени
настръхнали вихри на стража там бдят.

Но тук тези валове, кули имат съвсем друг смисъл — страшните препятствия, които борците трябва да преодолеят.

Тези неясни, отвлечени представи за бъдещето са дошли от Смирненски. В тях се чувствува и стиловото влияние на символистите. Разцветников по свой специфичен начин съчетава призрачните романтични образи с някои битови детайли, взети от селската действителност. Във втората част на „Полски стрели“ една прозаична дума — царевица, е вплетена в лиричен стих и ни пренася в сезона на есента — времето на кървавите събития:

Царевица
ранна
рони златно зърно.
Майко,
прегърни ги —
те не ще се върнат.

У нас веднага изниква представата за селска къща, когато поетът описва тревожното очакване на майката:

И напразно
в презнощ
глъхнала и пуста
ще прислушваш
с трепет
как се тропа в пруста.

И в цикъла „Мор“, печатан след „Жертвени клади“, съжителствуват фантастика и конкретни картини от селското тегло, колорирани с народни думи — „дувар“, „вратник“, „пощ“, „геран“. Този цикъл обаче е твърде неравностоен. Народната песен, вмъкната в него въпреки поясненията на Разцветников пред Камен Зидаров,[4] не е органически свързана с цялостния стил на творбата. А петата и шестата част звучат еднообразно и сухо.

Димът от „жертвените клади“ дълго дави и преследва поета. У него се борят отчаяние и вяра.

И той като Фурнаджиев чувствува кръвната връзка между народа и Балкана. Но двамата поети имат свое, различно виждане. За Фурнаджиев народът и Балканът се сливат в един страдалчески образ, докато у Разцветников Балканът ту е баща на народа, ту е мъченическият кръст, на който народът е разпънат като Спасителя. Въпреки някои много силни картини стихотворението „Ти наш роден балкан“ не е такова цялостно художествено постижение, както „Балкан“ на Фурнаджиев. Тази асоциация с кръста не убеждава. По-близко по поетична сила до стихотворението на Фурнаджиев е „Есен“. Разцвет-

[4] Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев. . . , с. 25.

ников в него майсторски използува някои похвати, присъщи на народната песен, както и народната представа за Балкана — закрилник на бунтовниците.

Двамата най-талантливи септемврийски поети въпреки сродните теми и настроения, въпреки силния драматизъм проявяват много различен творчески темперамент, изграждат свои неповторими поетични светове.

След скъсването с „Нов път“ и двамата изживяват тежки душевни и творчески кризи. Но докато Фурнаджиев успя да съхрани своята жизненост, то за Разцветников, както за Яворов, дойде трагичен момент, когато загуби всяка опора и повярва единствено в злото и в безсмислието на човешките стремежи. Цикълът „Двойник“ е рязък завой в светогледа на поета.Той е сеизмограф на катастрофални душевни сътресения, на тежка и нелечима криза. Разцветников се вглежда в своето недалечно минало на борец и се вижда в позата на благородния, но наивен Дон Кихот. Отровата на скептицизма все по-дълбоко прониква в душата му. Той с отчаяние заявява, че не вярва в доброто, че жестокостта, зверските инстинкти на хората са непреодолими. Пустотата и безверието са толкова страшни, че нещастният поет като Яворов призовава смъртта. Тази тема по-нататък ще стане основна в неговото творчество.

„Това е моята изповед — обяснява поетът на Вл. Русалиев за „Двойник“.— В нея оставих голямата трагедия, която изживях след априлските събития на 1925 година. Аз наистина бях достигнал до самоубийство. . . Цялата ми поема е с подтекст. И внимателният читател ще разбере всичко.“[5]

В злополучните рицарски подвизи на благородния герой на Сервантес Разцветников вижда собствените си жестоко премазани илюзии.

С голяма обич и съчувствие той описва трагичната история на своя събрат, все по-дълбоко се вживява в нея. Тонът в предпоследната част е много напрегнат. Темата от предишната част за неблагодарните слуги, които са отмъстили на своя благодетел, тук се повтаря с по-емоционален тон, с много по-експресивна характеристика:

> Там между храстите в дълги, смълчани редици
> дебнат те твоите братя със глад и със зъби в зениците.

Сърдечните обръщения и краят на тази част подсказват, че поетът въпреки разочарованията си все още е възхитен от своята борческа младост, благоговее пред човеколюбивите пориви на наивния хидалго:

> Дон Кихот, Дон Кихот, двойнико мой, безсърдечно осмян и премазан,
> дай да целуна кръвта по разбития шлем и желязната пазва.

В „Повест за любовта и милостта“ обезвереният поет отново се връща към този образ, за да изрази своето отчаяние от непоправимата жестокост на света, за който любовта и милостта са смешни.

Четвъртата част е синтез на новия мироглед на поета. Той е стигнал до най-страшните бездни на скептицизма:

> Не вярвам в човека, не вярвам в доброто, не вярвам в душата,
> не вярвам, че някакъв бог е направил земята.

Но въпреки пълната безнадеждност него го вълнуват световните събития, злочестата съдба на родината му. Тези части обаче неорганично, като чуждо тяло се вмъкват в цикъла. Те звучат публицистично и нарушават художестве-

[5] Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев. . . , 42—43.

ната цялост, не съответствуват на общия изповеден тон. Най-драматични са тринадесетата част и епилогът. Поетът иска напълно да заличи своето борческо минало, да унищожи някогашния революционер. Но съвестта не му дава покой. Той се чувствува като убиец. Този двойник, който е кръв от кръвта му и когото сега ненавижда, не може да бъде умъртвен. Мъчителната вътрешна борба, угризенията на съвестта са предадени с много раздвижени и силни образи:

Ала тръгна ли някога презнощ към къщи самичък
сякаш стражи след мен затръбяват и викат, и тичат,
сякаш трепват къщя и дървета и с дигнати шии
през оградите сочат и викат след мене: „Убиец!“

Това раздвоение на Разцветников е различно от Яворовото. Неговата душа не е така противоречива, както душата на големия поет, не се борят в нея ангел и демон. Драмата на Разцветников произлиза само от външни обстоятелства, раздвоението идва от тежки разочарования, от обезверяване в своя младежки идеал. Не би могъл да каже като своя учител: „днес злото и порокът дишат в моите гърди“. Той е много по-единен като характер.

Възкръсващата мъчителна сянка на двойника след време изчезва. Остава самотният, нещастен скептик, безпомощен и безутешен.

И Фурнаджиев изживява тежки драми, но те са от друг характер. Него го мъчи отдалечаването му от борбата, а по-късно — чувството на вина пред любимата, безконфликтността в поезията му след 9. IX. 1944 г. Той не познава безверието на своя събрат, а, напротив, отчита в часовете на сурови размисли, че силата на вярата му го е заслепявала. Фурнаджиев не стигна до такива безпощадни изводи, че тези, за които се е борил, жестоко ще му отмъстят, ще го осмеят. Но той разбира трагедията на своя приятел, с дълбоко съчувствие пише за нея: „Настъпилата наскоро след „Жертвени клади“ известна промяна в живота на Разцветников се отрази трагично върху него. Останал сам, той загуби пламенността и увереността си, но продължаваше да работи. Взискателен и неуморим, той написа стихотворения с блестяща форма, но от тях вееше скръб и безнадеждност. Пустотата бе зинала около него, видения-та му ставаха все по-мрачни и мъчителни. Зоркото око би видяло в тези произведения един поет, който боледува от съзнанието за непоправима вина, който вече е загубил истинското си място в своето съвремие.“[6]

Без да е такъв връх като стихосбирките на Багряна, „Планински вечери“ е измежду ярките постижения на българската поезия не само през 30-те години, а изобщо. Тя съдържа прекрасни пейзажни стихотворения и затрогващи изповеди, които на места звучат като стон на самотния, отчаян поет, за когото природата е единственото убежище.

Докато в по-късната поезия на Фурнаджиев образите, свързани със селския живот, изчезват, то в поетичния свят на Разцветников те продължават да живеят. От тази родна за него действителност той изгражда оригинални и колоритни образи. Така например безпощадния ход на времето поетът свързва с представата за коситбата:

И потъвам в степта, и замирам, и гледам как дните
със огромни коси преминават и свалят тревите,
. . . . . .

[6] Н. Фурнаджиев. Съчинения. Т. IV. С., 1973, с. 311.

Китката иглика той сравнява с пъстра шевица. Особено изразителен е образът на многоцветната есен като селянка в пъстри чехли и скутове. Не арфата и лютнята, а простата гъдулка е отдушник на скръбта му. Разцветников с мярка употребява народни думи — „мермерни“, „губери“, „чуки“, „гуня“, „ръкойка“, „купени“, „къшей“, събирателни форми, взети от народните говори — „ливаде“, „многото цвете“. Неговата поезия е изпъстрена с цветята от селските градини и родните поля и планини — еньовче, игличина, ружа, мак, гергини, метличина, глухарчета, здравец. Люлякът особено често присъствува в стиховете му. Поетът няма вкус към екзотичните цветя, които така често срещаме у символистите.

В „Селска песен“ той умело използува едно много звучно съчетание от песента „Кито моме“ — „китките ни китени“. В духа на народната песен е и сравнението „плитките ѝ, майко, черни смокове“. От народните приказки Разцветников е взел израза „през девет царства във десето“. Изобщо в стихотворението „Остана ми спомен“ от цикъла „Степ“, Разцветников много поетично е претворил някои мотиви от приказките, за да изрази своя копнеж по любимата:

И ето тръби пак горняка и зиме се спуща,
а птичката, сита и топла, все пей във нощта —
все пей как ще тръгна аз сам със железни обуща
да ходя и диря, и питам за теб по света.
И нека да бъдеш — през девет царства във десето:
ще дойда през огън и преспи, и вятър суров.

У Разцветников се срещат и думи от поетичния пласт на езика. Той особено обича „здрач“, „здрачен“, „бездна“. Разцветников се доближава до късната пейзажна лирика на Фурнаджиев по простия и лаконичен рисунък на някои картини от природата:

Планинските пустини спят навеки.
Като небесен пух снегът вали.
Загубил всеки белег и пътека,
възлизам аз през урви и скали.

И Разцветников като Фурнаджиев умее с много семпъл и изразителен рисунък на пейзажа да предава своята трагична безизходност:

Ти, есен, ти, пътнице с пъстрите чехли и скутове,
тук няма ни стряха, тук няма ни път, нито брод,
тук вълците вият самички в полята залутани,
и свирят горите, и тътне стоманния свод.

(„Есен“)

Разцветников е един от големите майстори на пейзажната лирика. Неговият пейзаж невинаги е ефирен и унесен. В „Селска песен“ природата е знойна и раздвижена. С вълнуващи хиперболи поетът описва жетварската мъка под изгарящото слънце:

А в нивята — огнен конник — хукнало е лятото,
сто слънца са, майко моя, на чело му блеснали,
сто слънца са на небето звъннали и пламнали —
грей и пари всяка бучка, всеки стрък и камъче.

Неговите асоциации често ни водят към нашия животински свят:

и само кръчмите — край пътя приклекнали кучета —
широко разтварят червени, отровни уста.

(„Есен")

и омразата вий като вълк по заритите друми

(„Декември")

Търновските къщи поетът сравнява с „пъстри кози по скалите натрупани". Някои от неговите пейзажи имат съвсем точен адрес: Витоша, Люлин, Търново, Черни връх, Трапезица, Янтра, Царевец.

Докато в късната си поезия Фурнаджиев съзнателно избягва асоциативното мислене, то Разцветников проявява подчертана склонност да мисли чрез образи. Както изтъква Г. Цанев, неговите образи в „Планински вечери" и в следващите стихотворения са в по-голямата си част конкретни.[7] Някои поетични образи на Разцветников говорят за богато и оригинално въображение — „клепачите — тъмни върби над замислено езеро", „а мълниите мятат боздугани", „и в миг земята спира своя бяг. . . / и пропастите сини я люлеят / като потънал кораб сред безкрая", „огнен змей — убит сред равнините, / мой усоен, зноен мой балкан". Но понякога образите са сухи и шаблонни, звучат публицистично:

Смири се, о тъмна жестокост
пред мъртвото, храбро Мароко!

Мароко — ти бунт и тревога,
и пясък, и слънце, и огън

или:

Светът е засада. Светът: безутешния, пустия.
Светът е грамадна, светът е безумна индустрия

Г. Цанев с основание отбелязва, че на места поетът твърде много се увлича в търсене на образи.[8] Невинаги асоциациите са сполучливи и точни. Понякога, макар и рядко, те звучат неубедително.

Тревожен звън! И спря трамвая с удар,
и бледи пръпнаха мъже, жени
*като рояк заспали пеперуди,*
*изплашени от люшнати треви.*

(„В трамвая")

или:

Лежа. А изгарят нивите
под тия простори стъклени
и люшкат си тежко гривите,
*и ронят червени въглени.*

(„Селска песен")

Но изобщо образната система на Разцветников е разнообразна и оригинална, съчетала в интересно единство елементи от фолклора и народната ми-

[7] Г. Цанев. Цит. предг., с. 26—27.
[8] Пак там, с. 27.

тология, с абстрактните виждания на символистите и с конкретни черти на селския бит и родната природа.

В „Планински вечери“ има шедьоври на пейзажната и психологическа лирика, които в художествено отношение стоят по-високо от „Жертвени клади“. Не можем да приемем твърдението на Г. Цанев и Здравко Петров, че Разцветников е трябвало да остане само с първата си стихосбирка. В „Планински вечери“ дълбоко трогва страданието на човеколюбивия поет, породено от отчуждението и бездушието. В „Балада на прокажения“ и природата е безмилостна като хората. Тя внушително подсилва безизходността на поета:

. . .
заключена е всяка милост тука
и всеки глас, и всички светлини.

Вървя. Изгарят устните ми свити,
но щом вглъбени шепи устремя,
затварят свойте брегове реките,
и кладенците тънат вдън земя.
Вървя. И мре край мене всеки вятър,
люти сгъстена в раните кръвта
и по-бездънна глъхне тъмнината,

и по-безкрайна расне пустошта.

Както отбелязва Любомир Стаматов, за Разцветников изобразяването на природата няма самоцелен характер. Той търси съответствия на своето душевно състояние.[9] У него планинският пейзаж понякога е отчайващ със своите пропасти и безкрайни снежни пустини, леден и жесток. Тази страшна зимна планина е алегория на пълната безизходност на поета:

Наоколо: пръстен от сняг и скали заледени.
Мълчи като черна гора вечността там над мене.
И само стоманния вятър с меч във ръката —
сече ледовете и вие, и рие, и мята.

Не вдигам ръка: да повикам за помощ със нея.
Не бутвам нозе: да изляза. Не мога. Не смея.
Нагоре: огромния меч и гората беззвездна.
Надолу: смъртта и бездънната, снежната бездна.
(„Пряспа“)

Същото отчаяние ни внушават и стиховете:

И ето ме сам посред пропасти, камък, безбрежност и ледници
Назад ли? Напразно. Не мога. Ще падна без сила сред урвите,
а страшно е сам под звездите, под вечния купол и бурите.
(„С нокти и зъби въздъхох“)

Тази тема се повтаря в друг вариант и в „Планинските пустини спят навеки“. Когато планината е ведра и спокойна, в нея Разцветников търси забрава, призовава сънищата да упоят неговите душевни рани. Както в „Жертвени клади“, така и в по-късната си поезия той умело съчетава приказния и реали-

[9] Л. Стаматов. Асен Разцветников. С., 1978, с. 155.

стичния рисунък в пейзажа. В „Декември“ ледения дъх на зимния пейзаж, който ни пронизва със своя трагизъм, е омекотен в последния стих от един нежен, нереален образ:

В тия тъжни земи броди горският вятър безумен,
удушени в снега, градове и села там лежат,
и омразата вий като вълк по заритите друми,
и на снежни коне идат здрачът, нощта и сънят.

В „Нощта лежи в градините“ поетът съвсем конкретно говори за своята разходка в планината. Изведнъж пътят взема фантастична насока:

Не мога. Тръгвам тихичко през буките. И ето:
по тайни лунни пътища възлизам на небето.
И сбрал дружина облаци със тежки бели пазви,
аз почвам светла приказка, аз тихо им разказвам
как долу там в дъбравите умира град, удавен
в потоп от здрачни сънища, от шипки, смин и здравец.

Есенните и пролетните пейзажи са оцветени в меки пастелни тонове. Стихотворенията за пролетта излъчват нежни озарения и ведрина. У Разцветников се срещат и космически пейзажи, страшни в своето могъщество и враждебни на човека. Пейзажната лирика на този романтичен поет е по-разнообразна по теми от изповедната. По-голямата част от неговите интимни изповеди са в същност повторение в различни варианти на едно основно настроение — скръбта. Тя е тиха, но много дълбока, често стига до отчаяние. Поетът е сам, отхвърлен от любимата, обезверен в човека и в доброто, безпомощен, без никаква опора. И споменът за сирашкото детство с нищо не стопля неговата наболяла душа. Тя ридае и призовава смъртта.

И Разцветников като Фурнаджиев няма склонност към философски поанти. Той не стигна до философските дълбини на Яворовия песимизъм. Не постигна и неговата изключителна поетична сила.

Разцветников никога не изпада в мизантропия. И когато е много нещастен в личния си живот, той се тревожи за съдбата на родината, като Лилиев страда за бездомните, но не вижда вече никакъв изход за тях. Поетът с болка установява, че омраза и отчуждение смразяват живота.

Заключена е всяка милост тука
и всеки глас и всички светлини.
(„Балада на прокажения“)

И любовта е илюзорна и безнадеждна, но тя е единствената искрица в живота на този романтичен и скръбен поет. Темата за невярната любима, особено в „Подслушани песни“, заема значително място. Разцветников като Лилиев болезнено изживява своето отчуждение от света. Въпреки крушението на младежките идеали, въпреки тежките разочарования от тези, за които е бил готов да се жертвува, не е способен на гняв и омраза.

Толкова много обича, че нямаш вече сили да мразиш.
(„Улицата“)

Противоположни по душевна нагласа, Разцветников и Фурнаджиев след своята септемврийска поезия съвсем се раздалечават по светоусещане. Свързва ги само здравата връзка с родната земя, любовта им към хората. За разлика

от Фурнаджиев Разцветников търси опора в религията. Той оплаква мъките на Исус Христос, възхищава се от неговото смирение и великодушие, оценява своята младежка дързост и участието си в борбата като грях, заради който е наказан от бога:

О, аз плащах със кръв, дето тъпках ти волята божия,
дай ми край и прости — аз не знаех тогаз, че греша:
дето тръгнах без теб и възлюбих до смърт невъзможното
и погубих самин свойта дивна и чиста душа.

(„Аз наведох глава")

Но това покаяние и покорство пред божията воля е временно. Световният хаос и жестоките закони на живота пораждат съмнения, тежки упреци към бога:

Не виждам разум в тоя свят.
Не знам защо си ме изпратил,
. . .
не си ли ти безумен сън?
Не си ли само празна вечност,
а твойто име: горък стон,
. . .

И пак поетът губи опора, и пак напразно търси смисъла на своя живот, напразно жадува „за малка хапка проста земна радост". Той се чувствува беззащитен сред грохота на големия град, чужд в родния дом. Разцветников е бездомен в света, с разбити илюзии, сякаш увиснал над бездни. Понякога отчаянието минава в пълна апатия. В някои стихотворения неговата безнадеждност е изразена със сравнения, които вдъхват ужас:

И душата ми зей като гроб, в полунощи ограбен
и оставен открит — без кандило, без кръст, без мъртвец.

(„Декември")

В своята безизходност той търси спасение в някаква космическа катастрофа:

Аз стоя тук един, като стълб в съсипните, и чакам
да се сринат над мен небесата, снегът и нощта.

Тези състояния явно не са поза. Те са поетичен израз на една страшна душевна криза, която хвърля своята сянка почти над цялото му творчество след „Жертвени клади". За тази болезнена психика на поета говорят и заглавията на някои цикли: „Балада на прокажения", „Балада на самоубиеца".

Разцветников е много сроден на Лилиев. И у него откриваме същата душевна чистота, същото съчувствие към бездомните тълпи и съзнание за тяхната безизходност. И двамата се затварят в своята самота, наранени и безнадеждни, чужди на света, невкусили от радостите на живота. И у двамата долавяме същия тих ропот срещу несретната им участ, същата любов към природата, която е единственото им убежище. Наред с конкретните, реалистични асоциации у Разцветников срещаме отвлечени образи с неуловимо съдържание, присъщи на стила на Лилиев и изобщо на символистите: „люлки от здрач и вечерна позлата", „здрачна тишина", „звездни люлки", „тайни лунни пътища", „звезден звън", „здрач от синя коприна", „потоп от здрачни сънища",

„безименна песен“, „странни пустини“, „капки от здрач“, „безнадеждност в душата ми тихо звъни“ и т. н. Тези въздушни, абстрактни образи у Разцветников обаче не са, както у Лилиев, същност на поетичния му стил.

И Разцветников като Лилиев в някои стихотворения пренася върху природата своята тъга. В „Балада на самоубиеца“ меланхоличните, ефирни пейзажи напомнят поезията на Лилиев:

Полетата изстиват като длани,
в които не струи кръвта,
и пак, разкрил безбройните си рани,
трепти лесът в нощта като душа.

Във свойте тънки люлки от коприна
боленят пеперудите на смърт
и в тишината минзухари сини
като уханни кандила димят.

Но въпреки голямата духовна близост между двамата поети, въпреки някои стилни сходства те имат различна творческа физиономия.

У Лилиев природата губи реални очертания, сякаш е обгърната от въздушни воали. Тя е безплътна, унесена. Интонационното разнообразие у Лилиев е много по-богато. Въпреки музикалността на стиха, Разцветников не постига тази замайваща феерия от мелодии и съзвучия, която е толкова характерна за Лилиев. Образната система на Разцветников е по-конкретна, по-близка до народния бит и фолклора, пейзажът е по-земен, по-зрим.

В „Двойник“ и „Планински вечери“ виждаме някои типични символистични теми — отчужденост от света, самотност, безнадеждност, скептицизъм, копнеж по смъртта. Но той няма склонност към отвлечени символи, неговата образна система в по-голямата си част е конкретна. Дори приказните, фантастични елементи не я замъгляват, а я доближават до фолклора и до народната митология. Неговите отчаяни изповеди не са подражание на символизма, а са спонтанен израз на една мъчителна вътрешна драма.

Стихосбирката „Планински вечери“ е дълбоко хуманна. Въпреки обезверяването на поета в смисъла на борбата той не е изгубил своята гражданска чувствителност и отзивчивост, съхранил е острото си социално чувство.

Поетични са песните, написани в стила и размера на народната песен, без да са нейно сляпо подражание. Някои от тях са сюжетни творби, в които главни действуващи лица са слънцето, цветята и невярната любима. И в тях се чувствуват душевният финес на поета, неговата нежност и етичност.

* * *

Разцветников се придържа към традиционните метрични схеми. Както почти всички български поети, най-често пише в ямб, но използува и останалите стъпки. У него често се срещат и трисрични размери, от които най-предпочитан е амфибрахият.

В ранните му работи, макар и рядко, се срещат грапавини в ритъма, които по-нататък изчезват. Във „Вихри“ в първата строфа младият поет грубо нарушава хореичната схема.

Ний сме
бели

зимни вихри,
странници от странен свят —
*от далечния*
*север, дето*
бели гробници мълчат.

или:

Скръбна майко, не побутвай *зачарования покров*!
Те сънуват бляна слънчев на погребана любов —

„Звездни нощи")

Дори в „Удавници", една от най-силните творби от септемврийския период на Разцветников, в началото на втората част се препъваме в голяма ритмична грапавина:

Своя нежнорозов цвят
утрото разтваря
и над *мокрия бряг* димят
бели, бели пари.

Стихът на Разцветников винаги е организиран ритмично, но често той пренебрегва римата. В „Планински вечери" много творби са написани в бели, неримувани стихове. Винаги обаче ритмичната стъпка е очертана. Често Разцветников спазва симетрията на строфите, но в зрялото му творчество няма монотонни, напевни стихотворения. И той като всички надарени поети променя синтактичните конструкции, внася на различни места облекчени стъпки, които предпазват стиха от еднообразно звучене. И Разцветников понякога смесва различни стъпки, които допринасят за по-богатото нюансиране на мелодията. В три стихотворения вътре в стиховете хореят се заменя с ямб. Ритъмът става по-богат, с повече акценти, които подсилват емоционалността:

Тук е сетният връх, дето твоята мъка извежда.
Тука свършва света, твоя свят от безумни надежди.
—⏑ /—⏑ /⏑ —/—⏑ —⏑ /⏑ —/⏑⏑ /—⏑
—⏑ /—⏑ /⏑ —/—⏑ /—⏑ /⏑ —/⏑⏑ /—⏑

или:

Свела мигли от бронз, тихо шушне и плаче гората.
С мокра човка кълве по стъклата ми ледния вятър.
—⏑ /—⏑ /⏑ —/—⏑ /—⏑ /⏑ —/⏑⏑ /—⏑
—⏑ /—⏑ /⏑ —/⏑⏑ /—⏑ /⏑ —/⏑⏑ /—⏑

И Разцветников като Лилиев, макар и много рядко, смесва амфибрахий и дактил, анапест и амфибрахий. При резкия преход от един трисричен размер към друг се явява ритмичен скок, който релефно очертава някои смислови единици, артистично обогатява мелодията:

Лежа. А изгарят нивите ⏑—⏑ /⏑ —⏑ /—⏑⏑
под тия простори стъклени ⏑—⏑ /⏑ —⏑ /—⏑⏑
и люшкат си тежко гривите ⏑—⏑ /⏑ —⏑ /—⏑⏑
и ронят червени въглени ⏑—⏑ /⏑ —⏑ /—⏑⏑

В това стихотворение при редуването на амфибрахий и дактил строго се спазва симетрията. В стихотворението „Накичени с цвят и бронзови звънчета"

поетът вмъква на различни места дактилните стъпки сред амфибрахия, като на места нарушава схемните ударения на дактила. Явява се рядко срещаната стъпка амфимакър (— ∪—). Това необичайно смесване на трисрични стъпки придава силни емоционални отсенки, голяма музикална изразителност.

Накичени с цвят и бронзови звънчета,
гонят се пчелите с весел звън в полето,
с ясен звън в полето златен прах се рони
и полюшва някой цъфналите клони
∪—∪ /∪—∪ /—∪∪ /∪—∪
—∪∪ /∪—∪ /—∪—/∪—∪
—∪—/∪—∪ /—∪—/∪—∪
∪∪—/∪—∪ /—∪∪ /∪—∪

Две стихотворения на Разцветников представляват истинска мозайка от най-различни стъпки. Такова смешение на анапест, ямб, хорей, дактил няма у никой друг български поет. В „Зашуми ми ти, горо зелена“ първата и последната строфа са написани в анапест. В следващите строфи се редуват двусрични и трисрични размери. Този разнообразен ритъм предпазва стиховете от монотонност, подчертава смисъла на всеки отделен стих:

Косата ми лъщи като змия, ∪—/∪∪ /∪—/∪∪ /∪—
във кръвта ми сто извора бият ∪∪ /—∪ /— —/∪∪ /—∪
ръцете ми треперят от сила, ∪—/∪∪ /∪—/∪∪ /—∪
сърцето ми — от жажда и милост ∪—/∪∪ /∪—/∪∪ /—∪

В третия и четвъртия стих в последната стъпка ямбът неочаквано се заменя с хорей, който подчертава думите „бият“ и „сила“. Интонацията е естествена, почти разговорна. В другото стихотворение — „Дълбоко в тъмни градини“ на места в първия стих на началната строфа поетът смесва ямб и хорей, а в третия и четвъртия стих на втората строфа — дактил и хорей. Но то е измежду слабите творби на Разцветников, звучи наивно и сантиментално. В стихотворението „Угасни, ти душа“, той смело нарушава анапеста с амфимакър (— ∪—) и бакхий ( ∪— —).

Това редуване на различни трисрични размери вътре в някои стихове нюансира интонацията, смислово оцветява отделни думи:

Аз ще легна самин и смълчан като морно дете,
от рождена ръка изоставено в страшния лес,
и ще слушам как бий, как ехти тъмнорунния свод,
как във бездните вий и умира планинския бог
—∪—/∪∪—/∪∪—/∪∪—/∪∪—
∪∪—/∪∪—/∪∪—/∪∪—/∪∪—
∪∪—/∪— —/—∪—/∪∪—/∪∪—
—∪—/∪∪—/∪∪—/∪∪—/∪∪—

В някои по-дълги стихотворения отделните части са написани в различни ритмични стъпки. В първата част на „Полски стрели“ във всяка строфа симетрично се редуват непълен петостъпен и четиристъпен ямб, а във втората част строфите са несиметрични, стиховете са разкъсани, звучат в хореични ритми. В това стихотворение интонацията е богато нюансирана, завладява със своята неподправена емоционалност. В „Удавници“ първата част е написана в шестостъпен ямб. Втората част рязко се отделя от нея със своя ритъм. Стиховете

са много по-кратки — ямбът е заменен с хорей. В третата част се явява петстъпен амфибрахий. Така различните мотиви изразително се обособяват, звучат със своя мелодия. Мени се ритмичната стъпка и във всяка част на „Двойник".

Строфичният строеж в поезията на Разцветников е твърде разнообразен. И у него преобладават четиристишните строфи (58 стихотворения), но той проявява и подчертана склонност към двустишия — 29 стихотворения. Често не спазва симетрия в строежа на строфите — 27 стихотворения са написани в строфи с различен брой стихове. По отношение на строежа на строфите и римуването Разцветников прави много по-големи отклонения от традиционните схеми, отколкото Фурнаджиев.

Макар и рядко, срещат се петстишни, тристишни, осемстишни, деветстишни и шестнадесетстишни строфи. Осемстишните строфи могат да се разбият на четиристишни.

В някои стихотворения от „Жертвени клади" поетът накъсва стиховете на много кратки ритмични единици, които предизвикват изразителни, несвързани със синтактичната структура паузи. Те забавят темпото и релефно очертават смисъла на най-важните думи:

Царевица
ранна
рони златно зърно.
Майко,
те отиват —
и не ще се върнат.

Тези разкъсани стихове могат да се сбият в двустишия с паралелни рими. Но поетът е предпочел по този начин графически да отбележи къде той поставя паузи, за да постигне по-голям емоционален ефект.

В някои случаи двустишията също могат да се съберат в четиристишия с паралелни рими. Но Разцветников предпочита двустишия и там, където няма завършен интонационно-синтактичен период. Той прехвърля мисълта в следващата строфа. Получава се строфичен пренос, който усилва паузата в края на втория стих и подчертава смисъла на разделените от преноса синтактични части:

Полудей или спри, ако щеш, ти немирнико вятър,
все едно ми е кой ще люлее над мене тревата,

все едно ми е мен дали цвят, или дъжд ще ме плиска —
аз лежа и мълча, и не мисля, и нищо не искам.

Тук фразовото ударение пада върху „тревата". Силната пауза след тази дума отделя и акцентува смисъла на следващия стих, по-силно внушава апатията на поета.

Тесните рамки на двустишието не дават възможност за разгръщане на фразата. Но Разцветников успява в доста стихотворения да преодолее това ограничение чрез дългите стихове, в които използува изразителни интонационни и синтактични фигури.

Къде да почукам тъй късно? Кой морния друмник ще пусне?
О, дайте ми дъбово столче и хляб, и усмихнати устни.

или:

Ти, сън, ти, убиецо тъмен, побързай по горския път
със звездните люлки и примки и с ножа на нощната смърт.

Тъжната повест за Дон Кихот в цикъла „Двойник“ също е написана в двустишия. Но късият стих, еднаквият синтаксис и ритмичен строеж създават известна монотонност:

Бедният наивен Дон Кихот,
Той мечтал за подвиг цял живот.

С меч и със десница от сребро
тръгнал да се бие за добро.

Стигнал сред дъбравите на стан
шатрите на някакъв керван.

Разцветников често нарушава симетрията на строфичния строеж, като вмъква по един извънреден стих, който съдържа замисъла на стихотворението, или някоя важна мисъл. Осмата част на цикъла „Двойник“ започва с един усамотен стих като пролог, който съдържа основната тема:

И моят народ е ранен.

Този стих е обособен, той не се римува със стиховете от следващата строфа. В деветата част на този цикъл също се отделя от двустишията един неримуван стих, който се повтаря и в края на стихотворението:

Ти, който забравен на кръста мълчиш,
Исусе, със тъжните сини очи,

Исусе, с огромната светла душа.

Ти нявга с камшика, разсърден и пламен,
търговците срамно изгони от храма.

Тук с отделянето на третия стих силно е подчертано преклонението на поета пред нравствената чистота на Христос.

Това нарушение на строфичната симетрия е характерен похват на Разцветников. То е художествено мотивирано, обособява мисли, които авторът особено държи да изпъкнат:

Там едно сърце разказва
на мрака и на вятъра
за свойта обич и мъка—
може би то е моето,
може би то е вашето!

Всичко в света се повтаря.

Понякога Разцветников графически отдалечава от строфата стих, който принадлежи към нея, за да обърне вниманието ни върху неговия смисъл.

Напразни грижи и мъки:
Сърце, което обича,
е като пиле болнаво —

и листецът го ранява.

Вървя. И мре край мене всеки вятър,
люти сгъстена в раните кръвта
и по-безсънна глъхне тъмнината,

и по-безкрайно расне пустошта.

Поетът не търси звукови ефекти. Той често пише в неримувани, бели стихове — 36 стихотворения. Най-много обаче си служи с кръстосани рими — около 74 стихотворения са римувани по тази схема. В двустишията винаги римите са паралелни. Включени рими в поезията му няма.

У Разцветников за разлика от Фурнаджиев често се срещат пълнозвучни рими, които невинаги са оригинални — мрак — пак, пръв — кръв, стръв — кръв, стопли — вопли, села — чела, бездомен — спомен, смях — тях, злак — знак, той — бой, унесен — песен, чудо — лудо, нея — пея, гъсти — пръсти, есен — песен, път — кът, чука — тука, мъст — пръст, чар — цар, чудо — лудо, прегръща — къща, слепите — степите, орда — горда, кули — брули.

Но няма нито едно стихотворение, в което всички рими да са пълнозвучни, така че не се получава еднообразна напевност. Срещат се и интересни приблизителни рими — ливади — радост, степи — пепел, Голгота — кротък, отново — виновен, синьо — погинеш, тревата — вятър, сила — помилват, скутове — залутани, викаха — приказки, удавен — здравец, трепети — степите, куполи — натрупани, камък — мамят, гърдите — накитен, опарен — минзухари, тебе — гребен, сила — милост, есен — завеси и т. н.

Тук-там се срещат единични вътрешни рими:

И нека сънувам, че плувам по синя небесна река,
че вятърът лодката люлка и гали ме с топла ръка,
че в здрача от синя коприна, що нежно над мене звучи,
трептят като облаци леки две тъмни, любими очи.

Тази строфа е измежду най-звучните в поезията на Разцветников. Грижливо са съчетани звуковете в „Удавници“:

Гърмеж подир гърмеж заглъхва уморен
и звездния звънар за мирен сън звъни.

Натрупването на тъмния звук „ъ“, на съчетанието „зв“ създава известен звукоподражателен ефект, сякаш чуваме замиращите звуци на вечерта. Поетът е постигнал звукова живопис, която подсилва настроението:

И мълком по речното дъно във дълги редици
ний гоним миража на някаква светла страна.
И в нашите ледни и мътнозелени зеници
гори безнадеждния пламък на жълта луна.

Все пак, както вече казах, Разцветников не постига такава музика на реч-та, както Лилиев.

Патетичните интонации, афектните чувства не са в природата му. В революционната му поезия на места те звучат изкуствено. В нея реторичният стил е търсен, не блика непосредствено, както у Смирненски:

Народи от света! Потиснати и гладни!
Извийте своя взор към тоя пламнал ад!

Както отбелязва П. Зарев неговите стихове от „Червен смях“ са „бледи, изкуствено призивни, лишени от лична нотка“[10].

[10] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. 3. С., 1978, с. 591.

В „Жертвени клади“ поетът вече попада в свои гами, тъжни и мелодични. Той се оформя като лиричен поет с доста богат интонационен регистър и с характерен синтаксис.

Докато Фурнаджиев няма влечение към простите изречения, у Разцветников те се срещат често. В стихотворението „Каин“ се натъкваме на много разширени прости изречения, в които интонацията е слабо раздвижена. Тя вярно предава състоянието на изтръпналия от ужас поет:

Там над тополите вързани редом
бяха пленените в боя врази:
стройна девойка, разголена, бледа,
старец и момък със модри очи.

Следват много по-кратки прости изречения, в които лаконично е изразено потресението на автора:

Беше жестокост и тъпа, и странна.
Бяха смразени от ужас лица...

По-нататък все повече се усилва емоционалната струя, вцепенението минава в осъзната мъка. Натрупват се безсъюзно свързани съчинени изречения, интонацията все повече се повишава:

И неочаквано нейде в полята
вятър изхвръкна със писък и стон,
гръмко и злобно завиха листата,
мракът пришпори крилатия си кон.

Разцветников обича както разширените, така и кратките прости изречения. Понякога разширените прости изречения са с много допълнения без никакъв препинателен знак. Получава се спокойна, равна интонация:

И мълком по речното дъно във дълги редици
ний гоним миража на някаква светла страна.
И в нашите ледни и мътнозелени зеници
гори безнадеждния пламък на жълта луна.

Понякога поетът прекалява с натрупването на еднакви прости изречения. Получава се еднообразна мелодична линия:

Дълбоко в горите шуми синеокото лято.
Горят слънчогледи на жълти огнища в полята.

Горят и на всички очите и устните али.
И сякаш и в моята нощ е светилник запален.

У Разцветников се срещат и прости изречения, които се разпростират в цялата строфа, с безсъюзно свързани обособени части, с редуването на два епитета към едно съществително. Честите запетаи раздвижват и повишават интонационната вълна, предизвикват емоционални приливи.

Ний плакахме за теб на кръста,
за себе си и за света,
за свойте ястребови пръсти
и стари, каменни сърца.

или:

Ти, сън, ти, убиецо тъмен, побързай по горския път
със звездните люлки и примки и с ножа на нощната смърт.

Понякога частите на много разгърнатото просто изречение са отделени с тирета, които графически означават силни паузи. Те рязко пресичат ритмичната инерция, забавят темпото и подсилват трагичното чувство:

В тоя свят на пàрата и жиците —
ето ме загубен без следа
с мойта дива нежност във зениците
и в душата — с късче от звезда.

Разцветников редува разширени прости изречения с много кратки. Така той обособява мисълта на краткото изречение:

Сам съм, И тръпна в зелената степ.

Ти лежиш. Ти затваряш очи. И гледците ти
и под клепките светят, от синьо наситени.

Някой пее. Свежи. И с невидими стубели
лее шемет край тебе планинската чубрица.

Ходя край бездната. Тръпна.

Дните прехождат. Минават. Искрят. И с усмивка залязват.

Но това натрупване на завършени кратки синтактични периоди на места създава застинала мелодия, лишена от емоционалност:

Аз не мисля за теб. Аз не чакам. Нощя не сънувам.

Разцветников отделя някои пояснения в самостоятелни безглаголни изречения. Така те получават по-силен смислов акцент:

Трепвам: скали и простори.
Лес. Ни начало. Ни край.

Само скръб е светът. И лъжа. И жестокост. И грубост.

Ти искаш да забравиш пак света.
Настръхналите улици. Кръвта.

Срещат се и самостоятелни безглаголни изречения:

И аз мълча и чакам. И трептя.
Напразно. Сън. Лъжа. Безкрайност. Нищо.

За да подчертае някоя мисъл, поетът прибягва и до друг, характерен за него похват — поставя две точки там, където няма препинателнен знак или би трябвало да стои запетая. По такъв начин той пресича издишната струя. Това е типично негово графично означаване на силна пауза:

И виждам: ангели над мене —

за тях са сънищата: вир небутан,
за тях са: стряха от небесен град.

Не си ли само: празна вечност,
а твойто име: горък стон

Разцветников постига развълнувана интонация чрез сложни съчинени изречения, в които изразително се повтаря съюзът „и“, който усилва емоционалната струя, оцветява интонацията с непосредствен лиризъм:

И потъвам в степта, и замирам, и гледам как дните
със огромни коси преминават и свалят тревите.

И тръпнат зрелите градини,
и дъх се носи над света

и викат го с душите си безмълвни,
и чакат го напразно, и сънуват,
и плачат безутешно в тъмнината.

Разцветников често натрупва безсъюзно свързани съществителни. Към един глагол се явяват по няколко подлога или допълнения, които създават интонационни градации:

грей и пари всяка бучка, всеки стрък и камъче.

Изгоряха бузите ни, китките ни китени

Сутрин ме будят козите, звънарят и пъстрите птички.

и ето ме: сам посред пропасти, камък, безбрежност и ледници

И душата ми зей като гроб, в полунощи ограбен
и оставен открит — без кандило, без кръст, без мъртвец.

Характерно за поетичния синтаксис на Разцветников е и натрупването на много глаголи, които лаконично и живо предават душевни и природни състояния, внасят динамика в интонацията.

сега стани: гори, свети, ликувай,
лети и пей, и дишай, о сърце!
Пред тебе трепкат висини и бездни,
подмоли тътнат, мълнии цъфтят

Дъждът ще ни смъкне, измие, погуби,
. . . . . .
и бурята вие, реве, отминава.

Емоционално озвучават стиха и повторенията, както и анафората. Понякога обаче Разцветников губи мярка в изреждането на съвсем еднакви синтактични части, които изсушават интонацията:

Зашуми ми ти, горо зелена,
разгърни се, бездънно ливаде,
разтвори се, небе посинено,
разлюлей се, трева копринена!

Той рядко си служи с инверсията, не прибягва до композиционния пръстен. В неговата поезия често се срещат лирични обръщения, въпроси и възклицания, които обикновено изразяват болка, отчаяние, сподавен протест.

В някои случаи въпросителната интонация изпълнява функцията на емоционален усилвател, придава задушевност и лиризъм на мелодията:

Не са ли твойте топли пръсти,
не си ли, моя обич, ти?
О, кой с целувка ме прекръсти
и „Упокой“ над мен шепти?

Разцветников е един от майсторите на стиха в българската поезия. Значителна част от неговите стихотворения завладяват със своята искрена емоционалност и мелодичност. Той изнамира оригинални графически похвати за означаване на синтактично необосновани паузи и за акцентуване на важни смислови единици. Както видяхме, неговият поетичен синтаксис има свои характерни особености.

И Разцветников като Фурнаджиев е сраснал със съдбата на своята родина. И двамата с искрена болка оплакват нейната страдалческа съдба. Но те са личности с противоположен темперамент и затова още в септемврийското си творчество, въпреки общите теми, създават различни поетични светове. Фурнаджиев с неповторими образи и интонации изрази своето потресение от кървавото братоубийство, както и ликуването си от героизма. А в „Сватба“ той постигна една изключително оригинална и внушителна психологическа характеристика на сляпо вярващия, доброволно обречен на революцията борец.

Разцветников дълбоко почувствува ужаса на осъдените на смърт и на техните убийци. Той със синовно разбиране се вживя в трагедията на майките, които не искат да повярват в жестоката истина и тревожно очакват своите загинали синове. А в „Двойник“ разочарованият поет внася нова тема в нашата поезия — за катастрофалното сблъскване между безкористния, пожертвователен идеалист и тъмните стихии на неблагодарните тълпи.

„Планински вечери“ е постижение на пейзажната и изповедна лирика. Тази стихосбирка съдържа вълнуващи самоанализи на една артистична душа, самотна и беззащитна сред жестокия свят. Темата за отчуждението, за обезчовечаването звучи така трагично, както у Лилиев.

Разцветников е един от големите майстори на пейзажа. Често природата е внушителна алегория на неговите душевни състояния. Негов любим обект са родните планини. Морето отсъствува от поезията му.

В стила на Разцветников оригинално се съчетават фантастика и реализъм. Наред с ефирни, понякога отвлечени образи в духа на символизма съжителствуват конкретни детайли от селската действителност и от природата. В неговия поетичен свят живеят образи от народната митология и от фолклора. Асоциациите му са свързани със селския бит и с животинския свят, както и с родната природа.

В своите страдалчески вътрешни преображения — от младежкия борчески ентусиазъм през разочарованието и раздвоението до безизходните бездни на скептицизма този несретен поет до последния си дъх съхрани човеколюбието си и гражданската си чувствителност.

# ТЕОРИЯ И ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

*Атанас Стойков*

## ЛИТЕРАТУРНАТА ТВОРБА В ТЕЧЕНИЕ НА ВРЕМЕТО

Прастара истина е, че писателят създава своите произведения не за себе си, а за читателя и трепетно очаква неговата реакция, мнението му. „На писателя, изповядва Достоевски, винаги му е по-мило и по-важно да чуе добро и ободряващо слово направо от съчувствуващия му читател, отколкото да прочете каквито и да било похвали за себе си в печата. Наистина не зная как да се обясни това: ето, направо от читателя — като че ли има повече истина, като че ли е повече *по същество*.“[1] Литературната творба получава своята реализация едва след като попадне у читателя, възприема се от него. Тук възникват поредица съществени въпроси за взаимоотношенията автор—произведение—читател—художествен критик и литературовед, за различните видове читатели[2] и възприятия на литературното творчество, които намират една или друга интерпретация според философско-естетическите концепции на естетиците и литературоведите, които пристъпват към тази тематика. Заслужено внимание ѝ отделя и Пантелей Зарев във втория том на „Теория на литературата“.[3]

Тук нито имам възможността, нито пък е необходимо да разглеждам този въпрос в неговата сложна цялост. Бих искал само да изкажа някои свои съображения само върху един негов аспект, който ми се струва, че е особено важен и актуален, а именно — животът на литературната творба в течение на времето, нейното възприятие не само от съвременните, но и от следващите поколения читатели. Този аспект става предмет на засилено и специално внимание от страна на съветското литературознание.[4]

---

[1] Русские писатели о литературном труде. Л., 1955, с. 186.

[2] Широко разпространение е получило разделението на читателите на два вида: огромната част, която чете художествената литература за собствена наслада, като хоби и професионално подготвените читатели — критици, литературоведи, естетици и др. под. За Гьоте те са три вида: „Първият — това са ония, които се наслаждават, без да разсъждават, вторият — това са тези, които оценяват и съдят, без да се наслаждават, и третият, средният — ония, които оценяват, присъждат, като се наслаждават и се наслаждават, като разсъждават. Именно тези последните и възсъздават наново произведението.“ Й. Гьоте. Общество, литература, чтение. М., 1978, с. 74.

[3] П. Зарев. Теория на литературата. Т. 2. С., 250—254, 336.—369.

[4] Свидетелство за това са следните трудове: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979; Литературные произведения в движении эпох. М., 1979; М. Б. Храпченко. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений. — В: Художественное творчество, действительност, человек. М., 1976, 173—207; О. В. Творогов. Об изучении читательского восприятия литературы. —В: Класическое наследие и современность. Л., 1981, 55—59 и др.

Заслужава да отбележим, че в тази насока особено ярко изпъква несъстоятелността на всяка литературна теория — феноменологическа, структуралистка, „новата критика“ и др. под., които абсолютизират автономността на литературната творба, разглеждат я сама за себе си, откъсват я от нейния реален литературно-исторически контекст. Както справедливо отбелязва немският литературовед Манфред Науман, „дори когато литературното произведение се изолира от извънлитературните отношения, то винаги все пак се изявява и извън себе си. Защото то има отношение към литературата; то има, както Вернер Краузе често казваше „литературен характер“. Литературният характер на произведението се схваща и се осъществява в неговото отношение към други произведения, към литературните жанрове и стилове, към арсенала на възникналите в общия литературен процес средства, форми, материали и методи на литературното осъществяване, към един ансамбъл на литературния опит, на литературното знание и можене, което предлага всяка индивидуална практика на литературната продукция и рецепция.“[5]

Поради това изучаването на литературната творба в движението на времето може да бъде само тогава истински плодотворно, когато то държи сметка за нейния реален статус, за литературния ѝ характер, за нейното място и функция в общия литературно-исторически и културно-исторически процес. Заедно с това този подход дава най-сигурни критерии и за обективната оценка на нейната естетическо-литературна ценност. Възможни са най-различни положения. Не само отделна литературна творба, но понякога дори цялостното творчество на един писател, респ. поет, да не бъде разбрано, възприето и оценено по достойнство от съвременниците и то да получи едва ли не своето откритие в следващите поколения. Такъв е например случаят у нас с Никола Вапцаров, чиято поезия можа да получи своята действителна оценка и признание едва след победата на Деветосептемврийската социалистическа революция и дори чак в края на 50-те и началото на 60-те години.

Извънреден интерес представляват случаите, когато някои писатели и отделни техни творби получават изключителна популярност в своето време, а после съвсем се забравят, като че ли не са съществували. Сега в същност само някои педантични литературни историци ни напомнят за тях, те вече отдавна са излезли от литературния живот, могат да се намерят само в някои библиотеки, потънали в прах.

Оказва се, че литературната творба има свое собствено съществование и изявяване, твърде често дори независимо и дори противоположно на замисъла и намеренията на писателя. Как се случва това, на какво се дължи то? Да взема два особено характерни в тази насока примери от голямата руска литература. Единият е с комедията на Гогол „Ревизор“. Както разкриват редица изследователи на творчеството на именития писател, самият той останал изненадан и потресен от възприятието на неговата творба . Той е смятал само да обърне внимание върху някои съществени недостатъци на обществото и да помогне то да се поправи, да се освободи от тях, а изведнъж срещу него се надигнал страхотен вой главно от ония, които са били поразени от неговата критика. „Действието, произведено от нея (т. е. комедията — б. м., Ат. С.), се оплаква Гогол на големия артист М. С. Шчепкин, беше голямо и шумно. Всички са против мене. Възрастни и почтени чиновници крещят, че за мене

[5] M. Naumann. Werk und Literaturgeschichte. — Weimarer Beiträge, 1982, № 1, p. 51.

няма нищо свято, щом като съм дръзнал да говоря така за чиновниците. Полицаите са против мене, търговците са против мене, литераторите са против мене. . . Сега аз виждам какво значи да си комически писател. И най-малкият призрак на истината — и против тебе въстават, и не един човек, а цели съсловия."[6] В същност именно самият патос на Гогол-сатирика, намерил гениално въплъщение в „Ревизор", довежда, дори независимо от намеренията на автора, до безпощадното разобличаване не само и не толкова на отделни недостатъци, а на самата гнила и порочна същност на тогавашното помешчическо руско общество. Оттам и бесният вой срещу Гогол и неговата комедия от страна на крепителите на това общество. И друга, не по-малко съществена причина. Тя се състои в това, че тъкмо с „Ревизор" се създава коренно нов тип комедия. Докато преди това в този жанр обикновено е било прието да има и положителни герои, които се борят за правдата и тя накрая побеждава, то сега изведнаж няма нито един положителен герой освен един единствен — самия смях.

Другият случай се отнася до „Вишнева градина" на Чехов. Тук става дума до разминаване между писателя и театъра, респ. и публиката в жанровото определение и схващане на пиесата. Докато Чехов смятал, че е създал комедия, то ръководителите на Московския художествен театър Станиславски и Немирович-Данченко я поставят на сцената като социално-психологическа драма. Писателят дотолкова е бил огорчен от този факт, че в писмо до О. Л. Книпер изказва възмущението си и дори подхвърля предположението, че Станиславски и Немирович-Данченко не са чели внимателно пиесата му. Интересно е да се отбележи, че в най-ново време има опити да се постави „Вишнева градина" именно като фарс, като комедия, дори и у нас (имам пред вид последната й постановка на Асен Шопов в Театъра на Народната армия), ала те все излизат несполучливи. Причината за това следва да се търси според мене не само в това, че публиката е свикнала вече с една съвършено друга трактовка на Чеховата пиеса, но също и преди всичко, че тя обективно (въпреки намеренията на автора й) по силата на вътрешната логика на действието и изграждането на характерите се е изляла и осъществила в драма, а не в комедия.

Когато става дума за литературната творба в течението на времето, то се има пред вид не нейното индивидуално (от отделни читатели) или дори групово (от отделни групи читатели по съсловен, професионален или друг признак), а нейното общо и най-характерно, най-разпространено, най-типично възприемане в поредицата от последващи поколения и епохи след създаването й. При това се има пред вид както собствено читателското, така и отношението на литературната критика, т. е. и професионалното читателско възприемане. Именно в тази област получават пълното си осъществяване и същевременно обосноваване и разбиране такива категории и понятия като трайното и вечното в литературата, т. е. онова, което издържа изпита и изпитанията на времето. Това, разбира се, както и ще видим по-долу, не означава, че литературната творба има еднозначно възприемане и оценка от създаването й до наши дни. Наопаки, дори твърде често начинът на това възприемане, а също и оценката се мени, получава едни или други акценти и може би тъкмо те в своята съвкупност все повече и по-многостранно разкриват заложените в самата творба качества и достойнства.

От втората половина на XIX в. читателското възприемане на литературната творба, разбирано в неговия широк смисъл, доста по-лесно и по-точно

[6] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Т. 11. М., 1952, с. 38.

може да се установи и проследи. Това е така, защото оттогава насетне предимно в напредналите културни страни започват да се провеждат различни инициативи за изучаването на читателските вкусове и предпочитания. А през XX в., особено напоследък, стана редовна практика на различни видове социологични и други анкети и изследвания на читателските потребности, интереси и мнения. Колкото се отива по-далече в миналото, толкова повече този род проучвания се затрудняват. Това е така, защото чак до Ренесанса в Италия ние не разполагаме с каквито и да било конкретни сведения за това, как е била възприета от читателите една или друга забележителна литературна творба, какви са били читателските предпочитания и др. под. , а литературната критика, както е известно, се появява и развива твърде късно, едва през последните три-четири века. Има и нещо друго, за което не може да не се държи сметка. А то е, че едва откриването на книгопечатането от Гутенберг във втората половина на XV в. създава възможности за тиражирането на книгите, вкл. и литературните произведения, и несравнимо по-широкото им разпространение отпреди. И друго не по-малко важно обстоятелство. Фактически едва буржоазното общество създава предпоставки за огромотяване и по-широка образованост на огромната част от народните маси, които дотогава тънат в невежество и не могат да участвуват като читатели на художествени произведения. По-точно дори тази сравнително по-широка образованост на народните маси се осъществява съвсем не в еднаква степен и мащаби във всички буржоазни страни. Известно е, че в редица измежду тях, като Русия, Полша, Румъния и др., имаше значителни помещчическо-феодални остатъци, те бяха крайно неразвити и огромната част от преобладаващото в тях селско население си оставаше неграмотно и необразовано. Дори и сега, в края на XX в., има все още страни в света, довчера колониални и зависими, в които неграмотността на населението е все още извънредно, ужасяващо голяма. От друга страна, ние можем да проследим как тъкмо в наше време, когато се унищожават последните останки на колониалното робство и зависимост, когато се образуват нови самостоятелни национални държави, много от които тръгват по некапиталистически път на развитие, как бързо тяхното население преодолява неграмотността и невежеството, приобщава се към цивилизацията, към знанията и изкуствата. В тях все повече се превеждат шедьоврите на световната литература и стават достояние на все по-широк кръг читатели, като същевременно бурно се развива и тяхната собствена национална литература. А всепризнато е вече, че никъде художествената литература — и родната, и чуждестранната — няма такава небивало широка и отзивчива читателска аудитория, както в социалистическите страни. По такъв начин и в тази област новият социалистически обществен строй, особено когато навлиза в етапа на своята зрелост, показва и доказва своите предимства пред капитализма.

Стои въпросът, възможно ли е да се изучава читателското възприемане на литературната творба още преди изнамирането на книгопечатането, преди съществуването на професионалната литературна критика, при липсата на каквито и да било непосредствени данни за това читателско възприемане. На пръв поглед като че ли това не е възможно. Ала ако се вгледаме по-задълбочено и подробно в нещата, ще се окаже, че макар и да е доста трудно и в редица случаи да не може да се удостовери с желаната точност, то също се поддава на изследване. Само че то, за да бъде резултатно, изисква от учения—литературовед или социолог на литературата, особена находчивост, досетливост и дори наличието на някои похвати, свойствени на криминалното дирене.

Защото тук изследователят трябва да се осланя само на своето умение да разчита правилно редица косвени показатели и свидетелства, които биха му дали възможността да твърди с по-малка или по-голяма вероятност и достоверност начините на възприемането, разпространеността и въздействието на едно или друго литературно произведение. Такива косвени показатели биха могли да бъдат например количеството на преписите на дадена литературна творба, какви изменения евентуално се внасят в някои нейни преписи или пък в изказаното, макар и само в няколко изречения, мнение на преписвача; позоваването от страна на едни автори за творби на други автори — съвременни или техни предшественици, евентуално една или друга изказана тяхна оценка по отношение на тях; списък на забранени, смятани за еретични книги — такива списъци, както е известно, редовно е съставяла католическата църква; писма, дневници и др. под., в които се изказват впечатления от прочетени ръкописни книги, или общуването с писатели и т. н. и т. н. Така например за широкото разпространение на апокрифите и въобще на богомилската книжнина в средновековна България ние бихме могли да съдим по такива косвени показатели и обстоятелства, каквито са списъкът на забранените книги при цар Симеон, а също и от съчинението на Презвитер Козма „Беседа против богомилите и поучение от божествените книги".

С течение на времето литературната творба може да премине през най-различни перипетии, да бъде възприемана дори по коренно различен начин в зависимост от господствуващите в даденото време литературни вкусове, предпочитания, течения и направления. Това е сложен, изключително труден проблем за изследване. Преди да изкажа някои по-общи теоретически съображения по него, бих се позовал поне на няколко конкретно-исторически екскурса.

Да вземем нашата собствена старобългарска литература. Дори до последно време нейните творби бяха в същност предмет само на съвсем специални изследвания от съвършено ограничен кръг нейни познавачи. Преобладаваше мнението, че тя има предимно културно-историческо значение, но с изключение на няколко паметника не е съумяла да създаде каквито и да било значителни художествено-естетически ценности. Заслужават похвала дългогодишните усилия на учени като акад. П. Динеков за преодоляването на тези отдавна вкоренени предубеждения и неверни представи за старобългарската ни литература. Сегашното седемтомно издание на нейните най-добри творби (с приложения и на съвременен български език) е забележително събитие в нашия литературен и общокултурен живот. За пръв път благодарение на това тя става широко известна както на широкия читател, така и на писатели, литературни историци и критици. Сигурен съм, че това ще даде своите благотворни отражения върху нейното ново, многообразно, съвременно прочитане до откриването на неподозирани ценности в нея, които да действуват като могъщи импулси за развитието на съвременната ни социалистическа художествена литература, ще разширят значително самите основи на нейната традиция, ще обогатят изразните й средства и възможности. А в обсега на широкия читател навлизат цяла поредица произведения, които го свързват още по-здраво с историческото минало и огромното културно наследство на своя народ, издигат националната му гордост, разширяват духовните му хоризонти. Ала тази нова актуалност и съвременно преосмисляне на старобългарската ни литература биха ли били възможни без засиления интерес и внимание на социалистическото ни общество, особено във връзка с честването на 1300-годишнината от създаването на българската държава, което породи една бла-

гоприятна атмосфера за възприемане и осмисляне на историческото ни минало, на древните култури, създавани по нашите земи, в т. ч. и на самата старобългарска и средновековна българска култура? Ясно е, струва ми се, че не. Нещо повече, самото сегашно преоценяване и преосмисляне на старобългарската ни литература е един от убедителните конкретни примери на общото движение към възможно най-широко опознаване и преосмисляне на целокупното ни културно наследство, извършвано при това не само по себе си, не само с някакви си чисто познавателни цели, но органично и по същество като необходима повеля в нашите усилия да създаваме и развиваме богата и многообразна българска социалистическа култура, респ. литература, в стремежа ни да бъдем в челните редици на художествения прогрес в света.

Както е известно, у нас десетилетия наред прогресивните писателско-литературни и читателски среди, които се намираха под влиянието на комунистическата ни партия, не можаха да оценят по достойнство и дори се отнасяха пренебрежително към творчеството на редица големи наши писатели, като З. Стоянов, Ив. Вазов, Пенчо Славейков, Й. Йовков и др. Причината за това се коренеше в изразеното по един или друг начин отрицателно отношение към идеите на социализма от страна на тези писатели, т. е. ограничено-доктринерското отношение към тяхното творчество, което пречи да се види и осъзнае онова, което преобладава в него, а именно неговите ясно изразени реалистични и демократично-народностни черти и традиции и същевременно приносите му за развитието на родната ни литература, вкл. и за представителите на пролетарската ни литература. В това се изявяваше и недостатъчното познаване и усвояване на ленинското отношение към художественото наследство, особено ярко и пълно изразено в поредицата му статии за Л. Н. Толстой. Решителният поврат в тази насока настъпи у нас едва след блестящата заключителна реч на Георги Димитров пред Лайпцигския съд и вълнуващата защита, която даде на българския народ и многовековната му култура—и особено пък след преодоляването на лявото сектанство, взело временно връх в партията, възприемането и провеждането на новия ленинско-димитровски курс. Тук искам само мимоходом да изтъкна, че заслугите на Г. Димитров в тази насока съвсем не се отнасят само до България, до българското комунистическо и работническо движение. Докладът му пред Седмия конгрес и цялостната му дейност като генерален секретар на Комунистическия интернационал имат голямо, бих казал, решаващо значение за преодоляването на господствуващите левосектантски тенденции и черти в цяла поредица комунистически партии от онова време, а също и за превъзмогването на силно разпространените у тях явления на национален нихилизъм, на пренебрежителното отношение към собствените национални исторически и културни ценности. Голяма е заслугата на Георги Бакалов, Тодор Павлов и други наши литератори-комунисти за въплъщението в живота на това ново ленинско-димитровско отношение към културното ни наследство. Във всеки случай вече от втората половина на 30-те години в самото духовно формиране на комунистите и ремсистите и на многобройните техни симпатизанти наред със стиховете на Смирненски, Гео Милевата поема „Септември“, романа „Хоро“ на Антон Страшимиров, произведенията на цяла поредица писатели на пролетарската литература, творчеството на Ботев, Каравелов, Ал. Константинов и някои други писатели вече неизменно участвуваха и „Записки по българските въстания“ от З. Стоянов, „Под игото“, „Немили-недраги“

и „Епопея на забравените“ от Ив. Вазов, разказите на Елин Пелин и Йовков и др. Дори по време на въоръжената борба против фашизма (1941—1944) „Записки по българските въстания“ и „Под игото“ станаха едни измежду най-търсените и четени книги в затворите, концлагерите и партизанските отряди. Нам беше тогава особено близък и сроден патосът и възхищението, с които тъй вълнуващо пресъздават в своите творби и З. Стоянов, и Вазов самото опиянение, надеждите и вярата в народните сили на националноревюционното ни движение, на неговите борби и герои.

Това преосмисляне на художественото ни наследство от последователни ленинско-димитровски позиции, разбира се, трябва да се схваща не опростено, не като някакъв еднозначен акт, а като процес, който ще продължи, невинаги настъпателно, а понякога и със странни връщания назад и в новия период след победата на Деветосептемврийската социалистическа революция. Този процес беше силно спънат и затормозен след смъртта на Г. Димитров, когато се установи периодът на култа към личността.

Победата на априлската линия на партията ни през 1956 г., нейното плодотворно развитие и обогатяване оттогава насетне — вече повече от четвърт век, решаващите заслуги и приноси за всичко това на др. Тодор Живков — всичко това се отрази крайно благоприятно и върху отношението ни към собственото наше, а също и към чуждестранното културно, респ. и литературно наследство. Понякога е имало, има и сега едни или други отделни отклонения в това наше отношение към литературното ни наследство било по посока на старото и отдавна преодоляно ограничено-догматично схващане, било пък по посока на безкритичната всеядност. Ала това са именно отделни отклонения, а преобладава и се налага тъкмо марксистко-ленинското последователно отношение към литературното наследство, което органично съчетава в себе си принципността на класово-партийните критерии с широтата в оценката на литературните явления, с максималното съобразяване с тяхната сложност, многоаспектност и специфика. Именно това ни позволи да вникнем много по-дълбоко в огромното противоречиво творчество на Яворов, на всички поети-символисти, на поети като Теодор Траянов и Кирил Христов. Заслужава да се отбележи, че именно това същевременно ни даде възможност да се освободим от редица наши предубеждения и неверни представи за някои явления в съвременната чуждестранна литература, да оценим по достойнство творчеството на такива сложни писатели като Кафка, Сартр, Камю, Джойс и др.

Епохата, в която живеем, се отличава с изключителна динамичност и напрежение, които се определят преди всичко от драматичното противоборство между нарастващите сили на социализма и ставащите все по-агресивни и реакционни сили на империализма, озлобени, че губят все повече позиции и самата историческа перспектива. Тази динамичност се определя и от развиващата се научно-техническа революция, както и от гигантската, най-важната борба, която се води сега по всички меридиани за спасяването на мира, за преодоляването на опасността от термоядрена катастрофа. Характерна черта на нашата епоха е и засиленото международно културно сътрудничество и обмен. Художественият процес по-специално, благодарение на могъщото развитие на средствата за масова информация и на транспорта (особено въздушния), приема все по-осезателно световни очертания. Докато в миналото, за да стане един писател, дори когато той е извънредно голям и известен и в други страни, а още повече пък, за да добие и световно признание, обикновено са

минавали десетилетия, а понякога дори и цели столетия, то в наши дни много именити писатели познават още приживе световната слава. Едва ли е необходимо да привеждам примери за това, защото те са всеобщо известни.

За да стане по-ясно в какво собствено се състои различието в случая, то бих си позволил да разгледам тук съвсем накратко как става възприемането във времето на такива световноизвестни писатели, каквито са Данте и Шекспир. Много подробно и задълбочено този въпрос, що се отнася за Данте, е изследван от Н. Н. Голенищев-Кутузов[7] при това в един още по-широк план, който вече навлиза в пределите на сравнителното литературознание, а това вече не е задача на моята статия. Що се отнася до самата фактическа страна, то аз се ползувам преди всичко от изобилната информация, съдържаща се в този фундаментален труд. Дори в родната му Италия Данте съвсем не е известен навсякъде още приживе. Нещо повече, както установява Голенищев-Кутузов, „следсмъртната слава на Данте бавно се разширява в Италия, като за два века се разпространява във всички области, където звучи италианска реч“[8]. А във втората половина на XIV в. Данте става известен и извън пределите на Италия, при това не най-напред в най-близките съседни на Италия страни, както би могло да се очаква, а в Англия. Този ранен интерес към творчеството на великия флорентинец се дължи на именития английски поет Джофри Чосер, който прекарва доста време с дипломатическа мисия във Франция, Фландрия и Италия, смята се, че се е срещал с Петрарка и Бокачо, запознава се с творбите на Данте и става негов поклонник. Както разкриват всички изследователи на творчеството му, въздействието на Данте се чувствува съвсем осезателно в главното му произведение „Кентърбърийски разкази“. Ала все пак Данте става известен през XIV в. в Англия в един съвършено ограничен кръг, предимно сред приближените на херцог Хемфри Глочестърски, в чиято библиотека са се намирали и произведенията на Данте в оригинал.

За пръв път „Божествена комедия“ се превежда на испански език през XV в., и то в проза, скоро след това се появяват преводи на каталонски език, едва в края на XV в. излиза първият френски превод (1941), и то в александрийски стих. Именно в епохата на Възраждането (XIV, XV и XVI в.) славата на Данте постепенно се разпространява в основните европейски страни, ала този интерес след това в някои от тях заглъхва, за да се възобнови наново през XVIII и XIX в., когато и започва усиленото превеждане на Данте на други езици, издаването на „Божествена комедия“ и нейното широко разпространение. Така първият превод на „Божествена комедия“ на немски език, направен от Леберехт Бахеншванц (Лайпциг, 1767—1769), се превръща веднага в културно събитие. „Ад“ се изкупува само за няколко месеца и скоро излиза във второ издание. Едва от XVIII в. насетне в образованите кръгове на Русия се събужда интереса към Данте, а първият пълен руски превод на „Ад“ е бил издаден през 1842 г. У нас, в България, като е известно, ние дължим запознанството ни с творчеството на великия флорентинец благодарение на енергията и ентусиазма на Константин Величков, чийто великолепен стихотворен превод на „Ад“, разкошно издаден с илюстрациите на Доре, излиза през 1906 г.

Отношението към Шекспир съвсем не е било еднакво дори в родината му. Така например в английския театър от времето на Реставрацията изхвърлят от трагедиите на Шекспир всички шутовски сцени, а монолозите ги преправят

---

[7] Н. Н. Голенищев-Кутузов. Данте и мировая культура. М., 1971.
[8] Пак там, с. 315.

в александрийски стих. Историците на европейския театър установяват, че реалистическите тенденции в него през XVIII в. са до голяма степен свързани с новата интерпретация на Шекспир, с борбата против широко разпространени дотогава негови класицистични преиначавания. Особено голяма е заслугата в тази насока на великия английски артист Гарик, който изиграва почти целия Шекспиров репертоар (25 пиеси), като винаги се позовава на оригиналния текст на неговите произведения, а не на различни техни разработки.

Историята на литературата ни дава любопитни примери как произведения, които по-сетне се смятат единодушно за шедьоври на един или друг, при това вече добил славата на велик писател, не се възприемат като такива от съвременниците му, дори по повод на тях се повеждат шумни дискусии в печата. Такъв е например случаят с „Ана Каренина" на Л. Н. Толстой.[9] Още със самото си появяване, първоначално в сп. „Русский вестник" от 1875 г., романът „Ана Каренина" става предмет на скептични и дори направо отрицателни критични оценки. Критиците недоумявали как Толстой се е заел и той да пише роман с обикновен любовен сюжет. Широкият читател пък също изразявал недоволство главно поради изобилните периферийни сцени, които му пречат да следи главната интрига. Най-любопитното е, че дори самият писател се е чувствувал някакси неудобно с този роман след грандиозната епопея „Война и мир". Имало е и отделни гласове в защита на романа, ала те не са били особено убедителни, не са вниквали в неговия широк замисъл. Дори те предизвиквали още по-ожесточени обвинения срещу писателя. Така например известният критик Н. К. Михайловски в своя публицистически цикъл „Записки на профана" противопоставя Толстой — автора на статии за народното образование, на Толстой — романиста, който според него отдава дан „на забавленията на аристократическите салони и бурите на дамските будоари" по неговия собствен израз.

А когато през 1881 г. самият Л. Н. Толстой в писмо до В. В. Стасов нарича своя роман мерзост и че се срамува от него, в същото време „Ана Каренина" (сякаш в съгласие с автора ѝ) се отхвърля изцяло от критиката като произведение, което не е свързано с жизнените въпроси на времето, а се рови излишно в преживяванията и чувствата на преситени от живота хора. Но има писатели и критици, които виждат и осъзнават още тогава „Ана Каренина" като шедьовър в руската литература. Такъв е бил например А. П. Чехов, който спори непрекъснато със самото нравствено учение на Толстой, но приема възторжено романа заради това, че в него са поставени правилно важни нравствени проблеми и това споделя в писмо до Толстой. Едва по-късно и най-вече в съветско време се вижда и оценява по достойнство огромното новаторско значение на „Ана Каренина" като произведение, в което любовният роман и личната драма са пресъздадени особено дълбоко, защото са разкрити на фона на цялостната обществена обстановка на своето време и защото, както е схванал още Чехов, в този роман са поставени много съществени нравствени проблеми, без писателят да ги разрешава — самата тяхна постановка буди читателската съвест и го приканва към активна жизнена и човешка позиция.

От тези няколко екскурса, струва ми се, че можем да направим накратко следните основни изводи. Литературната творба има и свой собствен живот във времето, дори понякога независимо от замисъла, намеренията и предвиж-

[9] Особено подробно този въпрос е разгледан от Г. В. К р а с н о в. Основные вехи в восприятии романа „Анна Каренина". — В: Литературные произведения в движении эпох. М., 1979, 184—229.

данията на нейния автор (случаят с Гоголевия „Ревизор", с „Ана Каренина" на Л. Н. Толстой). Това е така, защото литературното произведение става обществен и литературен факт, то изпитва върху себе си професионалното (на критици и литератори) и обикновеното читателско въздействие.

За разлика от произведенията на киноизкуството, които обикновено стават в течение на месеци или една-две години широко известни, понякога дори в целия свят (имам пред вид творбите на крупните кинодейци на нашето време), то литературните произведения, особено поезията, са трудно достъпни и понякога трябва да минат цели десетилетия, за да прекрачат границите на своята страна — това най-вече се отнася за литературите на малките народи като нашия. Причината е ясна — корени се в езиковата бариера. Друг е въпросът, че в наше време, когато изучаването на някои чужди езици добива масово разпространение (например на английския и руския език), то написаните на тях литературни творби вече имат една постоянно разширяваща се аудитория. Ала дори и сега, вкл. и за тези литератури, превеждането на техните творби и на други езици остава главното средство за включването им в световния литературен процес. Оттук грамадната и постоянно нарастваща актуалност на проблемите за превода, за неговата достоверност, качество и творческо превъплъщение.

Ясно е, струва ми се, от приведените примери с Данте и Шекспир (а те могат да бъдат много повече), че в миналите векове поради още крайно неразвитите литературно-културни връзки и взаимоотношения между отделните страни творенията дори на гиганти на литературното творчество не само че не стават веднага известни извън пределите на страните, в които са се породили, ала дори този процес понякога трае цели векове и има своите перипетии.

Осигуряването на световния мир, на отношения на сътрудничество и взаимно разбирателство между държавите и народите — тази най-важна повеля на нашето време, ще открие несъмнено възможността за още по-активно културно общуване между народите, за засилване на световния литературен процес. За това ратуват и се борят всички прогресивни сили на земното кълбо с тяхната главна опора — социалистическата общност от държави начело със Съветския съюз.

*Виктор Бычков*

# У ИСТОКОВ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТЕОРИИ ЗНАКА И ЗНАЧЕНИЯ

Известно, что духовная культура европейского средневековья отличалась высоким уровнем символизма и семиотичности. Многие памятники средневековой литературы и искусства остаются часто непонятыми в своей глубинной сущности современному человеку в силу того, что он незнаком с языком основных символов и знаков средневековой культуры. Более того, сам дух всеобъемлющего знаково-символического мышления, обостренное ощущение и переживание всего материального и духовного космоса как целостной системы знаков и символов, — эти , характерные для средних веков черты, во многом уже чужды современным наследникам новоевропейского рационализма. Средневековье, между тем, не только жило, ощущало и мыслило в образах, символах и знаках, но и стремилось осмыслить основы этого семиотического бытия-мышления. Многие мыслители и писатели средних веков как на Востоке (в странах византийского региона), так и на латинском Западе обращались в той или иной связи к проблемам образа, символа, знака. Наиболее последовательно и глубоко знаковая проблематика в ее средневековой редакции была разработана одним из крупнейших мыслителей поздней античности и раннего средневековья Аврелием Августином (354—430 гг.).

Получивший высокое классическое образование, прошедший искус увлечения почти всеми духовными течениями своего времени, Августин уже в зрелом возрасте принял христианство и направил все свои усилия на использование основных достижений греко-римской культуры на путях формирования новой идеологии. В частности, и его знаковая теория вырастала из стремления к синтезированию соответствующих греко-римских и библейских идей. При этом в ранних трактатах Августина на первом плане стоят греко-римские традиции, а в более поздних — усиливается звучание собственно христианских мотивов, легших в основу средневековых представлений о знаке и значении.

Первые суждения Августина о знаке наиболее полно представлены в трактате „Об учителе“ (389). Они были уточнены и развиты в первых книгах сочинения „О христианской науке“ (относящихся к 397 г., закончена работа была только в 427 г.), отдельные положения переосмыслены в последних книгах „Исповеди“ и в ряде других поздних, особенно экзегетических работ. В своих семантических исследованиях Августин как бы подводит итог исканиям античной и раннехристианской мысли в этой области. В теории знака Августина просматривается знание и учений Платона и Аристотеля об именах и суждений Филодема и Секста Эмпирика о знаках, и полемика стоиков и

эпикурейцев на эту тему. Встречаются у него мысли и даже почти дословные формулировки Филона, Плотина и Оригена, наконец, отчетливо слышится эхо борьбы между Евномием и каппадокийцами по поводу сущности имен. Подводя итог античной знаковой теории и делая выводы, близкие к платоновским или раннехристианским (Ориген, каппадокийцы), Августин идет, однако, своим путем. Он не ищет в знаке сущности предмета (традиция, идущая с Ближнего Востока), а стремится выяснить возможности передачи с его помощью знания.

К исследованию проблемы знака Августин пришел от двух гносеологических вопросов: возможно ли и как возможно знание и возможна ли и как возможна передача знания (т. е. проблема обучения). Оба вопроса упираются в теорию знака, и Августин стремится подробно разработать ее.

Знаком (signum), по мнению Августина, может быть названа „такая вещь (res), котороя употребляется для обозначения другого" (De doctr. christ. I,2; De magistr. 2, 2)[1], т. е. такая вещь, которая интересна не сама по себе, но указывает на что-то другое. Это определение традиционно. Из латинских авторов у Цицерона, авторигет которого в вопросах философии и риторики непререкаем для Августина, можно найти такое определение: „Знаком является то, что кем-то непосредственно ощущается и означает нечто, что из [него] самого, конечно, видится" (De Inv. 1,30). Из христианских писателей Ориген, чье влияние сильно ощутимо в семантических исследованиях Августина, писал: „Знаком же считается, когда посредством того, что мы видим, выражается нечто другое" (In Rom. 4, 2, PG, 14, 968)[2]. Августин в своем определении настаивает на предметной стороне знака. Знак — это прежде всего некая вещь (res)[3], имеющая самостоятельное бытие независимо от того, включена она или не включена в знаковую ситуацию. Им может быть камень, ягненок, конкретный человек, т. е. любой предмет или слово. Всякий знак обязательно является вещью, но далеко не всякая вещь есть знак. Знак, воздействуя своей формой на психику человека, возбуждает мысль о чем-то ином, чем сама эта форма: „Знаком же является вещь, которая, помимо того, что дает чувствам [свою] форму, привносит в мышление, производя из себя, нечто иное" (De doctr. christ. 2,1). Этой формулировке суждено было стать классической для всего средневековья. Позже, уточняя смысловое значение словесного знака — имени (nomen), Августин писал, что оно служит для отграничения одного предмета от другого: „Действительно, всякое слово служит для различения [предметов]. От того оно и называется именем (nomen), что обозначает (noto) предмет, является как бы значком (notamen). Обозначает же—то же, что различает и, говоря по-ученому, способствует разграничению" (De gen. ad lit. imp. 6,26).

Все знаки Августин делит на два вида — знаки естественные (signa naturalia) и знаки „данные" (signa data) (De doctr. christ. 2,2), или словные, „условленные" (placita — De mus. 6, 13,41)[4]. Естественными знаками являются

---

[1] Работы Августина цитируются по изданиям: J. P. Migne Patrologia cursus completus. Series latina. T. 32—47 Paris, 1864—1865;

Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum. Vindobonae, 1887—1953. (Пока в этом издании появилось 19 томов Августина); Творения Блаженного Августина, епископа Иппнийского. Ч. 1—7. Киев, 1901—1912.

Современное понимание знака в его различных аспектах см. в работе: А. Ф. Лосев. Прблема символа. и реалистическое искусство. М., 1976, 68—134.

[2] Ср. R. A Marcus. St. Augustine on Signs. — Phronesis. A Journal for Ancient Philosop hy, t. 2, 1957, No 1, p. 70.

такие, „которые без чьего бы то ни было желания и побуждения что-либо обозначить, дают нам возможность познать из них помимо их самих нечто другое". Примерами таких знаков являются дым — знаком огня, следы животых, непроизвольные жесты и выражения лица человека, указывающие на состояние его духа (De doctr. christ. II, 2). Последняя группа знаков (жесты, выражения лица, интонации голоса, отражающие душевное состояние человека, желание — нежелание и т. п.) составляет „естественный, общий всем народам язык", который усваивается детьми еще до того, как они научатся говорить (Conf. I, 8, 13).

Ко второму виду относятся знаки, с помощью которых живые существа сообщают друг другу свои мысли и чувства (De doctr. christ. II, 3). Они делятся на предметные и вербальные. Наиболее выразительные из них связаны со сферами зрительного и слухового восприятия. Главным и самым обширным классом этих знаков являются лингвистические знаки — слова, „то есть обозначающие нечто звуки". Слова были изобретены разумом для передачи мыслей и чувств от человека к человеку (De ord. II, 12, 35). Слова могут заменять все другие знаки, обратное — невозможно (De docrt. christ. II, 4); они — знаки в наиболее точном смысле, т. к. изобретены и используются исключительно для „обозначения" чего-то; значение их вне знаковой ситуации очень мало (De doctr. christ. I, 2). Слово практически не отвлекает внимание реципиента (употребим здесь современный термин, как поступил бы и сам Августин, придававший больше значения сущности дела, чем словам) своей формой от своего значения[5]. Знаковое отношение в случае со словами необратимо, в отличие от ситуации с предметными знаками, и знак и обозначаемое не находятся здесь в причинно-следственных отношениях, как это наблюдается в случае с естественными знаками. Значение знаку дает „знакопроизводитель", т. е. разум[6].

Вербальным знакам посвящен ранний трактат Августина „Об учителе"[7]. Знаки, пишет здесь автор, имеют различную природу и одно и то же может быть обозначено знаками разного рода. К примеру, то что означает слово „из" (ex) можно, видимо, передать и каким-либо жестом (De magistr. 3,6), Знаки указывают или на другие знаки или на что-либо не являющееся знаком. например на камень. Предметы, „которые могут обозначаться знаками, но сами знаками не являются„, Августин предлагает назвать „обозначаемыми" (significabilia) (De magistr. 4,8). „Знаками вообще (signa universaliter), — формулирует Августин, — мы называем все, что означает что-либо,

---

[4] Р. А. Маркус считает более удобным называть первую группу знаков „симптомами", а вторую — „символами" (Op. cit., 72—73). Думается, что это дополнительное обозначение вносит неясность и сужает августиновские понятия. Под „симптомом" еще эллинистические врачи-практики понимали некий (внешний) естественный знак в человеческом организме, означающий, что внутри организма протекает определенная болезнь. Вокруг знака — „симптома" велась тогда в медицинской среде большая полемика (ср. A. Goedeckemeyer. Geschichte des griechischen Skeptizismus, 1905, p. 223 ff). „Символ" также неадекватен с „условным знаком".

[5] Интересно отметить, что в трактате „О музыке" Августин, напротив, уделяет внимание только и исключительно ритмо-метрическому значению слова и практически нигде, за исключением редких оговорок, относящихся не к предмету трактата, а к форме исследования, не говорит о смысловой, содержательной стороне слова.

[6] Ср. R. A. Marcus. Op. cit., p. 73.

[7] О трактате „Об учителе" подробнее см. специальную работу: W. Ott. Über die Schrift des hl. Augustinus De magistro, Hechingen, 1898; также D. W. Johnson. „Verbum" in the early Augustine (386—397). — Recherches Augustiniennes, T. 8. Paris, 1972,

среди них могут быть и слова. ⟨. . .⟩ итак, всякое слово есть знак, но не всякий знак — слово" (De magistr. 4,9). Как правило, знаки означают нечто иное, чем они сами, но есть знаки, означающие и самих себя. К ним относятся, например, слова „знак", „слово" (De magistr. 4,10). Различные знаки могут иметь различные по характеру значения — более общие и частные (слово и имя, животное и лошадь). Бывают знаки „взаимообозначающие" (signa mutua), т. е. обозначающие друг друга, как „слово" и „имя" (в грамматическом смысле). Имя является словом и слово — именем (существительным). Более того „именем" могут называться все части речи, ибо они все что-либо обозначают (significari), а если обозначают, то и называют (appellari), а если называют, то и именуют (nominari), а если именуют, то обязательно „именем". Следовательно все слова могут быть названы „именами" (De magistr. 5,15).

Среди взаимообозначающих знаков не все обладают „равносильным" (tantumdem) значением. „Знак", например, охватывает бóльший диапазон значений, чем „слово". „Имя" же и „слово" — взаимообозначающие знаки, равносильные, но не тождественные по значению. Последние же отличаются друг от друга лишь звучанием. К ним Августин относит слова nomen и ὄνομα (De magistr. 7, 20), по-латыни и по-гречески означающие „имя".

Переходя дале к тому главному случаю, когда знаки относятся не к знакам же, но к „обозначаемому", он показывает, что словесный знак (а внимание его было привлечено, прежде всего, именно к этим знакам)[8] может быть воспринят двояко: и как знак (слово) и как предмет, им обозначаемый. По естественному закону, подчеркивает Августин, внимание наше сразу переносится со слова на обозначаемое. Когда мы слышим „человек" мы думаем сразу о человеке, а не о том, что было произнесено слово, имя существительное, означающее „животное разумное и смертное", тоесть человека. С точки зрения теории познания, по мнению Августина, в знаковой ситуации бóльший вес имеют обозначаемые предметы, чем их знаки (De magistr. 9,25)[9]. Ибо слова, как неоднократно подчеркивал он в трактате „О музыке", условны и относительны, так как они продукт того или иного времени и определенного народа, а обозначаемая ими сущность или явление практически неизменяемы. Не случайно, для некоторых явлений в латинском языке нет своих слов и их приходится заимствовать из греческого (типа analogia, phantasia, phantasma и др.) Приводя какой-либо термин, не совсем точный, или не очень ясный, Августин не рекомендует особо заботиться о словах (de vocabulis quidem nihil satagas), ибо только вещь стоит твердо, а слова достаточно условны (De mus. 6, 9, 24). Происхождение конкретых слов — дело далеко не всегда ясное и им не нужно особо увлекаться. „Если сам предмет, который данным именем обозначен, достаточно ясен, то не стоит трудиться над изысканием происхождения слова" (De mus. V, 3, 4). Часто бывает легче дать ответ о самой вещи, чем об имени, ее обозначающем, ибо знания о вещах заложены в нас от природы, а имена даны случайно и основаны на вкусах людей, традициях, привычках (De mus . III, 2, 3). Это скептическое отношение к словам, знакам, традиции (auctoritas) — позиция раннего Августина, основанная еще на сильном влиянии платонизма и скептицизма. Позже, с полным осознанием себя христианином и пониманием

---

[8] См. R. A. Marcus. Op. cit., p. 64—65.

[9] res quae significantur, plurisquam signa esse pendendas.

сущности христианства, Августин сильно изменит ее, хотя основной тезис о том, что обозначаемое важнее знака, останется непоколебимым.

Однако, пытается „поймать" себя Августин, как быть тогда с негативными явлениями и предметами типа грязи, порока и т. п.? Неужели они предпочитательнее слов, их означающих? И здесь, как и всегда в затруднительной теоретической ситуации, он обращается к сфере эстетического. Развивая традиционную для античной эстетики аристотелевскую мысль о том, что изображение в искусстве неприятного и отвратительного может доставить удовольствие (Poet. 4,1448b), Августин стремится показать, что знак отрицательного явления в поэзии может служить для создания особой красоты. Так, слово „порок" (vitium) в стихе Персея „но он изумился пороку" не только не вносит в стихотворение ничего порочного, но наоборот придает ему особое украшение (ornatus). Сам же предмет, обозначенный этим словом, делает порочным того, в ком он находится. Этот эстетический пример позволяет ему сделать дополнительный вывод о том, что в случае с отрицательным объектом обозначения, знак имеет преимущество над объектом (De magistr. 9, 28).

Слова, по мнению Августина, могут употребляться в строгом и нестрогом сысле. Так, в трактате „О музыке" он, опираясь на античную традицию, дает определения ритма, метра, стиха, но замечает, что в соответствующей ситуации вполне возможно метр назвать стихом, ритм метром, ибо эти слова близки по смыслу, хотя и различны. Здесь Августин усматривает два разных способа употребления слова: одно дело применить имя в нестрогом свободном смысле для обозначения одного из родственных предметов и совсем другое — назвать вещь своим собственным именем. При всем своем скептическом отношении к словам, Августин сторонник второго, более точного способа, ибо древние писатели, по его мнению, дававшие обозначения вещам, обладали достаточно тонким чувством природы вещи (De mus. V, 1,1). В этом двойственность позиции раннего Августина, и мы увидим ее еще яснее при обсуждении его понимания гносеологической функции знака, слова.

Однако продолжим дальше августиновскую классификацию знаков. *Условные, или „данные", знаки,* в свою очередь, делятся на две группы: знаки в собственном смысле, буквальные (signa propria), и знаки переносные (signa translata) (De doctr. christ. II, 15). Буквальные знаки служат для обозначения тех предметов и явлений, для которых они и были изобретены. Например, слово „телец"обозначает определенное животное. Знаки переносные — когда само обозначаемое является знаком. Так, сам „телец" в христианской культуре выступает знаком евангелиста. Переносные знаки практически являются не просто вербальными знаками, но скорее художественными, ибо это фактически метафоры, определенные фигуры речи. Если „собственные" знаки познаются изучением языка, то „переносные" — изучением наук и искусств[10]. Эти знаки будут особенно интересовать Августина в более поздний период его экзегетической деятельности.

Уже в трактате „Об учителе", подробно рассуждая о вербальных знаках, Августин стремится осмыслить их функцию в человеческой жизни. Конечно, она связана с познанием. Однако где же познается истина — в знаках или в самих предметах? — задается традиционным для античности, но так и не решенным к его времени вопросом Августин. „Познание предметов, обозна-

[10] См. M. L. Colish. The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge. London, 1968, p. 60.

чаемых знаками, — отвечает он себе, — если и не лучше познания знаков то лучше, по крайней мере, самих знаков" (De magistr. 9,28). Знаки необходимы лишь для познания предметов, ибо *ничему нельзя научиться без знаков,* в данном случае без слов (De magistr. 10, 30).

Обозначив этот тезис, Августин приступает к его проверке. На примерах таких родов „искусств", как птицеловство, театр, зрелища, он показывает, что есть вещи, которым можно научиться „без [словесных] знаков самим делом". Явления природы также познаются непосредственным созерцанием, без знаков. Да и вообще, заключает Августин в лучших традициях античного скептицизма, *с помощью знаков нельзя ничего узнать,* ибо прежде необходимо знать, что тот или иной знак означает. „Итак, скорее узнается знак по познанному предмету, чем сам предмет данный в знаке" (De magistr. 10, 33). Здесь Августин полностью солидарен со скептиками, которые считали, что если слово „обозначает что-нибудь по устновлению (т. е. является условным знаком — *В. Б.*), то ясно, что люди, заранее знающие вещи, с которыми соотнесены слова, воспримут эти вещи, не научаясь из них тому, чего они не знают, но лишь вспоминая то, что уже они знали раньше, причем те, кто еще нуждается в изучении неизвестного, не достигнет и этого" (Sext. Empir., Adv. math. 1, 38)[11]. Развивая эту традицию, Августин также полагает, что с помощью слов ничему нальзя научиться[12], ибо знание заключено не в словах, а в душе человека от природы, точнее, от бога. Знание „вещей вообще присуще [от природы] всем духовным [существам]; имена же установлены так, как кому нравилось, их сила (значение) основывается бóльшей частью на традиции и на привычке; поэтому в языках могут быть различия, в вещах же, основывающихся на самой истине, конечно не могут" (De mus. 3, 2, 3). Критерием истинности любой речи, любого трактата и даже в понимании Моисеевых книг „Бытия" служит эта, живущая внутри каждого человека истина: „Как бы то ни было, но живущая внутри меня, в центре мышления истина, не еврейская, не греческая, не латинская и не варварская, [но абсолютная] сказала бы мне без уст и органа речи, без звучания слогов, что он (Моисей — *В. Б.*) говорит истину" (Conf. II, 3, 5).

Слова лишь побуждают душу ко внутреннему обучению, к всматриванию в эти от природы заложенные в ней знания вещей, но далеко не всегда осознаваемые. „О всем, постижимом для нас, — писал Августин уже в раннем трактате, — мы спрашиваем не у того говоряшего человека, который внешним образом произносит звуки, а у самой внутренне присущей нашему уму истины, побуждаемые к тому, пожалуй, словами. Тот, у кого мы спрашиваем и кто нас учит, есть обитающий во внутреннем человеке Христос, т. е. непреложная Божия Сила и вечная Премудрость" (De magistr. 11, 36).

Упоминаемые здесь „внутреннее знание", „внутренний человек" подводят Августина к развернутой в более поздних трактатах теории о „слове внешнем" и „слове внутреннем". В свое время идеи о слове внутреннем и слове произнесенным активно обсуждали стоики. Августин, видимо, слышал об этих идеях, хотя прямого заимствования у него нет, да и идет он в своих выводах

---

[11] Цит. по изд. Секст Эмпирик. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1976, 58—59. Следует иметь в виду, что скептики в этом вопросе опираются на традицию Платона, который в „Кратиле" пришел к выводу, „что не из имен нужно изучать и исследовать вещи, но гораздо скорее из них самих" (Cratyl 439 b цит. по изд.: Платон. Сочинения в трех томах. Т. 1. М., 1968, с. 489).

[12] Ср. K. Kuypers. Der Zeichen- und Wortbegriff im Denken Augustins. Amsterdam, 1934, p. 18, 23—24; R. A. Marcus. Op. cit., p. 68.

дальше стоиков. „Внешнее слово“ (verbum quod foris sont — слово, которое звучит во вне) — это произнесенное слово, звук голоса. Оно является знаком „внутреннего слова“ (verbum quod intus lucet — слово, которое внутри светит). Внешнее слово различно у разных народов, то же, что им обозначается, часто бывает одним и тем же. Внешнее слово условно и произвольно. Предмет, часто подчеркивает Августин, может быть назван каким угодно словом (De gen. ad. lit. imp. 6, 26). Поэтому внутреннее слово является в бо̀льшем смысле словом, чем произнесенное, однако особым словом — Августин не говорит о нем как о знаке. Звук же называется словом только потому, что является знаком внутреннего слова. Точнее было бы его назвать „голосом слова“ (vox verbi) (De Trinit. XV, 20). От самого реально звучащего слова Августин отличает образ этого звука, сохраненный памятью и воспроизводимый воображением, когда мы можем петь или произносить слова про себя. Образ звука, хотя и находится в душе, относится не к внутреннему, а к внешнему слову[13].

Внутреннее слово — это „слово ума“ (verbum mentis в отличие от произносимого verbum vocis), тоесть некая „мысль“, существующая еще до оформления в словах. Не всякое внутреннее представление является внутренним словом, „но только то, — разъясняет И. В. Попов мысль Августина в De Trinit. XV, 19, — которое находится в центре сознания и, в данный момент занимая мышление, может быть высказано в произносимом слове. Память содержит много знаний, но не все они предмет мышления. Мышление, получившее определенную форму от того, что мы знаем, но не всегда мыслим, и есть внутреннее слово. ⟨. . .⟩ Внутренним словом называется мысль в ее актуальном состоянии потому, что только такую мысль мы можем выразить во внешнем слове“[14].

Процесс словесной коммуникации у Августина выглядит следующим образом: от внутреннего слова говорящего к его внешнему слову; от него — ушам слушающего, от них к его душе, где возбуждается его „внутреннее слово“. При этом передачи мысли не происходит. Души собеседников замкнуты в себе. В душе слушателя под действием слов возбуждаются свои мысли, хотя и близкие к мыслям говорящего: „Когда же мы говорим с кем-либо, мы призываем на службу внутреннему голосу слово или какой-нибудь иной телесный знак, чтобы посредством его и в душе слушающего возникло бы до некоторой степени такое чувственное воспоминание, которое не уклоняется от мысли, заключенной в душе говорящего“ (De Trinit. IX, 12). Таким образом, собственно семантическая сторона знака отступает у Августина на второй план, а на первый выходит его особая психологически-гносеологическая функция — коммеморативно-побудительная[15]. Парадокс знаковой теории будущего гиппонского епископа заключается в том, что последовательно, на основе античных учений, построив развернутую теорию знака, он, в отличие от александрийцев и каппадокийцев, практически не нашел ей места в своей теории познания. Вернее, роль знаковой теории оказалась у него очень ограниченной, что вполне объясняется общим кризисом формально-логических теорий в период поздней античности. Однако, сосредоточивая особое внимание на

---

[13] См. И. В. Попов. Личность и учение блаженного Августина. Ч. 2. Сергиев посад, 1917, с. 279. Проблема внутреннего и внешнего слова подробно изложена у Попова (279—281). Здесь мы отчасти опираемся на это изложение.

[14] И. В. Попов. Указ. соч., с. 280.

[15] Здесь Августин развивает еще платоновскую теорию воспоминания (ἀνάμνησις) знаний, заложенных в душе, при обучении, изложенную им в „Меноне“.

побудительной функции знака, Августин тем самым невольно сблизил свою знаковую теорию с эстетикой. Его знак по сути дела является не лингвистическим знаком (хотя описан именно как таковой), но по своей функции — скорее знаком художественным, близким к тому, что позже на Востоке автор „Ареопагитик" называл символом и образом, подчеркивая их возбудительно-психологическую функцию[16].

Таким образом, мы видим, что обсуждавшиеся еще у Секста Эмпирика два типа знаков: „индикативные" (σημεῖον ἐνδεικτικόν и „напоминательные" (ὑπομνηστικόν) (Adv. math. VIII, 151 ff), нашли свое отражение в индикативной и напоминальной (точнее коммеморативно-побудительной) функциях языка у Августина[17]. Первая заключается в том, что знак указывает реципиенту на обозначаемое. Это собственно знаковая функция языка, которую так подробно разработал Августин в „De magistro" и в „De doctrina christiana". При этом, он, как отмечает Р. Маркус, пожалуй, первым пришел к пониманию триадической природы знакового отношения, именно: обозначаемый предмет — знак — реципиент[18]. Этот, сказали бы мы, системный подход, вообще присущ мышлению Августина. В трактате „О музыке" он с тех же позиций подходит к искусству, рассматривая систему: художник — произведение искусства — реципиент. Интересно, что обозначаемый предмет там у него фактически отсутствует, хотя Августин и декларирует постоянно миметический характер искусства.

Гносеологическое значение индикативной функции языка, как мы видим, у раннего Августина очень ограничено. Только на более позднем этапе своей деятельности он глубже связал эту функцию с гносеологией, выделяя три способа, какими знак может указывать на объект обозначения. Первый — непосредственное указание, когда знак прямо указывает на объект. Второй — указание на неизвестный нам предмет путем сравнения его с известным и третий — „путем противоположения (ex contrariis) тому, что мы уже знаем, если это — названия отрицательные" (De gen. ad lit. VIII, 16,35). С помощью последнего способа мы познаем, что такое зло, ничто, безобразие и т. п. Разъясняя его, Августин пишет: „Весьма часто мы понимаем неизвестное из противоположного ему известного; даже названия несуществующего, раз они включаются в речь, не остаются темными для слушателя. Ибо то, чего совсем нет, никак не называется; а между тем, эти два слога (non est), понимает всякий, кто знает латынь. Откуда же, как не из воззрения на то, что есть, и из его отрицания наши чувства узнают то, чего нет?. . . И каким бы другим именем и на каком бы языке мы то самое ни называли, уму нашему в голосе говорящего дается знак, в звучании которого он познает то, что мыслит помимо знака" (De gen. ad lit. VIII, 16, 34).

Коммеморативно-побудительная функция языка связана с возбуждением глубин памяти, где хранится „истинное знание вещей, которым мы обладаем, так сказать, в форме слова, задуманного внутренним произнесением" (De Trin. IX, 7, 12). Объективно, как мы уже сказали, эта функция стоит ближе к эстетической, чем к строго гносеологической. Косвенным, но достаточно вес-

[16] См. В. В. Бычков. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977, 134—136.

[17] Эти две функции языка у Августина отмечены в работах: P. Rotta. La filosofia del linguaggio nella patristical e nella scolastica. Torino, 1909, 112—113; M. Colish. Op. cit., p. 56.

[18] R. A. Marcus. Op. cit., p. 72.

ким подтверждением этого являются и мысли Августина о процессе знаковой (вербальной) коммуникации, высказанные им в „De musica". Там Августин показывает, что процесс воздействия одной души на другую осуществляется с помощью слов так же, как происходит и художественная коммуникация. Душа производит внешнее слово с помощью тех же творческих чисел (progressores), которые управляют и деятельностью художника. Восприятие слов осуществляется также по аналогии с восприятием произведения искусства. Здесь участвуют „воспринимающие числа" (occursores), числа памяти (recordabiles) и числа чувственной способности суждения (sensuales), которые одновременно „являются и чувственно воспринимаемыми знаками (sensibilia signa), показывающими, как одни души воздействуют на другие" (De mus. VI, 13, 42)[19]. Здесь следует особо подчеркнуть, что восприятие „условных знаков" (signa placita) (De mus. VI, 13,41) Августин ограничивает собственно эстетической ступенью, ибо числа sensuales судят только на основе чувства удовольствия или неудовольствия. Следующая же и высшая ступень его системы восприятия — судящие числа разума (judiciales) в процессе восприятия слов в данном случае не участвуют. Конечно, это не парадокс и не результат гениальной рассеянности одного из виднейших отцов церкви. Ревностный поклонник разума, Августин никогда не забывал, что слова созданы разумом и значение их понятно прежде всего разуму. Однако именно в трактате, практически целиком посвященном эстетической проблематике, он стремится показать, с одной стороны, ограниченность и условность вербальных знаков, а с другой — подчеркнуть, что механизм вербальной коммуникации в принципе идентичен механизму художественной коммуникации. При этом акцент сделан Августином на том, что именно *знаковая коммуникация подобна художественной* и воздействие знака прежде всего оценивается на уровне „чувственного суждения", а не в сфере разума. Это важный и значимый для истории духовной культуры вывод; он дает возможность рассматривать саму семантическую теорию Августина в эстетическом ключе. Тогда становятся отчасти понятными и его пристальное внимание именно к напоминательно-побудительной функции языка, и его скепсис относительно формально-логического познания, и, наконец, его подход к толкованию Библии часто с эстетических позиций. Не следует также забывать, что Августин по образованию был ритором и до принятия христианства работал учителем красноречия, т. е. дисциплины, которая выше всего ставила эстетическую, а не смысловую сторону речи. Правда, ко времени написания своих первых трактатов он уже скептически относился к этой „пустой" науке именно за то, что в ней эстетическое преобладало над рациональным, и тем не менее именно красноречие помогло ему так глубоко почувствовать многогранность, многозначность и чувственную красоту слова, что так рельефно выделяет его произведения в безбрежном море патристики, а его „Исповедь" выводит в ряд памятников мировой литературы.

Полное осознание себя христианином, внутреннее принятие христианского миропонимания во всей его полноте, как единственно истинного, заставило

[19] В первой половине VI книги De musica Августин подробно излагает свою теорию музыкальной (и вообще) художественной коммуникации, которая вкратце сводится к следующему: замысел и создание произведения художником; само произведение искусства процесс его восприятия, состоящий из четырех этапов: 1) непосредственное восприятие (слушание музыки, поэзии); 2) запоминание произведения; 3) суждение о нем на основе чувства удовольствия или неудовольствия; 4) осознание с помощью разума.

Августина в новом свете посмотреть и на проблему знака, слова. Христианская идеология все больше и больше переключает его внимание в гносеологии от „дел человеческих“ к „делам божественным“. И переключение это, как мы знаем из „Исповеди“, проходило в душе Августина очень болезненно и долго. Что должно стать главным инструментом богопознания? Неужели словные, произвольно данные и во всех языках различные слова? Но ведь они не несут даже знаний о „делах человеческих“, как показал Августин еще в „De magistro“, Как же быть с „делами божественными“?

Три главных постулата христианства оказывают теперь решающее влияние на направление его семантически-лингвистических исследований. Первый, поддерживающий его гносеологический скептицизм, гласит, что христианский бог, первопричина и создатель мира, неописуем и невыразим в слове (De doctr. christ. I, 6, 6; Enar. in Ps. XXXV, 4; XCIX, 6). При его описании „и красноречивые немотствуют“ (Conf. I, 4, 4), то есть риторика, которой он обучался с детства и которую сам позже преподавал оказывается здесь бессильной. Однако два других постулата позволяют противопоставить этому тезису антитезис и этим вселяют оптимизм в душу стремящегося к высшему познанию христианина. Первый заключен в начальных словах Евангелия от Иоанна: „В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть“ (Ин 1,1—3). Своим творящим Словом бог создал и мир, и человека, и в нем — тварное слово нашего языка. Но в чем состояло это Слово? Оно явно не было похоже на слово нашей речи. Это было „вечное в безмолвии Слово“ божие, в котором обитал сам бог. „И потому посредством Слова твоего, которое тебе совечно, что ты ни изрекаешь в один и вечный момент, и все приемлет бытие, что вызываешь ты этим Словом из небытия в бытие“ (Conf. XI, 7, 9).

Слово стоит в начале всего и, значит, не так уж бесполезны и человеческие слова. Еще больше укрепляет Августина в этой мысли другой постулат христианства — о вочеловечивании, воплощении Слова. Догмат о воплощении, во-первых, позволял, по мнению христиан, описывать это обретшее плоть Слово — богочеловека Исуса, прожившего среди людей 33 года. „Все другие вещи, — писал Августин, — можно выразить каким-либо образом; Он единственный является невыразимым , кто *сказал* и были сотворены все предметы. Он *сказал* и мы были сотворены; но мы не можем говорить о Нем. Его Словом, которым мы были высказаны, является Его Сын. Он был сделан слабым, так что Он может быть выражен нами, несмотря на нашу слабость“ (Enar. in Ps. XCIX, 6). Это-то Слово „и благовествует нам в евангелиях“ и стало доступно внешним чувствам человека (Conf. XI, 8, 10). Во-вторых, *воплощение* Логоса в „Исповеди“ настойчиво сопоставляется Августином с выражением мысли в слове[20]. Как божественное Слово получило тело в Христе, так и мысль обретает плоть в звучащем или написанном слове. Столь высокая, в глазах христиан, аналогия, конечно, необходима была Августину, чтобы реабилитировать, прежде всего в его собственных глазах, написанное слово. Слово опять наполняется для него смыслом, при том смыслом новым, высвеченным новым мировоззрением и часто далеким от своего буквального значения. Относится все это, конечно, прежде всего, к библейскому слову, то есть к текстам, восходящим, по преданию, в той или иной мере к самому Богу и повествующим

[20] Ср. M. L. Colish. Op. cit., p. 22.

о его деяниях. Как божественный Логос стал в Христе посредником между богом и людьми, так и человеческое слово воспринимается теперь Августином в качестве посредника истины. Ибо сам бог, оказывается, придает слову как средству коммуникации большое значение. „Закон" Моисею был дан богом в форме написанного слова „скрижалей завета", поэтому „телесные знаки Писания" выступают одним из главных способов (наряду со звуками и экстатическими образами) общения бога с людьми (De gen. ad lit. VIII, 25, 47). Само воплощение явилось результатом стремления бога к установлению контактов с людьми, в том числе и в словесной форме — в Христе бог говорил с людьми на их языке (ср. Conf. IV, 12, 19). Отсюда происходит и надежда христиан на возможность словесной коммуникации с богом, которая доступна всем людям в формах молитвы и славословия. „До того, как ты постиг Бога, — пишет Августин, — ты полагал, что мысль может выразить Бога. Теперь ты начинаешь постигать Его и видишь, что ты не можешь выразить [словами] то, что ты постигаешь. Но, обнаружив, что ты не можешь выразить то, что ты постигаешь, будешь ли ты молчать, не будешь ли ты восхвалять Бога?" (Enar. in ps. XCIX, 6). Таким образом, речь у Августина идет о словесной, но не формально-логической, а скорее об эстетической коммуникации, ибо славословие, восхваление бога еще по ветхозаветной традиции осуществлялось в гимнах, псалмах и других специальных поэтических или музыкально-поэтических формах. Именно их и противопоставляет теперь Августин античной поэзии как „суете, недостойной внимания" (Conf. I, 13, 22—17, 27). Молитвы, с которыми христианин обращается к богу и которых так много в „Исповеди" Августина, также организовывались с первых веков христианства и на протяжении всего средневековья по особым ритмическим законам и составляли особый жанр средневековой поэзии.

По мнению Августина, Бог создал мир и человека через Слово, поэтому и человеческое слово может привести человека к богу: христианское красноречие становится носителем божественного Слова, зеркалом, отражающим его, посредником между богом и человеком[21]. Слово человеческое может и должно служить познанию высшей истины, первопричины всего, непостигаемого бога. Здесь можно отметить интересную парадоксальную закономерность позднеантичного мышления. Культ разума и философии на раннем этапе привел Августина к агностицизму в области вербального познания, что отражало реальную кризисную ситуацию позднеантичной философии, пришедшей на главных своих направлениях к скепсису в области рационального мышления. Переход же его на религиозный путь укрепил его в уверенности познания с помощью слова. Однако речь уже идет не о буквальном значении слов и словесных конструкций, а о переносном. Signum translatum выходит теперь в гносеологии Августина на первое место. Бог и его деяния постигаются не в буквальном значении библейских текстов, а в особых словесных образах, „через отражение в загадке" (per speculum in aenigmate) (Conf. X, 5, 7; Enar. in Ps. XCIX, 6; Enchir. ad Laur. 63). Здесь Августин опирается на известную мысль апостола Павела, во многом определившую направление эстетической и литературной мысли средневековья, которая дословно звучит так: „Теперь видим мы через отражение (зеркало) в загадке (иносказании), потом же — лицом к лицу" (I Co . 13,12)[22]. Средневековая экзегетика, эстетика и искусство положили

[21] См. De ver. relig. L, 99; De civ. dei X, 15; De fide et symbolo II, 3 — III, 4.

[22] Βλέπόμεν γὰρ ἄρτι δί' ἐσόπτρου· ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπου· Канонические латинский и русский переводы звучат так: Videmus enim nunc per speculum et per aenigma, tunc autem coram *cernemus*; „Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу" (Кор. 13, 12).

эту мысль в основу своей методологии. Зеркало, загадка, иносказание занимают теперь важное место в системах литературных образов средневековая. В западную эстетику эти идеи, пожалуй, впервые и наиболее полно ввел Августин. Однако думал он, конечно, не об эстетике. В „энигме“ Павла (лучше оставить этот греческий термин без перевода, как это сделал и сам Августин, ибо и „загадка“ и „иносказание“ не покрывают в отдельности поле его значений) Августин нашел, как он полагал, выход из тупика дискурсивной гносеологии. Только в многозначных неясных энигмах может быть „выражено невыразимое“[23]. Вслед за Цицероном, определявшим энигму как особую фигуру речи[24], Августин также полагал, что энигма является тропом, входящим в класс аллегорий (De Trinit. XV, 9, 15—16). Он описывает ее как особый род неясного и трудного для понимания сравнения. Но именно с помощью таких „загадок“ только и могут быть выражены труднопонимаемые реальности (Ep. CLXXX), особенно бесконечная невыразимость Бога. Неясность и многозначность энигмы только усиливают ее выразительность и, соответственно, воздействие на человеческий дух. В Библия энигма — специальный прием передачи особой информации. Как видим, по способу своей организации (сравнение, метафора, аллегория) и по механизму воздействия на психику человека она оказывается близкой к художественной информации. Выявляя некоторые ее особенности в русле своей экзегетической теории, Августин по сути дела вскрывает ряд закономерностей организации художественного текста, хотя (подчеркнем еще раз) сам он, естественно, не считал Библию ни художественным, ни мифологическим памятником, но чтил „богооткровенным священным Писанием“. Писание, полагал он, хотя и является результатом откровения, тем не менее, записано людьми, большим числом „писателей“, среди которых первым и ближе всех стоящим к Богу почитается Моисей. Августин искренне и глубоко верит каждому библейскому слову, не устает удивляться и восхищаться глубиной Писания: „Дивная глубина словес Твоих! — восклицает он, — мы останавливаемся на поверхности их, как младенцы, но глубина их, Боже мой, глубина дивная!“ (Conf. XII, 14, 17). Много таинственного (arcana valde) в словах Писания, и Августин все время сомневается, правильно ли он понимает их. С другой стороны, он не лишен и постоянной уверенности в том, что при восприятии текстов „Бытия“ сама истина могущественным словом своим внушает знания внутреннему слуху его (Conf. XII, 15, 18), и это приводит его к выводу о возможности различного понимания слов Моисея.

Все читетели книг „Бытия“, пишет Августин, стремятся постигнуть тот смысл, какой имел в виду их писатель, то есть Моисей. А так как все считают его правдолюбивым и любящим истину человеком, то никто не допускает той мысли, что он имел намерение ввести в заблуждение читателя. Однако

---

[23] См. M. L. Colish. Op. cit., 79—81.

[24] В трактате „Об ораторе“ Цицерон писал: „И так, при употреблении отдельных слов больше всего яркости и блеска сообщают речи переносные выражения, а из переносных выражений и уже не по отдельности, а из нескольких подряд складывается, в свою очередь следующий прием того же рода: тот, при котором говорится одно, а подразумевать следует иное“ (De orat. III, 41, 166 — пер. Ф. А. Петровского цит. по изд. Цицерон Марк Тулий. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 238). Цицерон, в своюочередь, опирался на Аристотеля, писавшего в „Риторике“; „метафора заключает в себе загадку, так что ясно, что загадки — хорошо составленные метафоры“ (Ret. III, 2, 12). Из греческих христианских писателей особенно активно проблему энигмы в связи с библейскими текстами поднимали Климент Александрийский, Ориген, Григорий Нисский.

„понимают" (важно, что Августин везде использует здесь глагол sentire — чувствовать, ощущать, т. е. скорее не интеллектуальное, но эстетическое восприятие) все текст „Бытия" по-разному. И в этом нет ничего плохого, если такое понимание, хотя оно и отличается от того, что имел в виду писатель (qui scripsit), не противоречит истине (Conf. XII, 18, 27). Августин хорошо почувствовал неоднозначность мифологического текста и считал вполне закономерным многозначное понимание его. Критерий истинности такого восприятия он усматривал во внутреннем знании, заложенном в каждом человеке „самим источником света истины", и знания эти, полагал Августин, у всех людей различны. Поэтому одна и та же истина выражается писателем и воспринимается читателями по-разному. Многозначность словесного текста определяется, с одной стороны, различиями в духовном мире людей, с другой — сущностью знака и объективными возможностями передачи мыслей в знаках, о которых так много рассуждал Августин в трактатах „Об учителе" и „О христианской науке". К знаковому сообщению (Августин, имеет здесь в виду словесные тесты) можно подойти с двух разных точек зрения: „Я полагаю, — писал он, — что два различных стремления (dissensio) могут возникнуть, когда что-нибудь передается в знаках (per signa) вестниками, несущими истину: одно — когда [стремятся выяснить] истину о предметах, другое — когда [желают знать] мысли самого писателя". Так, одно дело искать истину в рассказе Моисея о самом творении, а другое — выяснять, что̀ он сам думал о нем и чт хотел передать в своем рассказе читателям и слушателям. И то и другое, по мнению Августина, заслуживает внимания, но это различные вещи, и при анализе текста необходимо ясно сознавать, какую цель, из двух указанных, преследует исследователь (Conf. XII, 23, 32). Глубокий фидеистический оптимизм убеждает его в том, что в тексте легче постигнуть саму истину, ибо к пониманию ее „ведет озарение божественным светом", чем то, что думал о ней писатель. Мысли читателя и писателя могут не совпадать и быть, тем не менее, верными, если тот и другой правильно понимают предмет, отраженный в словесном тексте (Conf. XII, 24, 33). Поэтому Августин порицает толкователей, заявляющих: „Моисей не то разумел, что ты говоришь, а то, что мы говорим". Они, полагает Августин, больше любят себя, чем истину. „Иначе они одинаково уважали бы мнения и других, если эти мнения не противоречат истине, точно так же, как и я уважаю, что они говорят, когда говорят истину, не потому, что это *они* говорят, а потому, что говорят *истину*; истина же, потому что истина не составляет уже исключительной их собственности" (Conf. XII, 25, 34). Если же мы не хотим выступать против самой истины, „то зачем нам спорить о мыслях ближнего нашего, которые для нас более сокрыты и менее доступны, чем сама неизменная истина?" (Conf. XII, 25, 35). Августин не знает, что имел в виду Моисей, когда писал „Бытие", но он уверен, что „разность мнений не есть еще противоречие истине, и разные мнения могут быть истинны, за исключением нелепостей" (Conf. XII, 30, 41). Если один читатель настаивает на том, что Моисей имел в виду то, что он имеет в виду, а другой — другое, то им резонно сказать: „А почему же не то и другое вместе, если и то и другое истинно?" Это относится ко всем возможным вариантам понимания текста, ибо текст этот организован таким образом, чтобы единая истина понималась в нем всеми, но по-разному в соответствии с воспринимающими способностями каждого. Бог, по мнению Августина, наделил своего писателя (Моисея — в данном случае) даром иметь в виду все, что мы вычитываем в вего словах и даже то, что еще не вычитали, но что не противоречит

истине (Conf. XII, 31, 42). Люди, находящиеся на стадии духовного детства понимают в словесном тексте все буквально, что и необходимо до тех пор, „пока у птенца не окрепнут крылья“ для духовного полета. Ученые же эрудиты под покровом словесных истин (листьев) находят плоды и собирают их (Conf. XII, 28, 38). Августин развивает здесь идеи, поднятые еще Филоном Александрийским, неоплатониками, христианами-александрийцами в связи с толкованием и пониманием мифологических и сакральных текстов, вкладывая в них много своего. Главной заслугой его в этом направлении является последовательное и глубоко осмысленное (для того времени) утверждение принципиальной многозначности сакрально-мифологического текста. Причину этой многозначности Августин в духе и традициях мировоззрения поздней античности усматривает в сфере религиозной гносеологии.

В соответствии с ее предметом Августин стремится выработать принципы подхода к анализу библейских текстов. Еще в 389 году он намечает четыре способа их понимания: буквальный, исторический, профетический (толкования о будущем) и иносказательный — „образный и энигматический“ (De gen. contr. manich. II, 2, 3). Несколько позже, около 393 года, он указывает, со ссылкой на других толкователей, еще четыре способа, отчасти перекрывающие предидущие, „названия которых могут быть даны по-гречески, а определены и разъяснены они по-латыни: исторический, аллегорический, аналогический и этиологический. Исторический — когда припоминают какое — либо божественное или человеческое деяние; аллегорический — когда высказывания понимаются образно (figurate), аналогический — когда указывается согласие Ветхого и Нового Заветов; этиологический — когда излагаются причины высказываний и действий“ (De gen. ad lit. imp. 2,5). В трактате „О христианской науке“ Августин, как подчеркивает А. Шпф, выдвигает историко-филологический подход к библейским текстам[25]. Он считает, что для глубокого и правильного понимания многих неясных мест Писания нужно, во-первых, знать его первоначальные языки — еврейский и греческий, так как латинский перевод может отличаться по смыслу от оригинала (De doctr. christ. II, 11, 16). Во-вторых, исследователю необходимо знание исторической ситуации, в которой тот или иной текст возник, даже если эта история выходит за рамки церковных дисциплин: „В понимании священных книг нам сильно может помочь наука, которая изучает порядок прошедших времен и называется историей, даже если она изучается вне церкви в рамках школьного обучения детей“ (ibid., II, 28, 42). Наконец, в третьих, для уяснения темных мест необходимо привлекать примеры из ясных мест (ibid., II, 9, 14). Как видим, Августин выступает сторонником сравнительного и всестороннего анализа текста. В латинской литературе он бесспорно является наиболее последовательным и основательным зачинателем литературной критики, точно подметившим многие ее фундаментальные проблемы.

Стремясь разработать принципы толкования библейского текста, Августин поднимает важную проблему некоторой внутренней смысловой соединенности текста — „контекста“ (contextio), близкого к нашему пониманию контекста, помогающую ему на основе смысла всего сочинения или отдельных законченных частей понять значение неясной мысли.

Любое мнение относительно той или иной мысли текста подвергается прежде всего проверке на „истинность“. Эта проверка проводится с помощью

[25] A. Schöpf. Wahrheit und Wissen. Die Begründung der Erkenntnis bei Augustin. München, 1965, p. 21.

того внутреннего знания, которое присуще душе человека. Если же разум покажет, что мнение это истинно, то еще неизвестно, хотел ли писатель (scriptor) в данных словах высказать именно это мнение или какое-либо иное, не менее верное. Для дальнейшего выявления мысли писателя надо обратиться к контексту, в котором эта мысль употреблена. „Если остальной контекст (caetera contextio) речи не подтвердит, что он хотел сказать именно это, от того не будет ложным еще другое, что он сам разумел, но будет истинным и полезным для познания. Если же контекст Писания не отвергнет того, что писатель имел в виду это мнение, то остается еще спросить, не мог ли он иметь в виду какое-либо другое мнение? И если мы найдем, что он мог иметь в виду и другое, то будет неизвестно, какое именно из этих двух мнений он хотел высказать; можно далее предположить, что он имел в виду оба эти мнения, если только известные обстоятельства благоприятствуют им обоим„ (De gen. ad lit. I, 19, 39). Ясно сознавая, таким образом, всю сложность и многозначность мифологического текста, Августин, тем не менее, стремится показать, какими путями можно попытаться выявить мысль автора текста или круг возможных мыслей. Большую роль в этом играет контекст, то есть значение того или иного отрезка текста определяется не только из него самого, но и на основе той целостной смысловой структуры, в которую он включен. Это важный и значимый в историко-эстетическом плане вывод, следовать которому далеко не всегда удавалось как средневековым коллегам Августина, так и ему само

Окончательный вывод Августина относительно критериев понимания библейских текстов, „заключающих в себе такое множество истинных значений„ сводится к следующим трем положениям. Прежде всего, желательно выявить то, что представляется несомненной мыслью самого писателя. Если она остается неизвестной, то выбирают то, что не противоречит контексту (circumstantia) Писания. Если же и в нем трудно разобраться, то необходимо принять то суждение, которое находится в согласии с правой верой (De gen. ad lit. I, 21, 41). Таким образом, Августин предоставляет толкователю и исследователю словесного текста очень широкий диапазон возможностей и, прежде всего, в плане аллегорического или иносказательного понимания текста.

Интересно отметить определенные изменения во взглядах позднего Августина на происхождение и сущность знака. Если раньше он считал, что знаки изобретены для коммуникации между людьми, то теперь эта их функция отходит на второй план. Главное же назначение слов, голоса и других „телесных знаков“ Августин теперь усматривает в представлении мира духовного под покровом чувственных форм, в „облечении невидимого в видимое“, то есть в передачи высших, идущих от бога знаний людям. И знания эти могут быть восприняты людьми только в форме материальных знаков, так как дух человека скован покровом его тела (Conf. 13, 23, 34). Под знаками Августин имеет здесь в виду уже не просто слова, но словесные образы, которые могут быть поняты как в буквальном, так и в иносказательном смысле. При этом Августин отмечает интересную особенность передачи информации в таких знаках-образах. “Я знаю, — пишет он, — [ситуации], когда многоразлично обозначается в телесных образах то, что понимается умом [просто] в одном смысле; и, наоборот, — когда многоразлично понимается умом то, что обозначается одним способом в телесных образах“ (Conf. XIII, 24, 36), то есть одна и та же мысль может быть передана различными знаковыми образами, и обрано, одна и та же словесная фигура может возбуждать различные мысли у читателя. И то и другое непосредственно относится к функциям художественного

образа. Не случайно эти мысли возникли у Августина при анализе художественно-мифологических текстов. Что может быть проще, поясняет он свою мысль примером, библейской заповеди любви к богу и ближнему своему (Мф 22,37—39; Втор 6, 5; Лев 19, 18), но как многообразно выражается она на разных языках в различных словесных, иносказательных, символических и аллегорических образах. И, напротив, как многообразно различными людьми понимается простая фраза: „В начале сотворил Бог небо и землю" (Быт I, I)[26]. Чтобы придать максимальную весомость своим идеям о многозначности словесных образов и многообразии форм выражения одной и той же мысли, Августин прибегает к божественному авторитету. Слова Бога, обращенные в книге „Бытия" к первым людям (Августин полагал, что они обращены к человеку , рыбам и птицам — Conf. XIII, 24, 35 и др.), „плодитесь и размножайтесь" (Быт I, 28), автор „Исповеди" считает возможным понимать не только буквально, но и иносказательно, именно относящимися к множественности смыслов и образов в сфере обозначения: „Но как плодиться и размножаться, чтобы одна и та же вещь могла быть выражаема многообразно (multis modis) и одно выражение могло быть понимаемо многоразлично, — этого мы [нигде] не находим, кроме как в знаках, чувственно выражаемых (in signis corporaliter editis), и в предметах, умственно постигаемых ⟨. . .⟩ На это благословение я смотрю, как на дарованную нам Тобою возможность и способность и многообразно выражать то, что мы понимаем разумом в одном смысле, и многоразлично понимать то, что мы неясно вычитываем в одном выражении. Так наполняются воды моря [наших мыслей], которые приходят в движение не иначе, как от различных значений; и также наполняется плодами человеческими земля, чья суша погружена в желания, а господствует над ней разум" (Conf. XIII, 24, 37). Этот отрывок интересен также и как образец весьма свободного, философско-поэтического, сказали бы мы теперь понимания библейского текста, что лишний раз подчеркивает неосознанную эстетическую устремленность всего творчества Августина.

Еще одна важная знаковая проблема поднимается Августином в двенадцатой книге трактата „О книге „Бытия" буквально". Она связана с механизмом зрительно-слухового восприятия и ставится Августином в связи с обсуждением вопроса о пророчествах, виде́ниях, знамениях, которые относятся Августином к особой группе знаков. В своих рассуждениях он стремится истолковать и развить одно интересное высказывание апостола Павла (I Кор 14). Суть его состоит в том, что Павел призывает коринфян особенно ратовать о даре пророчества, который он отличает от тоже высокого дара „говорить языком" (λαλῶν γλώσσῃ, loquitur lingua), Под lingua он имеет в виду некий язык особых знаков, которые постигаются духом определенного человека, но непонятны для большинства людей. Они должны быть еще истолкованы его умом (или кем-то другим) и выражены обычными словами — это и будет пророчество. „Говорить языком" — польза только для себя, а пророчествовать — для всей церковной общины. Первое существует только в духе человека, второе — в его уме.

Опираясь на различие духа и ума в человеческой психике, Августин выделяет три рода зрения. Первый — физическое зрение (corporalis) — когда мы непосредственно смотрим на предмет. Ко второму роду относится зрение

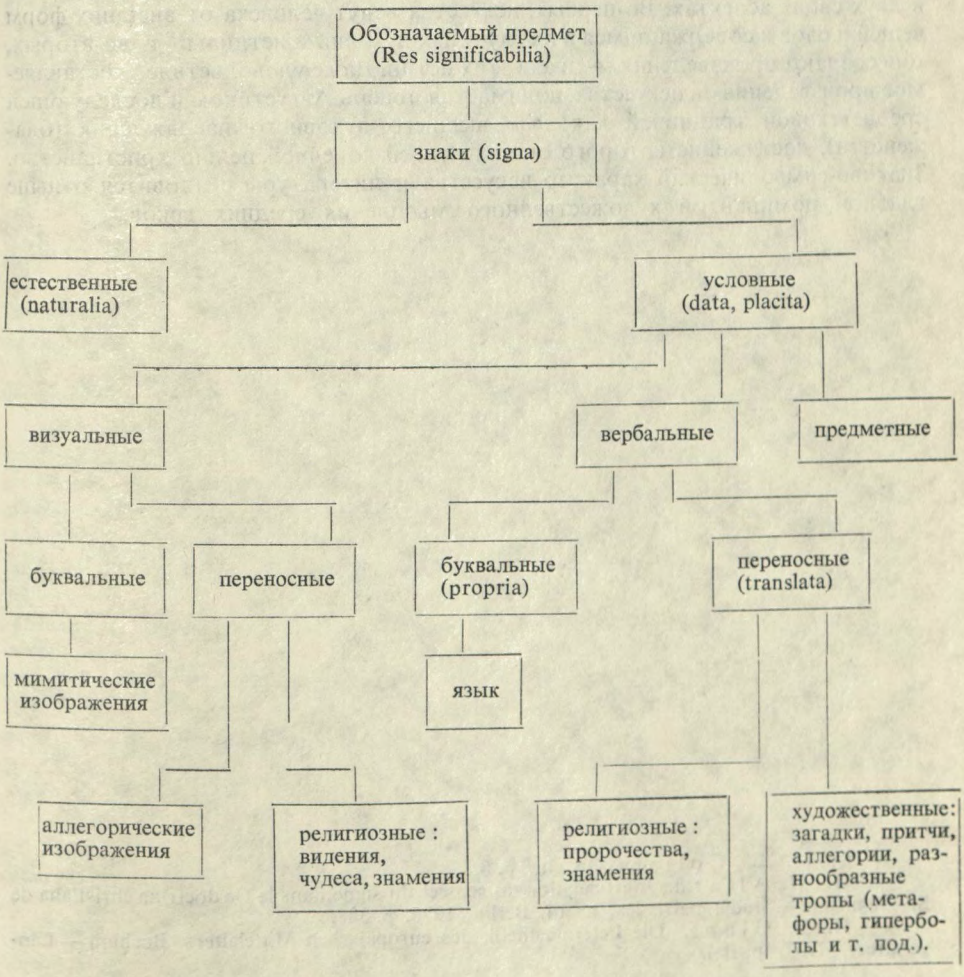
[26] И в „Исповеди" и в ряде других трактатов Августин подробнейшим образом исследует эту фразу, показывая в каких различных смыслах могут пониматься и все её слова (в начале, сотворил, небо, земля), и она в целом.

духовное (spiritalis) — когда созерцаются образы того, что известно по опыту или по представлению. Третий вид — усмотрение в помощью ума (mens), которое, полагает Августин, надо было бы назвать „умственным" (mentalis), но в связи с „новизной" этого названия он отклоняет его и останавливается на привычном intellectualis (De gen. ad lit. XII, 6, 15—7,16).

В четырнадцатой главе „Послания к коринфянам" Павел, по мнению Августина, имеет в виду такой „язык, которым обозначаются образы и подобия вещей, постигаемые только зрением ума". До того, как они будут поняты, они находятся в духе. Когда же соединится с ними „разумение, составляющее уже принадлежность ума, тогда и является откровение, или познание, или пророчество, или поучение" (ibid. 8, 19). Итак, знаки-образы сначала постигаются внесознательной сферой „духа", а затем „понимаются" умом в виде формально-логических конструкций. „Духом, — определяет Августин, — является низшая по сравнению с умом сила души, в которой воспроизводятся подобия телесных предметов" (ibid., 9, 20). Пророком поэтому в большей мере является тот, кто может понять и истолковать образы чужого духа, чем тот, кто их только видит, но не понимает. Но бо́льшим пророком является тот, кто „и видит в духе значимые подобия телесных предметов, и живо понимает их умом", как это мог делать пророк Даниил, узнавший, какой сон видел царь Навуходоносор, и сумевший его понять и объяснить царю (Дан 2,27—45). Для полного понимания знакового образа необходимо, „чтобы и знаки предметов отображались в духе и понимание их сияло (refulgeo) в уме" (De gen. ad lid. XII, 9, 20). Сам процесс восприятия знака-образа (на примере визуальных знаков) представляется Августину в следующем виде: „Когда мы видим что-нибудь глазами, то образ (imago) его тотчас же отпечатывается в духе, но не распознается [нами] до тех пор, пока мы, оторвав взгляд от того, что видим глазами, не найдем образ его в духе. И если это дух неразумный, как у скота, то образ видимого так и останется в нем; если же разумная душа, то он передается разуму, который управляет и духом; так что то, что видели глаза и передали духу, чтобы в нем составился образ виденного, представляет собой знак какой-либо вещи, тотчас ли его значение понимается или же только отыскивается, ибо оно может быть понято и найдено только при помощи деятельности ума" (ibid., XII, 11, 22). Отрывок этот интересен в нескольких аспектах. Во-первых, тем, что сложные визуальные образы типа знамений, видений, сновидений обозначаются Августином как знаки (signa), и, следовательно, он распространяет на них все положения своей знаковой теории. Во-вторых, эти знаки близки по своему характеру к иносказательным „энигмам" словесного текста, речь о которых шла выше и которые во многом близки к образам искусства. Наконец, в третьих, описанный процесс восприятия знаков-образов по своему механизму близок к эстетическому восприятию, когда объект сначала воспринимается и переживается непосредственно в своей конкретно-чувственной данности, а затем только может быть понят разумом.

И в этой поздний период своего творчества Августин снова обращается к разуму, который опять помогает ему оптимистически, уже на христианском материале, осмыслить функции знаков — знаков сложных, неясных, но все-таки к принципе постигаемых разумом. Именно разум (intellectus) в конечном счете приходит на помощь физическому и духовному зрению, чтобы понять, что же „означают эти знаки или чему полезному они учат" (quid illa significent vel utile doceant) (De Gen. ad lit. XII, 14, 29). Таков диалектический вывод, к которому пришел Августин в своей знаковой теории. Поставив, как

мы помним, еще в „De magistro“ в качестве тезиса мысль классической античности о том, что все познается только с помощью знаков, он, опираясь на скептицизм и свое раннее понимание христианства, там же противопоставил ему антитезис: ничто не познается с помощью знаков; они ничему не учат. Углубленное осмысление христианства и постоянный, вольный или невольный, интерес к эстетической сфере, энигматической и полисемантичной в отличие от однозначной — формально-логической, привели его в зрелый период к принятию поставленных ранее тезиса и антитезиса в качестве гносеологической антиномии, частичное снятие которой он нашел в тезисе, наполненном новым содержанием, усиливающим, с точки зрения новоевропейского человека, парадоксальность вывода. Речь теперь идет о познании не „вещей человеческих“ но „предметов божественных“ и не с помощью знаков-слов, но в знаках-образах. Выход из противоречий формально-логического мышления Авгу-



стин усматривает в эстетике, поднимая при этом важные проблемы как в области семантики, так и в сфере эстетики, что и определяет объективную значимость для истории эстетики и литературы его теории знака, которая более десяти веков была актуальной в западно-европейской культуре[27].

Общая схема августиновской знаковой системы представлена на рисунке.

Знак у позднего Августина становится важной всеобъемлющей категорией, позволяющей понять и осмыслить весь мир материальных и преходящих духовных предметов и явлений в качестве пути к предметам вечным, доставляющим истинное непреходящее наслаждение. Современный исследователь выразил эту августиновскую идею в наглядной пропорции:

$$\frac{\text{res}}{\text{signum}} = \frac{\text{frui}}{\text{uti}} = \frac{\text{res aeternae}}{\text{res temporales}}.$$ [28]

Все искусства, и свободные, и механические, оказываются вписанными в нижний ряд этой пропорции, как „предметы врéменные“ и „полезные“ для достижения „вещей вечных“. На первое место выступает их знаковая функция в двух своих аспектах. Во-первых, искусства ведут человека от внешних форм вещей и слов к содержащимся в их глубинах духовным истинам[29] и, во-вторых, они создают произведения — знаки этих истин. Даже удовольствие, доставляемое произведениями искусства, понимается теперь Августином и последующей средневековой традицией как *знак* высшего духовного наслаждения (блаженства), достижение которого ставило своей конечной целью христианство. Знаково-символический характер искусства и литературы становится отныне главной доминантой художественного мышления средних веков.

---

[27] Ср. M. L. Colish. Op. cit., p. 8.

[28] G. H. Allard. L'articulation du sens et du signe dans le De doctrina christiana de S. Augustin. — Studia patristica, t. 14, Berlin, 1976, p. 388.

[29] H. H. Glunz. Die Leteratästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum — Langendreer, 1937, p. 104.

*Никола Георгиев*

# ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА И ЕЗИКОВА ДОКТРИНА

В двутомната си „Теория на литературата“ Пантелей Зарев е потърсил самобитно решение на ред злободневни въпроси на съвременното литературознание — между тях и на въпроса за връзката между език и художествена литература. Да се търси самобитност в една преситена с идеи и информация област е трудно, но да се заобиколи един толкова важен и толкова спорен проблем е невъзможно — поне за сериозното теоретическо изследване.

В XX в. въпросът за отношението между език и художествена литература обхвана интелектуални пространства и доби решителност, каквато никога не е имал. Вярно е, че той никога не е преставал да бъде въпрос, но някъде до епохата на Вико и най-разгорещените, и „най-съдбовните“ спорове рядко са отивали отвъд чертата на приложната и нормативната стилистика. А не липсват и епохи, например хегелианската и позитивистичната през XIX в., когато въпросът за езика е оставал в задния двор на литературоведските интереси (участта на реториката е частен, но много показателен симптом за това).

Отнесено към нашия век, затишието през XIX в. се оказа наистина затишие пред буря. Новостите в изкуството, в езикознанието, в литературната и другите обществени науки съвместно с острата идеологизация на духовния живот поставиха с нов смисъл и важност прастария въпрос, а новозародената семиотика и теория на информацията вляха в споровете повече дискусионни подтици, отколкото яснота и уталоженост. Така днес въпросът за ролята на езика в художествената литература стана средищен, стана нещо като опитен камък, върху който се изпробва едва ли не всичко в литературоведския живот — от идеологическите позиции през методологията та до организацията на филологическото образование (на една страна виждаме стремеж към построго обособяване между езиковедски и литературоведски „профил“ в университетите, а на друга — учебни програми, които сякаш се вслушват в предупреждението на Р. Якобсон, че съвременен литературовед, комуто липсва добра езиковедска подготовка, е жив анахронизъм).

Това, което се хвърля в очи от съвременните теории и спорове по въпроса, е изобилието от поразително противоречиви, противоположни, че и несъвместими гледища. Противоречия никъде не липсват, но тук, в срещата между литературознание и езикознание, дискусионните проблеми, с които идва всяка от тези науки, се удвояват. Защо? Преди да изложим хипотетичния отговор за една от причините, налага се да направим кратък обзор на някои от основните изяви на днешната концептуална противоречивост и несъвместимост.

# I

Противоречията започват още около въпроса, дали в художествената литература езикът има субстанциална или инструментална роля. Ако си позволим риска на следната опростена формулировка, ще кажем, че според едното гледище художествената литература съществува *в* езика и той е нейна *цел*, а според другото тя съществува *чрез* езика и той е нейно *средство*. Като прескочим старите спорове има ли логосът онтологична стойност или няма, първите съвременни изяви на противоречието можем да потърсим във възраженията, които Хердер отправя към Лесинговия „Лаокоон". В същност противоречието е заложено вътре в концепцията на Лесинг, защото тя както утвърждава ролята на езика в обособяването му сред другите изкуства, така го и обявява за условно споена, външна обвивка на смисъла и на творбата. Щюрмер и предромантик, Хердер не приема просветителската механичност във връзката между език и смисъл, към каквато клони по своему по-късно и антиромантически настроеният Хегел: „Поетическата фантазия трябва да облича своите творения в думи и да ги предава чрез езика." Хердер, а след него още по-рязко и последователно В. Хумболд отхвърлят представата за езиковото „обличане" на вече дадения художествен смисъл. За Хумболд езикът е духовно творчество, вкл. и художествено, а литературното творчество е език.

Днес ред гледища, кои откровено, кои опосредствувано, продължават титопологично спора между Лесинг—Хегел и Хердер—Хумболд. Към страната на вторите тежнее „символизмът" на Касирер и известните литературоведски разработки на последователите му, а другите, например екзистенциалисти и херменевтици, минаха и задминаха предходниците си. Като онтологизираха езика, Хайдегер и Гадамер заключиха, че литературата не е негова надстройка, а че езикът е нейният същински, собствен дом; а най-съвършено построената част от този дом е художествената литература с лириката си — добавя неохумболдианецът Вайсгербер. На срещуположния край на този панлингвистицизъм стои линията на Кроче—Колингууд, според която художествеността е в творческото състояние на духа, а дали то ще се обективира в слово, багри, мрамор, е вече работа външна, техническа. И безрък, Рафаел би бил велик художник, решава Кроче. По тая логика и Петрарка би трябвало да бъде велик поет, дори да беше глухоням! И макар че подобна безсмислица у Кроче не съм срещал, до нея волю-неволю стига всеки последователно мислещ негов читател.

Сложни и кръстосани са пътищата, по които вървят различните концепции, неочаквани и изненадващи са понякога изводите, с които решават въпроса. И ако е естествено, че в психологизма на А. Ричардс „поетическата емоция" няма кой знае колко общо с езика, а в антипсихологизма на руската формална школа и американския структурализъм художествеността е от начало до край езиков похват, вече не е така естествено, че поборниците на „чистата поезия" се спречкаха по въпроса, дали тя има езикова граница (Пол Валери) или стои извън езика. Семантици и феноменолози се спогаждат в гледището си, че литературната творба е смислово неизчерпаема, но ако за Емпсън това се дължи на свойствата на естествения обществен език и остава в неговите граници, за Ингарден в литературната творба има широки, интенционално търсени извънезикови полета. Дори вътре в една литературоведска школа единодушието по въпроса е по-скоро изключение. Френският структурализъм например е твърде

разединен, а взет като цяло, е явно „по-лингвистичен“ от ред други структуралистки школи.

Към водовъртежа от противоречия се прибавя и дилемата: езикът в художествената литература естественият обществен език ли е или не. Идеята, че това е „друг“ език, „втори“ език, е от стара по-стара, но в наше време тя се разви в концепции за надредност, вторичност, надтекстовост на езика в художествената литература. Р. Барт например търси тази двуредност в смисловото развитие на творбата, а съветската структуралистка школа — в широки културологични измерения. Сред тези концепции до най-отчетлив,но и до най-трудно приемлив облик стигна определението на художествената литература като вторична моделираща система. Както изглежда, идеята за вторичността е по-привлекателна за съвременното литературно мислене, но точката, до която Лотман и съмишлениците му изведоха тази дихотомия, именно като дихотомия, може да привлече малцина. У Лотман вторичната моделираща система остава без връзка с първичната и тази фактическа и логическа грешка се отрази зле върху познавателната стойност на концепцията му. Художествената литература не е самостоятелна моделираща система, тя е плод от съчетанието между първичната система и хипостазираната от общественото съзнание вторична моделираща система. Тоя, прямо казано, изолационизъм вероятно допринесе за сегашния рязък спад в Лотмановата линия. Преди години, когато тя беше в апогея си, в апогея на откровеността си беше и изолационизмът. „Художествената „реч“, писа Кожинов, не е същинска реч и недопустимо е да я разглеждаме в съотношение с реалния, практическия език.“ Думата „недопустимо“ е подчертана с разредка и това напомня, че може да бъде отнесена и към собственото си обкръжение. . .

Налице е, виждаме, дълбоко неразбирателство по такъв основополагащ методологически въпрос, какъвто е въпросът за връзките между литературознание и езикознание. Между двете науки няма нищо общо, твърдят на едната страна, водени от различни подбуди (както са различни подбудите на Кроче и Кожинов). Не бива да се надяваме обаче, че концептуално единство владее поне във втората страна, защото и тя се тресе от разногласия каква е приеманата по принцип връзка между езикознание и литературознание: дали е взаимно допълваща или подчинителна (подчинителна най-често спрямо литературознанието). А споровете не остават частна работа на специалистите — те проникват в цялото обществено литературно мислене, за да стигнат и до училищните стаи, които например стават свидетели на разпри, как и доколко може да се използува художествената литература в езиковото обучение. (Убеден съм, че всеки що-годе мислещ гимназист може да предусети, че не всичко е наред в инак благородната фраза „художествената литература е най-добрият и единствено достоен образец за изучаване на майчиния език“.)

А ето и още една от горещите днес дилеми в отношението между език и художествена литература — връзката между езиков знак (или означаващо) и художествен смисъл. На едно равнище, по-елементарно и предимно психологическо, тая връзка се оценява било като „естествена“, „спонтанна“, било като „трудна“, „търсена“; говори се или че творбата е „изляна на един дъх“, или че е плод на дълги „мъки на словото“, като всичко това може да личи и да не личи в творбата, а то от своя страна да увеличава или намалява стойността ѝ в очите на читателя. На друго равнище Шкловски и някои от опоязовските му съмишленици твърдят, че литературната творба се гради върху преодоляването на „съпротивата на материала“ и преди всичко на езиковия „ма-

териал“ (далечно сродство с това намираме по-късно в американската „Нова критика“). На трето равнище дилемата се насочва към възможността връзката между език и художествен смисъл да бъде детерминирана, вероятностна или пък произволна. Опониращите си сили дълго време изглеждаха равностойни, но в последно време има признаци, че взема превес идеята за опосредствувано-вероятностната връзка. Отместването в тази посока може добре да се почувствува по промените на литературното и езиковото мислене в границите на фройдизма. В началото сюрреализмът прие спонтанно-автоматичната връзка между подсъзнателното и неговия литературен израз, но по-нататък преходът бе оценяван като все по-труден и по-опосредствуван, докато най-сетне у Ж. Лакан съпротивата в движението от означаващо към означавано (именно така е у него) и от съзнателно към подсъзнателно бе поставено сред основополагащите белези на езика. И много показателно е, че в сегашната си фройдистка преориентация някои френски литературоведи структуралисти се насочват тъкмо към Лакан.

Въпросът за връзката между език и смисъл в художествената литература доведе до следната двойка противоположни решения. Художествената литература мотивира, преутвърждава връзката между език и смисъл, твърдят едни (Ф. Уилрайт, Ж. Женет, С. Маркус; срв. с някогашната идея на Шкловски за „оживеното слово“). Художествената литература върши тъкмо обратното, считат други — тя отмества установеното единство между език и смисъл, а езикът в нея представлява отклонение спрямо общия. Макар и противоположни, двете гледища много си приличат по неяснотата си. Що е например мотивация? И коя е отправната точка на отклонението? И дали, както насмешливо пита по тоя повод Ричардс, трябва да считаме леда като отклонение от водата или водата като отклонение от леда? Затова не е странно, че някои автори (например Цв. Тодоров) отхвърлят дилемата мотивираност—отклонение и търсят функционални определения на „поетическия език“.

Общата дилема бе конкретизирана и във въпроса, дали художественият смисъл има един и само един езиков израз, чието постигане е цел на всяка стремяща се към „съвършенство“ творба, или, обратното, смисълът може да се постига чрез неднократни приближения към него, без някое от тях да претендира за окончателност. В тази двойка въпроси вече много ясно се вижда, че (както и ще се опитаме да докажем) много от концепциите са подчинени не толкова на научното дирене, колкото на защитата и тълкуването на даден тип литературно творчество.

Общата дилема се конкретизира и в много още противоположни гледища: езикът в художествената литература има — няма иконична природа, той може — не може да изрази всичко, художествената литература може — не може да бъде извънезикова. От последните гледища има вече само една крачка до крайния семантически скептицизъм, обединяван днес около т. нар. естетика на мълчанието. Мрачната метафора за смъртта на езика употребява и Хусерл, пък било то по повод на представата му за запълването на идеалния обем на езиковите единици с реално значение. След него „смъртта“ на езика, активният отказ от него, мълчанието стана платформа на немалко творци и теоретици. Тези отрицателни речеви актове стават източник на положителни, „немълчаливи“ значения по два основни начина: или чрез предварителна капитулация пред „безсилието“ на езика, или чрез условно маркиран сблъсък в неговите „тесни“ граници. Сред умонастроенията на естетиката на мълчанието един литературовед, който най-малко може да бъде заподозрян в податливост на

ефектни фрази, отчита, че в модерната литература има твърде много „шизофренност“, т. е. неправилност и разпокъсаност в текста, и продължава психиатричната си аналогия с въпроса: „Трябва ли да очакваме, че следващата фраза ще принадлежи на кататонията, на литературата на мълчанието?“

Това е засега крайната точка на голямата одисея на езика в съвременното литературно мислене.

Впрочем време е да вземем поука от естетиката на мълчанието и прекъснем обзора на многобройните противоречия, с които се решава днес въпросът за мястото на езика в художествената литература. Извършихме го не за да доказваме нещо добре известно, а за да поставим по-пряко въпроса, на какво се дължат тези многобройни и остри противоречия и донякъде да подготвим отговора. Както пролича от горното бегло изложение, най-прекият източник на противоречията е използуването на еднакви термини с различен смисъл, а така също и на различието в представите за природата на езика и художествената литература. Съществуват обаче и по-малко очебийни източници — и ето един от тях.

## II

Историята на литературата показва, че значителна част (засега не знаем каква точно) от творците, школите, направленията са раснали в досег с проблеми на езиковото мислене — като се почне от защитата на родния или народния език и се свърши с най-сложни лингвофилософски построения.

Тази връзка може да бъде личностна. Творци като Данте, Ронсар, Волтер, Ломоносов, Маларме, Хлебников, Пол Валери, Раковски, Пенчо Славейков са имали подчертани интереси към езиковите проблеми и което е по-важно, тези интереси са влизали в творчеството им като художествено конструктивен фактор.

Тая връзка може да бъде и житейска. От многото примери ще напомним само общуването на Маяковски с група млади езиковеди (имената на някои от тях е обезсмъртил и в стиховете си), чиито идеи ясно се долавят в бойката му платформа като поет и критик.

Тая връзка може да е (и най-често е) исторически и обществено контекстна. В 1660 г., във времето на зрелия Корней и начеващия Расин, се появява на бял свят една „Обща и рационална граматика“, станала знаменита с прозвището „портроялска“. Тази „Граматика“ се оказва много закономерна за своя, а и за следващия век между другото и заради значителното ѝ сродство с художественостиловите принципи на класицизма. Видими са връзките между литературата и критиката на Просвещението и известното тогава „знаково учение“ (на Хемстеруис и др.), още по-силни и по-сложни са връзките на романтизма с тогавашните семантически и езикови гледища. Свое езиково „обкръжение“ имат още барокът, символизмът, сюрреализмът, част от модерната лирика и белетристика. . .

Сложното и, нека наблегнем, взаимно въздействие между езиково и литературно мислене поражда идеи и текстове, чието съдържание и жанр не се поддават току-така на определяне. В амалгамата, получена в допирните точки между двете страни, участвуват следните главни съставки. Първо — изследване на езиковите свойства и тяхното място в художествената литература изобщо. Второ — подбор и обяснение на наблюдавания материал по начин, който тълкува, защищава, пропагандира дадено художествено направление.

Характерен случай на уравновесено, трудно разчленимо единство между изследователска обективност и „пристрастна“ субективност представляват например студиите на Пол Валери по въпросите на „поетическия език“. Мнозина литературоведи охотно се позовават на негови гледища като на научни доводи, но не ще много доказване, че покрай тези гледища, а и вътре в тях Валери говори неща, които може да се подкрепят само от поезията, каквато той пише. С една дума, интересните и проницателни студии на Валери изпълняват и друга задача — да подготвят читателя за поезията му.

Ако е вярно, че никое литературоведско познание не може да излезе извън времето си, вярно е също, че обективната историческа обобщителност и злободневната конкретност и „пристрастност“ може да се разполагат в него в различни съотношения. Както има съчинения, които се домогват до първото, има — и то в неизмеримо по-голямо количество — съчинения, в които двете страни се уравновесяват или пък, кога скрито, кога откровено, дават превес на конкретната творческа позиция. Много и много са съчиненията, които си поставят въпроса, що е „истинската поезия“, що е художествена литература „изобщо“, а под обобщителната категоричност на отговора се оказва нещо далеч по-стеснено — отстояване на един или друг конкретен тип творчество. (Каквото и да говорят специалистите, ролята на съчинения от този род е изключително голяма — те са една от най-дейните трансмисии между художествената литература и обществото.)

При особената важност на езика за художествената литература не е чудно, че много от тези съчинения изцяло или отчасти са посветени на езиково-литературни проблеми. В такъв случай те изразяват нещо, което тук наричаме езикова доктрина на литературата. Ето някои от главните ѝ определящи черти.

1. Погледнато генетично, езиковата доктрина се гради от идейни, нравствени, народностни, естетически и художествени проблеми на дадено общество — всички те преведени през някакви негови езикови нужди и проблеми. Езиковите проблеми може да идват от широки обществени слоеве и от тесни кръгове специалисти. Съчетани с теорията и практиката на даден тип творчество, те съществено променят смисъла и функциите си. Езиковата доктрина никога не обхваща езиковото и литературното мислене на средата си в цялост. Обратното, тя е частична и дори активно частична — винаги в полемика с други, отминаващи, съвременни или новозараждащи се доктрини.

2. Погледнато същностно, езиковата доктрина съчетава разнородните си съставки така, че всяка от тях запазва някои от значенията на генетичния си контекст в единство с получените от новия. Като система полученият резултат е също двойствен, а в много случаи и тройствен — тройственост, формулирана на обща основа още от старата реторика с нейното docere, persuadere, movere. Езиковата доктрина носи едно или друго теоретично познание за езика и художествената литература (docere). Това познание обаче е по-ограничено, и то тенденциозно ограничено, спрямо възможностите на средата, а в системата на доктрината то е ограничено, „притиснато“ от другата ѝ съдържателна съставка, на която чрез подбора и осмислянето на доводите се възлага задачата да убеди (persuadere) в предимствата на един художествен тип и недъзите на останалите типове. Старата реторика с право сочи колко неделими и взаимно подкрепящи се са двете страни — познавателната и убеждаващата. Тя обаче недооцени същностното, „вечното“ противоречие между тях, особено присъщо на изявите на езиковата доктрина. Нейното раздвоение е явно свързано и с дòсега ѝ с художествената литература, който редовно внася

и трета силна съставка в нейната система. Езиковата доктрина често се излага по начин, който трябва да увлече и поведе читателя (movere), а някои от жанровете ѝ носят художественоподобни белези.

3. Погледнато функционално, езиковата доктрина изпълнява важна обществена задача. Тя свързва художествената литература с проблеми на езиковото мислене — винаги значими за обществото, понякога и национално съдбовни. И, по-важно, езиковата доктрина е една от главните възприемателни системи, активен посредник, чрез който художествената литература достига до обществото; активен, а при особените връзки език и художествена литература (качествено различни примерно от връзките между камъка и скулптурата) и специфичен, „органичен" посредник, през който художествената литература планово преминава в нехудожествения свят. Ето защо има съществена разлика между направленията, школите, авторите, които са окръжени от своя езикова доктрина, и тия, които не са. Не че първите са по-добри, по-ценни от вторите — те са просто различни, различни до такава степен, че литературната история вероятно ще спечели, ако изследва литературния процес и от тая му страна.

Езиковата доктрина се изявява от нехудожествени текстове и от художествени творби. Последните от своя страна може да я изразяват имплицитно, чрез цялостния си тип хидожествена семантика, а може и да я изложат открито, да я превърнат в своя тема (както е например в стихотворенията „Българският език" от Вазов или „Една дума" от Яворов). Погрешно е да се смята, че тези три типа изява говорят едно и също нещо „по различен начин". Един общ инвариант наистина има, но той се конкретизира с обособено различен смисъл и функции. В нехудожествените текстове, казахме, езиковата доктрина се изявява с различни съотношения между своите познавателни, убеждаващи и „увличащи" съставки: едно са бойките, настъпателни манифести (примерно на романтизма, символизма, сюрреализма), друго са критическите есета, художественоподобните диалози, „фрагментите", друго са историческите и теоретическите студии, в които не от пръв поглед става ясно, че тяхната историчност и теоретичност са тенденциозно половинчати, че са повече облик , отколкото същност. Взета като цяло, тази разнородност на нехудожествените текстове е отново много различна от изявата на езиковата доктрина в художествени произведения. Лириката на Яворов например изразява третия пореден тип езикова доктрина в българската литература (вж. по-долу); в нея се съчетава вярата, че езикът може да доведе до нови откровения, с дълбокото неверие в „словото на бога оглушал". Конфликтът между двете страни е един от основополагащите в напрегнатия свят на Яворовата лирика. Той се изявява най-вече имплицитно („скрито"), което донякъде обяснява слабия интерес на изследвачите към него. На много места обаче той е открито назован, „тематизиран". В подобни случаи езиковата доктрина влиза в ново функционално русло. Както става с всичко в литературната творба, и езиковата доктрина се раздвоява между общите си инвариантни значения и значенията, които контекстът поражда от нея — а те не са вече езикови, те служат на смисловата насоченост на дадената творба. Другояче казано, с езиковата доктрина се и *борави* като със средство, поради което тя се отличава от своя вариант, изразяван от нехудожествените текстове както смислово, така и функционално. Налице е обаче и съществена прилика — и в двата случая тя е раздвоена: веднъж между познание и убеждаване, а в художествената литература между самостойност

и функционална подчиненост. И тази прилика слага още един своеобразен печат върху явлението, което тук нарекохме езикова доктрина.

Започнахме с въпроса, дали разноречията около ролята на езика в художествената литература не надхвърлят мярата на научната дискусионност — пък била и тя мярата на обществените науки, открай време подозирани в поголяма субективност. Завършваме с хипотезата, че ако такова надхвърляне на мярата има, за него допринася подвижността на границата между научна теория и езикова доктрина. Допускаме, че някаква част от това, което се възприема като научна теория, концепция, гледище, си е по същество езикова доктрина. Във взаимното проникване между научност и доктринност, пък било то сложно и практически неразчленимо, все пак се очертават различни степени на изявата им и тази многостепенност трябва да се отрази и в строежа на литературната наука. Ред явления, поставяни редом с научните, трябва да се спуснат под тях и сами да станат подчинен обект на научно изследване. Изследващото ги по-общо равнище трябва да се изследва от по-високо метаравнище — и така до изграждане на възможно най-общата теория на литературата.

## III

Съществуват множество типове езикови доктрини, но тук, с българската литература пред очи, ще набележим само три: националноезикова, качествена и семантическа.

1. През националноезикова доктрина е минала поне веднъж всяка европейска литература. Тя се появява в ситуация на езикова алтернатива — кой език да се избере — и нейният смисъл, по-скоро патос, е в отстояване правата и възможностите на даден език да се твори на него художествено слово. Трактатът на Данте „За просторечието“ превежда възгледите на флорентинеца за поезията през въпроса, на какъв език може и трябва да се създава тя, и макар и написан на латински, ратува за правото на „просторечивия“ италиански език, против монопола на латинския. „Защита и прослава на френския език“ — така и точно така е озаглавена теоретико-критическата платформа на френската Плеяда (XVI в.). Заглавието е много типично за времето си, такива „защити“ под едно или друго заглавие се провеждат в Германия (например от М. Опиц), Англия, Португалия. . . Във всички романски и някои неромански страни алтернативният конфликт е бил между латински и новия (или местния) език. В англосаксонски и славянски страни се извършват преходи от по-престижен към по-малко престижен език (например от датски към норвежки в норвежката литература). Частен случай на явлението е алтернативата между различни исторически етапи в развитието на един език; езиковите страсти и проблеми в гръцката литература до най-ново време са много „чист“ пример, но не единичен случай.

Националноезиковата доктрина пронизва литературното мислене и творчество на отделните типове национално и културно възраждане. В ситуацията на езикова алтернативност художественозначещ фактор става изборът на езика сам по себе си. Имплицитно тази доктрина може да се изяви чрез усложняване на езиковата организация на творбата, което разкрива възможностите на отстоявания език и мълчаливо изповядва любовта към него. Езиковата маниерност в една или друга степен закономерно съпътствува тази доктрина.

2. С недотам находчивото название „качествена“ назоваваме доктрината, която свързва художествената литература с някаква представа за „хубав“ език. Най-естествено се проявява тя в литератури, създавани на неговорим език, чиито норми се поддържат чрез по-стари или по-нови образци. Може да действува и в единство с първата доктрина в отстояване възможностите на даден език. Разбира се, що е „хубав“ език се определя конкретно и достатъчно противоречиво. През XVI и XVII в. например в Испания владее езиков идеал, който от другата страна на Пиренеите оценяват почти като варварщина. . .

3. На следващия тип доктрина, семантическата, липсва националната проблемност на първия и нормативността на втория тип. Семантическата доктрина носи някаква представа за природата на езика и неговото място в художествената литература. Тя е по-езиковедска и по-философска от предишните две, но спокойно може да бъде не по-малко митологична от тях. Семантическата доктрина започва да измества другите от живота на западноевропейските литератури през втората половина на XVIII в. „Буря и натиск“, романтизмът, области на критическия реализъм, парнасизмът, символизмът, „чистата поезия“, сюрреализмът, абсурдната драма са някои от най-характерните и най-бойките носители и спътници на семантически доктрини.

Тези три доктрини може да действуват обособено или съчетано, както това доказва и развитието на новата българска литература.

## IV

В стотината години, броени от началото на миналия до началото на нашия век, българската литература преминава през трите посочени доктрини.

В първия етап призивът на Паисий „Българино, знай своя род и език“ се активизира в „Българино, твори и възприемай художествена литература на своя език“. Пак тогава се поставя и разрешава частната алтернатива на националната езикова доктрина — дали това да бъде по-архаичен или посъвременен български стил. Гордостта от преодоляване на външната съпротива и вътрешното неверие, възбудата от новите постижения и открития пронизват и осмислят целия тогавашен литературен живот. Може на български да се създаде повест и драма, може на български да „станат“ любовните маанета и Омировата „Илиада“. . . Тази защитно-настъпателна национална езикова доктрина редовно влиза експлицитно, като тема в удивително много художествени и нехудожествени произведения. От последните ще упоменем, но не като куриоз, а като нещо напълно закономерно, стихотворението на Стефан Изворски, отпечатано в 1858 г. То е озаглавено не тъй или инак, а. . . „Не ставало стихове на български език“. В него Изворски се закача излеко с турски език, спори с неверниците, че и „българин става поет“, и включва в доводите си нещо много характерно за експерименталния и формотърсещ дух в тогавашната българска литература: втората част от стихотворението е в акростих, който авторът сам разкрива, наричайки го недотам намясто със старобългарския термин „краегранесие“. Акростихът гласи: „Изворский доказва не става ли“. Кратък и неотразим отговор на въпроса, поставен в заглавието. . . Както и да е, хората от Изворски и Пискюллиев до Петко Славейков и Ботев доказаха, че „става“.

Освен отбелязаната вече експерименталност и формотърсачество тази езикова доктрина слага отпечатък върху много още страни на тогавашната литература. Ще припомним само една — онзи широко прилаган тип превод

от чужда литература, който с по-голямо право наричаме „побългаряване". Явлението с основание бива свързвано с тогавашните художествени и културни условия, но, както изглежда, най-голяма обяснителна сила има действието на езиковата доктрина. Т. нар. побългаряване означава преди всичко стремеж към повсеместен превод на всички съставки на чуждото произведение. Битови реалии, собствени и лични имена, географски названия — всичко трябва да получи българското си име, а с това и облик. Та нима българският език няма възможност да го стори? (В полза на тая хипотеза говори и обстоятелството, че с промяна на езиковата ситуация и мислене бързо се променят и принципите на превода в България.) Четена през очите на тогавашната езикова доктрина, българската възрожденска литература се оказва нещо по-различно и по-ценностно от сегашните ни представи за нея.

Още докато трае националната езикова борба с гърцизма и турцизма, българският език става прицел на нападки, които не секват, а дори се усилват в годините след Освобождението, т. е. когато националната и езиковата битка вече е спечелена. С големите събития от 1876 г. насам в досег с българския език влизат много чужденци, славяни и неславяни, но в основната си част естествено хора, способни единствено на дилетантски преценки за езика. И те не закъсняват. Особено е мястото на българския език в славянската граматична и вокална система — и готов е изводът, че това е някакво развалено и огрубено славянско наречие. Доловени са някакви реални или мними празнини в някои стилови пластове на българския език — и готов е изводът, че това е език малокултурен, негоден за по-сложен духовен живот.

Налице са безброй много свидетелства за изострена чувствителност и напрежение на духовете около качествата на българския език в десетилетията след Освобождението. В 1883 г. Вазов гърми със замаха на реторичната обобщителност „Език прекрасен, кой те не руга и кой те пощади от хули гадки?", а по-късно, вече по-спокойно и в проза говори за „единодушните почти тогава твърдения за грубост и немузикалност на нашия език, твърдения, давани от чужденците, като пишеха за нова България, в т. ч. и русите". Борбата за българския език продължава, но вече на нова, качествена основа и с нов опонент — съществуващото сред българската интелигенция неверие в неговите качества. Естествено тя отеква съвсем прямо в българската литература. Комай няма виден български писател от онова време, който да не е казал своето „език свещен на моите деди. . ." Тая ситуация обаче участвува, вече по-опосредствувано, и в нещо друго. Съчетанието между тогавашния езиков и художествен момент поражда езикова доктрина, която, по всичко изглежда, трябва да определим като качествена.

Критиката изразява тази доктрина чрез наложилото се в нея гледище, че една от главните задачи на съвременната българска литература е да окършва езика, да го усъвършенствува като художествено сечиво и форма. Изразява я още чрез вниманието си към езика на разглежданите произведения (почти няма критически отзив, който да пренебрегне тази важна за времето си точка), изразява я по-нататък и с откровено качествената посока на езиковите си оценки. Одобрение се изразява с думи като „правилен", „сладкозвучен", „приятен", „галещ ухото", „гъвкав", а неодобрение — с „груб", „неточен", „чепат", „тромав", „дивашки", „хотентотски". От по-посредствените творби критиката изисква да се справят поне с езиковата си задача или най-малкото да не спъват хода на езиковото усъвършенствуване. . .

В художествената литература тази доктрина се изявява експлицитно във възхвалата на българското слово, на красотата и силата на словото изобщо. Що се отнася до имплицитното й изразяване, този по принцип труден въпрос се заплита допълнително от владеещите днес представи за българската литература и нейния език от последните две десетилетия на миналия и първите години на нашия век. Тази литература черпи от стиловите възможноси на българския език със замах (и с явна отсянка на експерименталност), каквито не познава никой друг литературен период. В единство с тях вървят усилените жанрови търсения и постигнатото много богато жанрово разнообразие. Съществуващите днес представи за известна стилова аморфност, неразчлененост лесно отпадат, ако тази литература бъде прочетена през патоса на нейната езикова доктрина — а тя трябва да бъде четена така не по силата на някакви академически изисквания, а защото сама носи в себе си ключа на своя прочит.

Големият поврат на българската литература в десетилетието 1895—1905 г. се оказва не само поврат идеен, художествено семантически (преминава се от компактна към дифузна семантика), но и поврат в езиковите доктрини. Водещо място заема сега една семантическа доктрина. Между нея и националната и качествената има дълбоки принципни различия, които у нас ред условия задълбочават още повече. В България първите две доктрини имат много широка обществена основа — от малограмотните до професорите по езикознание и от поетите до вестникарите — и са наситени с национално и езиково родолюбие. Обществената основа на третата е много ограничена, а на мястото на въпроса за българския език идва въпросът за езика изобщо. Първите две доктрини са бойко убедени в могъществото на езика, третата се отнася твърде скептично към неговите възможности.

В особеностите на третата доктрина има неща, които ни навеждат на съмнения, дали тя изобщо се е оформила като обществен и художествен фактор. Тогавашното българско езикознание стои много и много далеч от нейните проблеми. Самите поети-символисти за разлика от най-сродните им автори, руските и френските символисти, подчертано отбягват да теоретизират в студии или да пропагандират в програмни манифести. Литературната критика на модернистичната вълна не стигна до своя достатъчно оформена платформа, нито пък изведе някаква средищна за цялата тогавашна критика и запаметяваща се в последвалия литературен живот фигура. . . Всичко това е безспорно вярно и много специфично за българския символизъм и за модернистичната вълна изобщо, но то не опровергава наличието и функционирането на тяхна езикова доктрина. Тя е достатъчно силно изявена и силно въздействувала в художествените произведения, критическите статии и полемики, творчески изповеди, в една история на българската литература и пр.

Гледищата за езика и художествената литература (преди всичко „поезията") модернистичната вълна събира в езотеричната област на един тайнствен, затворен в себе си, все наново и наново постиган духовен свят. Словото, било то символ или не, е най-верният водач „нататък" — най-верният и същевременно най-неуверените и колебливият. Раздвоеното до парадоксалност отношение към възможностите на езика е логична последица от изходните принципи на доктрината: езикът води към „неизведан" загадъчен свят, който е така сложен и безкраен, че е неизбежно да не се породи съмнение във възможностите на водача да го постигне. За творчеството на някои от нейните представители (например Яворов, Дебелянов, Лилиев) казваме, че е разкрило в пълния им блясък възможностите на българския език като художествена реч.

Вярно ли е това твърдение, методологически издържано ли е — тук няма да спорим. Ще наблегнем само на едно: в смисловата система на тяхното творчество, скрито или пряко назовано, действува като втора линия съмнението в силата на езика като художествена реч изобщо. А дали представата за „пълния блясък“ не оставя в сянка, за читателите пък и за специалистите, тази особено важна съставка на българската поетика в първите две десетилетия на века?

Представата за „пълния блясък“ на речта греши и в още една посока: тя се отнася повече към някакъв резултат, отколкото към същината. Разглежданата доктрина е семантическа и нейна водеща сила е търсенето на нови значения, а не на някакво езиково съвършенство. Не смея да правя догадки, дали тази представа иде или не иде от инерцията на предишната, качествената доктрина. Пред нас обаче са достатъчно много твърдения, че Яворов, Дебелянов, Лилиев са продължили постигнатото от предходниците си в областта на художествената реч и са го издигнали върху следващите стъпала на съвършенството. За такива твърдения вече прямо може да се каже, че са неисторично едностранчиви. Яворов и другите не само продължават поетата посока, но и кривват встрани, в нова посока. И ъгълът между двете, означен вътре в творчеството им, е първият най-прост измерител на приноса им в българския литературен процес.

Както стана ясно, елементарна предпоставка за изграждане на езикова доктрина е убеждението, че ролята на езика в художествената литература заслужава по-особено внимание. Това потвърждава и по-нататъшното развитие на българската литература, в което с известни изключения активността на езиковите доктрини постъпателно спада. Дали тези промени не могат да наведат на по-дълбоки типологически обобщения?

*Георги Димов*

# ОСНОВНИ НАСОКИ В РАЗВИТИЕТО НА НАЦИОНАЛНАТА НИ ЛИТЕРАТУРНОТЕОРЕТИЧЕСКА И КРИТИЧЕСКА МИСЪЛ ПРЕЗ XIX В.

Както е известно, от втората половина на 18-о столетие в българските земи започват да назряват дълбоки социално-икономически и културно-исторически процеси, които довеждат до всеобхватни промени в битието и душевността, в мисловността и емоционалността на поробения от векове български народ. Постепенно, но все по-настъпателно се формира едно ново народностно съзнание. То намира все по-ярък израз в разностранния живот на формиращата се българска нация, активизира духовните сили на тогавашния българин. Това именно бързо растящо съзнание намира особено подчертан израз в осъзнаване на необходимостта от изграждане на единен национален книжовен език, от създаването на една нова литература и култура. Чрез тях се изявява и формиращото се ново национално мислене, те са обосновавали и новите критерии за народностен и човешки дълг. То заляга и в основата на новите разбирания относно характера, ролята и задачите на книжовната дейност във всеобхватното национално възраждане.

Една от характерните черти на формиращата се нова национална книжнина, на националното мислене изобщо е, че още с появата на първите крупни съчинения независимо от тяхната жанрова същност и тематична насоченост се откроява и стремеж да бъдат те оценявани с оглед на основните народностни повели на времето или по-скоро да се изказват съждения относно тяхното значение в борбата за национално възраждане. Подобни съждения стават все почести и по-разнообразни и постепенно се обособяват като определена линия в културно-просветния и книжовно-интелектуалния живот на онази съдбовна епоха за българската нация.

Разбира се, още в далечното средновековие, през IX—XIV в., когато се създава богатата старобългарска книжнина, утвърдила се като мощен фактор и за развитието на общоевропейския духовен живот, наблюдаваме наченки на критическа оценка на появяващите се книжовни произведения. Но тези първи опити да се посочат смисълът и значението на книжовната дейност, макар неотстъпно да съпътстват културно-историческия ни развой, не успяват да прераснат в една по-откроваща се теоретикокритическа система. А и насилственото прекъсване на възходящите литературни и общокнижовни процеси поради завладяването на българските земи от Османската империя прекъсва и плодотворните тенденции за по-нататъшно критическо осмисляне на кни-

жовната дейност. Едва векове по-късно, когато започва епохата на националното ни възраждане и когато се формира новото съзнание за народностни, социални и духовни ценности, съзнание, подхранено и от европейските ренесансово-просвещенски идеи, наблюдаваме и едно постепенно обособяване на възгледи и критерии за оценка и насочване на книжовните явления, на културно-просветните процеси.

Иска ни се още тук да подчертаем, че тези възгледи и критерии се формират и утвърждават върху основата на една диалектическа взаимообусловеност от цялостния ръст на обществено-народностното и културно-духовното съзряване, от възмогването на всеобхватното национално мислене. А това налага необходимостта проявите на тези възгледи и критерии в различните области на духовния живот да бъдат предмет на изследване от специалисти в различните области на хуманитарното знание. Една задача, която все още чака своето комплексно решение. Засега нашата цел е твърде ограничена — да проследим основните насоки във формирането и развитието на литературнотеоретическото и критическо мислене, как, доколко, в какви форми то се включва в националното културно-естетическо съзряване, в насочване на литературата ни по пътя на все по-пълното ѝ съзвучие с националните възродителни процеси. Тези наши усилия са обусловени и от убеждението ни, че колкото по-всеобхватно и по-углъбено вникваме в историческия развой на българската литература от Възраждането насам, толкова по-ярко се откроява ролята на теоретико-критическата мисъл в идейното и естетическо съзряване на нацията ни. И ведно с това — все по-ясно разбираме, че литературно-художествената и литературнокритическата дейност фактически представляват две страни на един и същ в основата си процес — страни, еднакво значими и показателни за търсенията и завоеванията на националното ни естетическо мислене. Толкова повече, че от втората половина на XIX в. то се развива с особено интензивни темпове, откроява се и със своята революционно-демократическа и материалистическа насоченост. Нещо, което не така често може да бъде видяно в световното литературно развитие.

И несъмнено — за съвременното литературознание не може да не представлява интерес обстоятелството, че българската литературнотеоретическа и критическа мисъл още с първите си по-ярки прояви застава на реалистични принципи и за кратко време се издига до големи висоти, и то при най-неблагоприятни условия — при пълно чуждо политическо и духовно потисничество. Не може да не се подчертае, от друга страна, че именно писателите, книжовните дейци, които възприеха реалистическите, материалистическите концепции, създадоха и най-значителните литературни произведения на времето, прозряха правдиво повелите му. Очевидно тези им концепции са се оказали от особено значение за вярното осъзнаване на националните и социалните проблеми и претворяването им в културно-естетически ценности. И това е характерно не само за епохата на националното ни възраждане, когато всичко е било впрегнато да служи за изменение на робската народна съдба. То е характерно и за първите десетилетия на новосъздадената българска държава, когато отново хората на творческата мисъл влизат в конфликт, сега вече с утвърждаващ се нов буржоазен строй (а с организирането на социалистическото движение се заражда и марксическото естетическо мислене).

* * *

Както вече не един път е подчертавано, ренесансовите процеси в българските земи закъсняват по обективни исторически причини в сравнение със Западноевропейския ренесанс. Но това пък придава особено съдържание и насока на тези процеси, които е трябвало да изведат нашия народ на нов етап в историческото му битие, до включването му отново в общоевропейските културно-исторически, обществено-философски, литературно-естетически движения. И ние виждаме как от втората половина на 18-о, особено през 19-о столетие започват да се формират възгледи за народната ни съдба върху една нова рационалистична философска основа. Още първите вестители на новата възрожденска епоха осъзнават ролята на книжнината, за да се промени робската съдба на българина. И с пословична ревност се заемат да създават такъв род съчинения, които да будят и зоват народната свяст. Колкото и тези първи книжовни прояви, израз на зараждащото се ново народностно съзнание, да носят синкретичен характер, колкото и да са ограничени по тематичен и идеен обхват, те са знамение за народната съдбовност. Онова, което стимулира книжовните усилия на първите възрожденски дейци, представлява своеобразна проекция и трансформация на техните постепенно оформящи се обществено-политически и философско-нравствени възгледи. А в основата на тези техни възгледи лежат демократичните идеи на Европейското просвещение, а по-късно и на руската революционно-демократическа идеология.

С всяко десетилетие усилията за идейно-тематично обогатяване, за жанрово-структурно разнообразяване на умножаващата се национална книжнина, за насочването ѝ по пътя на все по-пълно съзвучие с народностно-възродителните процеси стават все по-интензивни и резултатни. И тук наблюдаваме една твърде интересна и оригинална черта в националния духовен живот. Още преди да се осъзнае като културно-естетически феномен, литературата се възприема като народностно-идеологическо, обществено-нравствено явление, като фактор за национално-просветно възмогване. А това довежда до разширяване на параметрите на схващанията за същността на националния идеал. В неговите разнообразни прояви наблюдаваме едно все по-откроряващо се преплитане на националното и общочовешкото, на конкретно-политическото и общофилософското, на етическото и естетическото, като всичко се проецира върху едни от най-прогресивните идеи и принципи на времето.

Колко показателно в това отношение е и обстоятелството, че още родоначалникът на националното ни възраждане става носител и на едно ново съзнание за характер и задачи на книжнината. Пребродил много книжовни трудове за историята на съседни и по-далечни народи, той ясно разбира каква съдбовна роля могат да играят подобни трудове и за народностното ни пробуждане. И ще напише своята епохална „История славяноболгарская", за да възвести чрез нея онова, което е изстрадал и прозрял в дългогодишните си размисли върху народната съдбовност. Съжденията на Паисий Хилендарски относно ролята на историческото знание, на книжнината въобще, способни да активизират формирането на нова културно-историческа памет, на нови критерии относно народностни и човешки добродетели и морални ценности, имат неоценимо значение за по-нататъшното ни национално възмогване. Корените на онова своеобразие на българското национално възраждане, което започва с осъзнаването на необходимостта от борба за създаване на българска просвета и книжнина, за да станат те стожер на постепенно разгаря-

щата се национална революция, несъмнено отвеждат към личността и делото на Паисий.

И наистина отсега нататък, макар мъчително и неравномерно, започва неумолима еволюция в цялостното световъзприемане на българина, в изясняване на някои от фундаменталните предпоставки и условия за появата на народностно полезна книжнина. Успоредно с националното укрепва и културно-просветното, книжовно-естетическото съзнание. Зачестяват и критико-оценъчните прояви, макар в началото да са в твърде жанрово недиференцирана форма. Растящата патриотична чувствителност подхранва и стремеж към книжовни изяви, към книжовно-просветна дейност, към усилия да се намерят и утвърдят онези ръководни начала, които да регулират растящата книжовна ревност с оглед на жизнените потребности на поробения народ. Така теоретико-критическите, културно-публицистичните съждения започват все по-често да съпътствуват появата на едно или друго съчинение, стават неотменна форма на изява на поривите да се служи на отечеството чрез перо и слово. И тези съждения, колкото и да са разнородни и по съдържание, и по форма, колкото и да са преплетени с едни по-общи просветителски тежнения, са оказвали силно въздействие върху тогавашната все още малобройна интелигенция, а свидетелствуват и за структурата и динамиката на националната ни култура в периода на нейното настъпателно формиране и утвърждаване, говорят и за родилните мъки, които са съпътствували естетическото ни съзряване.

За настъпателния ход на тези процеси в началото на века свидетелствува дейността на втория голям възрожденец Софроний Врачански. Пръв преписвач на „История славяноболгарская“ и ревностен неин пропагандатор, осъзнал дълбоко нейните ръководни принципи и перспективността на Паисиевите завети, у автора на „Неделник“ вече съглеждаме и стремеж българската проблематика да се разглежда и оценява в различни книжовни форми, и то през историческия опит и на други народи, както и върху основата на една рационалистична ренесансово-просвещенска философия, макар у него тя да не е лишена и от някои ненадмогнати още средновековни възрения. Показателен е и фактът, че неговата проповедническа дейност вече надхвърля чисто религиозните цели, обусловена е от обществено-просветителски подбуди, удовлетворява патриотични тежнения. А бележитото му „Житие и страдания грешнаго Софрония“ говори за една непозната по-рано, преди Паисий, народностна и морална извисеност и най-вече за ясно очертаващо се съзнание относно ролята на словото, за да се раздвижат чувствата и мислите на поробените българи. И то чрез един емоционално придаден разказ за лично изстрадано и прозряно. Именно чрез подобна форма на изказ се е получила оная своеобразна трансформация, при която суровата житейска правда е взела контурите на една правда с много по-обобщаваща, с по-непосредно въздействуваща мисловна и емоционална сила. В многообразното книжовно и просветно дело на Софроний Врачански не са малко и съжденията относно ролята и задачите на писменото и устното слово, относно просветата като фактор за осъзнаване човешкия и обществения дълг. И, както при Паисий, един неотменен критицизъм пронизва книжовната му дейност, критицизъм, който разголва духовната бедност и притъпено народностно чувство у мнозина, насочен и към разкриването на нови културно-просветни хоризонти и преодоляване на робското примирение, към създаване на народнополезна книжнина.

Отсега нататък все по-ясно и по-пълно ще се разбира силата на словото-изказано в различни форми, на езика като средство за споделяне на национал, ни тревоги и човешки страдания, на културно-просветни тежнения. Затова и въпросите за родния български език, хулен от чужденци, забравян от свои, за книжовната реч, излизат на най-предна линия в усилията за народностно пробуждане. Все по-настойчиви и категорични стават призивите да се говори и пише на роден език — най-сигурен щит срещу асимилаторските планове на поробителите, важен фактор за национално утвърждаване и културно възмогване. В ония години народност и език са били отъждествявани върху разбирането на тяхното единство и укрепвало национално-общественото и културно-естетическото съзнание. Неслучайно езиковите въпроси са онези, които се дискутират най-оживено и неотменно, които пораждат и дават съдържание на първите критикооценъчни съждения и писания, а и запазват своята актуалност през цялата възрожденска епоха, стимулират перото на много и много книжовници, писатели, просветни дейци.

От втората четвърт на миналото столетие все по-често започват да се явяват статии, в които се подчертава необходимостта да се опознае книжнината и на други народи, за да стане и тя полезна „роду нашему". Постепенно се формира едно ренесансово отношение към книжовния труд, към книгата. Постепенно се разширяват и разбиранията относно полезността на едно съчинение — оригинално или преводно. От него се изисква да дава познания, да обогатява ума, но и да доставя наслада за душата, да разтваря сърцето за поблагородни пориви — както се изразяват тогава. В процеса на това разширяване на националните духовни хоризонти започва все по-често да се налага и необходимостта от литературнохудожествено четиво. И в първото учебно помагало „Рибен буквар" на П. Берон вече намираме включени и някои басни и разкази, преведени от гръцки, но и преработени с оглед да станат по-разбираеми за учениците. А Райно Попович неведнократно ще настоява сънародниците му да изучават и древните писатели, създали произведения, полезни за всички хора. В програмата пък на първия българи вестник „Български орел" (1846) четем, че вестникът ще обнародва и художествени материали, тъй като те не само давали познания и доставяли естетическа наслада, но насочвали читателя и към размисъл относно своето народностно битие и културно издигане. Вече се правят и отделни опити, макар и още твърде фрагментарни, да се посочи своеобразната природа на литературата, като се сочат и някои черти, характерни за отделните нейни жанрове.

Белег за все по-растящото критико-оценъчно мислене са и засилващите се интереси към духовните богатства, създадени от народа ни в предходните епохи. Все по-често започва да се говори за старата българска литература, за фолклора. Те се сочат и като доказателство за богатото историческо минало на народа ни, и като аргумент за творческите способности на българина, чиито големи потенциални възможности тепърва ще се изявяват, щом се създадат благоприятни условия. Този интерес все повече ще расте и ще породи много инициативи за събиране на оцелелите книжовни стари паметници, на народното песенно творчество, та да служат като опора за повишаване на националното самочувствие и за създаване на нови литературни творби за минало и сегашно битие на българската етническа общност, за тежненията ѝ отново да заеме мястото си сред просветените нации. Почти всички книжовници и просветни дейци, особено онези, които работят след 50-те години, в различни форми изказват критико-оценъчни съждения било относно състоянието на национал-

ната ни книжнина изобщо, било по повод на отделно произведение, било относно насоката, по която е следвало да се развива културно-просветния живот. И тези съждения и писания ще се умножават, ще вземат все по-подчертана материалистическа насоченост успоредно с разгаряне на националноосвободителната борба.

Извънредно показателна в тая насока е дейността на Г. С. Раковски. У него вече съглеждаме ясно оформени културно-исторически и литературно-естетически възгледи, от перото му излизат интересни съждения и оценки за книжовни явления от по-далечното или по-близкото минало. По думите му от всички човешки дейности само книжовните паметници запазвали непреходна историко-познавателна и национално-възпитателна сила, само те надживявали превратностите на съдбата и са в състояние да ни върнат към някогашното, за да извлечем уроци и за настоящето, пък и за бъдещето. Това именно съзнание го кара да напише толкова много и разнообразни книжовни трудове да се залови и за поетическо творчество, макар да е разбирал, че не е роден за' такъв род дейност, да подхване толкова много инициативи, за да постави на по-широки организационни основи развитието на националния ни книжовен живот. Той е първият, който лансира идеята да бъде основано българско книжовно дружество и работи за нейното осъществяване, иска да създаде и специален български литературен вестник по примера на други народи. На страниците на издаваните и редактирани от него вестници, списания и други трудове нееднократно и с рядка прозорливост говори за старата българска книжнина, за значението на Паисиевата история, на Софрониевото „Житие", което той отпечатва във в. „Дунавски лебед". В работите на бележития организатор и идеолог на българската национална революция ще срещнем интересни мисли и относно взаимообусловеността между обществено и духовно развитие, между национално-политическо и културно-просветно съзряване.

Бързият ръст на всеобхватната национална мисловност, на народностното съзнание активизира усилията за отваряне на много читалища и училища, за организирането на редица периодични и други издания, за превеждане и побългаряване на редица произведения от чуждите литератури, довежда до търсене на средства и пътища за сродяване с културния живот на други народи. И в този общ национален подем, ведно с това разширяване на културно-просветни хоризонти на българското общество, изостря се и критическият поглед на книжовници и писатели, критериите за народополезно и необходимо стават все по-строги и идейно-естетически изяснени, особено през последните две десетилетия на възрожденската епоха.

А тогава именно се създават по-големи възможности мнозина млади българи да получат по-високо образование в съседни и по-далечни страни, най-вече в Русия. На руска земя се формира значителна част от тогавашната българска интелигенция, която възприема едни от най-прогресивните обществени, естетически, общокултурни идеи, разтърсили тогава руското общество, дали демократическа, материалистическа насока на руския духовен живот. А това ще окаже извънредно благотворно въздействие върху формиращата се българска обществена, културно-философска и теоретико-критическа мисъл. Социално-политическата и философска основа на руската материалистическа естетика се оказва твърде съзвучна с обективните обществени нужди, със задачите, които е трябвало да решава младата българска интелигенция в съответствие с процесите на всеобхватното ни национално възраждане. И ако една от причините за бързото възмогване на младата ни художествена лите-

ратура е безспорно сродяването ѝ с опита на руската демократическа литература, то и теоретико-критическото мислене се разгръща все така бързо и с учудваща сила пак поради възможността да се опре на опита на завоеванията на руската материалистическа естетика. Тук именно се корени и една от причините, че почти едновременно с разцвета на художествената литература у нас се изявява така интензивно и литературната критика, за да стигне до големи висоти.

Почти всички по-видни писатели и книжовни дейци от Петко Славейков и Г. Раковски до Л. Каравелов и Хр. Ботев, да не говорим за мнозина други по-скромни просветители, са еднакво загрижени за правилното развитие на националната ни литература, без това, разбира се, да означава, че всички те в еднаква степен разбират същността на онези обективни и субективни предпоставки, които са били безусловно необходими за нейния подем. Но в случая искаме да подчертаем, че те всички наред с усилията си да създават произведения в стихове и проза или пък културно-исторически, обществено-просветителски съчинения излизат със статии, отзиви, бележки и всякакъв род други критико-публицистични писания, а нерядко и с подчертани теоретически съждения, за да споделят разбиранията си относно състоянието на националната ни книжнина и насоката, по която тя следва да се развива, акцентувайки и върху редица специфични изисквания на литературно-художествената и критикооценъчната дейност. Все по-смело и аргументирано се изразява и недоволство от постигнатото, все по-углъбено се посочват недостатъци от идейно-съдържателната или стилно-езиковата същност на много от излизащите произведения, все по-прозорливо се сочат и някои основни принципи, обуславящи създаването на пълноценна литература, способна да въздейства всеобхватно върху тогавашния читател, да го стимулира за народополезна дейност, като извиква у него и нравствено-емоционални изживявания.

Особено през последното десетилетие на възрожденската епоха разнообразните проблеми на културно-просветния и духовно-интелектуален живот все по-често стават обект на тълкуване чрез различни жанрови форми, и то главно с оглед на задачите на разгарящата се националноосвободителна борба. Стига само човек да прегледа както емигрантските вестници и списания, така и ония, излизащи в пределите на Османската империя, а и другите родове книжнина, за да се увери в една учудваща критико-оценъчна активност. И в този книжовен кипеж, в процеса на това динамично народностно и интелектуално съзряване, двете линии, очертаващи се в обществено-политическия живот, започват да се открояват и по отношение на разбиранията за същност, задачи и насока както на литературно-художествената, така и на литературно-критическата и културно-публицистичната дейност. Разбира се, тези две линии твърде често взаимно се преплитат, съпътствувани са от много противоречия и тук не откриваме такава дълбока поляризация, каквато намираме в политическите възрения. Каквото и разнообразие да съглеждаме в съждения и преценки, в препоръки и присъди, в констатации и призиви, общ е повикът за по-високо образование и просвета, за въвеждане в книжовната практика на единен български език, за изучаване на историческото минало, за сродяване с богатото народно творчество, с постиженията на напредналите европейски народи, за превеждане на такива съчинения, които да отговарят на равнището и интересите на българския читател, на задачите на културното ни развитие, за създаване на самобитна българска литература, която да отразява живота и ду-

шевността на българина. Сега вече едно съчинение започва да се оценява не само по това, какво е казано в него, но и как е казано. в каква форма, в какви образи, с какви стилно-езикови средства е предадено жизненото и идейното съдържание, доколко патриотично-хуманитарните подбуди са намерили адекватна художествена реализация.

Наблюдаваме един ускорен процес на осъзнаване и възприемане на основни принципи на материалистическата естетическа теория и критика. Дори ни се струва, че тяхното утвърждаване в ония години сякаш изпреварва непосредната художествена практика. Такива кардинални въпроси на теоретико-естетическата и критико-оценъчната дейност като изкуство и общество, писател и народ, литература и действителност, национално и общочовешко, идейност и художественост, съвременно и историческо, житейска достоверност и художествена образност, обществен и естетически идеал, социално съзнание и художествен вкус, талант и мироглед и още мн. др. неведнократно са подхващани на страниците на периодичния печат, макар и понякога твърде обобщено и частично, а често и в контекста на изложение с културно-публицистичен характер. Очевидно при ония условия все още невъзможно е било подобни въпроси да бъдат разработени в пълнота, в цялостни трактати. Дори и такива подчертано литературнотеоретически статии като „Що е роман?" от Петко Славейков, „Поезията на природата и нашите нужди" от Т. Икономов, „За критиката" от В. Друмев, „Класическите европейски писатели и ползата от изучаване на съчиненията им" от Н. Бончев, а да не говорим за проникновените теоретико-критически статии, бележки или отделни съждения на Каравелов и Ботев, които издават публицистичния нерв на техните автори, усилията им не само да свържат тези по-общи въпроси на художествената и критическата дейност с непосредния национален книжовен живот, но и да ги поднесат в една по-лесно възприемаема културно-публицистична форма. Това е една особеност, която характеризира не само началния етап на формирането на националното литературоведско мислене, но се откроява и по-късно.

През последните години на възрожденската епоха, когато подготовката на националната революция достига до своя апогей и обществено-философската, културно-естетическата мисъл се домогва до големи прозрения, наблюдаваме как предишните ренесансово-просвещенски идеи вече са обогатени с нови възрения, които говорят за едно „пригаждане" или по-скоро творческо преосмисляне с оглед на съдбовната национална борба. И поради това все по-често съглеждаме едно органическо взаимопроникване на културно-историческото и литературно-естетическото с националнореволюционното и общочовешки прогресивното. И в общественото, и в литературното мислене вече здраво е залегнала революционно-демократическата идеология, основните принципи на материалистическата философия и естетика, които намират най-висш синтез в дейността на Каравелов и Ботев. При тях проблемите на националната литература и култура са разглеждани и на фона на общия световен прогрес, с борбата на всички потиснати народи за национална и социална свобода. А това обуславя и широтата на естетическия им идеал, неговото съзвучие не само с най-прогресивните завоевания на времето, но и с по-сетнешното културноестетическо развитие, а и с нашата социалистическа съвременност.

Схващанията на Белински за критиката като „естетика в действие" се споделят напълно от големите възрожденски критици. Целият патос на оценъчните им съждения идва от съзнанието да направят от литературата мощен

фактор за преобразуване на живота в съзвучие с високи национални, социални, културни и нравствени идеали. Литературата трябва да накара хората да разберат идейно-възвишеното, прекрасно-величавото, да се стремят към тяхното реализиране в живота, да ненавиждат злото от където и да идва то, да се борят за неговото премахване. Борейки се за създаване на националносамобитна литература, Каравелов и Ботев неведнъж обосновават приемствеността, която съществува с предходните национални и чужди традиции. Оттук и голямата им любов към световната демократическа литература. На творческото общуване с нея те гледат като на важна предпоставка за появата на национално самобитна литература. При това те съзнават диалектическата същност на националния характер, който се изменя и развива съобразно обществено-историческите условия, съобразно цял комплекс от обективни и субективни предпоставки. Бележити са изказванията на Ботев относно социално-историческата определеност на художествения вкус, което налага чуждото да се възприема не безразборно, а да се посяга към него, като се отчитат многообразните фактори, от които зависи ползата или вредата, които може да пренесе едно произведение.

Изобщо в литературнокритическата дейност на българските възрожденци, колкото понякога и фрагментарна да е тя и да заема само част от книжовните им занимания, тъй като в много области е трябвало да се изявява творческата им енергия, са засегнати едни от най-съществените страни на тогавашния литературен живот, на реалистическата и материалистическа естетика, теория и критика. Техните принципи са се оказвали най-съзвучни с тогавашните народностно-възродителни процеси, с насоката, по която е трябвало да се развива младата ни национална литература. И ако тя се развива с такива бързи темпове и достига големи успехи, и то при най-неблагоприятни условия, това се дължи в немалка степен и на стремителното възмогване на теоретико-критическата мисъл, на нейното благотворно въздействие върху цялостния духовно-интелектуален живот. И наистина рядко са литературите, които само за едно столетие при пълен чуждестранен политически и духовен гнет са израствали с такава мащабност и устременост, за да се домогнат до равнището на най-големите завоевания на световната художествена и теоретико-критическа мисъл. Затова и пътят, изминат от Паисий до Ботев, е показателен не само с дълбоките изменения в цялостния национален, обществен и духовен свят на българина, но и с учудващия ръст на социално-философското и културно-естетическото мислене. То именно заляга в основата на по-нататъшното литературно-художествено и теоретико-критическо развитие.

* * *

Освобождението на България през 1878 г. открива нови перспективи и за развитието на националната ни литература във всички нейни жанрове. Хората, които дават облика на литературния живот непосредно след премахване на турската феодална тирания, подобно на своите предходници ще искат чрез художествено и публицистично слово, чрез критико-оценъчна дейност да работят за по-нататъшния подем на родната литература. В общи линии те следват демократическите възрожденски традиции толкова повече, че почти всички са формирани в оная предосвобожденска атмосфера.

Очевидно на това се дължи обстоятелството, че бързата поляризация в обществено-политическия живот през първото следосвобожденско десетиле-

тие не се съпътствува от съответна по-дълбока диференциация в литературно-теоретическите разбирания, в критико-оценъчната и художествената практика. А що се отнася до взаимните критики, които си отправят хората на перото, все по-честите нападки, разменяни между едни от най-видните творци, те са обусловени не толкова от някакви дълбоки различия във възгледи и концепции, колкото от извънлитературни съображения. Разбира се, критическата активност на мнозина е предизвикана и от все по-разширяващите се тенденции на литературното поле да се подвизават и хората без дарование, с примитивни възгледи за художественотворческата дейност. Както и в предходните десетилетия, и сега те извикват неумолими присъди, гневни реплики, саркастични характеристики, вълнуващи призиви да осъзнаят, че не са родени и подготвени за подобен род книжовни занимания. Но и при всичките трансформации, които наблюдаваме постепенно да настъпват в общественото и културно-естетическото мислене, възрожденските литературни традиции — и художествени, и теоретико-критически — продължават да се ползуват с безспорен авторитет, особено през 80-те години, а ще подхранват и по-късно гражданските и творческите пориви на мнозина хора на перото.

Както и преди, и сега литературнокритическата дейност се развива предимно на страниците на периодичния печат, тя е най-показателна и за равнището на теоретико-естетическото мислене. В основата си тази дейност продължава да бъде стимулирана от народностни, утилитарни подбуди и върви в руслото на известните вече принципи на реалистичната теория. Чрез различни в тематично и жанрово отношение писания все още малцината представители на литературната мисъл искрено ще се стремят да внесат по-голяма яснота по въпросите на художествената и критико-оценъчна дейност, да издигнат културно-естетическото равнище на умножаващите се читатели, да тласнат напред цялостното духовно развитие на нацията ни. Затова и сега при оценката на едно произведение се подхващат и по-общи въпроси било за важността и своеобразната природа на литературната дейност, било за гражданските позиции на писателя или за необходимостта от специални грижи за развитието на националната литература и култура, за които буржоазните властници нехаели или твърде малко се замисляли. И сега продължава предходната традиция критическите оценки и теоретически съждения да се дават често в една по-обща културно-публицистична форма. Появяващи се по страниците на ежедневния и периодичния печат, те свидетелствуват не само за съдържанието на литературния живот в ония години, но и за тогавашната политическа атмосфера, за борби и нрави, за спорове относно насоките на общественото ни и културно развитие.

Както през възрожденската епоха, и сега повечето и по-сериозните литературоведчески статии са от перото на същите ония дейци, които са и автори на най-значителните художествени произведения — Ив. Вазов, З. Стоянов, К. Величков. Живеейки най-непосредно с актуалните, съдбовните проблеми на новата българска държава, те ще искат и чрез културно-публицистична, критико-оценъчна дейност да насочват умножаващата се книжнина по пътя на народностно-нравственото, художествено-естетическото и стилно-езиковото възмогване. И в това отношение те ще използуват най-различни книжовни форми за указания и въздействие. Така неоднократно Вазов ще подчертава литературата ни да пресъздава миналото и настоящето на народа, на неговите социални, духовни, нравствени терзания, а това предполага писателят да бъде гражданин на своята родина, дълбоко сроден с бита и душевността на свои-

те сънародници, да живее с хуманистичните идеи на века. Подобно на големите възрожденски писатели и той обосновава взаимообусловеността между национално и общочовешко, между лично и обществено, между народ и творец. Остро негодува и реагира срещу всяко опошляване на благородни идеи, срещу проявите на примитивен вкус и езикова неграмотност и т. н. Стига само човек да прочете вълнуващо написаните предговори, с които Вазов обикновено придружава собствените си литературни произведения или стотиците статии, книжовни прегледи, рецензии, отзиви, публицистични бележки и т. н., за да се видят широтата и актуалността на неговото литературнотеоретическо и критическо мислене, което, общо взето, се движи в руслото на реалистическата и материалистическа естетика.

Подобни са разбиранията и на другия виден писател на 80-те години З. Стоянов. В неговата твърде кратка по време, но извънредно активна критическа дейност намират най-ярко продължение възрожденските революционно-демократически и теоретико-критически традиции. Критическите му статии оставят дълбоки следи в литературния живот през онова бурно десетилетие, и то не толкова с конкретните оценки, често твърде пристрастни, а преди всичко с верните си изходни позиции относно характера и ролята на литературата. Отличават се и със своя полемичен характер, с безкомпромисния си патос в утвърждаване на жизнено правдивата, идейно-възпитателна литература,способна да активизира мисловността на читателя, да я насочи към големите въпроси на нацията, на човечеството. И той подобно на Вазов е готов да насърчи всяко истинско дарование и да осъди, изобличи пошлото и елементарното, самозваните писачи, чужди на по-високи обществени и културни идеали. И днес, когато четем неговите темпераментно написани статии, не може да не се възхитим от проникновените критически съждения на доскорошния апостол на националната революция. Разбиранията му за социално-борческия характер на литературата, за нейното призвание да критикува и изобличава всичко реакционно и ретроградно, всеки, който тъпчи народните права, потиска и експлоатира, се мерят с най-хубавото, до което се е домогнала революционно-демократическата естетика в лицето на Каравелов и Ботев и на руските мислители-шестдесетници.

Изобщо реалистическото, материалистическото теоретико-критическо мислене продължава да доминира в литературния живот до края на века. Дори и такива литератори като д-р К. Кръстев и проф. Ив. Шишманов, школували в западноевропейски университети и влизали в досег с нашумелите тогава модерни философски и естетически учения, и те в първите си статии от края на 80-те години, а проф. Шишманов и до края на живота си вървят в руслото на ония принципи, които утвърждават демократичната, национално и хуманистично осмислена литература, която да бъде двигател на обществения прогрес, да способствува за гражданското и нравствено извисяване на хората, да извика културно-естетически изживявания. Именно от подобни позиции бъдещият апологет на естетския модернизъм д-р Кръстев сега оценява високо творчеството на Вазов, брани го от преднамерени и користни нападки, от некомпетентни оценки. Все от подобни реалистични критерии Шишманов критикува две от никнещите като гъби след дъжд драматургични произведения, превръщайки рецензиите си в обстойни теоретико-критически трактати, в които поставя важни литературно-естетически въпроси — нещо ново в тогавашната литературоведческа книжнина.

За характера и тенденциите на теоретико-критическото мислене през десетилетието интерес представляват и първите прояви на Д. Благоев в тая област. През 1885 г. в кн. 2 на сп. „Съвременний показател" Благоев обнародва статията „Нашата литература". В нея той обосновава някои от принципите на революционно-демократическата естетика, като развива мисълта, че литературата „се явява, от една страна, продукт на общественото развитие, от друга — сама влияе на обществения живот". Затова и критерий за оценка на едно произведение трябва да бъде доколко то е съдействувало за решаване на задачите, които са стояли в определен момент пред дадено общество.

Разбира се, за периода, за който говорим, се откроява и една по-друга линия в критико-оценъчната практика. Проявила се още през Възраждането главно чрез критическата дейност на Д. Войников, сега, след Освобождението, тя се подхваща от К. Величков и някои други книжовници. И чрез застъпваните позиции, и чрез непосредната си критико-оценъчна практика те очертават либерално-просветителската, експресионистичната линия, готови да дадат положителна оценка на по-посредствени произведения, щом са били налице благородни подбуди у авторите им. Но и в тая линия срещаме съждения с твърде противоречив характер — нейните представители често изказват верни и перспективни мисли, чужди са на явно идеалистични и мистични теории.

Онова обаче, което прави особено силно впечатление, когато човек препрочита разнообразните литературнокритически материали, то е неотменният стремеж на авторите им да обхванат по-цялостно книжовния живот, да изкажат мисли и преценки за неговото състояние и пътища на развитие. По различни поводи и в различни форми те подхвърлят на преценка всичко, което е засягало съдбата на нацията ни, нейните обществени и духовни потребности. Най-често те са в конфликт с официалната общественост. Статиите им са изпълнени с дълбоко недоволство и вътрешен бунт, обусловен от несъответствието между обществено-етични, културно-естетически разбирания и пориви — от една страна, и примитивизма, пошлостта, духовната бедност, некомпетентността, кариеризма — от друга. От този конфликт между обществено-естетическия идеал и непосредната литературна и общокултурна практика се раждат най-добрите прояви на литературнокритическата мисъл в онова бурно десетилетие.

* * *

През следващото десетилетие обаче, през 90-те години, в националния ни литературен живот настъпва дълбока идейно-естетическа, теоретико-методологическа поляризация. От една страна, продължава линията на реалистичната критика, разбирана в духа на предходните десетилетия, но, от друга — появява се марксическата теоретико-критическа мисъл, а, от трета — открояват се първите прояви на модернистичната естетика. Всяко от тези три основни направления се бори за утвърждаване на свои принципи в литературния живот. Всички си имат свои печатни органи, от страниците на които воюват страстно и непримиримо за налагане на определено критико-естетическо верую. Често обаче сме свидетели на несъвместими на пръв поглед явления — в едно и също списание се появяват статии с твърде различни изходни позиции и оценъчни критерии, излезли от перото на хора с твърде противоположни политически и философски разбирания. А нерядко се появяват и писания с твърде разнородна методологическа основа, с твърде противоречива социал-

на насоченост. С всяка година обаче зачестяват сблъсъците между обособилите се литературни кръгове. Водят се своеобразни „кръстоносни походи", макар невинаги в основата им да лежат чисто литературни съображения. Пък и застъпваните от тях позиции имат немалко допирни точки. И при това естетическата поляризация се откроява все по-релефно.

С общия подем на националната интелектуална творческа мисъл и литературоведската дейност разширява своите параметри, обогатява се с нови форми при разработката на литературните явления. Ако през предходните десетилетия тя се изявява главно в областта на оперативната критика, то последното десетилетие на XIX в. вече се характеризира и с първи опити за историко-литературна разработка на литературното развитие. Осъзнава се вече необходимостта да се осветляват и оценяват не само явленията от непосредно текущия живот, но и онези от предходните епохи, да се търсят и характеризират развойните линии в многовековната ни национална книжнина. Така литературната история постепенно се обособява като определен клон в литературознанието. Първите ни литературни историци се формират в големи европейски научни центрове и се изявяват активно със създаването на първия национален университет. За нуждите на университетските преподавания е било необходимо да се обгърне многовековното ни литературно и общокултурно развитие. И ние виждаме как първите пионери в тая област извършват колосална и разнообразна работа, за да издирят и осветлят важни книжовни паметници от близкото ни и по-далечно минало, за да характеризират някои основни моменти и периоди в книжовното ни развитие. И трябва да се признае, че те, следвайки културно-историческия метод, се домогват до редица верни тълкувания и наблюдения. В своите първи стъпки тези млади учени-литератори ще имат за опора и пример трудовете на редица големи славяноведи, завоеванията на славянознанието изобщо, което в ония години е в безспорен подем. В известен смисъл тези първи учени-филолози, като Ал. Т. Балан, Ив. Д. Шишманов, Йордан Иванов, Л. Милетич и други представители на хуманитарното знание, се проявяват като своеобразни енциклопедисти. Техните научни интереси са с широк обхват. Занимават ги както въпросите на литературната история, така и общокултурната история, въпросите на фолклора и етнографията, на езика, на всичко свързано с духовния живот изобщо. Защото са съзнавали необходимостта младите поколения да узнаят за повече страни от културноисторическите ни завоевания в миналото, което, от една страна, ще стимулира творческата им енергия за по-нататъшно интелектуално възмогване, а, от друга — ще бъде неопровержим документ пред чужденците за завоеванията на народа ни през вековете.

Следвайки логиката на многообразните явления и процеси, съпътствуващи историческото ни битие, тези първи академично школувани учени стигат често и до стихийни материалистически концепции при тълкуване на книжовния живот пред отделните исторически епохи. От друга страна, те предприемат и много научноорганизационни инициативи, за да бъдат издирени и обнародвани паметниците на културното ни минало, да ги направят достояние и на европейските учени, за да бъдат оборени неверни квалификации и предубеждения относно културното ни наследство. Различните в тематично и жанрово отношение трудове на тези първи наши учени представляват етап в развитието на хуманитарното знание. И днес много от тези трудове при всичката им фактическа непълнота и методологическа хетерогенност трудно могат да бъдат отминати.

Заслужава внимание и друго едно обстоятелство. Колкото и да бродят из далечното или по-близко минало, тези учени живеят най-непосредно и с текущия литературен и общокултурен живот, често се изявяват и като литературни критици. А тази широта в интереси и занимания им дава възможност да обгърнат в пълнота културно-историческите процеси, да видят приемствеността в литературно-естетическия развой.

Както вече бе подчертано, картината на литературния живот през последното десетилетие на XIX в. е твърде усложнена, многобагрена. Сега именно се проявяват и първите стъпки за преодоляване на традиционното в теоретическото мислене и критическата практика. Възприемат се някои от принципите на нашумели по онова време на Запад модерни литературни и философски течения. И ако в областта на художествената литература тези нови естетически принципи и тенденции не са се налагали така властно и безкомпромисно, продължавали да съжителствуват с поетиката на реализма и романтизма, макар и вече с известни трансформации по посока на психологизма и общочовешката нравствено-етична проблематика, то в областта на теоретическото мислене завоят е много по-рязък. Разбира се, и тук проявите не са така хомогенни, противоречивите концепции и съждения са често явление, както противоречив е бил целият тогавашен обществен и духовен живот. За това свидетелствува и дейността на двамата идеолози и практически осъществители на новата модернистична линия д-р К. Кръстев и Пенчо Славейков. Въпреки шумните им декларации за едно ново изкуство, чуждо на житейските борби и конфликти, на социално-политическите сблъсъци, и те не могат да скъсат окончателно с онези народностни, демократично-хуманитарни начала, подхранвали дотогава националната ни литература. Изобщо у отделните представители на новото естетическо течение невинаги съглеждаме тъждество между възвестени теоретически постулати и конкретна критическа практика или художествени изяви, както е например при Пенчо Славейков, или между теоретика и критика — както е понякога при д-р Кръстев. В усилията си да утвърдят нови естетически начала и критико-оценъчни принципи те се домогват до редица перспективни прозрения и ведно с това идват до несъстоятелни преценки и изводи по отделни въпроси относно същността, характера и задачите на словесното изкуство, относно редица големи писатели и значителни литературни явления. А, от друга страна, нееднакви по философско-методологическа основа са критическите им изяви през отделните периоди на творческия им път. Но и тогава, когато са в плен на модернистичните естетски канони, те проявяват будна гражданска съвест, воюват неотстъпно срещу обществено-политическата корупция, застъпват се за една нравствено-етична литература, която да стимулира към културно и морално извисяване.

Изобщо дейността на хората около кръга „Мисъл“, поискали да утвърдят у нас принципите на философския индивидуализъм и естетическия модернизъм, е твърде сложна, многопластова и противоречива, резултат на цял комплекс от национално-исторически и индивидуално-психологически условия и предпоставки. А това изисква към нея да се пристъпва без всякакви предубеждения и догматични постулати, за да се види във вярна светлина и онова, с което те обогатяват националната ни теоретико-критическа мисъл, и онова, с което те насочват по безперспективни пътища мнозина от творческата ни интелигенция или пък отхвърлят значителни художествени ценности, останали в „златния фонд“ на националната ни литература.

* * *

В развитието на българската литературнотеоретическа и критическа мисъл в края на миналото столетие особено място заемат принципите на марксическата естетика. Още в началото на 90-те години с появата у нас на социалистическото движение и организирането на партията на революционния пролетариат се утвърждават основни начала на марксическата литературна теория и критика. Ръководителят и идеологът на българското социалистическо движение Д. Благоев става основоположник, вестител на новите теоретико-критически принципи, изяснява някои от закономерностите и особеностите на литературното и общокултурното развитие от позициите на марксическото учение. Продължавайки материалистическите традиции на българските и руските революционни демократи, Благоев го доразвива и издига на нов етап в съзвучие с новия обществен и културно-естетически идеал, който той отрано осъзнава и неизменно утвърждава — идеала на социалистическото движение. Този идеал той обосновава и очертава върху основата на онези демократически и материалистически идеи, които са движели историческото развитие на човешкото общество, намерили своя висш синтез в учението на Маркс.

Върху диалектикоматериалистическа основа Благоев обосновава социално-историческата, гносеологическата, нравствено-философската, общоидеологическата същност и роля на художественотворческата и критико-оценъчната дейност. Епична борба ще води той, за да утвърди социално-класовия принцип в изкуството, за да покаже несъстоятелността на идеалистическите, модернистично-декадентските естетически теории, да обоснове ролята на прогресивния мироглед в художественото творчество, както и единството на съдържание и форма, да разкрие исторически неизбежната поява на новата, социалистическа литература и т. н. И с теоретическите си постановки, и с практиката си на критик-публицист Благоев опровергава обвиненията на буржоазните литератори, че марксическата естетика уж не признавала ролята на таланта, подценявала значението на художествената форма и т. н. Още в онния години, когато марксическата естетическа система още не е изкристализирана напълно, Благоев се домогва до верни концепции относно своеобразието на художественотворческата дейност и върху това своеобразие обосновава нейното по-непосредно възприемане като форма на познание и обществено-идейно осъзнаване, като фактор за цялостно въздействие върху човешката личност, върху неговата интелектуална и емоционална природа. Все така проникновени са и съжденията му по въпроса за тенденциозността в изкуството — един въпрос, нашироко дискутиран в края на XIX в. Тенденциозността той смята като нещо присъщо на всяко художествено произведение и тя е именно, която му „придава най-висока художествена цена“ — подчертава не един път Благоев. Разсъжденията на българския критик-марксист по този въпрос съответствуват на казаното от Енгелс за тенденциозността. За подобна близост говорят и Благоевите съждения относно обществено-идеологическото и нравственовъзпитателното значение на изкуството.

И в областта на литературната теория и критика създаденото от Д. Благоев отразява определен етап във формирането и развитието на марксическото естетическо мислене от края на XIX в., и то не само в национален, но и в общоевропейски мащаб. Неговите прозрения, постановки и указания са крупно постижение на марксическата естетика и критика. Както съвременниците му, така и всички, които по-късно са искали чрез литературата да служат на идеи-

те на социализма, на социалния и културния прогрес, са се опирали на Благоевото теоретико-критическо наследство. И в наше време то продължава да е все така актуално, независимо от големия напредък на марксистко-ленинското, теоретико-естетическо мислене, характерно за новия XX в. Защото Д. Благоев заложи здравите основи, очерта насоката и ръководните принципи, върху които ще се развива по-нататък марксическата ни литературоведска мисъл.

* * *

Разбира се, наред с така обобщено и конспективно очертаните основни развойни линии във формирането и развитието на националната ни литературнотеоретическа и критическа мисъл през миналото столетие съществуват още твърде разнородни и противоречиви изяви и тенденции, които имат най-често еклектичен характер и трудно могат да бъдат подведени към определена методологическа насока. С развитието и обогатяването на националната ни литература и култура расте и броят на онези, които ще осъзнават в една или друга степен, кога по-углъбено, кога по-фрагментарно, и ролята на теоретико-критическата дейност в културно-естетическия ни подем. И мнозина, заживели с такова съзнание, проявяват наистина прозрения с непреходна историческа значимост, указвали са на перспективни начала, върху които са били замислени и реализирани едни от най-големите завоевания на националната ни литература. Колкото обаче и да са многообразни съжденията, проявите и тенденциите в тая област, онова, което се откроява най-релефно и категорично през целия едновековен национален културно-исторически процес, то е доминиращата роля на демократическата и реалистическата, на материалистическата теоретико-критическа мисъл. Нейните първи прояви съглеждаме още в дейността на онези пионери на националното ни възраждане, които прокараха пътини към националното осъзнаване и културен подем. А по-сетнешните идеолози и организатори на националната революция издигнаха българското теоретико-критическо мислене до висоти, равняващи се с най-прогресивните естетически завоевания на века. Техните традиции залегнаха в основата на понататъшното развитие на материалистическата литературна теория и критика, които по-късно върху основата на марксизма прераснаха в нов етап и по този начин националното ни литературоведение се извиси до върхове, очертаващи диаграмата и тенденциите на световната прогресивна наука.

В заключение следва още един път да се подчертае, че литературнонаучната, критико-оценъчната ни мисъл през XIX в., особено след 50-те години, се развива по посока на материалистическата естетика и литературознание, утвърждава се като мощен фактор за бързия подем на националната ни художествена литература, за формиране на народностни и хуманистични разбирания относно обществения и духовния живот, за ускоряване на процесите на естетическото и общокултурното възмогване на българската нация. Оттук и задължението ни да изучаваме обстоятелствено и комплексно тези процеси, за да разберем всестранно и углъбено движението на духовно-интелектуалния ни живот.

*Емил Георгиев*

# МЕЖДУЛИТЕРАТУРНИТЕ ОТНОШЕНИЯ И НАЦИОНАЛНИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС

## (Върху материал от литературата на Българското възраждане)

Колкото и да е белязана със своеобразие, всяка европейска национална литература се развива в многостранни връзки с общоевропейския литературен процес. Можем да кажем, че тя е част от него. От една страна, тя е подчинена на общи закономерности с развитието на другите европейски литератури, закономерности, които водят до една общност с тях и, от друга страна, тя влиза в многообразни взаимоотношения с тях, които свидетелстват за общоевропейски литературен живот. В първия случай общностите са от типологично естество. Във втория случай главна роля за тяхната поява играят т. нар. литературна контактология и литературна рецепция, които впрочем също са подчинени на известни общи закономерности.

За общности от типологично естество се заговори в ново време.[1] Тъй като те са резултат от действието на общи закономерности в развойния процес, а те са най-вече откритие на изследователите, въоръжени с марксистката методология, литературната типология и общностите от типологично естество лягат в основата на марксисткото литературознание.

Ще започна студията си с разкриване междулитературните връзки от тая категория.

През XVIII—XIX в., когато се появява и разгръща Българското възраждане, литературният процес в напредналите европейски страни протича богато и многообразно. Българското възраждане естествено не може да достигне неговото богатство и многообразие. И все пак то има общи черти с него, дори се успоредява с него.

Общите черти са преди всичко резултат от общи закономерности в литературното развитие. Наблюдаваме ги добре още в първия период на Българското възраждане, който аз означавам като ренесансово-просвещенски. Какво имам пред вид?

След като Европейският ренесанс поставя задачата за освобождение на човешката личност от мракобесието на Средновековието и от веригите на феодализма, средните векове поемат тая задача и започват нестихваща борба против тях, както и против формите на живот, които ги продължават. Тая борба

[1] Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения. С., 1974, с. 37.

се изостря особено през XVIII в., когато след кървави революции феодалната формация започва да слиза от историческата арена.

XVIII в. е известен като век на Просвещението. В тесен смисъл на думата Просвещението представя грижи за просветата на народните маси. Същевременно просвещенците водят борба и против мракобесието на католическата църква. Бързо обаче Просвещението се превръща в идеологическа борба на прогресивните и революционни обществени слоеве срещу отживелия феодален ред, срещу всички негови прояви, институции и идейни течения в икономическата и юридическата област, срещу феодалния абсолютизъм, установен с помощта на буржоазията, но играещ прогресивна роля до нейното нарастване като самостоятелна сила, която вече е зряла за участие в управлението и държавата. Идеите на Просвещението са идеи за реформи в политическата, културната и литературната история на Европа.

От една страна, Просвещението продължава критиката на средновековното общество, която започва Ренесансът; от друга страна, то продължава рационализма, който се развива през XVII в. Рационализмът отхвърля религиозните схващания, според които бог, т. е. Свещеното писание, определя какво е добро и какво — зло. Според неговите представители тая роля трябва да изпълнява човешкият разум. Възниква култ към разума. Докато в периода на феодално-абсолютистичната система разумът съдействува за нейното укрепване, покъсно той е средство за нейната критика.

Носителите на просвещенските идеи твърдо вярват, че осъществяването на тези идеи ще възцари на земята благополучието, ще премахне отживялото право, което е било оръдие на робството и експлоатацията, и ще даде на човека истинско право, човешко достойнство, равенство и свобода.

Поради това, че Османската империя, в която живее българският народ, и до ново време запазва феодалния строй, българският народ започва да излиза от Средновековието едва през XVIII в. Тъй като това е век на Просвещението, ренесансовите прояви от епохата на Българското възраждане трябва да се слеят с просвещенски или да преминат бързо в просвещенски.

Обикновено знаменитата „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски, с която започва Българското възраждане (завършена е в 1762 г.), се разглежда като възрожденско в тесен смисъл на думата явление. Тя обаче е не само възрожденско явление, а и просвещенско.

Така в мирогледа на Паисий срещаме ред просвещенски черти. Тук трябва да отбележим особено оня култ към разума, който е характерен за Просвещението. Паисий започва Историята си с думите: „Познанието на станалите по-рано в тоя свят неща и деяния за живеещите на земята не само е полезно, но и твърде потребно, любомъдри читателю. Ако навикнеш често да прочиташ тия неща, ще се обогатиш *с разум* (к. м. — Е. Г.) и не ще бъдеш неизкусен.“ Рационализмът е подчертан особено, когато знанието е назовано „умно наслаждение“: „Искаш ли у дома си да седиш и без много трудно и бедствено пътешествие станалите и ставащите във всички царства на тоя свят събития да узнаеш и знанието на всичко *за умно наслаждение* (к. м.—Е. Г.) и полза за себе си и за другите да употребиш, чети историята!“

И в българската литература и култура рационализмът поставя човешкия разум над средновековните истини. Това особено личи у Софроний Врачански, който призовава читателите си да помислят „със своя ум“.

Представяйки програма за Възраждането на българския народ, „История славянобългарска“ поставя много от онези изисквания, които Европейското

просвещение поставя пред другите европейски народи. Призовавайки към освобождението на българския народ от гръцкото духовно робство, а в немалка степен и към освобождението му от османското политическо робство, тя по същество поставя задачата и за освобождение на човешката личност от мракобесието на Средновековието и от веригите на феодализма.

Усилията за просвещението на народа ясно личат навсякъде в труда на Паисий. Тези усилия у нас не можеха да не започнат със запознаването на народа с неговия „род и език", което е първата задача на „История славянобългарска". В епохата на Просвещението се формират много от европейските нации. Запознаването със своя „род и език", както и с народностното историческо минало, превръща едно население в нация, доколкото му показва, че е свързано с общ език и обща историческа съдба. А това е голямата задача на Паисиевия труд.

Както видяхме, Просвещението бързо прераства в идеологическа борба, насочена против формите на експлоатация и потисничество, характерни за феодалния строй. „История славянобългарска" я води на широк фронт — смело срещу фанариотското духовно робство и въздържано срещу османското политическо робство.

Дейците на епохата са свързани с идеите и борбите на Просвещението със своя ярко проявен демократизъм. Демократизмът е присъщ особено на най-значителните и най-бойки представители на Просвещението начело с Жан-Жак Русо. Жан-Жак Русо например не само на думи, но и на дело проявява ненавист към представителите на френския абсолютизъм, той се обръща с повече сърдечна топлота към човека, угнетен и унижаван в условията на съществуващия строй.

В „История славянобългарска" Паисий разкрива горещата си обич към трудовия народ, към простите, обикновени българи — орачите, копачите, овчарите и занаятчиите, които противопоставя на богатата, хищническа, експлоататорска гръцка буржоазия. Като изтъква, че „простите българи" били гостоприемни и добросърдечни, а „мъдрите и изтънчени гърци" — егоисти и експлоататори, Паисий продължава: „Или се срамиш пред мъдрите и търговците и славните на земята от своя род и език, защото са българите прости и няма от тях много търговци и книжници и хитри и славни на земята днес, но повечето от тях са прости орачи и копачи и овчари и прости занаятчии? Аз ще ти отговоря накратко на това. . ." Следва убедителна в духа на времето защита и възхвала на трудещите се орачи, копачи, овчари и занаятчии: българският възрожденец и просвещенец изтъква, че великите библейски деятели и праведници не са били търговци, нито хитри и горделиви хора — каквито българските „отцеругатели" почитали у гърците, които следвали, — а „земеделци и овчари".

Просвещенците пишат произведенията си с един необикновен патос, плод на силното желание да бъде променена действителността, човекът и обществото да бъдат изведени на нов път. Целите им произведения са просмукани от широко изявена обществено-политическа тенденция.

Стилът на „История славянобългарска" следва да наречем публицистичен. Пламенните призиви, укори и полемики на автора ѝ говорят за време на остри идеологически борби, каквито се разгръщат през Просвещението. Подобно на Русо родоначалникът на Българското възраждане издига лозунги, които атакуват живота на безправие и робство. „Човекът се ражда свободен, а навсякъде се намира в окови!" — говори лозунгово Русо. Или на друго място: „Всичко излиза чисто от ръцете на твореца, всичко бива покварено в ръцете

на човека." Лозунгово говори и Паисий: „О, неразумни юроде! Защо се срамиш да се наречеш българин и не четеш и не говориш на своя език? Или не са имали българите царство и държава?" На друго място: „По-добре е българската простота и незлобивост." Полемизирайки против богатите, той прогласява: „Колкото праведни и свети пророци и патриарси имаше и се наекоха велики на земята и пред бога, никой от тях не беше търговец и прехитър и горделив човек."

Паисий, едва ли можем да се съмняваме в това, не ще е и чувал името на своя велик съвременник Жан-Жак Русо — бунтуващия се представител на Френското просвещение, защитник на народните маси, — но със своето произведение той се доближава до него. Връзката между Паисий и Русо посочи някога проф. Иван Шишманов. Тая връзка той видя не само в това, че Паисий завършва Историята си в същата година, в която Русо публикува знаменития си „Емил", но и в общата идейна насоченост у френския просвещенец и у българския възрожденец. Шишманов писа: „Русо и Паисий. „Емил" и „История българска". Колко съприкосновения между тия двама реформатори и техните дела! Колко плодовити сравнения би могло да се направят между двамата възкресители, при всичката разница на умствените им кръгозори и на културната среда, в която са живели! Единият и другият си поставят за цел да възродят човещината — единият цялата човещина, другият къс от нея — своя собствен народ. И колко чудно съвпадение. „Емил" и „История българска" излизат в една година. Една и съща дата за две ери: Възраждането на Европа и Възраждането на България. Нова България и нова Европа са родени в един ден, прочее, *връстници* са."[2]

Кръгозора на Възраждането ни разширява с идеи на Просвещението неговият втори крупен представител — Софроний Врачански.

Софроний написва голям брой книги, които говорят за просветителски и просвещенски усилия. За просвещенеца Софроний свидетелствува особено рационализмът, който се изявява често и категорично в много от книгите му. Така Софроний назовава разума „безценен", защото според него той украсявал човека. Нашият възрожденец призовава съгражданите си да помислят „със своя ум": „За това отворете очите и *ума ваш*, о болгаре, чада моя любимая, и разумейте, и разсмотрите разумно, и помислете *сас ум ваши*, вижд що чините." Тежкото положение на българите се дължи на тяхната „неразсудная глупавина". Мъдростта, разумът създават радостта, защото са голяма сила в живота, възвишават човека, окрилят го, въоръжават го.

Делото на Софроний е вдъхновено преди всичко от стремежа за издигане на по-високо равнище образованието на народа. Софроний вярва в силата на образованието, за него просветата е предпоставка за подобрение положението на народа, дори за неговото освобождение.

Търсейки нови пътища за образование и възпитание, Софроний превежда и помества във втория си Видински сборник „Езопови басни". Баснята е дидактически жанр и е един от най-разпространените жанрове в литературата на Просвещението. Баснописец е например Лесинг. Традициите на Просвещението следва великият руски баснописец Крилов. Най-значителният полски представител на Просвещението Игнаци Красицки, съвременник на Софроний, е и най-значителният полски баснописец. Баснописец е и сръбският съвременник на Софроний Доситей Обрадович.

[2] И. Шишманов. Паисий и Русо. Арегçи. — Денница, год. 1, 1890, № 7—8, с. 354.

В трудовете си Софроний се обявява против ленивото паразитно монашество. Това е също характерно за Просвещението. Поменатият полски просвещенец Игнаци Красицки написва две сатирични поеми за живота на монасите — „Монахомахия“ и „Антимонахомахия“. Попаднал в идейния кръг на Просвещението, австрийският император Йосиф II разгонва монасите от манастирите, заради което сръбският просвещенец Доситей Обрадович го прославя в едно стихотворение.

Просвещението води Софроний към създаване на литература за просвета на широките народни слоеве, достъпна до тях и по език, и по начин на разпространение. В 1806 г. той отпечатва първата новобългарска книга — „Кириакодромион, сиреч Неделник“. Още в заглавието на книгата е отбелязано, че тя е написана „к разумению простому народу“. В предисловието ѝ се казва, че тя иде да запълни една нужда: народът „не разумявал“ писанието поради „словесния глубок език“.

Макар новобългарският език да измества старобългарския или църковнославянския още в сборниците, писани дори два века по-рано, Софроний започва да го употребява съзнателно, с цел да се доближи до народа и да доближи народа до Просвещението.

Най-интересното литературно произведение на Софроний е неговата автобиография — „Живот и страдания на грешния Софроний“. Преписал два пъти „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски, която разкрива миналото величие на неговото отечество, Софроний е почувствувал нужда да я допълни с едно произведение, в което да разкаже нерадостното настояще на своя народ, да покаже безчовечността на един обществен строй, който трябва да бъде преодолян и изместен от друг, за какъвто изобщо са мечтали просвещенците. Така произведението, колкото и да представя изложение на един действителен живот, получава смисъл на едно литературно творение, бих рекъл, на един типичен просвещенски роман с дълбок обществен резонанс, със силен протест срещу гнета и произвола, със смела защита на човека и на неговите права.

Ако потърсим писател, подобен на автора на „Житие и страдания на грешния Софроний“ в големите европейски литератури, можем да го открием в лицето на неговия съвременник Александър Николаевич Радишчев, представител на Руското просвещение. Както е известно, в 1790 г. Радишчев издава пътеписния роман „Пътуване от Петроград до Москва“ , който представя картина на съвременна крепостническа Русия. Изобразеният ужас е в пълен унисон с ужаса в произведението на Софроний.

Ето обикновения руски човек в условията на крепостничеството, на царизма — селянина. Участта му не се отличава особено от участта на българина от същата епоха. Руският селянин оре своята нива в неделен ден, защото в шестте делници на седмицата трябва да работи на господаря си. Господарят продава селяните като добитък — като роби; дава под наем земята със селяните и наемателят ги експлоатира по-жестоко от притежателя им; определя произволно кой селски син да стане войник; разполага със селските жени и девойки. Авторът атакува администрацията, съдилищата, цензурата. Иска равенство, премахване на дворянските степени, свобода. Книгата бунтува, тя е вик за промяна, за социална правда, за свобода.

И за романа на Радишчев можем да кажем това, което бихме казали и за автобиографията на Софроний: мъките на българския и на руския народ в условията на османското феодално робство и на руското крепостничество

стават родилни мъки и за реализма в нашите литератури. И в двата случая се изявява реализмът на Просвещението.

Най-сетне двамата автори — Софроний Врачански и Александър Радищчев — си приличат и по своята участ. Ако Софроний е бил бесен и стрелян от турския господар, „Пътуването от Петроград до Москва“ донася на автора си смъртна присъда, която била заменена с изгнание в Сибир.

Разгледаното книжовно дело на Софроний говори, че авторът нерядко излиза на арената на идеологическата борба, характерна за Просвещението. Това дело не притежава борческия патос на „История славянобългарская“, но Софроний дава по-късно принос в започналата пряка борба с робството. Имам пред вид позива, който той отправя към българския народ да срещне руските войски като освободители и да им окаже всестранна помощ.

Нека припомня, че Просвещението представлява идеологическа борба със света на робството и невежеството и води към революционна борба, когато възниква революционна ситуация. Това се вижда съвършено ясно във Франция. Най-напред протича идеологическата борба, в която вземат участие Волтер, Русо, Дидро и другите техни съвременници и сподвижници. В края на века, когато възниква революционна ситуация, избухва Великата френска революция. Революционна ситуация за българския народ са Руско-турската война от началото на XIX в. (1806—1812) и революционните движения в съседните земи—Сърбия, Гърция и Румъния, в които участвуват немалко българи.

Руско-турската война от началото на века активизира Софроний за политическа дейност. От просвещенец, който се стреми да прогони средновековния мрак, и писател, който рисува страданията на народа, той израства в народен водач, пред когото се чертае път на борба с робството и тиранията.

Междулитературните отношения, възникващи в резултат на литературните контакти и на литературното възприемане[3], са предмет на изследване още от създаването на сравнителното литературознание като научна дисциплина. Но на тях се е гледало и все още се гледа от представителите на сравнителното литературознание от стар тип като на нещо случайно и любопитно, отнасящо се наистина до общуването между литературите, но не и до литературния процес. Отнесени до този процес, те обаче придобиват много по-голямо значение и това не е трудно да се установи.

Нека се обърнем към новото българско поетическо изкуство, което възниква към 40-те години на XIX в.

Това е време, в което Българското възраждане е обхванало широк слой от българския народ, българското училищно дело излиза от „килийния“ си период, българската интелигенция увеличава броя си и чувствува нуждата да заживее в една по-висока духовна сфера. Дотогавашната българска култура и литература не е можела да я задоволи. Нужна е била литература, която да отговаря на новата идейна и емоционална нагласа. Тръгнала по пътя на съвременната европейска култура, възраждащата се българска общественост е трябвало да направи решителен завой към нея, също и към литературата като нейна важна съставна част.

Поезията представлява най-чувствителен орган, който отзвучава новите трепети, новия ритъм в живота. И в развитието на българската общественост с нея е трябвало да започне завоят към съвременната европейска култура и литература.

---

[3] Е. Георгиев. Цит. съч., с. 46 и сл., 55 и сл.

За развитието си новата поезия се е нуждаела от нови източници, доколкото съществуващата домашна традиция не е била достатъчна. Дотогавашната традиция използува като източници църковнославянски, гръцки и сръбски произведения. В периода възрожденските дейци откриват руската литература, която, от една страна, разполага с крупни литературни постижения и, от друга страна, е писана на близък език.

Запознали се с руската поезия, българските възрожденци, и преди всичко българските студенти от руските висши учебни заведения, чувствуват живия й поетически дъх, нейната съприкосновеност с богатата душевност на съвременника, нейната необикновена мелодика. Руският стих е звучал съсвоя силаботоничен ритъм много по-поетично от „славянския хекзаметър" на предшествуващия период.

Естествено е било у тях да се породи желание да имат поезия и на родния си език, каквато имат русите. Близостта на българския език до руския е откривал възможността да бъде въведено и в родната поезия силаботоничното стихосложение на руската поезия. И то бива въведено.

В периода 1839—1846 г. Найден Геров е ученик и студент в Одеса — в Одеската гимназия и в Ришельовския лицей. И като ученик, и като студент, той изучава с интерес и прилежание руския език и руската литература. В учебната програма са били застъпени значителен брой руски писатели, много от които са поети — Кантемир, Ломоносов, Сумароков, Херасков, Петров, Богданович, Фонвизин, Державин, Озеров, Дмитриев, Карамзин, Батюшков, Жуковски — „честта, красотата, триумфа на руската словесност". От съучениците си и от получаваните в гимназията и лицея книги и списания той се запознава още с Крилов и Пушкин, които особено го увличат. Под влиянието на руските поети той започва и сам да пише стихове. За книжовните му занимания допринася и неговата българска среда в Одеса — Васил Априлов, Спиридон и Никола Палаузови, братя и сестра Мутеви, Ботьо Петков, Иван Богоров, Добри Чинтулов и др.

В 1842 г. Найден Геров отпечатва в Одеса брошурата „Няколко думи за преводът на Математическата география на г. Ивана А. Богоева", с която поставя началото на дискусията за българския книжовен език и в която критикува остро езиково-правописните схващания на одеския си състудент Иван А. Богоев, по-късния български възрожденец Иван Богоров. Тук Геров свързва езиково-правописните въпроси с по-широк кръг проблеми на българския обществен живот. Преди да приключи своята критика, той я насочва и към широкия читателски кръг. Младите, които са били толкова поучавани от възрастните, заговорват сами като възрастни (по това време Геров не е навършил и 20 години) и поучават. Геров поучава съотечествениците си и ги призовава към сговорчивост, към търпимост към чуждите мнения, към отстъпчивост и добронамереност пред изказаното по-добро мнение. В подкрепа на поучението си той привежда баснята „Орел , рак и щука", която е близка до съответна басня от Крилов, прозвучала за пръв път като българско превъплъщение.

Ето самата басня в българската обработка на Геров:

Кога дружината согласье нема,
Добър свършок делото не приема

Орел, и рак, и щука се собрали
Да возят тежкий воз
И вов колата се впрегнали:

Ним лесно се видяло тоз.
Но щуката теглила към водьето,
Орелът пък фръкнал къмто небето,
А ракът се тътрал назад.
Не знаем ние кой е виноват:
Това не е потребно нам.
Салт возът и сега е още там.

Издържаният силаботоничен размер на баснята говори за това, че Геров вече е написал известен брой стихотворения или стихотворни откъси, следвайки руски образци. И действително до нас са стигнали такива ранни негови стихови творби и откъси, които предшествуват баснята или са от нейно време.[4] Но, изглежда, по-значителен свой успех в стихотворството Геров е видял в приведената басня, ето защо изпраща препис от нея на своя донеотдавнашен учител в Копривщица Неофит Рилски, търсейки неговото одобрение. И му съобщава (в писмо от лятото на 1841 г.): „Аз имам няколко басни, вакхически песни и други работи в стихове съчинени. Като съчиня още няколко, ще ги напечатам. Размер съм употребил като русите тонически." С последното изречение Геров изрично признава, че на стихотворство се е учил от руските поети.

Геров не издава стихосбирката, за която съобщава на учителя си Н. Рилски. Вместо нея в 1845 г. издава като отделна неголяма книга поемата си „Стоян и Рада", първата поетическа книга на новата българска литература.

Поемата се открива с едно „посвещение", което можем да определим като първо успешно лирическо стихотворение на новата българска литература. То гласи:

Не съм увил аз китка цвете
Да дам на Твоя хубост дар,
Та да Ти вляза у сърцето
С народен наш обичай стар.

А вдъхновен с любов аз живя,
В душа си вдигнах Тебе трон
И нà от сърце без противa
Теб жална песен за поклон!

Метни Ти мене очи ясни,
Към мен си сърце обърни,
Та да запеем песни красни
На весели, честити дни!

Стихът на произведението се лее ритмично, както никога до това време не е звучал българският стих. Н. Геров използува силаботоничния размер, за който бе писал на своя учител Неофит, че е употребяван от руските поети. Това е четиристъпният ямб, за който Пушкин е писал в „Домик в Коломне":

Четиристопный ямб мне надоел,
им пишет всякой. . .
Мальчикам в забаву пора-б его оставить. . .

---

[4] Е. Георгиев. Найден Геров. Книга за него и неговото време. С., 1972 (главата „Неиздадена стихосбирка").

Може да се каже: Н. Геров е постигнал такава звучност и мелодичност на стиха, че стихът му не отстъпва по звучност и мелодичност на руския силаботоничен стих.

Ведно с влиянието на руския силаботоничен стих върви влиянието и на руската поезия като цяло — с нейните образи и мотиви, с преживяванията на лирическия герой, с нейната поетична атмосфера.

Ако искаме да вникнем по-дълбоко в „посвещението" към поемата „Стоян и Рада" на Н. Геров, трябва да кажем, че възрожденският процес е изтласкал напред една нова личност, която изявява пълно и силно своето чувство, разтваря широко вратите на своята „святая святих", дава израз на копнежа си по радост и щастие. Любовната лирика е характерна за ренесансовата личност, която противопоставя на средновековния аскетизъм жаждата си за живот. Всичко това виждаме добре в лирическия откъс, който Н. Геров поднася смело на българския читател.

Съществува ли връзка на Геровото „Посвещение" с руската поезия? Несъмнено. Лирическият откъс се схожда в много отношения с поезията, която създават руските романтици. Това е песен-изповед, тъй искрена, тъй сърдечна, като изповедите на руските романтици. „Жалната песен", която българският поет посвещава на любимата си, подсеща за елегизма, характерен за тях, и по-нататък копнежът по „весели, честити дни", изживени с любимата, ни пренася в света на мечтите — романтично неопределен.

Влиянието на руската поезия върху Н. Геров ще разберем напълно, като си припомним, че авторът на „Стоян и Рада" е един от тези дейци на Българското възраждане, които откриха изобщо широк път на руската култура към България и положиха усилия да включат страната ни в руската политика на Европейския Югоизток.

Между създателите на новата българска поезия заема предно място П. Р. Славейков. Той не се е учил в Русия като Н. Геров, но става голям поет, когато се запознава с руската поезия. Освен под нейно влияние той израства като поет и в досег с близките балкански и славянски и с някои по-далечни европейски литератури, които опознава с посредничеството главно на руската литература. Изследователят на биографията и делото на Славейков проф. Боян Пенев поделя литературната дейност на поета на два периода: първи, през който Славейков се намира под влиянието на домашната църковно-славянска книжнина, а след това под влиянието на сръбската и гръцката литература, но при повърхностно и едностранчиво запознаване с тях; и, втори, който започва с руското влияние върху него.[5]

Руската поезия разкрива своите богатства пред Славейков чрез известните литературни помагала „Писмовник" на Н. Курганов и „Христоматия" на А. Галахов. Славейков търси произведенията на руските поети, преписва руски стихотворения (например на Пушкин), превежда, учи се от тях. Пушкин, както сам Славейков изповядва, изпълняйки с негови стихотворения една ръкописна сбирка, му става по-мил от брат:

Не бе ми брат,
по муза беше ми познат,
но мил ми беше от брат по-много.

---

[5] Б. Пенев. П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия. — Период. списание, год. 68 (18), 1906, с. 213.

Освен Пушкин върху П. Р. Славейков влияят силно Крилов, Лермонтов, Никитин, Некрасов и др., както и украинският поет Тарас Шевченко, чиято поезия през тази епоха се включва в руската.[6]

Пътят на новата българска литература минава и през т. нар. побългаряване. Побългаряването трябва да обясним с недостатъчната домашна литературна традиция.

Началото на побългаряването можем да видим още в стихотворната практика на Н. Геров. Така в баснята „Орел, рак и щука", поместена в неговата брошура по езиково-правописни въпроси и доближаваща се до баснята на Крилов, орелът е нововъведено от Геров „действуващо лице". В баснята на Крилов съответно „действуващо лице" е лебедът („Лебед, щука и рак"). В България обаче лебедът не е известен, както орелът, и затова Геров налага орела като „герой" на баснята и тоя „герой" се възприема у нас: когато по-късно П. Р. Славейков прави нов превод на баснята, той също заменя лебеда с орела.[7]

Като създател на новата българска поезия и изобщо литература П. Р. Славейков „побългарява" смело чужди (чуждестранни!) произведения. Само един пример от областта на поезията.

В 1852 г. Славейков издава първата лирическа книга на новата българска литература — „Смесна китка". В нея е поместено стихотворението „Тамо". Въпреки че Славейков е създавал свое стихотворение, той е получил значителен творчески импулс от прочетената в руски или сръбско-хърватски превод знаменита песен на Миньон от Гьотевия роман „Вилхелм Майстор" „Знаеш ли страната, където лимоните цъфтят?" („Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?").

Стихотворението на българския поет търси да изрази „модерната" българска душевност. Нейна съществена страна от периода на Възраждането е горещата обич към отечеството. За да създаде *новата* си поезия, Славейков е трябвало да даде израз на своето патриотично горене да възсъздаде българската природа с ново отношение към нея, да нарисува нейната панорама живо и вълнуващо. И в стихотворението на Гьоте е видял образец за всичко това. Но италианският пейзаж на Гьотевото стихотворение, цъфтящите лимони, мирът и лавърът, мраморните постройки, колони и статуи са чужди на българската действителност. И вместо тях се появяват зелените долини и високите тополи, Стара планина, която подпира небето и е покрита с разнообразни билки, появяват се гиздави моми, които наливат вода от бистри чучури. . .

Ако от съдържанието на Гьотевата песен е останало немного, запазени са някои моменти в строежа на стихотворението, които я припомнят. Макар и опростен, в края на строфите звучи рефрен, близък до Гьотевия: „Там жаля аз/да бъда с вас." Чувствува се още, че сърдечният ритъм на българския поет е получил тласъци от сърдечния ритъм на великия немски поет.

Макар и малко, дадените примери, мисля, са достатъчно, за да се види, че литературният контакт и литературната рецепция движат литературния процес на националната литература. В случая контактът и рецепцията могат да бъдат школа, те могат по-нататък да се добавят към националната традиция, могат най-сетне да оплодяват една поизостанала в развитието си литература. Но те са фактор в литературния живот, допълнят типологията на националната литература, допринасят и за нейното създаване, за нейното участие в литературния процес.

[6] С. Русакиев. П. Р. Славейков и руската литература. С., 1956.
[7] С. Русакиев. Цит. съч., с. 112 сл.

*Георги Марков*

# ПЕТКО Р. СЛАВЕЙКОВ — ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

В обемното и многостранно творчество на П. Р. Славейков своето скромно, но достойно място заема и литературната му критика. Тя не е значителна в количествено отношение. Изявите му в тази област са предимно „между другото", затулени в публицистични статии, в хапливи забележки или в хумористично-сатирични остроумия и сравнително рядко изложени в специални статии. Но от това тяхната стойност и значителност не се намалява, защото и в тях откриваме както печата на таланта, така и оригиналността на литературното мислене.

Сериозната литературна критика не може да се създава без предварителна литературоведческа подготовка, без систематични теоретически знания. Талантът и тук е необходим, но той може да се разгърне върху основата на добра научна подготовка. А Славейков е неук писател, без системно образование. На едно място той признава: „Ние не сме били освен литературен башибозук от край си, та и досега; каквото сме правили, вършили сме го все по башибозушки. Като самоук и самозван писател ние сме се подвизавали, както сме знаели и додето сме могли: чирак за писател не сме седели, в прогимназии не сме изпадали, в гимназии за калфалък матуритетен изпит не сме държали, защото на времето таквиз заврънгачки нямаше, тестир от стари мастори не сме вземали, защото таквиз не затекохме."[1]

От само себе си възниква въпросът: кое тогава довежда П. Р. Славейков до литературната критика, за която не е подготвен научно и в областта на която няма никакви амбиции? Както до поезията, така и до критиката той не стига по литературнообразователен път, а стихийно. И затова ще видим, че той не поучава, няма претенции да учи и съди, да направлява. Критиката се ражда у него спонтанно, просто като израз на лични мнения и впечатления за литературни творби и явления. Подбудите за такъв род дейност трябва да дирим преди всичко в духовните интереси на поета, в творческите му ангажименти, както и в особеностите на неговата личност.

Поетът П. Р. Славейков се ражда спонтанно. За разлика от всички останали значителни възрожденски писатели в литературното творчество той не е въведен от учители и школски занимания. Една остроумна реплика-поговорка от клисаря дядо Колю, един сладкодумен разказ от много патилия дядо

[1] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 3. С., 1979, с. 49—50. Навсякъде цитатите са по това издание.

Драган му разкриват магията на поетическото слово, събуждат у него желанието „да стане списател и да се занимава с книжнина“, да съчинява стихове и поеми.[2] Запалена вече искрата у него, той хвърля всичките си амбиции и сили да се утвърди като художник на словото. Какъв огън го е разпалвал, каква решителност го е овладяла, личи още в едно от първите му писма до приятеля Цв. Недев. Като му съобщава, че е превел Кургановия сборник, както и много сръбски, турски и гръцки песни, като изразява желанието си да ги издаде в отделна книжка, той възкликва: „Да има кому да го дам де и де да го печата, да сбира спомоществователи, да прави що ще книгата на свят да излезе, чи който ще да има преднината ѝ; не искам му нищо, ни името ми да пише вътре, само на свят да излезе ах!!!“ И пак в същото писмо: „Защо, кардаш, ослепях от суетните трудове и нощните зирканьета, а нищо на мигдан нема ах! ах!“[3] Литературният път на Славейков е изпълнен с трудности и огорчения. Покъртителен е разказът му за издаването на първите негови книжки („Смесна китка“, „Песнопойка“ и „Баснеик“), който намираме в писмото му до Н. Палаузов от 21. III. 1853 г. Но пътят вече е захванат и макар бавно и трудно, той го води до големия успех и до общото признание. Името му се среща постоянно в печата, той присъствува неизменно в литературния ни живот. С основание С. С. Бобчев, един от активните наши възрожденски книжовници, пише малко по-късно: „В това време (периода на в. „Гайда“, б. м. — Г. М.) Славейков е стожера на българската печатна деятелност. Всичко или почти всичко в Цариград и България се завъртява около него. Имаше и други пишущи братия, появиха се в това време и нови таланти, нови публицисти. . . Но отпечатъкът на всичката тази епоха е Славейковска.“[4]

Още приживе Славейков спечелва широко творческо признание. В „Ръководство за словесност“ Д. П. Войников илюстрира едни или други литературни термини с негови произведения. Н. Бончев изрича ласкави думи за стиховете му, печатани в сп. „Читалище“. Гр. Пърличев го сочи като един от малцината, на които е по силите такова „знаменито дело“ — преводът на „Илиада“. А когато излиза стихотворението „Не пей ми се“, А. Пюскюллиев пише специално стихотворение „Пейте, Славейков“, отпечатано в сп. „Читалище“. В. Друмев също се отзовава ласкаво за едно негово стихотворение.[5] Осезаемото присъствие на Славейков в нашия литературен живот се долавя дори и в несдържаните нападки срещу него от страна на противници, които той е критикувал (Т. С. Бурмов, Т. Н. Шишков и др.). Съвсем логично и заслужено идат похвалните думи за него, които Р. Жинзифов изказва в сборника на Н. Гербел „Поэзия славян“ още през 1870 г.: „Една от славните страници на новобългарската писменост е литературната дейност на П. Славейкова. . . Славейков напълно справедливо се смята за най-добрия от съвременните български поети, и ако той пишеше в свободна земя, изпод неговото перо биха излезли забележителни произведения.“[6]

Естествено активната му литературна дейност и почти единодушното ѝ признание подклаждат неговото самочувствие и съзнание да бъде неразделен

---

[2] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 3, с. 24, 25.

[3] Писма от П. Р. Славейков. — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. Т. 20, 1904, № 2, с. 7.

[4] С. Бобчев. Преглед на български печат. Пловдив, 1894, с. 36.

[5] Българска възрожденска критика, представена от проф. Г. Марков. С., 1981, 197, с. 325, 506.

[6] Пак там, с. 158.

от цялостния наш литературен живот, карат го да реагира спонтанно на литературните явления, да ги оценява и следи.

*Критичността* е втората изпъкваща черта в личността на П. Р. Славейков, която има отношение към литературнокритическата му дейност. Става дума не просто за една жанрова литературна изява, а за вътрешна устроеност на характера, която се проявява в цялостното отношение към действителността, в начина, по който тя се възприема и се реагира на нея. Погледът му е всякога зорък, критически заострен към всички социални, нравствени, политически, духовни и литературни явления. Той е така устроен, че онова, което забелязва като отрицателно и несъвършено, не само открива лесно, но и му реагира спонтанно. Той не е могъл да премълчава гнева си, да преглъща омразите си, нито да търпи простащината, несправедливостта, антибългарското и антинародното. Да си припомним как започва неговият жизнен път: с една злъчна песен срещу търновския владика Панарет.

П. Р. Славейков носи у себе си съзнанието, че трябва всякога да реагира на отрицателното в живота, сякаш е поел задължението да се бори непримиримо срещу него. На едно място сам нарича себе си „страстен рачител на критики и отговори"[7]. Формите на неговите критически реакции са най-различни — от хумористичното и сатирично стихотворение или епиграма през остроумния фейлетон до жигосващата публицистична статия. Във в. „Гайда" печата стихотворението „На гайдата песента", в което прокламира не само програмата на вестника, но и цялостната насоченост на своята личност:

На света до когàт съм
не зависна ще живея,
и, когато как сколасам,
с смешното ща да са смея.
С смях ще аз да поразявам,
с зъл сарказъм да струшавам

работи таквиз черни,
родолюбства лицемерни
и предания суеверни.
Все що виждам аз умразно
ще го бучкам безбоязно. . .[8]

Трябва да се подчертае специално, че критическата зоркост на П. Р. Славейков не е била съзерцателна, пасивна, самоизживяваща се. Той е личност непримирима, бурно реагираща, неудържима и безкомпромисна. На поканата на Н. Михайловски да сътрудничи във вестника му („Съветник") нашият поет откровено му отговаря: „Но вие знаете, че аз обичам да пиша малко силно, а вестникът Ви по началата си гони умереността. . . Като взема да пиша, виждам, че ми е много мъчно да бъда умерен. . . Сърдят се някои, порицават, мъмрят и охулват злъчливите дописки, но каквото и да казват, аз съм на мнение, че за млого време още перата ни трябва да бъдат жестоки към разтлението и разврата, към своекористието на кметовете и към раболепието на народа."

Разбира се, неговата „злъчливост", неговата остра критичност извират не от лични подбуди и дребни чувства, макар и той понякога да се е поддавал на стихията на засегнатото честолюбие. По принцип всякога се е мъчил да

---

[7] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 5, с. 16.
[8] Гайда, 1, № 15, 26 февр. 1864.

се издигне на висотата на обективната критика, разпалвал се е от съзнанието за обществен дълг, насочвал се е към важни за народното дело проблеми. Като обяснява на Т. С. Бурмов, че го е критикувал за незадоволителното редактиране на сп. „Български книжици“, както и предишните редактори на списанието, не поради личен „хъз“ или „някоя особена враждина“, Славейков уточнява така изходните позиции на своята критика изобщо: „Уважението, що имаме към трудовете им, са на обязували да изказваме открито мнението си за техните недостатки. Не знайме, ако туй са вижда на някои безнравственост или нещо друго, ний обаче го считаме за длъжност и изпълняме си я, желайме тъй също и другите към нас, но не тъй с общи думи да ни ругат, без да ни покажат недостатките.“[9] П. Р. Славейков многократно подчертава своята честност и независимост в критиката си. Стремежът му е да разкрие истината и чрез това да помогне на народа си. Дори когато носи от някого в себе си лична обида, той иска да бъде обективен и справедлив, защото „мила ни е правдата и истината“[10].

*Борческата натура* обаче отприщва критическата чувствителност на Славейковата личност. Той се отличава със силен характер, смелост и откровеност. Критиката, особено когато е свързана със социални явления, всякога засяга личности и интереси. И затова всеки реагира на нея. Трудно е да си критикуващ, макар и справедливо. Затова, за да бъдеш критик, е необходимо да притежаваш твърд характер, самоотдайност, смелост. Славейков е притежавал всички тези качества. На тях обръща внимание още Р. Жинзифов. Като говори за журналистическата му дейност и по-специално за сатиричния му вестник „Гайда“, Жинзифов пише: „Но онова, с което действително е заслужил благодарността на своите сънародници, то е със своята неуморна дейност в полето на журналистиката, която в Турция е съпроводена с най-различни затруднени условия, за чието преодоляване е необходим твърд характер и силна воля.“[11]

Борбеността, смелостта, саможертвата наистина са неделими от обществената и журналистическата дейност на Славейков, те са тренирани от тази му дейност. Но те са и в кръвта му, в онези генетически предразположения и подсъзнателни внушения, които са дошли от рода му, от семейството му. Идейните, борческите убеждения лесно могат да се пречупят, ако нямат своята психо-нравствена основа в самата личност. А П. Р. Славейков произлиза от едно трудово семейство, бедно, но с високоразвито чувство за човешко достойнство и справедливост, с гордост и честност, с непокорство и морална устойчивост. Достатъчно е да прочетем запазените кратки бележки на поета за баща му и майка му, за да разберем колко силни хора са били те. Баща му, прост казанджия, е бил един от съмишлениците на Велчо Джамджията, организатора на Велчова завера (1835). Рачо Казанджията е бил толкова буен и чувствителен към неправдата, че не се е спирал и пред смели физически действия, за да се противопоставя на нея. Когато турци нападат момите, с които е бил на жътва, той с нож и тояга се разправя с тях, убива няколко и изчезва от мястото на свадата. Когато едно турче тормози малко българче и на предупрежденията почва да псува и Рачо Казанджията, последният го грабва и запраща на земята. Турчето повече не мръдва.[12] Бащата по темперамент, по характер

[9] Българска възрожденска критика, 66—67.
[10] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 5, с. 154.
[11] Българска възрожденска критика, 161—162.
[12] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 3, с. 71—72.

е истински хайдутин, защитник на сиромаси и онеправдани. Само случайността и вероятно влечението към мирен труд са причина той да не бъде войвода в Балкана.

Същата гордост, неустрашимост и волевост е проявявала и майка му. Гордият казанджия е бил респектиран от нея, удивлявал се е на смелостта и независимостта ѝ.[13]

Можеше ли от такава семка да не израсне буен дъб, какъвто е П. Р. Славейков? Самата му физиономия, неговата снажна фигура, неговият тежък и остър поглед говорят сами по себе си и за смелост, и за волевост, и за непримиримост. И не е чудно, че критиката е стихията на П. Р. Славейков, че тя характеризира още първите му обществени и творчески изяви. Наред с любовно-еротичните песни, включени в първата му сбирка „Песнопойка“ (1852), той издава и „Басненик“ (1852), в която включва Езопови и други басни. Критиката неизменно присъствува в цялата му по-нататъшна обществена и литературна дейност: в борбите му, свързани с църковния въпрос, в отношението му към чорбаджии и попове, в дописките и статиите му, в стихотворения и фейлетони, дори в забележителните му елегии „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“. Неслучайно той е създателят на първия български „вестник сатирический“ — в. „Гайда“.

*Литературният критик* П. Р. Славейков израства върху основата на отбелязаните качества на неговата личност и на литературната му увлеченост и опит. Един възрожденец като него, който носи в натурата си критичността и борбеността, който всеотдайно работи в полето на литературата, който е натрупал богат поетически опит и живее със самочувствието на признат творец, не можеше да не изрази впечатленията си от литературните явления, да не изкаже под една или друга форма своите мнения и оценки. Липсата на „специални знания“ и на системно образование са го въздържали от подобна дейност и тя наистина е сравнително бедна, но не са могли да го възпрат да изрази критическите си позиции. Впрочем към това са го тласкали както самочувствието му на писател и натрупаният творчески опит, така и задълженията му на журналист и редактор.

Към литературна критика Славейков е тласкан от предразположенията на неговата личност и задълженията на литературната дейност, както и от едно ясно съзнание за важната ѝ роля в развитието на младата тогава българска възрожденска литература. Значителен дял за оформянето на подобно съзнание има и влиянието на руските революционни демократи Белински и Чернишевски, чиито възгледи за критиката той възприема и цитира. Неуморим поборник за истината, чрез която народът ще се свестява и развива, Славейков съзнава, че именно критиката е, която ще помага да се разбере истината и да се преодоляват пречките за народното развитие. Особено голямо значение придобива тя във време, когато обществото се възражда и търси верните пътища на прогреса. Той пише: „Ний живеем днес в едно таквоз време, в което всичко, що съществува, изложено е на критика.“[14] Тази мисъл той свързва и със състоянието на българската литература през Възраждането, която също така се нуждае от правилно насочване. Оттук вече, под прякото влияние на Белински, той мисли, че критическите отдели в периодичните издания имат да играят извънредно важна роля. Когато разглежда новопоявилото се списание

[13] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 3, с. 67—70.
[14] Пак там. Т. 7, с. 143.

„Читалище", Славейков използува случая да упрекне другото новопоявило се „Периодическо списание на българското книжовно дружество", че не отделяло достатъчно място на критиката. „Не можем обаче, пише той, и да не пожалим, от една страна, за съвършеното лишение на критический отдел в браилското периодическо списание, а, от друга, за мазливата библиография на цариградското повременно списание („Читалище" — б. м., Г. М.), понеже това отнема от читателя възможността да си състави пълно понятие за характера на този род списания, когато, както е известно, критический отдел определя таквизито издания по-добре от всяка програма."[15] И за обяснение, и за оправдание донякъде на тази слабост Славейков посочва трудностите, с които се сблъскват нашите списания. „При това не трябва да се забравя, че у нас са кесат още и самийт материал за критиката. Та дано занапред бъдат и писателите на тези списания по-честити от таз страна и читателите от оназ."[16]

Впрочем на проблемите на критиката в оня момент се отделя голямо внимание, защото се разбира голямото ѝ значение за оформящата се новобългарска художествена литература. Най-видните възрожденски писатели — Л. Каравелов, В. Друмев, Н. Бончев, Хр. Ботев — ѝ посвещават специални статии и изказвания. От нейното състояние се вълнуват и другите възрожденски книжовници: Г. Кръстевич, Моллов, С. С. Бобчев. Този факт иде да подскаже колко своевременно и проницателно забелязва Славейков актуалните проблеми на нашата литература.

Интересно и показателно е още и това, че Славейков не се ограничава с теоретически изказвания, но и сам участвува в развитието на литературната критика, спомага за нейното разцъфтяване. Той пише литературнокритически материали, отделя ѝ място в страниците на редактираните от него издания. „Ние — пише той във в. „Македония" — отваряме с благодарение стълбовете на листа си за сяка книжна критика и приканваме сичките наши учени да укажат на недостатките или на преимуществата на досегашните издадени книги и на развитите мнения по този предмет, за да се открие истината." Наистина Славейков има пред вид не само чисто литературно-художествената критика, а критиката върху книжнината изобщо. Така или иначе той поощрява критиката, смята я за необходима и полезна. „Нека прочее, пише той, читающата публика не негодува на вестникарската полемика; тя много съдействува за поправка на обществените органи, а тяхното поправяне служи по-добре и за поправянето на общото мнение."[17] И по повод на разразилата се полемика между в. „Гайда" и в. „Съветник" за стила на Т. С. Бурмов той прави заключението: „Да живее критиката, която направи *Съветника* да пише статии спретнати и занимателни."[18] Ако, от една страна, Славейков изтъква голямото значение на критиката, от друга страна, тоя ясно съзнава и трудностите, които я съпровождат. „Нищо по-мъчно от това, дето да обсъди, оцени и произнесе някой мнението си независимо и безпристрастно за едно какво и да е книжовно произведение, в едно такова време, когато книжнината на един народ се намерва в състояние, в каквото е днес за днес тя у нас."

Статиите, бележките, изказванията на П. Р. Славейков очертават едно сравнително стройно гледище за характера и принципите на литературната критика. В същината си тя се доближава до същите онези принципи, които след

[15] Българска възрожденска критика, с. 508.
[16] Пак там.
[17] Гайда, 1, № 15, 26 февр. 1864.
[18] Пак там.

него или едновременно с него следват най-видните представители на възрожденската ни критика — Л. Каравелов, В. Друмев, Н. Бончев и Хр. Ботев. (Имам пред вид не толкова идеологическите насоки, а облика на критиката.) П. Р. Славейков е против безличната, безидейната и безпринципната критика. В отзива си за първата книжка на сп. „Читалище" на него не му допада критиката в нея, защото била аморфна, неопределена, неангажирана и прекалено „деликатна". С нескрит ироничен тон той пише: „Но подражающе краткостта на самото това списание в отзивите му за други списания, нам не малко ни е чоголно за това, дето не можем да бъдем и като него предпазливи в своите оценения. Цариградското повременно списание, като също цариградданче, ся показва вежливо и твърде деликатно в отношенията към другите събратя, ще каже, че е хитро и *умее да ся лада* наспореди времето." И продължава в същия ироничен тон: „От тогози, който по длъжността си ся зел да направи разбор някакъв на една новоиздадена книга, изисква ся да направи едно таквоз ласкаво оценение, нещо като полуразбор, в който горе-долу нищо да не каже, а от казаното да могат да останат задоволно и списателят, и списанието, и публиката. Това виждаме да е дирил и доволно улучил младият наш събрат в Библиографията си и ний не можем да не честитим на подписаният г-на Макавеева тази невдаваема всекиму способност." И за да унищожи морално този род критика, да я отрече категорично, Славейков я нарича с един смазващ епитет: „мазлива библиография"[19]. Не е трудно в подобно разбиране за критиката да видим същата онази позиция, която една година по-късно така драстично изказва и Н. Бончев пак по повод на сп. „Читалище": „Литературното поле не е бална зала, та да се гладим и да си казваме комплименти. На литературното поле няма място за деликатни чувства."[20] Смисълът е същият, само че Славейков го е казал по своему, с по-грубичък народен език и една година по-рано.

Впрочем много преди отзива си за сп. „Читалище" Славейков прокламира принципите на критика строга, откровена, темпераментна и ангажирана. Още през 1860 г. в първите си стълкновения с Т. С. Бурмов, опирайки се пак на В. Г. Белински, Славейков формулира своето гледище: „Не е да не знайме. И знайме, и чували сме как мнозина бълнуват за критика някаква си благородна и благопристойна." „Критика без убеждения, без принципи, без енергия, без горещина, без душа, без оригиналност, без талант, студена, дребна — критика, която да излезва на общи места, само да подпуша носът на няколко признанни, знаменити за сичко що пишат; рабски да угождава на една партия— на конец критика, на която никой са не сърди, която никой не мръзи за туй, защото секи я презира." „За народ като нашия, който е принуден тъй бързо да се развива, не ще огнец, който да понапича само, но ище огън буен и силен, който да претопява ветото на ново: ище критика, която да принесе полза и на книжнината, и на публиката с очистването на вкуса и унищожението на своеволията. За туй ний като сме си предначертали пътя, нищо, никога и никак не ще са стъписаме и нито за хатър, нито от страх ще са приклоним да кажем друго от каквото мислим. Ний щем винаги на коритото корито да казваме, пък нека ни думат каквото щат."[21]

Т. С. Бурмов отхвърля подобно разбиране за критиката, защото в нея „не умът ще хортува, а страстите"; защото тя щяла да бъде прекалено „запа-

[19] Българска възрожденска критика, с. 508.
[20] Пак там, с. 192.
[21] България, 2, № 67, 29 юни 1860.

лена“ и щяла да се превърне в „пасквили“, които без „по-голямо напъване на умът“ лесно се пишели.[22] В тези противоположни гледища се очертават отрано двете основни направления в нашата критика. Едното е умереното, благоразумното, хладнокръвното, „академичното“, а другото — дръзкото, смелото, откровеното, страстното. П. Р. Славейков е първият изразител на второто направление, което даде и най-значителните литературни критици у нас. Показателно е, че десетина години след цитираното по-горе изказване за критиката избухва нова дискусия, този път по повод на „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“, в която С. С. Бобчев защищава умерената линия, а Хр. Ботев — темпераментната. По повод на критиката на Н. Бончев за сп. „Читалище“, която намира за „написана делно, умно и справедливо“, Хр. Ботев се противопоставя на С. С. Бобчев, който се оплаква, че не пази „благороден тон“ и не е „безпристрастна, разумна и хладнокръвна“. На това Ботев отговаря: „От критиката се изисква само една гола истина, а изказана ли е тая истина хладнокръвно или нехладнокръвно, пристрастно или безпристрастно — това зависи от темпераментът на критикът. Не секи може да бъде хладнокръвен към злото, което разпространяват в нашата литература, от една страна, невинната глупост, а, от друга, глупавото убеждение, че тази глупост, като е невинна, не трябва да се закача.“[23] И този пример още веднъж иде да покаже колко проницателен е бил Славейков към литературната критика и колко отрано е начертал в нея основните ѝ насоки.

Изискването за строгост, темпераментност и откровеност у П. Р. Славейков е неделимо свързано с честност, принципност и етичност. Критиката не бива да се поддава на лични пристрастия, на дребни сметки и користни съображения. Тя има висока гражданска отговорност и важна обществена задача. Раздразнени от неговата острота, противниците му го обвиняват в дребнавост и заядливост и той неведнаж искрено отхвърля подобни подбуди у него. Особено чувствителен е той към обвиненията в нападки към личностите, към техните лични качества. „Във всичко, което сме изказвали за редактора на *Съветника* и за неговите пелати ний сме обсъждали думи и работи, а не нрави и личности.“[24] Той разбира критиката като честен съдник на обективни литературни явления, присъда строга, но която има високи идеали и служи на обществото. И ние трябва да му вярваме, когато още през 1860 г. казва по повод на критиките си за редактирането на сп. „Български книжици“: „Нека бъдат уверени читателите, че думите ми са ни страст, ни злоба, но дълбоко прочувствие, жалост и свидост за секо страждуще, както мога да мисля и за „Книжиците“ под управлението на г-на Богорова.“[25]

Както се вижда от казаното дотук, у П. Р. Славейков са съществували както психологически и нравствени предпоставки да създава литературна критика, така и ясно съзнание за нейната необходимост, за характера и принципите ѝ. Затова малко странен и необясним на пръв поглед изглежда фактът, че в нейната област той се изявява значително по-късно в сравнение с другите му литературни прояви, и то първоначално някак си мимоходом, измежду публицистичните му писания. Докато първите му увлечения в поезията са откъм средата на 40-те години на миналия век, а първите му поетически книги

---

[22] Българска възрожденска критика, с. 484.
[23] Хр. Ботев. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1979, с. 173.
[24] Българска възрожденска критика, с. 85.
[25] България, 2, № 67, 29 юни 1860.

излизат в началото на 50-те („Смесна китка“, 1852, „Басненик“, 1852, „Песненик“, 1853), то за първа негова литературнокритическа проява с много уговорки можем да приемем статията му за езика и стила на Ст. Горски (псевдоним на врачанския учител Цончо Михов), публикувана през 1859 г.[26]

В същност в закъснялата проява на Славейков в полето на литературната критика няма нищо необяснимо и нелогично. Както вече бе отбелязано, за литературнокритическата дейност се необходими системно образование и специални знания. А такива Славейков не е притежавал. Липсвало му е в началото и самочувствие на писател, пък и необходимата подготовка чрез самообразование. Самоукостта му е била отбелязвана, а понякога и натяквана през целия му живот — от едни доброжелателно, от други с високомерие. В една характеристика, толкова възхвалителна, Р. Жинзифов не пропуска да отбележи, че „този талантлив писател не е получил систематично училищно образование“. Почти цял век по-късно един такъв добронамерен учен като акад. М. Арнаудов също говори за него като за „симпатичен самоук“[27]. Колко по-злъчно и злорадо ще сочат всеки път неговата неукост враговете му, онези, които са били получили образование и подготовка в колежи и чуждестранни университети и са били подлагани на убийствени критики от него, неучения. Особено злобни срещу него са били Т. С. Бурмов, Т. Н. Шишков, Ив. Найденов. В нападките си срещу „Гайда“ Т. С. Бурмов го нарича „неукия и простия Славейков“, а Т. Н. Шишков му оспорва правото да съди за сполуката в преработката на драмата на Траудцен, защото не знаел немски език: „ако г. П. Р. С-ков пишеше или можеше да пише критика, той трябваше да сравни моето делце с оригинала и да покаже съвършенството на едното и недостатките на другото, без да занимава по много читателите с нашата личност. Но и за него ние се чудим твърде, защото той е далеч от да направи подобно сравнение било с оригинала немски, било с някой от двата превода, които имаме на езика си от 1844 г., понеже ние го добре знаеме и познаваме до колко му стига букито, както общо казват у нас за повърхностните человеци.“[28] Т. Н. Шишков все в този дух говори и за Славейковите „повърхностни познания“, иронизира го като „нашият неук-самоук и самозван критик“.[29] Дори един инак толерантен към Славейков автор като Д. П. Войников, оспорвайки оценката му за В. Друмевата пиеса, не се сдържа скрито да го уязви в „неразвит вкус“, което му попречило да види художествените недостатки на „Иванко“.

Впрочем не само поради подмятания от страна на другите, но и собствената самокритичност кара Славейков да има понижено самочувствие за литературнокритична дейност. Той е съзнавал липсата си на образование, ограничените си литературнотеоретически познания и искрено изразява съжаление за това. „Мнозина ми са казвали и в очите, и зад очите, и даже печатно са прогласявали, че аз съм бил човек неучен, а още даже и безумен. Сега колкото за учен или неучен аз няма да ся препирам, защото и сам зная де ма стиска, и казвал съм го още толкоз и толкоз пътя, че съм учил всичко и всичко Псалтиря от кора до кора и всичките падежи от славянската граматика покойнаго Мразовича.“[30] И затова нерядко в своите критики Славейков прави уговорки за

---

[26] България, 1, № 15, 4 юли 1859.
[27] М. Арнаудов. Поети и герои на Българското възраждане. С., 1975, с. 344.
[28] Българска възрожденска критика, с. 532.
[29] Пак там, с. 534, 535.
[30] Звънчатий глумчо, 1, № 1, 4 април 1873.

компетентността на преценките си и се извинява за дързостта си да пише критика. След като с няколко остроумни характеристики съсипва драмата „Велизарий“ на Т. Н. Шишков, с безобиден тон той прави следната уговорка: „ний не изказваме освен своите впечатления. А при това от сърце желаем: дано би нашите учени-критици да намериха в нея достойнства, които ний не съзираме, и да отдадат праведното оценение на този негов труд. Ний приемаме да ни кажат, че сме излъгали в съжденията си, защото никога не сме имали манията да ся считаме за съвършени, всезнающи и непогрешими, и ще ся радваме, ако съжденията на другите оправдают почитателите на об'юнелият талант на г. Шишкова. . .“[31] В същност Славейков е бил прав и точен в оценката на рецензираната от него драма. Но тези уговорки не са само един маниер на защита, но и израз на скромност и самокритичност. Все такъв проницателен критик е той и в отношението си към В. Друмевата драма „Иванко“, и все така скромно прави той и тогава своите уговорки. На забележката на Д. П. Войников, че той, който е „на средището на литературното поле“, би трябвало повнимателно да направлява младите писатели, Славейков отговаря: „Ний не претендираме ни най-малко на тази чест да бъдем такъв водач, какъвто разбира тук г-н Войников. Лишени от специални знания, далеч сме от да предписваме закони, а само изказваме своето частно мнение.“[32]

Изобщо съзнавайки отговорната роля на критиката за художествената литература, П. Р. Славейков се смята за неподготвен достатъчно за нея и своите изяви не брои за литературна критика в точния жанров смисъл на думата, а само за израз на лично мнение на човек, който е свързан с литературата, има своите впечатления от нея и ги изразява публично.

Естествено една честна и самокритична личност, на която липсва високо самочувствие и която е прицел на неласкави укори и подмятания, не би се решила лесно да се впусне в морето на тази толкова деликатна и неприятна област — литературната критика. Оттук можем да си обясним защо П. Р. Славейков късно се решава да изказва публично своите литературнокритически бележки, характеристики и преценки. Но този факт може да обясни само хронологията, но не и значимостта, а още по-малко компетентността на литературнокритическата дейност на П. Р. Славейков. Защото неговата литературна „неукост“ е в много отношения формална. У него откриваме качества, които в голяма степен компенсират липсата на системно школско образование. Те са: вроден талант, изработен в практиката, непосредствен усет и критерий за изкуството, способност да разбере и оцени конкретната творба, живо слово, чрез което да изрази впечатления, мнения и отношения. И най-после, което е решаващо, една упорита целенасоченост в самообразованието, неугасима любознателност и стремеж да попълни празнините на своето знание. С пълно основание Р. Жинзифов е забелязал: „Надарен от природата със забележителни способности, той без всякаква странична помощ се е образовал и обогатил с многостранни познания, така да се каже, със собствен труд е постигнал всичко онова, което дава на своите слушатели доброто съвременно училище.“[33]

Когато навлезем в богатата и многостранна литературна дейност на Славейков, оставаме удивени не само от обема на онова, което е успял в трудните условия да напише и извърши, но и на енциклопедичността и богатството на знанията, с които са изпълнени публикациите му. Наистина личи несистем-

[31] Българска възрожденска критика, с. 305.
[32] Пак там, с. 325.
[33] Пак там, с. 158.

ността на знанията, стихийността и импровизацията, но онова, което е било нужно за неговата публицистична и журналистическа работа, той достатъчно добре е познавал. Да не говорим за неговото народоведство и сърцеведство, които като писател са му били присъщи и които особено са му помагали при анализа на конкретни художествени произведения. Впрочем, съзнавайки ясно липсата си на модерно образование, той също така добре е разбирал и истината, че училището и университетското образование могат да бъдат външни, повърхностни и далечни на практиката, да не са свързани с непосредствен жизнен опит, да не са изработили точен критерий и верен усет. Славейков с достойнство и с увереност парира укорите на своите неприятели, като уточнява: „Учението, което спечеляме със свойт си опит, по-вярно е от онуй, което ся преподава от учителите в университетите (всеучилищата).“[34]

Удивителни са и любознателността, и упоритостта на Славейков в самообразованието, особено в областта на историята, литературата, филологията. Всичко онова, което е излизало тогава на български език, той е познавал. Владеел е също турски, гръцки и руски език, ползувал е сръбски и на тях не само е чел попадналите му книги, но непрекъснато е превеждал, побългарявал, подражавал. Да не говорим за многообхватното познаване на българския фолклор, което също му е помагало в литературната дейност. Трогателни са неговите признания и жалби за книги, които е чел или желае да има на разположение. „Да ми пратите 1 речник Кума, от гречески на руски и французшки що е, ако имате за продан, приносящи да земне парите моля ся ако имате незабавно да пратите, да ми пишете какви други руски и гречески книги ви са нахождат за продав със цената“ — пише през 1847 г. до приятеля си Цв. Недев в Габрово.[35]

Особено силно влияние върху него оказва руската литература, която упорито търси и чете. Той използува всяка възможност, за да си набави необходимата му руска книга, поръчва, моли, купува или заема. Запазените му писма до Н. Палаузов са красноречиво доказателство за това. В писмо от 15. XII. 1852 г., след като му съобщава различни сведения за български ръкописи, за географски названия, исторически данни и др., той му пише: „С второ писмо ще ви забележа за някакви руски книги, които са ми нужни.“[36] Широко известно на нашата литературна история и твърде показателно е онова писмо до същия българин-родолюбец в Одеса Н. Палаузов, в което Славейков изплаква собствената си неукост, жаждата си за знания и молбата си да се сдобие със съчиненията на Пушкин и Гогол: „Ако съм нетърпелив да ги видя (става дума за „сочиненията Пушкинови и Гоголеви“, б. м. — Г. М.), то произхожда единствено от голямото ми пристрастие към прочет и от скудостта на таквизи книги, към които имам особена наклонност. Вие знаете, че прочитането е душа на перото за всекиго, а най-много за мене. Вярвате ли, брате, моето учение се състои в една суха граматика? Пък аз не мога да стоя празен. Въобразете си колко се огорчавам и как обливам перото си със сълзи кога пиша нечто, че огаждам недостатките на знанията си, че нямам и книги, от които да се ползувам, что годе да се поведа или подражание да направя. У мене само преводи и сочинения Карамзина и един сръбский Телемех с Хрестоматия Галахова.

---

[34] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 4, с. 166.

[35] Писма от П. Р. Славейков. — СбНУ, 1904, № 20, с. 17. Вж. още там писма № 32, 33, 34, 48, 50.

[36] Пак там, с. 40.

Ето всята ми библиотека, че как да не жаждам за книги, как да не ожидам, но что же: не ми е някой повинен като съм сиромашеский син."[37]

Наистина Славейков е поглъщал не само жадно, но и твърде безразборно попадналата му литература, четял е и случайни книги, и с неособено високо качество. И все пак то не е било толкова безразборно, както би могло да се помисли — в него е имало целенасоченост. Той е заел и се стремял да получи основните, авторитетните за времето си руски периодични издания. В това се убеждаваме пак от писмо до Н. Палаузов, този път от 1857 г.: „Ще Ви са моля още да земете грижа (попечение) да ми събирате от следните периодически списания, колкото части намерите, от годината на започването им до нине: Библиотеке для чтения. Отечественные записки. Москвитянин. Журнал общеполезних сведений. Журнал для детей. Дамский албум рукоделних работ. Одесский алманах."[38]

Когато говорим за пътищата, по които Славейков стига до познанието си за литературата, трябва специално да обърнем внимание на непосредственото му запознаване с образците на художествената литература. То също донякъде е безразборно, особено в началото и когато е свързано с преводачески комерчески интереси. В писмата му ще срещнем да се говори и за турски, сръбски, гръцки любовни, „пущовски" песни, и за Пушкин, Гогол, Карамзин, Езоп. Но трябва да се подчертае, че той е един от първите у нас, който проявява интерес към руската класика, към онази нова, модерна за времето си литература, която е била почти непозната тогава у нас. Чрез него до голяма степен в нашата литература навлизат (чрез споменавания, преводи, подражания) и Пушкин, и Карамзин, и Гогол, и Крилов и др. С основание синът му Пенчо П. Славейков по-късно ще пише, че баща му, както и Л. Каравелов и Хр. Ботев малко са се водили и учили от българската възрожденска критика и наука за стихотворство; че техни учители са били Пушкин, Белински и други от този ранг.[39] Четенето именно на такава литература, творческата работа при преводи и преработки са били за него истинска практическа школа да навлезе по-дълбоко и непосредствено в света и тайните на голямото изкуство, да разбере принципите и структурата на поетическите творби. Това също е влияело за формирането на неговите литературни разбирания, за изработването на сигурен критерий, с една дума, за изграждането му като компетентен познавач на художественото творчество. Излишно е да се обяснява, че тези фактори го подготвят за една компетентна литературнокритическа дейност и го стимулират за изявите в нея. От какво значение е била тази практическа литературна школовка, свързана с един самороден поетически талант, може да се уверим, като сравним неговите литературнокритически изяви с тези на „учени" автори като Т. Н. Шишков и дори Д. П. Войников. Необходимо е още да доуточним, че като литературен критик П. Р. Славейков претърпява развитие. Понеже критиката му се опира главно на самообразованието и на собствения поетически опит, то тя не само че започва сравнително късно, но и има своите етапи на интензивност, облик и равнище. Една точна хронология на изявите показва, че отначало тя се изчерпва със забележки между другото и е случайна, докато в творческата литературна зрелост на поета и публициста тя става и жанрово по-определена и богата, и като качество по-висока.

---

[37] Писма от П. Р. Слаеейков.—СбНУ, 1904, с. 45.
[38] Писма от П. Р. Славейков. — СбНУ, т. 20, с. 60.
[39] П. П. Славейков. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1939, с. 8.

*Първите прояви* на литературнокритическата дейност на П. Р. Славейков би трябвало да виждаме в онези критически бележки, в които той разглежда и оценява езика и стила на някои публикации. Тук имам пред вид не изобщо статиите му по езикови въпроси, а именно за начина на езиков изказ, т. е. на стила.

Нашите възрожденци се занимават с въпросите на езика, по-точно на книжовния български език, още от 40-те години на XIX в. Просвещението, създаването на новобългарска книжнина налагат проблема да се уточнят принципите на българския език, на който да се пише тази книжнина, принципите, около които трябва да се обединят всички пишещи. В трудовете на Н. Рилски, К. Фотинов, В. Априлов, Ив. Богоров, Н. Геров, Г. Кръстевич и др. се разискват непрекъснато тези въпроси. Както повечето възрожденски книжовници в езикословните разисквания активно участие взема и П. Р. Славейков. В „Цариградски вестник" (от 12. I. 1852) се печата бележката му „Български язик", в която той се противопоставя на гръцки автор от всекидневника „Телеграф Босфорский", който твърдял, че българският език е „гетски", а не славянски. Славейков го обвинява в непознаване на историята и с исторически и филологически факти доказва, че българският език не е „гетски", нито „цигански", а славянски. Той защищава родния език от хулата, че бил безобразен и по-несъвършен от гръцкия, и в същото време се бори за език разбран, демократичен. „Не може да бъде мощна думата на този, който сам си не разбира онова, което иска да докаже на другите."[40] И по-късно през целия си творчески път Славейков често се занимава с въпросите на българския език. В сп. „Български книжици" през 1858 г. той печата „Бележки и питания от П. Р. Славейков върху языка и слога на издателя на Книжицы-те", където обръща внимание на редица правописни и лексикални въпроси, през 1867 г. във в. „Македония" публикува статията „Езикът и историята" и т. н.

Славейков взема отношение към въпросите на българския език не само в специално посветените статии, но и в най-разнообразни форми и по най-различни поводи. Така например в своя сатирично-хумористичен „Нова мода календар за 1857" той непрекъснато вмъква хапливи езикословни забележки. Там четем:

„Един български списател прави зефет на мющериите си и предлага им тюрлии тюрлии гозби.

Наготвил чорба сѣ от пресни *прочеета,* подправена с *обачета,* а пък подкиселена с *понежета.*

Разсол от неопределителни наклонения.
Яхния от Род. Дат. Твор. и пр. падежи.
Насякъл и сдробил членовете, че напълнил с тях тиквички.
Кюфтетата от тлъсто *убо,* спържени с *почти.*
Кебапът му от *весма, отнюд.*
Пилаф направил от причастия.
Талерките му на трапезата Ы, ѫ, ѣ.
ѣн направил светилници, ѫ солнички, а ѩ перперничка, аферим."[41]

На друго място пак в същия „Календар": „Българските писатели са нагласяват да напуснат членовете *ат, от, тъ, та, то, ти, тѣ, те.* Едни каже, защото меришат, а други, защото не знаят да ги пишат."[42]

[40] Цариградски вестник, В, № 69, 12 ян. 1852.
[41] Нова мода календар за 1857, астрономисан и написан от П. Р. Славейков, с. 47.
[42] Пак там, с. 19.

Още по езика: „Един български списател сънувал, че българските членове пуснали крака, скача от сън, дръпва пероножчето да им изреже краката и си изрязва пръстите.“[43]

Многократно Славейков взема отношение към въпросите на езика и в „Смешний календар“ (1861), особено по правописа в „Дунавски лебед“ на Г. С. Раковски. На едно място възкликва: „Великомъченик български язик! Какво го не мъчат, какво му не вадят душата невеждите писатели.“[44]

Има литературни историци, като Т. Атанасов например, които виждат началото на българската литературна критика именно в тези езикословни филологически дискусии за българския език.[45] Обаче, макар да засягат литературата като книжовност, мисля, че подобно филологическо гледище в случая не е приемливо. Литературната критика, под каквато и да е форма, е всякога дейност, която подхожда към литературните явления като към *художествени* феномени, а оттук и когато се разглежда езикът, подхожда към него именно като средство за изграждане на художествени образи. Всички спорове, статии, бележки, свързани с имената на Н. Рилски, Фотинов, Априлов, Богоров, Кръстевич, Касапски и пр., се въртят около граматиката, правописа, характера на българския език изобщо, те са филологическа, но не литературно-художествена критика и имат малко отношение към последната или дотолкова, доколкото художествената литература е книжнина. П. Р. Славейков има и подобна филологическа критика. Но когато говоря, че той започва литературнокритическата си дейност с характеристики и оценки по езикови явления, имам пред вид не тези му филологически прояви, а такива, които разглеждат езика като стил, като художествен изказ. Впрочем преходите от единия (филологическия) към другия (художественостилистичния) подход невинаги са рязко диференцирани. Славейков, който излиза не от абстрактни научни теории, а от непосредствените си наблюдения върху народните говори, вижда в езика народната психология и идеология, непосредствен израз на определена душевност, мисловност и емоционалност. Да припомним, че още в първата си езикословна бележка в „Цариградски вестник“ (1852) той изисква ясен и разбираем езиков изказ. А в статията „Езикът и историята“, в която четем: „Езикът ни представя народнийт гений, който не може с думи ясно да ся изрази, а историята, знанието на съдържанието на народний живот; знаеш ли езикът на един народ, то знаеш що е той народ; знаеш ли историята му, то знаеш що може той народ; езикът е анатомията на народний гений, а историята е неговата физиономия.“[46]

Като излиза от подобно народопсихологическо гледище, П. Р. Славейков много лесно и спонтанно стига и до подхода към езика като психоестетическо явление, като непосредствен израз на чувства, мисли и психически състояния, като средство за изразяване и внушаване на естетически преживявания. Още в първата си литературноезикова бележка в „Цариградски вестник“ (1852) Славейков подчертава необходимостта от ясен и правилен езиков израз. Оттогава нататък той постоянно ще внушава изискването за точно изразяване на мисълта, за прост, но понятен слог, за красота на езиковата форма.

---

[43] Нова мода календар за 1857 г. . ., с. 33.

[44] Смешний календар за Нова година. Астрономисан и написан от Петка Р. Славейкова. 1861, с. 36.

[45] Т. Атанасов. История на българската литературна критика преди Освобождението. — Известия на семинара по слав. филологии, 1908—1910.

[46] Македония, 1, № 9 от 27 ян. 1867 г.

„Когато мисли човек на язикът си, мислите му са по-прави: кога говори или пише на него, той говори и пише по-армонически, по-красноречиво."[47] И след като в същата статия „Оправдание и свестявание" подчертава предимствата и изразителността на родния български език, след като сочи, че с какъвто инструмент се научи човек да свири от дете, толкова ще може той по-хубаво да върши това, т. е. колкото по-рано се изучи роднят език, толкова по-умело ще си служи с него, Славейков обобщава, за да подчертае нуждата от непосреден усет към словото: „Подобно нещо е человеку и матерният язик, с него бива приятен на онези, които го слушат, на него като говори, е умен и красноречив и виждаме человеци даровити, ако и без учение, тъй хубаво да изражават и най-малките вълнения на сърцето си, да изображават на душата си и най-разнообразните впечатления и с естественост да описват разни събития дето най-славният поет или изкусният живописец да ся счете за честит, ако би могъл само да ги препише точно."[48] Излишно е след такива думи да се доказва, че Славейков за разлика от всички останали езиковеди по онова време има пред вид естетическите качества и възможности на езика, че неслучайно се употребяват понятия като „армонически", „красноречив", че те от своя страна се свързват с даровитост, сърдечни вълнения, с разнообразни впечатления, с творчеството на поета и живописеца.

Статиите и бележките на Славейков по езиковите въпроси показват, че той е стоял на висотата на тогавашната наша езиковедска наука. Но онова, което го отличава принципиално от другите, е отличното му познаване на народните говори, резултат от непосредствения допир с обикновените хора и с фолклора, а от друга страна, е интуицията му към хубавото, поетичното слово, вроденият му талант на поет. Тези му качества се признават дори от неговите противници. Т. С. Бурмов, който в статията си „Смешното и смехотворците" се мъчи всячески да го дискредитира като личност и писател, отбелязва: „За да сме във всичко справедливи, ний ще кажем, че г. Гайдакторът има доста познания относително до състоянието на нравите на народът, владее добре езикът на една част от българското простонародие, с всичките пословици и поговорки, които употреблява то в безизкуствената си реч."[49]

Обяснимо е защо Славейков отрано насочва вниманието си към езиково-изразните и стиловите качества на писмените изяви. По повод на един „циркуляр" до българския народ от Ст. Горски (Цончо Михов) той подлага на критика не само съдържанието на този „циркуляр", но и слога му, начина на езиковия израз. Иронизирайки Горски за наумелата му защита на владиката Панарет, Славейков посочва, че авторът на „циркуляра" не достигал до читателя, неговият език бил неясен и неизразителен, без познаване на правилата и без талант. „И за право какви са тези могили-думи, грамади-текстове и куповекупища невнятни фрази? Защо е такъва надут слог и толкози претоварени мисли? Списателя, види са да е забравил, че „высший слог есть сын варварства"."[50] И като отбелязва, че поради неясния слог ефектът от писанието на Горски е тъкмо противоположен, Славейков раздразнено обобщава: „ето защо не премълчавам аз да не кажа г-ну Горскому в очи — когато ще говори за такива работи, да не дава толкози криле на перото си; да не отпуща толкоз юздите на въображението си; да си не затопява писалката в мастилото на педантските

[47] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 6, с. 53.
[48] Пак там.
[49] Българска възрожденска критика, с. 75.
[50] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 2, с. 23.

глупости; да са съветува с правия разум и със здравия разсъдък; да разгръща по-често граматиката и да преговаря правилата ѝ, ако иска благороднята негова цел да са оцени и почетният негов подвиг да има тежест."[51]

Интересно е да се отбележи, че именно в тези бележки за стила сякаш за пръв път се проявява и съзнанието за литературнокритическа дейност у П. Р. Славейков. Дописката си по повод статията на Горски „Българско рвение към български архиреи" той започва с една „програмна декларация": „Наумил съм от новата 1859-та година да следувам, кога как ми времето дава и занятията ми допущат, да правя разбор на статиите, които се вместят в двата наши книжовни органи, в „Цариградски вестник" и „Книжиците", и то тъкмо в отношение на язика, а още и понякога в отношение на содержанието им, ако се покажат вредителни."[52] Една година по-късно в статията си „Противоречията на г-н Бурмова" Славейков отново подлага на критика слога на сп. „Български книжици". След като отбелязва, че много пъти се канел да разгледа съчиненията на Т. С. Бурмов „не само от богословска и философическа страна, но още и откъм книжевна", Славейков продължава: „Както ся сяка за голям богослов, голям философ, голям историк. . . тъй също г. Бурмов ся сяка още списател без еш, толко за отборът на мислите, колкото и за хубостта на слогът." И понататък критикът дава следната обща характеристика на Бурмов: „Едно време, когато г. Бурмов ся оглядваше в книжевните си съчинения, ний го сравнявахме на паунът, който ся надува, изказва светлите си пера, гледа с гладна гордост и като ся върти около себе си, представя ги на любопитните, за да гледат." И Славейков завършва: „Но, не ли е язък за тия строги истини като си губят тяжината и силата във варварският слог с когото г. Бурмов ги увива?"[53]

В продължението на статията в същия брой на в. „България", само че вече с уточненото заглавие „Слогът и противоречията на г. Бурмова" Славейков го упреква за неуместната употреба на чужди думи и за словоред, несъответствуващ на „любезният ни язик". Бурмов развращавал нашия литературен език, защото пишел по руски маниер.

Изобщо много често, когато разглежда писанията в нашия периодичен печат, Славейков обръща внимание на индивидуалните особености и стиловите качества на езика на авторите. Рецензирайки новопоявилото се сп. „Читалище", той не се ограничава само с характеристика на съдържанието, но подлага на преценка и езика му. „Наред с високото достойнство на поменатите статии от г. Балабанова прозъбя ся и слабата им страна, която се състои според нас в особната у него манерност в изложението на предложенията, облечени като в широкопола и дългорькавна мантия, която не малко замрачава блестящите мисли на съдържанието. Малък также недостатък съставя и видимото у г. Балабанова старание да *щеголи* с фрази, нещо, което и да не е излязло още съвсем от употребление, но е старо вече и не е на мода, освен у някои от гръцките писатели, които не рачат или не могат да си отърсят яката на схоластиката. Една по-ясна краткост и по-малко витиеватост придала би, според нас, по-голяма ценност и важност на писаното."[54] Когато представя басните на Лафонтен, той пак не пропуска да отбележи като тяхно достойнство, че са „тъй сладко написани"[55]. Той публикува и специална статия под показател-

[51] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 2, с. 24.
[52] Пак там, с. 23.
[53] България, 2, № 61, 18 май 1860.
[54] Македония, 4, № 87, 10 окт. 1870.
[55] Българска възрожденска критика, с. 105.

ния наслов „Десетте зповеди на писателите“, в която очертава задължението на творците да пишат кратко, ясно, гладко.

Колко дълбоко и тънко е разбирал езика именно като стил, като литературно-художествено явление, показва и фактът, че той го разглежда като израз на индивидуалната авторова личност и го обяснява с особеностите на личния начин на мислене, с особеностите на психологията и дори нравствените устои на човека, с културата, манталитета и възпитанието му. Ето например каква личностна характеристика прави Славейков на Т. С. Бурмов, за да обясни неговия неясен, запълнен с чуждици накичен слог:

У него „чувството към родния язик затъпено, отвращението към иностранни звукове ослабнало и проникнат тъй с педантическо някакво си негряние за ненужното опазване на чузди термини?“ И в случая според Славейков „главна роля играе непомерното самолюбие на г. Б-ва, самолюбието е единствената негова страст“. И още: „Омотан от гордостта си, г. Бурмов без всяка причина, уважителна за истинно образован челяк, постъпва произволно и в туй, както и във всичко.“ Славейков говори за „сичката нищожност на неговата безхарактерна личност“, за „непомерното самолюбие“ и т. н. И всичките тези характеристики по повод на това, че Бурмов вместо „уредник“, „натъкмител“, „управител“ на сп. „Читалище“ се нарекъл „редактор“.[56]

От казаното не е трудно да се разбере, че П. Р. Славейков подхожда към езика от естетическа гледна точка, търси в него художественостиловите достойнства. Това вече не е езиково-филологическа критика, а литературно-художествена. Когато преценява езика като слог, като стил, Славейков го разбира като творчество, като словесна форма на творческа дейност. Хубавите качества на езика се свързват не просто и не толкова с формални филологически знания, с граматическа грамотност, а с непосредствено познаване на народния език, с непосредствен усет към словесния изказ, с умение да се ползува езиковото богатство и което е особено важно, с вродена дарба, с талант. Още в бележките си за слога на Горски и на Дайнелов той изрично подчертава: „Нямаш ли творческо въображение, пламенно чувство, чист вкус и съвършено познание на предметите, които влязват в кръга на твоите създания, формите на язика, поет не та направят; или просто да кажем, нямаш ли ти поетическа чорба в главата си и налъмите си да извадиш и калците си да събуеш, нищо ти не помага.“[57]

В случая има и още нещо, което е особено важно. Славейков разглежда литературата, литературните произведения не просто като писменост и книжовност, както е било обикновено тогава, а именно като художествено творчество, като естетическо словесно явление. Когато говори например за народната песен, той я изтъква не само като езиков и етнографски паметник, но и като естетическо явление. За него тя не служи единствено за увеселение и развлечение, но и за по-възвишени духовни цели, да облагородява народа.[58] А отговаряйки на нападките на Т. С. Бурмов срещу песните му с любовни мотиви и изобщо срещу поезията му, Славейков защищава едно гледище за поезията като изкуство, която задоволява естетически потребности, създава радост у хората, изразява многостранните им чувства, стремления и идеали. „Клетника клеветник, пише Славейков, като търси по син'небе и дън'земя какво лошо

---

[56] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 5, с. 27, 32.
[57] България, 1, № 15, 14 юли 1859.
[58] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 4, с. 119.

да намери и да ни прикачи, иде да ни постави в грях и туй дето сме песни писали и печатали! Но не рачи ли ни каза господство му кой е тоз народ малкомлого просветен, който да няма барим по няколко издания от сякакви песенници и песнопойки. И има ли такъв някой народ по света, който не разводя уста да си потананика и да си попее в радост или жалост?“ И след като оправдава патриотичната роля на интимните песни, Славейков прави косвена възхвала на възвишаващата и облагородяваща роля на поезията изобщо и едновременно с това изрича гневна филипика срещу онези консервативни умове, които искат да ограничат и задържат духовното и нравствено-прогресивно развитие на нашия народ, които са неспособни да разберат красотата и величието на изкуството. „Господство му, продължава Славейков, не допуща да се вадят песни и да се пее, че са били развращавали невинните душици, не допуща да се покрусват суеверията, че се била подкопавала вярата. А как ище? Да бъдат хората неми като безжизнени мумии, и безгласни като риби и само от един естествен инстинкт да се управляват; ище да бъдат хората *будали,* суеверци да вярват, че мъртвите се не ступяват, а че и вепири и върхолаци *биле* могат да стават! Ний със сладострастните си песни развращаваме невинните души — на възвишена любов; с проповедите си унищожаваме последното благочестие на народа да не вярва вепири, таласъми, веди и самодиви. Това, което осъжда господство му в нас, на какво ги наставлява? С говедонравственнейшите си поучения иска да възвеси человечеството до скотско благородство; с музикословеснейшите си проповеди иска да направи българите още погруби, дебели и неуклюжи, с една реч — животни, които секи може да ги покара, да ги поведе и да ги върже на яслите си.“[59]

Виждаме колко ясно и точно П. Р. Славейков разбира естетическия характер и смисъл на поезията, многостранното въздействие, което тя оказва върху човека и специално върху народа. Тук става дума и за радостта, която тя създава, и за нравствените добродетели, които насажда, и за човешкото достойнство, което възпитава, и за демократичносвободолюбивите идеали, които окрилява. Никой преди П. Р. Славейков не бе говорил по подобен начин за поезията като изкуство, никой не съзнаваше така точно, тънко и дълбоко нейната естетическа същност и функция, никой не бе подхождал към литературните творби като към художествени, в които и езикът е особен, и наслада та е друга, в които голяма роля играят въображението, хармонията, творчеството, талантът. През 1836 г. А. Кипиловски обяснява що е стихотворство и дори превежда стихотворение, за да илюстрира понятието. Но обяснението на това, що е стихотворство, е формално и твърде далеч от естетическото съзнание. По-късно в „Цариградски вестник“ (1851) се казват няколко думи за стихотворението „Многоучений Болгарин“, но то се оценява единствено откъм тематично-патриотичното му съдържание. Дори когато Ем. Васкидович пак в „Цариградски вестник“ (1854) се мъчи да обясни „що е художество“, също остава в границите на едно елементарно езиково тълкуване. А у П. Р. Славейков откриваме и естетическо съзнание, и ясно гледище за естетическата същност на литературата, и естетически критерий за литературно-художествените творби. И това той показва още през 50-те години на страниците на „Цариградски вестник“ и „България“, когато на сцената още не са се появили нито Л. Каравелов, нито В. Друмев, нито Н. Бончев, нито Хр. Ботев. Достатъчно е да се сравнят литературнокритическите бележки и изяви на Славейков с тези на

[59] Гайда, притурката към 1, № 13, 30 ноем. 1863.

Т. Н. Шишков, за да се види веднага принципиалната разлика в позициите и разбиранията на двамата.

Един преглед на литературнокритическите изяви на П. Р. Славейков, особено през 50-те — 60-те години на миналия век, показва, че в неговата дейност литературната критика е в много отношения второстепенна и третостепенна, в известен смисъл „случайна", „между другото". Едва по-късно на страниците на сп. „Читалище" в положението си на редактор той ще се активизира целенасочено в тази област и ще напише статии, които са в пълния смисъл на понятието литературна критика. Това ни кара да бъдем предпазливи, когато определяме П. Р. Славейков като първия български литературен критик. Но същевременно имаме всички основания да приемем, че той е първият в нашата литература, който живее с ясното съзнание за естетическата същност на поезията, който подхожда към нея именно като към изкуство и който дава на литературните творби и явления литературно-художествена преценка. В този смисъл, макар и донякъде стихийно и плахо, случайно и фрагментарно изявил се в тази област, той несъмнено стои в самото начало на българската литературна критика.

Както вече бе отбелязано, литературнокритическите изяви на П. Р. Славейков започват с *бележки* по качествата на езика на Ст. Горски и Т. С. Бурмов. И по-нататък проявите му са все така мимоходом, лаконични, израз на частни лични впечатления. И понеже в началото на журналистическо-издателската си дейност неговите „календари" и вестници са с подчертано сатирично-хумористичен облик, то много често и литературната му критика има характера на насмешка. В една дописка от „Тузлука", печатана през 1856 г. в „Цариградски вестник", П. Р. Славейков дава лаконична хумористична характеристика на българската литература и на представителите ѝ тогава: „Славейков? Кой е той?" — „Петко Рачов." — „Хъ! Наш'то мазило ли? Кога са прославей меретя! Остави го, и той си зе двете пари. Пери са, пери, като рак на бързей, смазаха му гугелите и той сега са омърлуши зад меховете, не го е чут никакъв . И той, и Бърнев са преобърнаха, и Мълчан са омълча, и Мудров са омъдри, и Момчилов са омомчи, и Горский са оконч и. Васкидов остаря, Михайловски заглъхна, Грудев са довърши, Груев са прекърши, Дончов нищо не върши, Касапски са тънти, Петковичи дремят, Богоев пладнува, Шишков бълнува и Доброплодний са изроди, Златев са повлаши, Трайков са разсърди и посърби, Хрулев са прегърби, Чинтулова приспаха, Кесариева запряха, Чолаков са забрави, Капинский престави; Грънчерский са опопи, Янко са обулчи, Манол са опуйчи; Фотинов баттиса, Радулов са написа, Сичанов са слиса, Кесимов са омаломощи и Пишурка остави перото, че зе да са пощи. Е! Кому можеме да са надяваме да пише?"[60] Както се вижда, Славейков е изброил и взел отношение към всички пишещи по това време у нас. В едно „Второ тузлушко писмо", печатано две години по-късно пак в „Цариградски вестник", Славейков отново във фейлетонен стил се занимава с писателската орисия и със собствените си злоключения в това поприще. След като в първата „дописка" бе казал „не вар да станеш списател български", сега иде да опише какви патила е преживял като писател лично той в неграмотната българска среда. П. Р. Славейков пръв у нас създава онази форма на фейлетонна литературна критика, която намира блестящата си изява в поредицата на Л. Каравелов и Хр. Ботев „Знаеш ли ти кои сме?". Неговите хапливи бележки намират най-

[60] П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 2, с. 9.

разнообразни жанрови изяви — наред с фейлетона стои епиграмата, а до тях — вицът, анекдотът, стихотворението-сатира и т. н. В „Нова мода календар за 1857“ срещаме и такива прокобявания, които се отнасят до литературата:

„Лятото не ще бъде студено като зимата, сняг може да няма, ала ще може силен град да падне и ще очука най-много даскалите и списателите български.“[61]

За тежкото положение на българския писател и българската книга пише в рамките на месец януари:

„Млого български писатели, като не можиха да разпродадат издадените си книги, чакат дано днес или нощес да се отвори небето, да си измолят богу покупници.“[62]

А следващата насмешка в същност в лаконична форма характеризира тогавашното състояние на българската литература:

„Известява се на българските учени, че има на български по-главната част на учебните книги, каквото календарчета, Бертолдовци, Веселушки и други таквизи пепелчуци и лайнушки.

Нека знаят още, че и други потребни книги излязоха на бял български свят, таквизи са Митарства, Пифията, Стратин ходжа и др.

Царвули няма гайда ище.

Българската книжнина се преобразила на Костена жаба и тича през една орница.

Цариградски вестник заспал и няма кой да го събуди.

Издателят на едно списание сънувал, че са написали 2,000 спомощници за предплатници за книгата му.

Гладна мечка просо сънува.“[63]

В тази характеристика не е трудно да се открие същата отрицателна оценка, само че изказана насмешливо и по-меко, която 15 години по-късно ще срещнем у Н. Бончев, който ще цитира почти същите издания. Оценката на Славейков за състоянието на българската литература е горчива. Пак в „Нова мода календар“ във връзка с месец юни той отбелязва:

„Зодията на този месец (юни) е рак, помощник и покровител, патрон и поспорител на българската книжнина.“[64]

И едно обобщение:

„Няколко родолюбци питат, има ли от измрелите български списатели някой достоен за паметник.

Отговорили им са, че и от живите няма такъв достоен за награда.

Умножава са числото на българските учители-мучители, списатели-драскатели, оратори-пернатори, стихотворци-ветроборци и ритмачи-заколачи.“[65]

Своето недоволство от нерадостното състояние на нашата литература, която се залива от бездарни писания и поети-маниаци, Славейков още тогава изразява в знаменитата си епиграма:

Мъж е онзи, който върже гащи,
а писател, който знай да дращи.

Когато говорим за литературнокритическите изяви на П. Р. Славейков, особено за тези до 70-те години, необходимо е да се знае, че под литература

---

[61] Нова мода календар за 1857, с. 7.
[62] Пак там, с. 11.
[63] Пак там, с. 14.
[64] Пак там, с. 37.
[65] Пак там, с. 35.

той разбира не само художествената и под списатели само поетите. Както почти всички възрожденци в тези понятия той влага много широко съдържание: книжовност изобщо, пишещ изобщо. Това забелязваме в дописката му от Тузлука, виждаме го също и в следната епиграма под характерното заглавие „Нашите писатели“:

Найденов е мудроглав,
Славейков е вироглав,
Икономов е своеглав,
Драган Цанков твърдоглав,
Генович тъпоглав,
Балабанов е тесноглав,
Тодор Шишков е вртоглав,
Вълко Нейчов легкоглав,
Богоров е пустоглав,
Яким Груев тежкоглав.
Друмев вече капоглав,
А Стоянов полуглав.[66]

Славейков дори и когато разглежда художествени произведения, невинаги търси художествената, естетическата страна в тях. Пример за това е статията му „Лафонтеновите басни“, в която след няколкото общи думи за баснописеца прави анализ на една негова творба — „Ушите на заеца“ — единствено от тематично-дидактична гледна точка, търсейки идеята, поуката и използувайки я като средство за морализуване.

Разбира се, не бива да забравяме, че когато започва своите литературнокритически изяви, в същност ние още не сме имали българска художествена литература в пълния смисъл на думата. Изключения са правели собствените поетически творби на Славейков, както и няколко печатани стихотворения в „Цариградски вестник“ или анонимните песни на Д. Чинтулов. Следователно не само самочувствие и опит са липсвали първоначално на Славейков, но и обект, материал за подобна дейност. Когато художествената литература почва да разцъфтява и се появяват нови талантливи автори, когато вече излиза определено литературно издание „Читалище“, на което П. Р. Славейков е сътрудник и една година редактор, тогава той почва да пише статии и рецензии, които са в пълния и точния смисъл на думата литературна критика и които изявяват ярко и пълно таланта му и в тази област. Първата такава статия е „Що е роман“ (1870), а след нея се появяват рецензиите му за драмите „Иванко“ на В. Друмев, „Велизарий“ и „Не-ще може или глезен Мирчо“ на Т. Н. Шишков и др.

Макар и малко на брой и писани импровизирано, статиите и рецензиите на П. Р. Славейков, печатани в сп. „Читалище“, носят в себе си някои съществени и характерни черти за цялата ни възрожденска критика, в известен смисъл те са неин синтез и един от върховете ѝ. На първо място, те с особена сила изразяват тенденцията да се подхожда естетически към явленията на литературата, която се набелязва още в статиите му за езика, слога и стила на Ст. Горски и Т. С. Бурмов, в защитата му на собствената поезия. Славейков показва многостранни, нюансирани и дълбоки разбирания за литературно-художественото творчество. Но по-важното в случая е, че тези разбирания намират

[66] Шутош, 1, № 27, 4 май 1874.

конкретна литературнокритическа реализация, свързват се със сигурен критерий, с точен анализ, със способност да се навлезе в структурата, особеностите и качествата на художествената творба. Неговите характеристики и оценки са верни и обективни, те запазват и до днес стойността си. Едно сравнение на неговата оценка и характеристика за „Иванко" на В. Друмев с тази на Д. П. Войников, появила се паралелно в сп. „Читалище", иде да покаже нагледно и отликата на тези двама възрожденски писатели като критици, и предимствата на родения поет и естет.

Интересно и донякъде парадоксално е, че най-добрата част от „оперативната" критика на Славейков е посветена на драматически произведения. Драматургията е може би най-трудната литературна жанрова форма. Както художникът, така и критикът са длъжни да познават много добре законите на драмата и нейната история, да имат сериозни систематически и теоретически познания. А на П. Р. Славейков като самоук писател е липсвало това. Наистина той сам е писал „драматическо" произведение. Неговият фарс „Малакова" се е смятал за една от първите сполучливи комедии у нас. Но в същност тъкмо тя показва, че Славейков малко е познавал законите на драматическото изкуство; „Малакова" е един фейлетон в диалогизиран вид. Неслучайно той почти не пише по въпросите на драмата, ако изключим кратката редакционна бележка към статията на И. К. Черепов „Върху театрът", публикувана във в. „Македония".[67]

Но критиките му тъкмо за драматични произведения логически произтичат от някои обективни обстоятелства. Първото е, че цялата наша възрожденска критика се занимава с новоизлизащите у нас драматически произведения. Пише се за драмите на Д. П. Войников, В. Друмев, К. Величков, дори за Т. Х. Станчев, за оригинални и побългарени. Сякаш нашата критика е считала за свое задължение своевременно да подлага на характеристика и оценка всички тези творби може би защото те са получавали широка популярност и са се поставяли на сцената. Славейков естествено е бил увлечен от засиления интерес към българското драматическо изкуство.

От друга страна, като редактор на сп. „Читалище" (през този именно период се появяват и неговите рецензии), при това редактор с подчертани интереси и опит в областта на литературата той е бил длъжен да публикува отзиви за новоизлезли книги, включително и драми. Какво значение има положението му на редактор, може да се види и от сравнението с Т. Икономов, който, когато малко по-късно става редактор на сп. „Читалище", също почва да пише рецензии на драматически творби, въпреки че не притежава дори и онази литературна подготовка и интереси, каквито има поетът Славейков.

Наред със споменатите обективни причини в случая се намесват вероятно и някои лични пристрастия. Две от рецензиите му са посветени на драматически творби от Т. Н. Шишков. А към него Славейков отдавна има определено отрицателно отношение. По повод на една Шишкова беседа за „духът на народната наша поезия", изнесена през 1869 г. в Цариград, Славейков критикува беседчика, че се отнесъл към темата си и публиката „твърде повърхностно" и неподготвено. Той отхвърля основната теза на Шишков, „печалното онова заключение, че няма на светът създание по-жалко от българската жена, ни нещо по-грубо, по-бедно и по-мрачно от българската поезия". Но особено се възмущава Славейков от високомерието на Шишков към публиката,

[67] Македония, 6, № 13, 17 юни 1872.

от „продерзливата му самонадеяност“ и неуважението, от нотките на „страсти и низки мщения“.[68] Веднага в. „Турция“ отговаря със статията „Един урок на г-на С[лавейк]ова“, в която критикът е охулен най-невъздържано: че езикът му бил „високомерен“, че „като стиходелец от Стара-планина, възмнял е види са, че се намерва върху Парнас“, че неговите „Песнопойка“ и „Веселушка“ не били народни песни, макар да ги пеели „младите ергени и старите моми“, за да се завърши с назидателни думи: „Г. С[лавейко]в може да бъде един клеветник, но не и един противник на г. Шишкова, защото той никога не ще може да се мери с г. Шишкова.“ „Нека прочее г. С-в се ползува от този малък урок и бъде занапред по-умерен, по-разсъдителен и безпристрастен в областта на критиката.“[69] Така между тях се създават неприязнени отношения, които ги вдъхновяват за критическа зоркост един към друг. Равнището, разбира се, е различно и моралът е различен. Т. Н. Шишков е дребнав, озлобен, отмъстителен и несправедлив, Славейков е остроумен, проникновен, точен. В една „листина“ под заглавие „Разменение на две думи с един заграничний наш писател-критик“, писана по повод критиката на Н. Бончев за една песен от Шишков, последният, като отговаря на Н. Бончев, се нахвърля предимно срещу П. Р. Славейков. Още по-груб е Шишков в серията от статии, излезли във в. „Право“ под название „Развезката на една ветха комедия от П. Р. Славейкова или отговора на две негови фарси в бр. 4 и 5 на „Читалище“ от 1873 г.“, която е предизвикана от рецензиите на Славейков за „Велизарий“ и „Не ще може или глезен Мирчо“.[70] Тези сблъсъци именно имам пред вид, когато говоря за субективни пристрастия от П. Р. Славейков и за интерес към драмите на Шишков.

Важно е да се подчертае, че въпреки неприязнеността на отношенията и острота на отрицанието, Славейков се мъчи да бъде сдържан в езика и обективен в преценката си за двете драматически творби на Т. Н. Шишков. Той наистина е ироничен и отрицателен, но не издевателствува, спазва тон на приличие. Злъчен става само в отговора си на „листината“ „Разменение на две думи. . . .“, която наистина провокира към това, но инак в литературно-критическите си отзиви признава, че Шишков „не на шега е един от вещите наши писатели“.

Основната критическа бележка на Славейков към драмата „Велизарий“ на Шишков е, че тя е „преправена“, т. е. преработена и побългарена, и то преправена лошо. Авторът на рецензията с шеговит тон разказва един анекдот от детските си години, когато веднъж, оставен сам в къщата, решил да пооправи разнебитения комшулук (малка вратица между съседските дворове), който не се затварял добре. Но вместо това той го развалил още повече. Нещо подобно бил направил според критика и Шишков с драмата на немския писател Т. К. Х. Трудцен. Славейков изтъква, че основната грешка на Шишков е, дето се е заел да променя чуждата драма, вместо да я преведе точно. „Ний би поблагодарили г-ну Шишкову еще и за изборът на драмата за преведение, ако той не бе я преправял, а я преведеше тъй, както си е излязла от мастора; защото комедиите могат и тряба да ся преправят, когато ся преведат на друг язик, но не и драмите, а еще по-малко когато преправячът стои очевидно по-долу от самия сочинител.“[71] От това се вижда, че Славейков кри-

[68] Македония, 3, № 42, 3 окт. 1869.
[69] Турция, 5, № 34, 11 окт. 1869.
[70] Българска възрожденска критика, 528—537.
[71] Пак там, с. 305.

тикува Шишков и за избрания принцип — да се побългарява, и за ограничените му писателски възможности, упреци, които именно вбесяват критикувания автор.

Драмата на Т. Н. Шишков „Велизарий“ получава отрицателна оценка и в критиките на други автори, което доказва верния критерий на Славейков. Но онова, което отличава неговата рецензия, е конкретният анализ на творбата и мотивираността на критическата оценка, стремежът да се навлезе в структурата, в строежа на драмата, за да се видят нейните конкретни слабости. Критикът смята, че последните две явления свършвали „вяло и хлабаво“, докато драматическата композиция изисквала тъкмо на финала действието да бъде най-динамично и напрегнато, „да произвежда и да оставя у зрителя или у читателя най-силното впечатление, според целта на драмата“[72]. Критикът обвинява българския автор, че бил „полъган“ от някои френски образци на занимателни драми и че е пренебрегнал „логическата връзка“ на действието и художествената цялост на постройката. Песента, знаменитата Шишкова „Песен на добродетелта“, така остро иронизирана от Н. Бончев, според Славейков не само че нямала място във финала на драмата, но влизала в противоречие със смисъла на съдържанието и накърнявала наложеното общо впечатление.

Остро отрицателно се изказва Славейков и за езика на драмата, за художествените средства, с които си служи авторът ѝ. „Ний чакахме да видим в преправката или в съставянието (както щете) на тази драма, чакахме, казваме, да видим един по-прибран и по-чист български язик, и язик по-стегнат като за в драма, а не такъв расцапан, както ся представя той на места и особено там, дето той като съставител искал да надмине немския писател в изкуството на съставяние. Язикът на г-на Шишкова, в този негов труд, е не само претоварен, но на много места е и тъмен, и неправилен. Хеле пък в стиховете на песента му, там е вече изляно всичкото изкуство не само на неговото творчество, но и на яснота и вразумителността на язика му! И какво би искали и не намерили читателите в туй прословуто произведение? Язик ли не чист, слог ли не плавен, ритма ли не богата, чувство ли не дълбоко, смисъл ли не разбран. Какво ли не?“[73] И по-нататък, като се съгласява с Н. Бончевата оценка за стихотворението на Т. Н. Шишков, се прави подробен и конкретен разбор на „Песен на добродетелта“. Тонът на критиката е ироничен и подигравателен, язвително фейлетонен и напомня критическите отзиви на Каравелов в „Знаеш ли ти кои сме?“. Но това не пречи на критика да бъде и точен, и конкретен, да отдели онези моменти в развитието на идеята, които я окарикатуряват, да подчертае онези изрази и думи, които говорят за литературна и творческа безпомощност. Онова, което Н. Бончев изрича с две изречения като присъда, Славейков конкретизира и обосновава чрез разбора на стиховете и изразите. Той сочи смислово-синтактични несъгласувания, логически безсмислици, противоречия и т. н. „То не са там пет-шест нищо и никакви *вирши,* а е цяла една проповед: в нея има и *никогда* и *всегда* и *из род в рода* (съставено и то вместо *нине и присно*), има най-после и *в век*!“[74]

Изобщо оценката на драмата „Велизарий“ от страна на Славейков е рязко отрицателна, характеристиката — насмешлива. Шишков е похвален единствено за притурката към нея, в която се обясняват теоретическите принципи

[72] Българска възрожденска критика, с. 305.
[73] Пак там, с. 306.
[74] Пак там, с. 308.

на драмата като литературен род, макар и те да не били оригинални, а „извлечени из учебниците".

Противоположна е оценката, която П. Р. Славейков дава за другата драматическа творба на Т. Н. Шишков — комедията „Не ще може или глезен Мирчо". Тя също според критика е преправена чужда пиеса, написана е по „Недоросль" на Фонвизин, но „не е тъй стутана" като „Велизарий". Общо взето, тя е сполучена творба и „преправена е тъй както трябва"[75]. Даже, мисли Славейков, недостатъците, които съществували в оригинала, били загладени и избягнати. Критикът хвали особено първото действие на комедията, което било „превъзходно". Същевременно П. Р. Славейков не премълчава и недостатъците ѝ, които отново се анализират точно и конкретно. В тази си рецензия той е дори още по-конкретен, защото иска да помогне за усъвършенстването на творбата, за да стане тя по-сценична и възприемаема от българския зрител.

Високото равнище на критиката личи в умението на П. Р. Славейков да забележи особеностите и на художественото съдържание, и на художествената форма. Той насочва вниманието си към логиката на художествената идея, отклонението на драматическото действие от нея, противоречивия смисъл на едни или други сцени. Специално внимание обръща на финала, на завършека на комедията, който според критика е от основно и решаващо значение за всяка драматическа творба. Главната слабост на разглежданата комедия Славейков вижда именно в несполучливото последно явление и в морализаторската песен в него. „Това явление или по-добре развръзката на комедията трябваше да стане някак по-комична, съгласно с намерението на съчинението, което е, да направи смешни някои недостатки, предрасъдки и глупави страни от живота, и чрез поражението, което им нанеси със смехът, да подействува на умовете на зрителите или на читателите."[76] И нататък Славейков конкретизира наблюденията си, сочи онези елементи, които са попречили за сполуката: това е извеждането на преден план на второстепенни герои, докато главните действуващи лица са оставени в сянка; това е, че комедията завършва с едно явление, което не е смешно и излиза извън основната идея и цел: това е в несполучената и неподходяща песен, която е „такваз сурова работа, щото ние даже се срамуваме да отдаваме нему (на Шишков, б. м. — Г. М.) таквоз мършаво произведение."[77] Към посочените отделни недостатъци Славейков прибавя и един друг, който има принципиален и решаващ смисъл — това е, че във второто и последното действие „някои от характерите не са чак толкоз вярно одържани и тук там са промъкнати пак някои неестествености"[78]. Конкретен и убедителен е Славейков и в препоръките, които прави за сценичното подобряване на комедията: идеята да се изрази по-стройно и логически, отношенията между характерите — по-убедително, характерите — по-правдиви, композицията — единна.

Подобна непосредствена, разгърната и убедителна в детайлите си критика върху конкретни произведения на нашата художествена литература срещаме във възрожденската ни критика много рядко. Тя говори за подготвеността на П. Р. Славейков и за възможностите му като литературен критик. Същите

[75] Българска възрожденска критика, с. 312.
[76] Пак там, с. 312.
[77] Пак там, с. 313.
[78] Пак там, с. 312.

качества откриваме и в третата му рецензия, която той прави на драмата на В. Друмев „Иванку, убиецът на Асеня I".

Драмата на В. Друмев прави силно впечатление на българското общество и бива посрещната като никое друго наше произведение така радушно и с всеобщ интерес. Веднага след излизането ѝ започва да се играе на много български сцени, за нея се изказват ласкави оценки като за първа истинска българска драма. Отделните критични и отрицателни гласове се губят във всеобщото удовлетворение. Може би първият, който поздравява драмата като най-сполучлива българска драма, е П. Р. Славейков, което още веднъж доказва неговия верен усет и сигурен художествен критерий, както и рядката за онова време способност да се изрази своевременно искрено човешка радост от една художествена сполука. „Най-после ний можем да зарадваме читателите и изобщо съотечествениците си с появяването на една капитална пиеса за бъдещият наш народен театър. Драмата на г. Друмева не е нито превод, нито преправка, но е оригинален труд, който прави почет на книжнината ни, в която до сега не ся е виждало таквози приобретение. Делото на г. Друмева стои много по-горе от единствените до сега по тази част творения в българската книжнина и като таквоз го ний посрещаме и го честитим на българите."[79]

След тази обща възторжена оценка като истински литературен критик П. Р. Славейков отбелязва лаконично кои достойнства на драмата са го възхитили, като се мотивира конкретно в своето мнение. Първото и определящо положително качество той вижда в правдивостта на показаните характери, които според него са „одържани до поразителна верност". Мислите и словата, чувствата и поведението им са логични, убедителни, отговарят на основната идея на произведението, на същината на героите. „Няма нищо ни в мислите, ни в думите, което да не е естествено, и няма нищо не своевременно и не свойствено на положението и състоянието в живота на действуващите в нея лица; а това е най-главното."[80] Славейков припомня, имайки пред вид българските драми от преди, че най-голямата трудност, „най-големият камък за спъване" в драматическите произведения е именно липсата на цялостност и последователност на представяните главни характери, елементарните противоречия и логически несъобразности в поведението, психологията и думите им, анахронизмите в детайлите.

Въпреки възторга си Славейков и тук не пропуска да отбележи някои недостатъци: прекалената дължина и разхвърляност на сюжета, което затруднява представянето на пиесата на нашите примитивни сцени, предългите монолози, които уморяват зрителите. Развръзката на драмата също се смята за „малко слаба", и то особено след смъртта на Асеня I, защото драматизмът на гибелта на царя и на пропадането на убиеца е приглушен, във финала не се чувствува необходимият идейно-емоционален ефект. Но възхищението, радостта на критика са толкова силни, че той не вижда в тези малки недостатъци решаващо значение и не смята за необходимо да се спира придирчиво на тях: „ний сме тъй очаровани от другите сполуки на г. Друмева, щото ся отказваме да търсим *махани* в онова, което е той видял за добре да бъде тъй както го е направил"[81].

---

[79] Българска възрожденска критика, с. 309.
[80] Пак там, с. 309.
[81] Пак там, с. 310.

По-късно драмата „Иванко“ на В. Друмев е подлагана многократно на характеристика, анализ и преценка. От дистанцията могат да се видят някои неприемливи моменти в отзива на П. Р. Славейков. Но тя има за нас не само значението на първата оценка за тази наистина най-добра първа българска драма, но и трайна стойност като обективна и умела литературна критика. Нейните достойнства изпъкват ярко при съпоставката ѝ с критиката на Д. П. Войников, която веднага се печата в същото сп. „Читалище“ като противотеза на Славейковата оценка.

Исторически погледнато, Д. П. Войников е създателят на българската възрожденска драматургия. Автор на множество драми, между които най-сполучлива безспорно е комедията „Криворазбраната цивилизация“, неговите пиеси се играят често на българските сцени, а самият той е признат единодушно за първия български драматург. Дори безжалостният и строг критик Л. Каравелов няколко години по-рано бе завършил положителния си отзив за пиесата му „Велислава, българска княгиня“ с думите: „Нека живее г. Войников — първият драматург български.“[82] И ето, появява се един млад автор, дебютант в неговото царство — драмата, и му се отдава палмата на първенството, а пиесата му се обявява за „капитална пиеса за бъдещият наш народен театър“, една оценка, която в още по-остра форма се повтаря и от Л. Каравелов.[83] Д. В. Войников е раздразнен от всичко това, още повече, че има да урежда стари сметки с В. Друмев, писал отрицателен отзив за „Велислава, българска княгиня“, и много скоро в сп. „Читалище“ се появява една дълга рецензия от него, която опонира на Славейковата оценка и се мъчи да докаже коренни недъзи в пиесата „Иванко“. Нас в случая Войниковата оценка не ни интересува дори като контрапункт сам по себе си на Славейковата рецензия. Но П. Р. Славейков в битността си на редактор на списанието е придружил Войниковите анализи със свои забележки, които именно са извънредно интересни и показателни за него като литературен критик. Тези редакционни бележки в същност представляват една нова, този път много по-конкретна критика на пиесата на Друмев, при това с някои нови принципиални съждения, което кара някои историци да виждат в нея „още една статия [посветена] на „Иванко“[84].

Какви са възраженията и доуточненията у П. Р. Славейков, които защищават и допълват предишния му отзив? Като разглежда първото действие на драмата, Войников смята, че единството на действието е нарушено с въвеждането на сцена, в която двете девойки, Мария и Тодорка, две от главните лица, приготвят китка за някакво си тържество, което така и не се показва в цялата пиеса. На това Славейков отговаря: „Тая забележка на г-на Войникова, макар и да е донейде права, относително до възбужданото в зрителя или читателя любопитство, ний мислим, че не е чак толкоз „голяма и непростителна“, в таквъзи род съчинения, а не и необикновена; защото се зема не като епизод, а като увод и необходимо изтълкуване на положението и сношенията между двете моми, които ще играят таквъз главна роля в драмата.“[85] Ко-

[82] Свобода, 1, № 27, 14 май 1870.

[83] „Драмата на г. Друмева — пише Л. Каравелов — е дотолкова далеч от драмите на г. Войникова, доколкото е далеч г. Войников от г. Пишурка. . . Драмите на г. Войников са безцветни, безжизнени и безграмотни, каквото са повечето наши литературни произведения. . . , а драмата на г. Друмева може да се нарече първо дело.“ — Независимост, 3, № 28, 31 март 1873 г.

[84] П. Динеков. Възрожденски страници. Т. 2. С., 1969, с. 531.

[85] Българска възрожденска критика, с. 328.

гато разглежда образа на Милко, Д. П. Войников смята, че той съвсем не е „удържан“ до „поразителна вярност“, както казвал Славейков за характерите в тази драма изобщо. На това Славейков отговаря от своя страна: „Според нас *удържан* е. Ние не знаем художествено ли е възпроизведен този характер или безсъзнателно излязъл такъв изпод перото на автора; но той е все този истият Български Дон Кишот, както в любовта си, тъй и в патриотизма си.“[86] На недоумението, какво било подбудило Драгомир и Добрин да вземат участие в заговора против добрия си цар Асен, Славейков противопоставя художествената аргументация. Според него важното в художествената творба не е историческата достоверност, а логиката на художествената идея, единството на действието. „Отговор на такива въпроси може да се иска от критическата история, а не от една драма.“[87]

Изобщо навсякъде, където Д. П. Войников изисква пълна историческа достоверност, фактологическа правдоподобност и от такива позиции критикува драмата на В. Друмев, П. Р. Славейков противопоставя художествени съображения, убедителност на характерите, вярност към идеята и действието вътре в творбата. Ако Войников отрича достоверността на гърка Исак, то Славейков прави подробна и мотивирана характеристика на неговата психология, на неговото поведение и на репликите му, и в този художествено-психологически анализ намираме изключителната способност на поета-критик да усети художествената приемливост на образа и способността му да вникне в сложни, многостранни и противоречиви човешки състояния, да види зад думите и жестовете скрити психологически подтици и значения.

Все така добре психологически анализира и обяснява героите на драмата Славейков и когато разглежда образите на Иванко, Петър, Асен и отец Иван. На всички преднамерени критически забележки от Д. П. Войников той противопоставя тънко проникване в сложността на човешката психика с нейните нелогични понякога, но възможни в художествена творба прояви. В тези си анализи и характеристики П. Р. Славейков излиза от убеждението си, че няма абстрактни и извънисторически характери, че те всякога носят белезите на своето време и националност. Онова, което е присъщо на Исак като представител на гърците, не е подходящо за българите. Критиката на Войников не се съобразявала с националните особености на героите, докато „странностите“ и „противоречията“ в „Иванко“ Славейков обяснява тъкмо с особеностите на националната психология и манталитет. На Войниковото твърдение, че героите в драмата на В. Друмев действували недостоверно, той отговаря: „На това ний няма да кажем освен това, че те са таквиз, защото са направени да бъдат таквиз, защото са е мислило, че те са същински таквиз. Съчинителят не е имал да представи освен български цар убиван и българин убийца. Разумява са, че съвсем друг би бил един грък убийца на Иванково място; той не би направил като Иванка всичко това, което осъжда в него г. Войников, той би се показал негли такъв, какъвто може да го иска г. Войников да бъде (какъвто виждаме до нейде Тудорка гъркинята), но тогаз той не щеше да е Иванко. Защото ний казваме, че Иванко като такъв, т. е. убийца и е тъй да кажем, убийца не по звание, а по внушение, изобразен доста добре и верно е представен.

[86] Българска възрожденска критика, с. 328.
[87] Пак там.

Същото може да се каже и за Петра и за Асеня, като ся вземат във внимание съвременното им положение и предидущите обстоятелства на живота им.“[88]

Развивайки своите доказателства за верността и психологическата убедителност на изобразяваните герои, Славейков излага и принципните си разбирания за отношението между изкуство и действителност и още по-точно за отношението между историческа достоверност и драматическа творба. Малко в противоречие с изискването си за художествена логика на характерите, изразено в общите му разсъждения и в противопоставянията му на Д. П. Войников, Славейков защищава едно гледище, според което е необходима строга вярност към действителните исторически лица и едва ли не копиране на историческите личности. „Ний всякога сме мислили и мислим, че най-голямото изкуство в представлението на едно драматическо лице, било то главно или не, е да бъде вярна копия на истинска личност, защото тогаз само характерът бива интересен.“[89]

Двата отзива на П. Р. Славейков за драмата на В. Друмев изразяват съществени черти на неговата литературна критика. Макар обикновено критическите му изяви да имат осъждащ смисъл, тези му отзиви показват неговата способност и да оцени справедливо радостните прояви, и да ги анализира обективно. Друга черта е спонтанността и непосредността на неговата критика, свободата от предвзетост, от нормативност. Той изразява впечатления, възникнали у него непринудено, а не се мъчи да илюстрира предварително възприети и абстрактни теоретически положения. Затова и твърдо реагира на издребняващата, педантична „учена“ критика на Войников. „Ние не търсим правилата какви трябва да бъдат и какви не героите и другите действующи лица в една драма, а гледами онова, което е съществено, че в драмата на г. Друмева гъркът мирише на грък отдалече, а българинът личи, че е българин не по дрехите и името, но по онова, що го виждаме че прави, еще и по онова, което го виждаме, че е неспособен до направи.“[90]

В своите статии и критически бележки П. Р. Славейков взема отношение към различни общи въпроси от литературната теория. Но това става у него мимоходом, между другото, и затова теоретическите му възгледи са изразени фрагментарно. На два въпроса обаче той се спира сравнително по-пълно: на хумора и сатирата, от една страна, и на романа, от друга. Причините за специалния му интерес към тях, както и начинът им на интерпретиране не са еднакви. Но и в двата случая подходът е сериозен, позицията — вярна.

В същност на въпросите на хумора и сатирата, ако изключим по-голямата му бележка във в. „Остен“ (1879) „Смешното и смехотворците“, той не е посветил нито една статия, защото в случая интересът му се ражда спонтанно от самата му творческа практика и от особеностите на неговата личност. Както видяхме, той носи в себе си подчертан критицизъм, свързан със силно чувство за хумор. Още в първите си допири с художествената литература той се среща с басните на Езоп, които му правят впечатление и които веднага започва да превежда. Една от първите му книги е „Басненик“. В активната му журналистическа практика хуморът и сатирата заемат предно място. Напълно закономерно Славейков е създателят на първото хумористично-сатирично периодично издание в. „Гайда“, изиграло важна роля за развитието на този жанр в българската литература. В целокупното му творчество хумористично-сатиричните

[88] Българска възрожденска критика, 340—341.
[89] Пак там, с. 331.
[90] Пак там, с. 332.

творби заемат значително място: басни, епиграми, стихотворения, поеми, фарсове и др. Тези творчески занимания го насочват и към проблемите на този жанр. Своите мисли поетът развива в най-разнообразни форми: в едно мото или епиграма, в поема, посветена на сатирика, в отговор на критика срещу него и т. н.

Още в уводната бележка към своя „Басненик“ (1852), като разглежда баснite на Езоп, които в една образна форма доказват „нравственни и политически поучения“, Славейков подчертава: „а той способ е най-действителен“.[91] Тези мисли, изразени още в началото на пътя, показват, че Славейков е съзнавал баснята, сатирата изобщо като средство за обществено-възпитателно въздействие, както и художественообразния начин на това въздействие. И по-късно той ще подчертава предимно морално-възпитателното значение на този жанр, ролята му да изобличава злото в социалния живот и в личните отношения, да съдействува за тяхното премахване и за облагородяване на човека. За мото на „Нова мода календар за 1857“ той поставя стиховете:

Смей са дядо да са смеем,
че дано са проумнеем.

Една косвена програма на хумора и сатирата поетът излага в своето стихотворение „Момче, ума си събери“, печатано в същия „Нова мода календар за 1857“, в което се говори и за поучителността на сатирата, и за принципността на критиката, и за нейните социални обекти: грабителя-хищник, разврата, хорските злини. При разглеждането на творби от този жанр той набляга главно на поуката, на общественото въздействие, което личи особено в бележката му за Лафонтеновите басни. Художествената им стойност се разбира предимно откъм формалните им качества, като средство за внушаване на идеи и морал. Разбира се, когато се обърнем към художествената му практика, откриваме едно много по-богато естетическо отношение и към този жанр, но теоретически идейният момент изпъква на преден план.

П. Р. Славейков отрича безсъдържателния и безцелен хумор и се бори за сатира със значимо идейно съдържание, с важно обществено въздействие и патриотична насоченост. В една дописка до в. „Македония“ читател го упреква, задето не бил издал нов „Смешен календар“, на което той отговаря: „Колкото за Смешен Календар ний имаме готови за две години, но за да издадем един та един не е съвсем на наша ръка. Да ся смеем само за онова за което ся може, тогава смехът става на лапавица и Календарът би станал не смешен, а просто смесен и не до размесен. А да ся смеем на всичко, що е за смях достойно май не може, защото тогаз може читателите да ся смеят, ний да плачем, което не ни е толкоз приятно, а вярваме че и безименният ни дописник и наставник не би ни желал това.“[92] В тази редакционна реплика Славейков е изразил както разбирането си за значима, сериозна и отговорна сатира, така и за трудностите, които съпътствуват творческата дейност на сатирика. Впрочем тези трудности той изтъква още в първите си стъпки на това поприще (вж. „Епизодът“) и я разкрива в един от първите си фейлетони „Как се калих за списател“ (1858), в който с горчива самоирония описва патилата си за една сатирична дописка. Но може би най-пълно както гледището му за хумора и сатирата, така и за съдбата на сатирика, за ефекта на неговите усилия са развити в стихотворението „Момче, ума си събери“.

[91] Басненик. Превел и наредил П. Р. Славейков, Букурещ, 1852.
[92] Македония, 4, № 25, 13 февр. 1870.

Преследван заради сатирата си, разочарован от общественото реагиране, омаломощен от неспирните преследвания и обиди, Славейков ще изрази съмнение в ползата от сатирата и склонност към примирение. Онези, които са обект на критика, не прощават лесно, те търсят да си отмъстят, причиняват страдания на критикуващия. Авторът не усеща подкрепа и признание от обществото, само огорчения и главоболия го съпровождат в неговия път, а злото остава неуязвимо.

Момче, ума си събери!
Млъкни и са смири!
Добро със присмех са не лучи,
народ са с сатира не учи.
От този страшен занаят
кажи, че друго няма да т'остане,
ще си завъдиш сал душмани,
да има за какво да та е яд.
. . . . . .
. . . . . .
Не знаеш ли, че сатира злъчлива
на туй времѐ докарва зло
и за едничка реч горчива
изтегляш злоби сто?
Или умът ти тъй та блазни,
че има кой да т'оцени
и от клеветници омразни
да та закрий и настани?
Не вярвай! Секи ще са начумери
и вместо да са притече
да та закрили, троснато ше ти рече:
— Сѐ ти ли са намери!

И по-нататък поетът-сатирик сочи, че напразни са неговите усилия, защото с неговите стихове-стрели не се поправят хората, не се премахват злините: изобличеният грабител не става по-милостив, а все тъй си продължава да ограбва сиромасите. И това кара поета да каже:

Не си губи ума, нето перо хаби,
крокодил от дюканье не зема!

Разбира се, несправедливо ще бъде, ако упрекнем П. Р. Славейков в капитулантство, в пречупване на волята и съзнанието. В същност в тези елегично-самоиронични стихове, в това разочарование се крие само горчиво съзнание и обида. Но в подтекста се чувствуват и решимостта за борба, и съзнанието за високата и отговорна роля на сатирата, и предупреждението за необходима твърдост и устойчивост на характера у сатирика. Така проблемите на хумора и сатирата в интерпретацията на поета получават и естетическа, и нравствена, и обществена обосновка и характеристика, едно диалектическо гледище, което подсказва за проникване в сложността и противоречивостта на явлението.

По-друг смисъл и облик има неговото разглеждане на романа. На този жанр П. Р. Славейков посвещава специална статия под заглавие „Що е роман", печатана в сп. „Читалище" (1870). Тя е единствената негова литературнотеоретическа работа в прекия и точния смисъл на понятието. Немного голяма по

обем, тя е характерна както за идейно-естетическите разбирания на автора си, така и за основната линия на нашата демократично-реалистична възрожденска критика. В нея авторът изяснява романовия жанр като социално и художествено явление, неговата история и развитие, неговата същност и функция. Славейков започва характеристиката на романа с два съществени негови белега — това, че той има занимателен и фиктивен характер и че разкрива човешкия живот в неговата разнообразност. Авторът се противопоставя на неправилното мнение, че романът имал за предмет единствено личните любовни отношения и преживявания, и то в един „платоничен“ аспект, че в него възвишените мисли, т. е. високите социални проблеми и идеали, нямат място. Подобно мнение се основава на една отминала епоха от развитието на обществото и художествената литература, когато рицарството е било в своята слава, а романът е бил жанр за представяне на любовните отношения и истории на рицарите. Заменил някогашния юнашки епос, романът в епохата на рицарството се затваря в чисто личните отношения, почва да идеализира лицата и да се отдалечава от правдата на живота. Това подкопава доверието на читателите в него, в истинността на изобразяваните явления и насажда у тях сантиментални и не съвсем добродетелни нрави.

Новите обществени отношения и условия прекъсват тази насока на романа към фалша и идеализацията и му връщат значителността на проблематиката, суровостта на правдата, извисеността на идеите. За Славейков това означава „еманципиране на романът“. В съвременния му роман вече е въведен „целий народ в ликът (хорото) на явний живот“. Социалната и човешката действителност са обхванати в тяхната сложност, многостранност и дълбочина. И понеже в новото време народът е заел вече своето предно място в литературата, то и романът се насочва предимно към неговото битие. „Истинният задатък на романа, или по-право на писателя на романа — пише авторът — е да ся углъби в народний живот, да изнесе от него мисли, които движат тоз живот, развитието на тези мисли и техните разни судбини да ни ги представи в живот и действование на лицата, с които желае да исплете романът си. Тъй би могли да имаме роман, и такъв трябва да е той, а то ще каже повест от дружественият наш живот. В това русите са днес много успели.“[93] Позоваването на руската литература и обръщането на мисълта към нашата действителност издават не само абстрактно-теоретическата, но и литературнопрактическата насока на мислите на Славейков. Той съвсем ясно посочва, че негова опора и идеал е руският роман, този роман, който е социално ангажиран, реалистичен и многостранен и който е сътворен от писатели като А. С. Пушкин, Н. В. Гогол, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев и др. Този роман, смята авторът, подхожда най-много на нашите условия по време на Възраждането и на българския дух, него той вижда и в мечтите си като художествен идеал. „Нашето най-мило желание е да ся яви и у нас на свят дружественний роман, защото романът е кадърен да извади на сред дружественний живот такъв, какъвто си е с всичките си дребнотии и завракуки, нещо, което не стои толкоз във властта на никоя друга връст от поезията, и то в едно занимателно обличие.“[94] И за да няма никакво съмнение, какво има пред вид той в конкретното му художествено въплъщение, Славейков завършва статията си с думите: „Най-после ний ще повторим

---

[93] Българска възрожденска критика, с. 153.
[94] Пак там.

още веднаж да кажем тука, че в романите, новелите и прикаските нам ни най-вече аресва Руският начин на писанието."[95]

В статията „Що е роман?" са синтезирани основните моменти в естетическите възгледи на Славейков не само за този жанр, но и за изкуството изобщо. Те са изразени ясно, открито и категорично. Онова, което изглежда малко странно на пръв поглед, е защо той се насочва именно към теоретичните проблеми на романа, след като знаем, че авторът няма системна теоретическа подготовка и никакъв собствен опит в областта на този жанр? Причините са най-различни и те са скрити както в личността му, така и в общия дух на времето.

По време на Възраждането въпреки някои успехи в повестта и разказа („Нещастна фамилия" на В. Друмев, „Загубена Станка" и „Злочеста Кръстинка" на Ил. Р. Блъсков, повестите на Л. Каравелов „Българи от старо време", „Маминото детенце" и др.) в същност българската литература още не е създала свой значителен роман, пък ако щете, и не е правила опит дори за това. Но демократичната и реалистична насока на мисленето, стремежът към широко, многостранно и дълбоко отразяване на народния живот тласкат и мислите, и интересите тъкмо към жанра на романа. В него се вижда оня синтез на всички онези качества, които се изискват от възраждащата се наша литература. И затова ще забележим, че мнозина от тогавашните литературни критици и по правило всички значителни автори, които стоят на здрави и прогресивни позиции, се занимават с въпросите на романа, вземат отношение към него, защищават го от нападките на консервативно мислещите литератори, сочат го като най-подходяща форма за художествено отразяване и въздействие. Ако В. Нейчов в обявление за преведеното от него историческо съчинение „Заговорът на Катилина" предупреждава против опасностите от романите, които карали младите да мечтаят и да въздишат по неосъществими идеали, Хр. Ботев язвително му отговаря, че наистина кафешантанските романи са вредни, но това не означава изобщо да се отрече този жанр. Изобщо около романа се развива една дискусия „за" или „против", в която се проявяват основните идеологически позиции във възрожденската ни критика. От една страна са онези, като например В. Нейчов и Т. Икономов, които виждат в романа, разбиран като романтическо четиво, вредна и едва ли не развращаваща литература, от друга страна са най-прогресивните наши писатели, като Л. Каравелов и Хр. Ботев, които виждат в този жанр литература, която ще отрази в най-голяма пълнота и дълбочина народния ни живот, социалните отношения и богатството на човешките отношения.

В тази атмосфера и насока на литературно мислене съвсем естествено П. Р. Славейков, този чувствителен към съвременните проблеми ум, ще изрази своето отношение. Към това го насочват както общата му идейно-естетическа позиция, така и стремежът да насочва литературното ни развитие в демократична и реалистична социална насока. Той не бе писал романи, но по онова време се превеждат много чужди такива. Самият той е превеждал романи. Л. Каравелов го насърчава за превода на романа „Париж в Америка" от Лабуле. Всичко това привлича вниманието му към този жанр и му дава смелост да се занимае в специална статия с него. Развитите от него мисли са верни и аргументирани, те не загубват в същината си меродавност и днес.

Литературнокритическите изяви на П. Р. Славейков очертават ясно и последователно неговите идейно-естетически позиции. Основните белези са:

---

[95] Българска възрожденска критика, с. 153.

близост до правдата на живота, демократизъм в отношението към социалните проблеми и реализъм в художествената система. Тези свои разбирания той разкрива не в абстрактни теоретически разсъждения, а в непосредствената си критическа дейност, в анализите и оценките на конкретни произведения. Той пръв в нашата критика посочи необходимостта от национална самобитност на образите и сюжетите. В отзива си за „Сирота Цветана" той упреква автора ѝ Й. Груев, задето не се е придържал към специфично българското при побългаряването на Карамзиновата повест. „Желателно е — пише той — нашите преводители и побългарители на романи да не забравят състоянието на народа си. Да навлечем на французойка или на немцойка и рускиня един български сукман не ще каже, че сме я побългарили, защото иска още повече нещичко — иска да се проникне в българския бит", както и да се „побългари и нравствения ѝ характер".[96] Тези мисли ще повтори по-късно и Л. Каравелов, същото гледище ще открием и у всички значителни наши критици.

П. Р. Славейков се противопоставя както на романтическото отлитане в света на измислицата, фантазията и нереалността, в която „погрешка" изпадали най-много френските писатели, така и на нормативната, превзета и аристократска класицистична естетика, намерила свои поддръжници и у нас. По светоглед Славейков е свързан с еволюционизма и просветителството и тази негова идеология слага неминуемо отпечатъка си и върху естетиката, и върху критиката му. Той не преведе, не поздрави нито едно произведение с революционна тематика или идея, не се противопостави на онези творби, в които се прокарват пацифистични идеи. Но той е подчертано антиконсервативен, отхвърля закостенялото в мисленето и представите, ратува за здраво демократично развитие, за близост с народа и социално онеправданите слоеве. Макар Хр. Ботев да го иронизира остро понякога, П. Р. Славейков е най-близо до нашите революционни демократи. Бихме могли да кажем нещо повече. Той, просветителят и еволюционистът, наред с руските революционни демократи е българският учител на творци като Л. Каравелов и Хр. Ботев. Без да бъде последователен в борческата си материалистическа идеология, той пръв в литературната ни критика очерта онази здрава демократична и реалистична линия, която те следваха и доразвиха и която стана основна за цялата ни възрожденска литература. Особено близък е той до критиката на Л. Каравелов и тъкмо това определя взаимоуважението, което те изпитват един към друг, както и взаимното сътрудничество в печата. Неведнъж Славейков препечатва в своя вестник „Македония" статии от редактора на вестниците „Свобода" и „Независимост".

По ред причини, за които се загатна вече, като литературен критик П. Р. Славейков няма в нашия литературен живот онова въздействие, което са имали Л. Каравелов и Н. Бончев. Той няма амбицията да бъде законодател и строг съдник. Но погледната исторически, неговата дейност е важен момент в развитието на българската литературна критика. И в тази област той е същинският ѝ зачинател, първият, който набелязва основни нейни черти и насоки: естетически подход към литературата, реализъм и демократизъм в изискванията към нея, непосредственост и вярност в конкретните анализи и оценки, богат език и многообразие на критическите изяви. Това е предостатъчно, за да му се отреди достойно място и в българската литературна критика.

---

[96] Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, 127—128.

*Росица Димчева*

# Д-Р ИВАН СЕЛИМИНСКИ И ФРЕНСКИЯТ УТОПИЧЕСКИ СОЦИАЛИЗЪМ

Но благодарение на съвременната свобода на съвестта, печата, . . .напредъка на науката и техниката човешкото общество разполага с достатъчно сили, за да въздигне Божието царство на Земята.

Д-р Иван Селимински

*1. Архивът на д-р Иван Селимински в атинската Национална библиотека.* В писмо от 14. VIII. 1846 г. д-р Иван Селимински споделя с близкия си приятел и съмишленик Г. Золотович тревогата относно съдбата на една значителна част от своите писмени трудове, оставени за съхранение на разни лица след заминаването му от Атина през 1844 г. „Приключвам тук писмо до Апостол Византион, което прочети и принуди последния да даде разписка, че е получил от мене един ковчег, съдържащ медицински книги, много ръкописи и преводи на следните книги: 1. „Животинският магнетизъм" от Месмер; 2. „Начинът, по който трябва да се пише история" от абат Мабли; 3. „Моралът за всички обществени класи", три тома от барон Холбах; 4. „Начало на всички религии" от Дюпюи; 5. „Математика", 2 тома с множество бележки на Франкьор и 6. Множество бележки за разни работи и речи, държани при обществени събрания, писани от мен. Всичко това оставих нему на съхрана, когато заминавах от Атина за Италия, а той ги остави на някой си Димитър Логотетис в Пирея, който пък при заминаването си за Смирна ги остави на Панайот Икономидис — Пирея."[1] Селимински така и не успява да си възвърне оставените ръкописи. Целият разнообразен материал, който свидетелствува за широките интереси на основоположника на философската мисъл в България, се смяташе от нашите изследователи за безвъзвратно загубен.[2] По неизвестни пътища обаче по-голямата част от това духовно наследство бива запазена в Отдела за ръкописи на атинската Национална библиотека.[3]

---

[1] Библиотека „Д-р Ив. Селимински". Кн. 1—6, С., 1904—1907. Кн. 7—14, 1928—1931. (Нататък изданието се посочва със съкращението БС). Тук кн. 8, с. 26.

[2] Срв. Цв. Кристанов, Ст. Маслев, Ив. Пенаков. Д-р Иван Селимински като учител, лекар и общественик. С., 1962, с. 310.

[3] Архивът обхваща № 1222—1227 от описа на ръкописите „Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ Ἰωάννου Σακκελίωνος καὶ Ἀ. Σακκελίωνος" (Ἐν Ἀθήναις, 1892). Пълен микрофилм на архива в БИА, колекция 80, а. е. 25 (1977).

Единственото засега проучване на архива дължим на гръцкия учен Н Д. Сотиракис, който е разполагал с оскъдни сведения за живота и дейността на Селимински. В статията си от 1975 г. „Йоанис (Иван) Селимински" той прави опис и кратка характеристика на съдържащите се материали.[4] Вниманието е привлечено преди всичко от документите за работата на нашия възрожденец от 1828 до 1839 г. като учител и общественик в Пловдив, Галац, Руши-де-Веде, Плоещ, Петрошани. Сотиракис проявява интерес и към преводите, които Селимински прави от френски на гръцки език. Основателно той заключава, че се отнася за трудове, които „лично интересуват" автора и отговарят на неговите „философски и политически търсения". Сотиракис отбелязва употребата на опростен гръцки книжовен език, тук-там прошарен с изрази от говоримата реч — свидетелство за „духовната независимост" и „свобода" на Селимински в сравнение с консервативните езикови гледища на неговите учители в гр. Кидония (1817—1821) и по-специално на Т. Каирис.[5]

Без да се спираме подробно на съдържанието на архива, което ще бъде предмет на отделно изследване, ще посочим само преводите на философски съчинения. Сравним ли данните от писмото до Золотович със запазеното в атинската библиотека, констатираме следното. Като изключим един не толкова съществен текст, преведен през 1829 г. (Й. В е п е р, За животинския или Месмеровия магнетизъм. 1816, ръкопис № 1227),[6] всички философски трудове са преведени между 1834—1839 г. На първо място трябва да се посочи тритомната „Етика" на забележителния представител на френския материализъм и атеизъм П. А. Холбах (La Morale universelle ou les devoirs de l'homme fondés sur la nature. Amsterdam. 1776, ръкопис № 1222—1224, превод от 1834—1835 г.). Етическите проблеми са застъпени в още един труд, поместен в ръкопис № 1227 без указания за името на автора под заглавие „Естествен закон или естествени начала на етиката, изведени от самия организъм на човека и на вселената". При разглеждане на текста установих, че той представя превод на философското завещание на идеолога К. Фр. Волней „La loi naturelle ou principes de la morale déduits de l'organisation de l'homme et de l'univers" (1793), работа, известна още под заглавието „Catéchisme du citoyen français". Със строгата логика и с яснотата при разкриването на основните идеи на Европейското просвещение това произведение е едно от множеството доказателства за редките популяризаторски възможности на френската мисъл, станала тълкувател и разпространител на радикалните начала на XVIII в. Констатирах също, че Селимински е превел през 1839 г. не едно, както се смяташе досега, а две произведения на френския социалист-утопист Габриел Боно дьо

---

Изказвам благодарност на директора на Народната библиотека др. К. Калайджиева, която осигури микрофилми на френските оригинали на превежданите от Селимински философски трудове, както и на завеждащия Отдела за ръкописи при атинската Национална библиотека д-р Николопулос за предоставената възможност да прегледам оригинала на архива.

[4] Ν. Δ. Σωτηράκης. Ἰωάννης (Ἰβάν) Σελιμίνσκι.— Ὁ Ἐρανιστής, τ. 12, 1975, τχ. 68, 81—93.

[5] Ibidem, p. 83, 91.

[6] Вниманието на Селимински към гледищата на немския лекар Фр. А. Месмер за т. нар. „животински магнетизъм" стои във връзка с популяризирането и обсъждането на месмеризма сред гръцките книжовници между 1818—1820 г. Срв. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, 1818, σ. 351, 353, 354, 505, 550, 609, 610; 1819, 63—72, 298, 301; 1820, 555—569. Интересно е да се отбележи, че „животинският магнетизъм", който от 1820 г. играе голяма роля в литературата и се ползува за обяснение на душевните явления, привлича дори Балзак, както това може да се наблюдава в „Шагреновата кожа", „Луи Ламбер", „Серафита".

Мабли. Оказа се, че Сотиракис неправилно идентифицира поместения в ръкопис № 1225 текст под заглавие „За това как трябва да се изучава историята" с труда на Мабли „De la manière d'écrire l'histoire" (1783). В същност става дума за друго, по-ранно произведение на Мабли „De l'étude d'histoire" (1778), след което в същия ръкопис е включен, без да се посочва името на автора, пълен превод на „De la manière d'écrire l'histoire". Сотиракис не забелязва втория текст въпреки указанието на Й. Сакелион за наличие на още един превод на неизвестно съчинение в диалогична форма.[7] Очевидно Мабли е бил един от предпочитаните от Селимински автори, нещо, което се отнася и до Холбах и Волней. В атинския архив липсва обаче споменатият в писмото до Золотович превод на труда на Ш. Фр. Дюпюи „Начало на всички религии" (Origine de tous les cultes ou religion universelle, T. 4. 1795), ръкопис, който може да се смята загубен. Това съчинение, в което Дюпюи наред с Волней издига т. нар. астрална теория за произхода на религията, отговаря на интересите на Селимински за връзката на религиозните вярвания с условията на живот, с формите на стопанска дейност и пр. Архивът съдържа също една „Логика или разсъждения за първите действия на разума" (превод от 1834 г.).

Периодът на интензивни занимания с философия (1834—1839) съвпада със съществен момент от духовното съзряване на Селимински, когато, минал през сурова житейска школа, той чувствува потребност да си изработи правилен мироглед, да свърже личния опит с по-общите проблеми на знанието и нравствеността и да се издигне до философско осмисляне на национални проблеми, общество и природа. Той е вече създал първата нелегална организация в България (Народното братство в Сливен, 1825—1830 г.), задача, която е изисквала задълбочен анализ на обществените отношения на българи и турци. Той е преживял рухването на тази организация по време на Руско-турската война от 1828—1829 г., разсипването и разпокъсването на народната цялост на „хиляди части", които не могат вече да образуват „обществено тяло" като предишното.[8] Той е изстрадал преселването на своите сънародници в Бесарабия и Влашко и е работил в защита на емигрантите срещу новото чокойско робство. Той е разбрал до какви размери може да стигне нравственото падение на човека, когато заговори грубият интерес, видял е как известни среди се възползуват за лични облаги от общите нещастия и се е опитал да обясни оттук появата на деспотизма като неизбежна проява на човешкия егоизъм. От единичните наблюдения той е тръгнал към общите закономерности, като е съзрял в наблюдаваните събития „едно повторение на историята на човечеството в далечното минало, когато изникналите из недрата на природата първични малки общества, бидейки слаби, нежни, страхуващи се пред всяко природно явление, са били играчка в ръцете на по-силния измежду тях"[9]. В хаоса на събитията Селимински е доловил „всемирния и неизменен закон за безспирната и вечна промяна", закон, който „тласка" обществото и отделната личност към „подобрение": „Стоейки в едно и също положение, състоянието на хората не се подобрява, защото не са се изменили условията на съществуване."[10]

Възникнали като спонтанна потребност на ума, интересите на Селимински към философията и социологията се вреждат в голямото идейно движение

---

[7] Ν. Δ. Σωτηράκης. Op. cit., 90—91; Ἰ. Σακκελίων. Op. cit.

[8] И. Селимински. Избр. съч. С., 1979, с. 365, писмо до Г. Золотович от 26. VII. 1842.

[9] Пак там, с. 366.

[10] БС, кн. 9, с. 82.

на Европейското просвещение. Ако още от древността е познато едно учение за държавата, то едва от XVIII в. обществото става предмет на отделна наука със свои собствени закономерности. Това познание, което стои както извън еврейско-християнската, така и отвъд старогръцката традиция, става достъпно благодарение на усъмняването в правотата на съществуващия обществен ред, който вече не може да се разглежда като създаден от висша сила или като естествен порядък. Социологията така, както се очертава вече от Декарт, Паскал, Спиноза, Хобс, намира своя истински основател у Монтескьо, който за първи път схваща, че социалните закони не се конструират като естествени факти, но трябва да се изведат само от условията на обществения живот. Социологията се развива следователно като критическа наука, свързана с дистанцирането спрямо общовалидни стойности и институции. В такъв аспект тя се набелязва и у Селимински. Успоредно с проявите на социологическата мисъл у нашия възрожденец се явява и утопията като критически, разрушителен елемент и същевременно като имажинативен компонент на социологията.[11] В ред статии, писани между 1859 и 1861 г., Селимински се спира на ролята на икономическия фактор в развитието на обществата, търси източника на класовите антагонизми в производството и потреблението и разглежда промяната на социално-икономическите условия като основание на всякакъв обществен преврат (Основен икономически и нравствен закон, 1859; Религията, духовенството и църковният въпрос, 1860; Съсловието на духовенството и неговият произход, 1859—1861; Писмо до българските представители в Цариград от 27. VII. 1861 г.).

Първи, които обръщат внимание на този проблем, са авторите на монографията за Селимински от 1962 г. Цв. Кристанов, Ст. Маслев и Ив. Пенаков. Според тях този възрожденец „не се е борил само за политическо освобождение на нашия народ от турско иго, но се е борил и за обновяването и реформирането на обществения строй на българския народ по един нов начин, при който да няма вече делене на експлоатирани и експлоататори, за създаването на по-справедлив социален строй, където всички са длъжни да работят, за да получат правото да потребяват". Без да посочват по-конкретно изворите на мисълта на Селимински, авторите отбелязват „биологизирането на социалните закони". Тази особеност те обясняват с идеите на „механическите материалисти", които са неспособни да видят „качествената и количествена разлика между биологическите и социалните закони". Същевременно се изтъква стихийното домогване на възрожденеца до „много положения на историческия материализъм". Изследователите отбелязват интереса на Селимински към Мабли, но не свързват социалната утопия на нашия просветител с философията на френския автор.[12] В по-късната си работа „Един български учител волтерианец във Влахия" (1974) Ст. Маслев изнася нови данни за „волтерианството" на Селимински, като не много уместно свързва това умонастроение с вероятното въздействие на Теофилос Каирис — един от учителите на нашия възрожденец в гр. Кидония. Сравнимите величини са тук по-скоро Селимински

---

[11] За връзката между утопическия метод и социологията вж.: В. П. Шестаков. Понятие утопии и современные концепции утопического. — Вопросы философии, 1973, № 8, с. 150 и сл.; K. Mannheim. Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology. London, 1954; H. J. Krysmanski. Die utopische Methode. Köln-Opladen, 1963; G. Duveau. Sociologie de l'utopie et autres essais. Paris, 1961.

[12] Цв. Кристанов, Ст. Маслев, Ив. Пенаков. Цит. съч., с. 385, 388, 397, 425.

и духовният водач на Гръцкото просвещение А. Кораис, тъй като и двамата подлагат на най-строга рационалистическа критика разнообразните форми на религиозния култ, абсурдните церемонии и черковните догми. Т. Каирис се опитва да съчетае рационализма с мистицизма и стои затова по-близо до Шелинг и до византийската традиция.[13] Що се отнася до Мабли, авторът прави някои общи изказвания, без да си поставя за цел конкретно изследване.[14] Единствен, доколкото ми е известно, М. Бъчваров свързва определено интересуващите ни гледища на Селимински с концепциите на Мабли: „С основание може да се предположи, че върху този пункт на социологическите възгледи на Селимински определено влияние е оказал френският утопически социализъм и по-специално концепциите на френския утопичен комунист Мабли." Без да приемаме една подобна хипотеза, както ще проличи от сравнителния анализ на произведенията на Мабли и Селимински, смятаме, че заслугата на автора е в определянето на идеите на нашия мислител като „първата социална утопия през Българското възраждане, създадена под влиянието на френския утопичен социализъм и комунизъм"[15]. М. Бъчваров пропуска обаче да отбележи прякото отношение на този „утопизъм" към социално-политическите проблеми на Българското възраждане, както и връзката на „елементите на биологизъм и натурализъм" с гледищата на френските физиократи.

Новите факти, с които разполагаме, са повод да се постави отново въпросът за социалната утопия на Селимински както във връзка с неговата научно-философска култура и политически опит, така и с оглед на идейното движение във Франция и Гърция през XVIII и първата половина на XIX в. Дали Селимински дължи идеите си на Мабли? И ако това не може да се твърди с положителнрст, то с кои страни на своята идеология френският автор привлича нашия възрожденец? Какво е отношението на Селимински към познатите в Гърция гледища на френските физиократи? Кога и по какви пътища проникват идеите на френския утопически социализъм (особено на сенсимонизма) в тази страна? Кое е оригиналното в синтезата, която Селимински дава на дошлите от различни източници идеи, за да ги приложи към българските условия? Какво е отношението между утопия и политически реализъм у нашия автор? Очевидно тези въпроси не могат да бъдат решени едностранчиво. Истината тук не е в едно направление и пътищата към нея са кръстосани. Дори интересът на Селимински към Холбах, Мабли и Волней е показателен между другото поради факта, че макар и невинаги в съгласие помежду си, и тримата френски мислители участвуват с известни страни на своята идеология в изработване идеите на утопическия социализъм. У тези автори намираме проблемите на сенсуализма, на материализма, на историята, на прогреса. Въпреки че Холбах не е социалист-утопист в тесния сми-

[13] Показателно е, че в библиотеката на Каирис, която съдържа основни трудове на Английското, Френското, Немското и Италианското просвещение, Волтер е застъпен само с един сборник „Драматически произведения". Срв. Ά. Τηλιακός. Κατάλογος βιβλιοθήκης Θεοφ. Καΐρη.—Έπετηρίς, Έταιρείας Κυκλαδικών Μελετών, τ. Ε' (1965—1966), σ. 50. Срв. също: Ρ. Άργυροπούλου—Λουγγή. Ό Θεόφιλος Καΐρης καί τά ίδεολογικά ρεύματα τής έποχής του. — Έβδομάδα Μελέτης Έλληνικής Ίστορίας καί Πολιτισμού. τ. Α'. Αίγινα, 1977, σ. 110; В. Τατάκης. Ό Θεόφιλος Καΐρης καί ή εύρωπαϊκή σκέψη. — Παιδεία, τ. Α', 1946, τχ. 1—2.

[14] Ст. Маслев. Един български учител волтерианец във Влахия — д-р Ив. Селимински. — В: В памет на акад. Михаил Димитров. Изследвания върху Българското възраждане. С., 1974, с. 268.

[15] М. Бъчваров. Д-р Иван Селимински (1799—1867). — В: И. Селимински. Избрани съчинения, с. 24.

сът на думата, какъвто е случаят с Мабли, то в неговите трудове най-открито се изявява връзката на просветителската философия със социалните проблеми (особено в „Система на природата“, 1770, и в „Социална система“, 1773). Подобно на Хелвеций той синтезира в своето творчество като във фокус общите философски тенденции на просветителския утопически социализъм. Сложната задача да развие една научно обоснована социология на основата на механистическия материализъм намира решението си не само в трудове като „Естествена политика“ (1773) и „Социална система“, но и в превежданата от Селимински „Всеобща етика“.[16] Холбах пренася Нютоновия закон за гравитацията върху социалната област, а това е същата аналогия между физическото и общественото привличане, която е характерна за утописти като Морели през XVIII и Фурие през XIX в. Ако Мабли пише „Принципи на морала“ (1784) срещу „Система на природата“ на Холбах, това съвсем не означава, че в областта на етиката няма допирни точки между двамата просветители. И за Холбах, и за Мабли моралът предполага известна умереност на духа, известно равновесие между потребностите и желанието за тяхното удовлетворение.[17] Напълно в духа на Мабли е и тясната връзка, която Холбах прокарва между етика и политика, както и идеите за решаващата роля на средата във формирането на личността.[18] „Нашите идеи — мисли Холбах във „Всеобща етика“ (гл. I) — нашите мнения, нашите страсти, нашите интереси, понятията за добро и за зло, за чест и позор, за порок и добродетел са внедрени у нас първо чрез образованието и след това от обществото.“ Обща за тримата превеждани от Селимински автори е възприетата и от него теория за егоизма като универсален импулс на всички човешки действия, от който могат да бъдат разбрани етичното и социалното. Тази теория ще срещнем не само у Мабли, но и у един типичен утопист за епохата, какъвто е Морели, за когото моралното поведение е само последица на добре разбрания личен интерес. Отделяйки се от теологията, етиката се основава на правото на човека на щастие (droit au bonheur), един нов индивидуалистичен принцип, който е типичен за френския утопически социализъм и който се споделя от Селимински. Що се отнася до Волней, трябва да се подчертае, че най-значителният труд на този предходник на политическата социология „Руини или размишления за разцвета и упадъка на империите“ (1791) представя историко-философска преоценка на неговата етическа теория, така както тя е застъпена и в преведения от Селимински труд „Естествен закон или принципи на морала, изведени от организацията на човека и на вселената“. Утопия и философия на историята се обединяват в „Руините“, съчинение, добре познато на нашия автор, както личи от неговите произведения.[19]

Историята на социалните идеи трябва следователно да бъде многостранна. Тя трябва да бъде написана така, че да пробуди в духовете идеята за слож-

[16] M. Naumann. Holbach und das Materialismusproblem in der französischen Aufklärung. — In: Grundpositionen der französischen Aufklärung. T. 1. Berlin, 1955, p. 117.

[17] E. Harpaz. Le „social“ de Mably. — Revue d'histoire économique et sociale, 34, 1956, No 1, p. 416.

[18] D'Holbach. La Morale universelle ou les devoirs de l'homme, fondés sur la nature. T. 3. Amsterdam, 1776, p. 87.

[19] БС, кн. 10, с. 57; кн. 12, с. 75. За отношението на Волней със социологията и утопическия социализъм; H. Girsberger. Der utopische Sozialismus des 18. Jahrhunderts in Frankreich. 2 Aufl. Wiesbaden, 1973, p. 211; G. Livet. Un précuseur de la sociologie politique: „Volney“. — Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, t. 39, 1960—1961, p. 261.

ност, за подвижност и същевременно за хармония на противоположностите. И ако, движени от желанието да потърсим обяснение на настоящето в миналото, ние предприемаме едно изследване на отправните точки на социалната утопия на Селимински, то трябва да смятаме своята работа по-скоро като един опит за решаване на проблеми от този род. При такива комплицирани случаи, където се допуска в известни размери и правото на хипотетичните обяснения, изводите подлежат на корекция в зависимост от притока на нови материали.

*2. Школата на физиократите и утопическият социализъм във Франция от XVIII в.* Изследването на идейните корени на социалната утопия на Селимински налага да се обърнем към школата на физиократите (1760—1789), тъй като тя стои в пресечната точка на интересуващите ни проблеми. Тази школа, която полага основите на политическата икономия като научна дисциплина, обединява систематически всички насоки на обществения живот (индивидуална и социална психология, морал , религия, право, политика).[20] За нас тя добива значение преди всичко при изясняване на икономическата и социалната база на многобройните утопии на XVIII в.

Учението на физиократите се развива между периода на меркантилизма, от една страна, и на манифактурната и индустриалната система, от друга. Докато меркантилизмът, който дава превес на търговията, намира своето истинско развитие в Англия, първите големи мислители-физиократи са французи. Техният евдемонизъм, идеята за щастието на отделната личност, възгледът за държавата като институция в служба на индивида, политическият либерализъм са насочени критически спрямо меркантилизма, който поставя всеобщия икономически живот под опеката на държавата и държи на корпоративната обвързаност. Учудващото в случая е, че това прогресивно, стимулиращо капиталистическото развитие учение съдържа много повече феодални елементи, отколкото гледищата на английските меркантилисти дори от предходното столетие (издигане земеделието като главен извор на националното богатство, обявяване на индустрията и търговията за „стерилни", непроизводителни занятия, защита на абсолютизма и пр.). Нещо повече, самите физиократи са убедени, че тяхната теория служи на феодалното общество.[21] На практика обаче те правят решителна крачка напред. Не става вече дума за реформа на теологията или морала, на политиката или държавните институции, а за една икономическа социална реформа. Както посочва Маркс, противоречията на физиократите отговарят на „буржоазното общество от онази епоха, когато то се излюпва от феодализма"[22]. Тъкмо във Франция, една предимно аграрна страна, а не в индустриална Англия може да възникне това учение: „В Англия погледът е естествено насочен към процеса на обращението. . . Но когато става дума да се покаже, че принадената стойност се създава в сферата на самото производство, необходимо е преди всичко да се обърнем към оня отрасъл на труда, в който тя се явява независимо от процеса на обращението, т. е. към земеделието."[23] Наблюденията на Маркс обясняват защо тъкмо френските физиократи полагат основата на анализа на капиталистическото

---

[20] Срв. G. Weulersse. Le mouvement physiocratique en France de 1756 à 1770. T. 2. Paris, 1910.

[21] J. Kuczynski. Zur Theorie der Physiokraten. — In: Grundpositionen der französischen Aufklärung, 29—53.

[22] К. Маркс. Теории за принадената стойност. Ч. 1. С., 1956, с. 18.

[23] К. Маркс. Цит. съч., с. 18.

производство и защо техните гледища играят такава комплицирана роля в идеологията.

За разлика от Монтескьо, който има пред вид институциите на съществуващите общества, основателят на физиократията д-р Франсоа Кене тръгва от естественото право като идеален мащаб на всички човешки права. Това е един философски принцип, който чрез хуманизма възлиза към античността, към школата на стоици и епикурейци. У физиократите той се явява като „естествен ред" („Ordre naturel"), понятие, което обединява идеята за естественото право, така както тя се развива от европейските мислители през XVII и XVIII в. (Грооций, Пуфендорф, Лок) с новите механистични схващания за природата.[24] Както във философията на Джон Лок собствеността и свободата са основните понятия на този Ordre naturel, който осъществява хармонията между индивидуални и общи интереси на основата на безпрепятственото следване на добре разбраната лична изгода. Естественият ред не е някакво идеално състояние отвъд действителността. Той е природна закономерност, очевидност (évidence), която ученият открива, а законодателят заявява пред хората. Ако дотогава моделът за едно съвършено общество е имал само идеално или утопично значение, сега става ръководство за хората, които работят за практическата промяна на социалните отношения.[25] Голямата заслуга на физиократите според Маркс се състои в това, че те разглеждат формите на производството като „физиологически форми на обществото, като форми, произтичащи от естествената необходимост на самото производство и независещи от волята, политиката и пр."[26] Обществото е организъм и както лекарят трябва да познава кръвообращението, за да изцери болния, така и икономистът трябва да разбира обращението на пари и стоки, функцията на различните производствени клонове, за да определи диагнозата и лечението. Един организъм се развива добре, когато нищо не смущава неговия растеж. Щом съществува „естествен ред", оттук закономерно следва повикът „laissez-faire, laissez-passez", искането за пълна свобода, за нестеснявана от нищо свободна конкуренция.

В своя труд „Икономическа таблица" (1758) Фр. Кене за първи път в науката извежда обществената интеграция от икономическата дейност и създава модел за едно класово общество според икономическите принципи. Трите основни обществени класи са разгледани в тяхното отношение към общественото производство и възпроизводство: продуктивни класи (арендаторите, които обработват земята), разпределителни класи (кралят и собствениците на земята, които живеят от плащаната ежегодно от производителната класа рента) и безплодна класа (занаятчии, индустриалци, търговци, работници в манифактурата — т. е. всички граждани, които не се занимават с производителен земеделски труд). Макар и да съответствува формално на феодалния ред, тази картина на класови различия фактически влиза в противоречие със съществуващия строй. На практика се оказва, че феодалната върхушка, на която физиократите възлагат толкова важни и почетни социални функции, не принадлежи към творческите класи на обществото и трябва да понесе цялото данъчно бреме.[27] Забележително допълнение към схемата на Кене прави неговият

[24] Срв. статиите на К е н е „Естественото право" (1765) и „Китайският деспотизъм" (1767) — Ф. К е н э. Избранные экономические произведения. М., 1960, 329—346, 501—531.

[25] F r. J o n a s. Geschichte der Soziologie. T. 1. Reinbec bei Hamburg, 1968, p. 43.

[26] К. М а р к с. Цит. съч., с. 11.

[27] Ф р. К е н э. Цит. съч., с. 360, 104—117. Физиократите (особено Тюрго) са за Маркс преки предходници на Френската революция, защото не допускат вмешателство на абсолютизма в икономиката: К. М а р к с. Цит. съч., 35—36.

по-млад съмишленик — Тюрго. Той разделя производителната и безплодната класа на по още два раздела — предприемачи и обикновени работници, идея, която отвежда към класическата английска политикономия.[28] Така с школата на физиократите Просвещението става едно радикално движение, което повече не критикува едни или други институции, а поставя под въпрос фундамента на държава и общество.

В такъв смисъл, струва ми се, трябва да се тълкуват думите на Х. Гирсбергер, че „утопическият социализъм може в известно отношение да се наблюдава като социалистически брат на физиократията"[29]. Общите черти на двете идейни течения изпъкват особено в сравнение с меркантилизма, без това да води до заличаване на техните съществени отлики. Сложната взаимовръзка и очебийните различия могат да бъдат изяснени с един характерен пример, който стои в пряко отношение към темата на изследването — критиката, която Мабли прави на системата на физиократите.

Показателно е, че социалната утопия на френския мислител бива разработена в полемика срещу икономистите. От тази полемика възникват най-значителните трудове на Мабли, свързани с неговия идеал за едно социалистическо общество: „Съмнения, предложени на философите икономисти по повод естествения и необходим ред на политическите общества" (1768)[30] и „За законодателството или принципите на законите" (1764). Позицията на философа представя особен интерес не само защото той е най-оригиналният сред противниците на икономистите, но и защото в неговите гледища могат да се набележат както общите положения, така и антагонизмът между двете идейни течения.

През XVIII в. срещаме политици — реалисти и скептици — като Волтер, срещаме и утописти като Морели, запленени от голям идеал, който не може да бъде реализиран при съществуващите условия. Оригиналното у Мабли е, че той съумява да обедини у себе си и двата типа: трезвия практик, стратега на Френската революция, с мечтателя за безкласово общество.[31] Оттук и диалогичната форма на повечето от неговите произведения, в които участвуващите лица са само проекция на вътрешното раздвоение между предпазливия политик, от една страна, и войнствения революционер, от друга. Мабли умее едновременно да се съмнява и да вярва, да се съмнява и да действува, да се съмнява и да изисква. Тази двойственост на духа се отразява и в отношението към физиократите.[32]

И икономистите, и Мабли тръгват от егоизма като основен принцип на всяко човешко поведение. Това чувство според тях не само че не е противоположно на обществото, но то е неговата най-здрава опора — в наш интерес е да не вредим на хората, от които искаме да имаме полза. Тази сенсуалистична етика изисква да се отстрани всичко, което може да противопостави личния на колективния интерес. В политиката тя трябва да стигне неизбежно до со-

---

[28] А. Р. Тюрго. Избранные экономические произведения. М., 1961, с. 131.

[29] H. Girsberger. Op. cit., p. 78; A. Lichtenberger. Le socialisme au XVIIIe siècle. Paris, 1895; M. Leroy. Histoire des idées sociales en France. T. 1. 3e éd. Paris, 1946.

[30] Книгата е насочена срещу трактата на Мерсие дьо ла Ривиер „Естественият и съществен ред на политическите общества" (1767), популяризация на идеите на физиократите.

[31] Срв. J. L. Lecercle. Utopie et réalisme politique chez Mably. — Studies on Voltaire and on Eighteenth Century, t. 26, 1963, p. 1070.

[32] Срв. P. de la Serve. Mably et les physiocrates. Poitiers, 1911.

циализма. Но единствен между сенсуалистите Мабли се оказва достатъчно смел и последователен, за да изкаже такова заключение. Физиократите не отиват по-далеч от една критика на феодалния ред и на меркантилизма. Докато за тях социалната хармония е възможна само при наличието на частна собственост, за Мабли собствеността е онази институция, която е породила неравенството, създала е привилегии, всадила е всички пороци и е довела до деспотизма. Проблемът за човешкото щастие не може да бъде решен следователно, без да се пресуши изворът на злото, без да се установи социалистическо общество (с. 181).[33] Това заключение има за Мабли универсална стойност. То се отправя не само срещу теорията на физиократите, но и срещу релативизма на Монтескьо, склонен да оправдае деспотизма с особеностите на климата (с. 58). Срещу трезвата практическа философия на икономистите, лишена от всеки по-висок полет, Мабли издига добродетелта, нравственото усъвършенстване, развитието на социалните качества: „Трябва, разбира се, да имаме добри реколти, но преди всичко трябва да имаме отлични граждани" (с. 190). Така социалните проблеми се свеждат и до въпроси от морално естество.

Не само при идеята за евдемонизма, но и при apriori, взетото понятие „естествен ред", ние се натъкваме на сходства и противоположни тенденции в целите, методите и резултатите на Мабли и неговите опоненти. Докато икономистите приписват на Ordre naturel абсолютна свобода и право на собственост, за Мабли „естественият ред" е един аграрен социализъм, който е можел да съществува само преди човечеството да е било покварено от частната собственост. Скептик и реалист, той съзнава не само непостижимостта на това идеално общежитие, но и наивитета на икономистите, които смятат, че могат да наложат своята теория за „естествения ред" чрез „очевидността" на техните съждения. „В морала и политиката — пише Мабли — няма истини, подобни на геометрическите" (с. 204). Неговата критика улучва не само рационализма на опонентите при изясняването на обществените явления. Тя се домогва до едно разбиране на класовите антагонизми, останало недостъпно за физиократите, които идеализират буржоазния ред, затваряйки си очите за неговите противоречия: „Кой не вижда, че нашите общества са разделени на различни класи, които поради съществуването на поземлената собственост, поради алчността и тщеславието имат не само различни, но и противоречиви интереси?. . . Как може да се убеди земеделецът, че е еднакво добре да бъде арендатор на земята или неин собственик? (с. 198)." Собствеността е дала живот на хиляди страсти, които я защищават и не позволяват да се чуе гласът на разума. При такива условия никаква човешка сила не е в състояние да възстанови някогашното равенство. Опитът да се върнем към него би предизвикал още по-голям безпорядък от този, който желаем да отстраним: „Ние достигнахме до такава степен на покварата, когато висшата мъдрост трябва да изглежда крайно безумие и действително тя е безумие. . . Ние пълзим в дълбината на бездната, ние влачим там тежките окови, които никаква човешка сила не е в състояние да разкъса. Да оставим опита да достигнем с бърз полет планинския връх, който прорязва небесата" (с. 316). Ако идеалът за изграждане на безкласово общество не може да бъде актуална задача, не бива ли да се излекуват поне част от злините, причинени от собствеността? Движейки се между социалния

---

[33] Всички дадени в скоби страници на цитати от съчинения на Мабли са по изданието: Г. М а б л и. Избранные произведения. М. — Л., 1950.

оптимизъм и песимизма, между надеждата и отчаянието, Мабли остава пленник на същия идеалистически рационализъм, който той порицава у физиократите. Въпреки изострения си усет за действителността и за нуждите на момента той отново изпада в утопизъм, вярвайки, че едно разумно законодателство може да регулира и омекоти съществуващото неравенство.

*3. Социалната утопия на Селимински във връзка с европейското и гръцкото идейно движение на XVIII и XIX в.* Обърнем ли се към оная среда, в която Селимински влиза в досег с европейската мисъл, трябва да проследим пътя на интересуващите ни идеи през Гърция. И в тази страна чуждата умствена култура не се заема механически, без да се асимилира в зависимост от подготвена почва, обществено развитие, национална психика, класови антагонизми и лични предразположения. Развитието на философската мисъл се съсредоточава преди всичко в периода на т. нар. Гръцко просвещение (1770—1820). Докато в Западна Европа най-революционните идеи израстват във връзка с един исторически контекст, в Гърция такава последователност може да се получи само когато под влияние на европейската мисъл се появи ново умствено движение, което да влезе в досег или в противоречие с античната или с византийската традиция.[34] Понятието „философия" става девиз на един либерализъм, който се развива при ожесточената опозиция на засегнатите консервативни кръгове и който по силата на обективните условия, а донякъде и поради собствената си противоречивост се оказва непобедоносен. В служба на този либерализъм са както многобройните гръцки преводи на основни трудове на Европейското просвещение, така и оригиналните или компилативни опити за присаждане новите идеи към местните национални условия и потребности. Под „философия" в Гърция се разбира нещо по-широко от днешното значение на термина. Тук се има пред вид един рационалистичен начин на мислене, независим от суеверието и догматизма, едно осмисляне на света, което се простира към естествените науки, математиката и теологията. Независимо от това, дали става дума за античната, новата европейска или гръцката философия, църквата преследва жестоко носителите на опасната идеология като атеисти и бунтари, както показват случаите с М. Антаркитис и Хр. Памблекис към края на XVIII в., с В. Лезвиос, Ст. Дункас и Т. Каирис през XIX в.[35]

Макар и да следва гръцката традиция в превода на философски съчинения, така както тя се набелязва от втората половина на XVIII в., Селимински проявява своята независимост в подбора на текстовете. Доколкото можах да установя, застъпените от нашия автор произведения са останали встрани от вниманието на гръцките преводачи.[36] Холбах не е от най-популярните философи в Гърция, което се дължи вероятно на материализма и атеизма на този френски мислител. Името му се среща в един пасквил на Ал. Калфоглу срещу новите свободолюбиви идеи (1794) и се споменава само веднъж на страниците на най-авторитетния орган на гръцката прогресивна мисъл сп. „Ἑρμῆς ὁ Λόγιος ".[37] Подобен е случаят с Дюпюи, чието име се среща

---

[34] Срв. G. P. Henderson. The Revival of Greek Thought 1620—1830. Albany, 1970, p. 3.

[35] Срв. Λ. Βρανούσης. Ἄγνωστα πατριωτικὰ φυλλάδια καὶ ἀνέκδοτα κείμενα τῆς ἐποχῆς τοῦ Ρήγα καὶ τοῦ Κοραῆ. — ΕΜΑ, 15/16, 1965—1966, σ. 183 κ. ἑπ.

[36] R. D. Argyropoulos, Traductions en grec moderne d'ouvrages philosophiques (1760—1821). — Revue des Etudes Sud-Est Européennes, 10, 1972, 363—372.

[37] Κ. Θ. Δημαρᾶς. Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός. Ἀθήνα, 1977, σ. 249; Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, 1819, σ. 397.

в един каталог на френски книги от 1817 г.[38] Волней, който принадлежи към движението на т. нар. „идеолози" в следреволюционна Франция, влиза в духовния кръгозор на гръцки просветители като Кораис и Каирис, които проявяват афинитет към представителите на това направление.[39] Значителен е интересът към Мабли, за което свидетелствуват двата превода (от 1813 и 1819 г.) на един от известните трудове на френския философ „Беседите на Фокион върху отношението на морала и политиката" (1763) и преводът от 1817 г. на откъс от „Наблюдения върху историята на Гърция" (1766).[40] Познати са и някои от основните исторически изследвания на Мабли, като преведената от Селимински книга „За изучаването на историята" и забележителните „Наблюдения върху историята на Франция" (1765—1788), където се дава задълбочен анализ на изворите и напредъка на деспотизма.[41]

Разпространението на съчиненията на френския мислител сред балканските народи прави впечатление, особено като се има пред вид почти пълното забвение, в което изпада след смъртта си (1785) този автор в собствената си родина. Ако във Франция интересът към Мабли се възражда едва към края на XIX в. и особено напоследък,[42] то вниманието към него в Гърция и България през разглеждания период има своите социално-политически предпоставки. Но не утопическият социализъм, а силните симпатии на френския философ към античността привличат неговите гръцки поклонници. Английските политико-социални образци не са достатъчно радикални за мислители като Русо и Мабли. Древна Гърция и Рим им предоставят по-високи и по-блестящи примери за подражание. От съчиненията на Платон, Плутарх, Цицерон, Тит Ливий, Тацит, Сенека те черпят своите нравствени идеи, тъй близки до античния морал, своите енергични нападки против лукса и богатството. Съчиненията на Мабли са по-скоро атака срещу съвременната действителност, отколкото представяне наследството на античността, но те привличат гръцките просветители, които се стараят да докажат историческия континюитет между древна Елада и нова Гърция.[43] От друга страна, те оценяват високо една от ръководните идеи на френския философ, изявена особено отчетливо в „Беседите на Фокион" — връзката между политиката и морала. Ако Макиавели разграничава тези две понятия, за социалиста Мабли те са в неразривна връзка. Подобно на Русо той вижда в играта на страстите много важен фактор, с който политикът трябва да се съобразява, тъй като от упадъка или от заздравяването на нравите зависят разрухата или напредъкът на дадено общество. В момент на революция достойнството или пороците на един народ са критерий за бъдещата свобода или за новото робство. Тези идеи на Мабли намират отзвук у гръцките прогресивни дейци, които трябва да водят тежка борба с византийските недъзи, възприети и засилени от фанариотско-патриаршеските кръгове.[44] Свидетелство за това отношение е известният манифест на гръцки-

[38] Κατάλογος διαφόρων Γαλλικῶν βιβλίων. — Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, 1817, σ. 6.

[39] Κ. Θ. Δημαρᾶς, Op. cit., p. 11; Р. Ἀργυροπούλου-Λουγγῆ. Ὁ Θεόφιλος Καΐρης . ., σ. 107, 108.

[40] Διάλογοι περὶ ἠθικῆς καὶ πολιτικῆς του. . . Φωκίωνος. . . Ἐν Πετρουπόλει, 1813; Διάλογοι Φωκίωνος. . ., Ἐν Ἰασσίῳ, 1819; Παραλληλισμὸς ἑλλήνων καὶ ρωμαίων. — Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, 1817, 145—148.

[41] Срв. предговора към цитираното издание на „Беседите на Фокион" от 1819.

[42] Срв. E. Harpaz. Mably et la postérité. — Revue des sciences humaines, 1954, 26—40.

[43] Срв. например преправката в патриотичен дух, направена от преводача в текста на Мабли: Παραλληλισμὸς ἑλλήνων καὶ ρωμαίων, σ. 148.

[44] Срв. предговора на Й. Каскамбас към превода на „Беседите на Фокион" от 1813 г., както и рецензията в сп. „Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, 1816, 186—193.

те либерали „Гръцка правова държава, сиреч слово за свободата“ (1806). Критиката е отправена тук не толкова срещу политическото робство, колкото срещу пороците, причинени от „ромейския феодализъм на епохата“ (Я. Кордатос) и от неговите духовни и светски представители.[45] Неслучайно в първите години на гръцката революция Ад. Кораис пише своя забележителен предговор към изданието на „Никомахова етика“ на Аристотел, където разглежда етиката и политиката като две страни на една наука — практическата философия. Изтъквайки заслугата на Мабли, който пръв след Аристотел е разгледал връзката между тези понятия, гръцкият просветител изисква освобождението да бъде нравствено възраждане. Далновидно той предупреждава своите сънародници, че разделянето на политиката и етиката ще породи „други турци“ — „своеродни деспоти“[46].

Подобно на гръцките автори Селимински не се насочва към ония трудове на френския философ, където са развити неговите социалистически убеждения. В издържания в диалогична форма трактат „Как да се пише история“ се поставят методологически въпроси на историческата наука. Само веднъж Мабли се явява в характерното за него раздвоение между утопията и реализма. Докато единият от неговите герои порицава „безумията на Платон, на Т. Мор и на останалите мечтатели“, другият изисква от историка „да познава мечтите“[47]. Също така мимолетна, като съжаление за нещо безвъзвратно загубено и дори безразсъдно при настоящите условия е мисълта за едно безкласово общество в тритомното съчинение „За изучаването на историята“: „Доколкото природата не е създала никакво различие между своите деца, доколкото тя не е създала владетели, поданици, роби, князе, богати и бедни, то как политическите закони, които трябва да бъдат откритие на естествените, ще могат безопасно да утвърдят покъртителното и жестоко различие между хората?“[48] Социализмът е висш критерий за хармонични обществени отношения, но той не може да бъде основа за една реалистична политика. „Трябва ли — пита авторът — да се премахнат привилегиите на аристокрацията и да се върнат на народа неговите неотменни права, дадени му от природата?“[49] Отговорът е отрицателен. Мабли разчита на реформите, на законите, които могат да ни приближат постепенно до загубеното равенство. Ако не трябва да се премахне частната собственост, то следва да се вземат мерки за регулиране на имотното състояние; ако не бива да се посяга на привилегиите, то нека те да не освобождават никого от задълженията на гражданина. Образеца си този път Мабли търси не в античните републики, а в тенденциозно представеното държавно управление на Швеция, където е обуздано кралското своеволие, законодателната власт е разделена от изпълнителната, а здравата нравственост е най-добрата опора на законите. Реализмът и утопията отново се доближават, тъй като, както при Хелвеций и Холбах, идеалът за една правова държава не е нищо

---

[45] Ἀνωνύμου τοῦ Ἕλληνος. Ἑλληνικὴ Νομαρχεία, ἤτοι λόγος περὶ ἐλευθερίας. Ἀθήνα, 1971, σ. 49, 53—54, 61, 100—116. „Развалата на нравите — твърди Вениамин Лезвиос в своята „Етика“ (1819) — е предшественик на тиранията.“ Γ. Βαλέτας. Βενιαμὶν ὁ Λέσβιος.—Αἰολικὰ Γράμματα, Α΄, 1971, τχ. 3, σ. 263.

[46] Ἀδ. Κοραῆς. Ἅπαντα τὰ πρωτότυπα ἔργα. Ἐκδ. Γ. Βαλέτα. τ. Α[1]. Ἀθήνα, 1964, σ. 331, 354, 358.

[47] De la manière d'écrire l'histoire par M. l'abbé de Mably. Paris, 1782, 22—23.

[48] Г. Мабли. О изучении истории. Ч. 1. СПб., 1812, с. 52.

[49] Пак там, ч. 1, с. 75.

друго освен утопия с антифеодален, буржоазен характер.[50] „Справедливостта или несправедливостта на законите — формулира Мабли — е първата причина за всички блага и за всички бедствия на обществото.“[51]

Очевидно влиянието на тези съчинения върху социалната утопия на Селимински може да бъде от най-общ характер: идеята за естественото равенство между хората, общите с физиократите тези за политическите закони като откритие на природните закони и за добре разбрания егоизъм като опора на обществото, евдемонизмът, мисълта за класовото деление като препятствие за справедливото законодателство и пр.[52] Дори ако допуснем, че Селимински е познавал основните утопически трудове на Мабли, между неговите възгледи и тези на френския мислител има съществена разлика. Никъде нашият възрожденец не поставя въпроса за премахването на частната собственост, задача, която не е актуална за онази епоха и която би била съвсем неуместна за политика-реалист, загрижен по-скоро да пробуди у своите сънародници така необходимото правово съзнание. В този пункт на съжденията си Селимински напълно се съгласува със застъпваните от Мабли гледища в трактата „За изучаването на историята“: „Ако законите покровителствуват еднакво всички граждани, които без разлика на положение, народност и вероизповедание се смятат за граждани на една и съща страна, ако са гарантирани животът, честта и имотът им, ако населението се окуражава при упражняването на различните занятия и търговията, . . . ако пазителите на законите не нарушават законите и гледат на човека като на божествен залог, който им е предаден, тогава и в африканската пустиня ще потекат мед и масло, а още повече това ще стане в страна, която от природата е украсена с много блага.“[53] Докато Мабли не е икономист, Селимински гради своята социална утопия върху отношението на производството и потреблението. Той е далеч от мисълта да идеализира ранното човешко общество като образец на социална хармония и скланя по-скоро към скептицизма на Холбах относно т. нар. „златен век“[54].

За разлика от гръцките просветители, чийто интерес към френския философ е продиктуван от патриотически, граждански и нравствени съображения, нашият възрожденец е привлечен от историка и политика Мабли. Преводът на двата труда на френския просветител е част от сериозната научна подготовка, извършена от Селимински във връзка с бъдещите му занимания с историята изобщо и с историята на българския народ и неговите съседи. Като се имат пред вид големите и съществени различия между двамата автори, могат да се прокарат някои интересни успоредици в отношението им към историята. Преди всичко този тип изследвания имат важно значение за формирането на тяхната мисъл. Неслучайно почти половината от съчиненията на френския утопист представят исторически проучвания. Оставайки само талантлив дилетант в тази област, Селимински изпреварва далеч своите съвременници в наблюденията си върху историческото битие на българския народ. Вниквайки в историческия процес, и двамата автори имат възможност да обобщят

[50] В преведената от Селимински „Етика“ Холбах порицава конфликта на класите и конфликта на професиите: D' H o l b a c h. Op. cit. t. 3, гл. VII.

[51] Г. М а б л и. О изучении истории. Ч. 1, с. 50.

[52] Пак там, ч. 1, 41—42, 52—53; ч. 3, 34—36, 39.

[53] Писмо до Богориди от 2. I. 1836. И. С е л и м и н с к и. Избр. съч., 342—343. — Срв. също с. 253.

[54] Пак там, с. 153 и сл. (Нататък всички дадени в скоби страници от съчиненията на Селимински са по посоченото издание от 1979 г.) Срв. D' H o l b a c h. Op. cit., t. 2, гл. X.

своя жизнен опит, да обогатят и направят гъвкаво онова, което е абстрактно в техния рационализъм.

Потребността си от научен мироглед и от по-обща теоретическа основа Селимински се стреми да задоволи, превеждайки книгата на Мабли „Как трябва да се пише история". Макар този труд да не принадлежи към най-значителните работи на френския просветител, той е полезен за начинателя с множеството ценни методологически указания и практически наставления.[55] Мабли изисква от историка предварителна подготовка, обширна документация и философско осмисляне, мнение, което Селимински напълно подкрепя.[56] За френския автор историята е непрекъсната верига от каузално свързани събития. Нейното грижливо изследване дава възможност да се предрича бъдещето. Дори най-насилствената и внезапна промяна има своите корени в предшествуващите събития.[57] При това трябва да се различават универсалните истини от истините от частен характер.[58] Личният фактор не бива да се подценява, но трябва да се има пред вид, какво даден индивид „взема от природата", какво „дължи на своя век" и „какво извлича от обстоятелствата"[59]. Поклонник на древните, Мабли търси в историята не само чистото познание, но и насоки за волята и делата на потомците, едно схващане, което силно импонира на Селимински, загрижен да просвети своите закъснели в духовното си развитие сънародници.

Нашият възрожденец е взел вероятно пред вид тези уроци при съставянето на своите мемоари, но онова, което най-силно сродява двамата автори в разглежданата област и което има пряко отношение към техния интерес относно реформирането на обществото, е третирането на историята като експериментална политика. За разлика от Монтескьо, който разработва позитивното право (droit positif, т. е. емпирическото изучаване на реалните факти), Мабли се интересува преди всичко от политическото право (droit politique). Трактатът „За изучаването на историята" е образцова работа в тази област. В него може да се наблюдава връзката между системата на философа и грижата за реалност, между спекулативната мисъл и задълбочените познания върху историческата съдба, политическа организация и възможности за реформа на европейските и някои азиатски народи (Швейцария, Полша, Венеция, Германия, Англия, Швеция, Турция). Създателят на първата социална утопия у нас съзнава подобно на Мабли, че „спасителни за народа правила и учения изникват от онези умове, които са положили многогодишно и дълбоко старание да узнаят висшата политическа наука"[60].

Ако между утопията на Селимински и социализма на Мабли има съществени различия, то повече допирни точки можем да намерим между гледищата на нашия автор и физиократите. Школата на икономистите е позната в

---

[55] Целта на Мабли е да обори своя идеен и личен съперник Волтер. Стига се до субективизъм в преценката не само на автора на знаменития „Опит върху нравите и духа на народите", но и на историци като Юм, Робъртсън, Гибън: De la manière d'écrire l'histoire, 40—47, 132, 217—218, 226—229, 265—274. За разпрата с Волтер и за бурната реакция на френската общественост срещу книгата на Мабли: R. Galliani. Mably et Voltaire. — Dix-huitième siècle, 1971, 181—194.

[56] БС, кн. 5, с. 51.

[57] G. B. de Mably. De la manière d'écrire l'histoire, p. 95, 110—111.

[58] Г. Мабли. Об изучении истории. Ч. 1, 36—38.

[59] G. B. de Mably. Op. cit., 235—241.

[60] БС, кн. 3, с. 18 — писмо до Априлов от 15. VII. 1841.

Гърция, където тя среща не само съпротивата на реакционни среди[61], но намира последователи в лицето на философи като Вениамин Лезвиос и Теофилос Каирис. Тези двама възпитаници на европейските университети оглавяват гимназията в гр. Кидония, където учи Селимински, а единият от тях (Т. Каирис) е негов преподавател. Подобно на физиократите Вениамин основава своята етика върху естественото право на човека „да се стреми към собствено подобрение" и върху естественото задължение на всеки индивид „да не пречи за подобрението на човешкия род". Вениамин защищава частната собственост и използува доводите на икономистите при критиката, която отправя срещу Русо. Женевският философ е „софист" и „враг на човечеството", защото се обявил срещу скъпата на гръцките просветители идея за прогреса.[62] За разлика от Вениамин, в чиито съчинения гръцката философска мисъл намира своята собствена почва, Т. Каирис се стреми да обедини философията с религията и затова е привлечен от концепцията на физиократите за естествена религия, основана на природната закономерност.[63]

В сравнение с гръцките автори Селимински приема идеите на физиократите не в областта на етиката или на религията, но там, където те са потенциално най-революционни — в икономиката и в учението за класите.

Според Селимински „първото и естествено задължение" на човека е грижата му за „*запазване на неговото съществуване*". Единствено „целенасочената работа произвежда и доставя средства за задоволяване на споменатите насъщни и естествени потреби на човека". Следователно „за съществуването на човека и на обществата са необходими *средства*, за доставянето на които е потребно *производство*, а за да има производство, е необходимо да се работи". Производството и потреблението „осигуряват запазването на човешкия личен и обществен живот и имат две страни: материална и нравствена" (с. 76—77).[64] Подобно на Мабли Селимински се обявява срещу „суеверното боготворене на материалните средства". Те са наистина „важно и необходимо условие, но само то без мъдростта не е достатъчно" (с. 371). А, от друга страна, той се съгласява с физиократите, че „без материалното задоволяване нравственото учение е неразбираемо и безполезно" (с. 207). Само трудът „дава пълното право на човека да се ползува от това, което той е произвел, а този, който не произвежда, няма право да се ползува от производството на други, докато не даде в замяна нещо равностойно". Този, който „злоупотребява с непроизведени от него блага, той нарушава *основния естествен закон на човешкото общество*". Впрочем „*всеки, за да има право на потребление, е длъжен да произвежда*". Оттук произлиза „естественият основен нравствен закон за справедливост

[61] Срв. сатирата срещу Мирабо в „Диалози на мъртвите"; Νεκρικοὶ διαλογοί. Βιέννη, 1793, 46—49, 52.

[62] Срв. публикацията на Ἀ π. Β α κ α λ ό π ο υ λ ο ς: Ἀπὸ τὰ ἀνέκδοτα „Στοιχεῖα Ἠθικῆς" τοῦ „σοφωτάτου" Βενιαμὶν τοῦ Λεσβίου 1762—1824. — Ἀρχεῖον φιλοσοφίας καὶ θεωρίας τῶν ἐπιστημῶν, 10, 1939, 471—482; Р. Ἀ ρ γ υ ρ ο π ο ύ λ ο υ - Λ ο υ γ γ ῆ. Ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου τοῦ Ροσσὼ στὸν νεοελληνικὸ διαφωτισμό. — Ὁ Ἐρανιστής, τ. 11, 1974, 198—199. Р. Ἀ ρ γ υ ρ ο π ο ύ λ ο υ-Λ ο υ γ γ ῆ. Ὁ Θεόφιλος Καΐρης. . ., σ. 108.

[63] В библиотеката на Каирис се срещат икономически трудове като класическата работа на Адам Смит „Изследвания върху природата и причините на богатствата на народите" (френски превод от 1811 г.) и две изследвания на представителя на вулгарната политикономия Жан Батист Сей (1767—1832), чиято дейност в началото има антифеодален, а по-късно буржоазно-апологетичен характер („Катехизис на политическата икономия" — френският оригинал и гръцкият превод от 1828 г.; „Трактат по политическа икономия", издание от 1817 г.). Срв. Ἀ. Τ η λ ι α κ ὸ ς. Op. cit., p. 786.

[64] Срв. Ф р. К е н э. Цит. съч., с. 343.

във всички човешки общества, закон за *дълг* и *право*“ (с. 77). „Никога — заключава Селимински — едно човешко общество, членовете на което са разделени на класи, от които едни имат само задължения, а други само права, т. е. едните са само работници (производители), а другите само консуматори (потребители), не може да продължи да съществува“ (с. 78). Така прокарaната класова диференциация има явен антифеодален характер и е насочена срещу непроизводителните или „стерилните“ съсловия по терминологията на физиократите. Селимински има пред вид „всички религиозни сдружения на света, всички потомци на царете, на благородниците, на военните по земята“ (79—80). Тези съсловия са „паразитите“, които „изсмукват необходимите хранителни сокове на общественото тяло“ и затова „колкото по-рано бъдат премахнати“, толкова по-бързо то ще „възстанови“ своето равновесие (с. 80).[65]

Според Кене „колкото повече народите увеличават продукцията, от която те се нуждаят, и колкото повече потребяват, толкова по-богати те стават“. Без ползуване и потребление „продукцията би била безполезна“[66]. Все така Селимински схваща съотношението между производство и потребление като отношение между „причина и следствие“. Едно без друго те не могат да съществуват, както не може „тялото без душата“. „Без достатъчно и подобрено производство не съществува и голямо и приятно потребление и без достатъчно потребление производството не се развива и подобрява“ (с. 78). Противно на Мабли, чийто идеал е умерената свобода на един аскетичен социализъм, основан на разпределението на благата, Селимински подхваща лозунга на икономистите „laissez faire“: „Добре устроените човешки общества се основават на *свободното* производство и потребление на всеки техен член“ (с. 79).

Влиянието на физиократите се наблюдава и в биологичните представи на Селимински за обществения организъм. Такава една теория му е близка като лекар и подобно на д-р Кене той е склонен да открива „подобие между всяко човешко общество и самия човешки организъм“ (с. 72). Дори когато разсъждава върху политическата роля на българския народ във връзка с географското му положение, той прибягва до езика на физиократите: „Но, както крайщата без централното тяло не могат да живеят, така и гореказаните племена (сърби, гърци, румъни — б. м., Р. Д.) без помощта на българския народ никогаж не ще могат да продължават дълго време да съществуват. Затова преди години узнали тази истина и се стараят да го направят да се изроди или да го заместят.“[67]

С икономистите Селимински споделя някои характерни и за утопическия социализъм постановки. И нашият възрожденец смята, че законите на човешкото общество трябва да бъдат „изградени на вечните природни закони и на общия интерес“ (писмо до Априлов от 15. VII. 1841, с. 353). Една негова статия от 1843 г. носи характерното заглавие „Личното задоволство — главно условие за общественост“ (с. 72 и сл.). Социалните интереси се обосновават върху индивидуалните, а този индивидуалистически принцип се извежда от инстинкта за самосъхранение и се налага като „извод от самата човешка природа“ (с. 75). Философията на Селимински е проникната от светското настроение, характерно за Ренесанса и намерило израз в евдемонизма на Просвещение-

---

[65] Съжденията на Селимински са в съгласие и с някои гледища на Холбах. Без да е икономист, Холбах приема с физиократите,че селячеството е производителен елемент в обществото, който трябва да се закриля от феодалния произвол. „Всеки, който работи — пише той, — става обществен човек“: D' H o l b a c h. Op. cit., t. 3, гл. XI.

[66] Ф р. К е н э. Цит. съч., с. 145.

[67] БС, кн. 4, с. 18.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

то: „Страданието и удоволствието са два големи двигателя, които карат човека да се грижи за собственото си самозапазване и благоденствие, а философията е оная голяма светлина, която осветлява неговия път по посока на поставената цел. Тази философия има за материал ума, за оръдие — науките, за цел — щастието“ (с. 339). Този евдемонизъм добива у различните автори различни прояви: у физиократите щастието се идентифицира с материалното благополучие, за Мабли то има духовна и обществена стойност, за Холбах и Волней то е своеобразен алтруистичен егоизъм.[68] Селимински си поставя за цел „да изучава и проповядва недомисленото в книгите земно щастие“ (писмо до Г. Золотович от 26. VII. 1842, с. 364). Неговият евдемонизъм обаче се осмисля исторически. Той има своите по-дълбоки корени в „идеята за щастие, появила се у нация народ още в началото на неговото зараждане“ и става затова един от изворите на утопизма у възрожденеца (писмо до Априлов и Палаузов от 14. II. 1835 г., 340—341).

Поискаме ли да установим различията между схващанията на физиократите и възгледите на Селимински, трябва да подчертаем радикализма в трактовката на нашия философ. Този радикализъм не е присъщ на икономистите, които прикриват под феодален облик буржоазната същност на своето учение. Макар и да работят редом с енциклопедистите, в политическата си програма те поддържат абсолютната и наследствената монархия, ограничена от естествените закони (despotisme légal). Привърженици на реформите, те се обявяват против революционните методи на действие. Тази консервативна политическа програма е една от причините за критиката, която социалистът Мабли отправя срещу физиократите. Загрижеността на френския утопист да свърже философската пропаганда с действието на масите е явление, рядко за философията на Просвещението. Но в разработката на идеята си за класовата структура на обществото Селимински се доближава по-скоро до учението на Сен Симон.

Докато в постановката на физиократите класовите противоречия не личат отчетливо, според Сен Симон съвременното общество се състои от две основни класи: бездейни собственици и трудещи се („индустриали“ — „industriels“). Първата класа включва всички групи, които не участвуват в икономическия процес (едри земевладелци, капиталисти-рентиери, военна и съдийска бюрокрация и пр.). „Индустриали“ са всички, които се занимават с общественополезна дейност (селяни и наемни работници, занаятчии и фабриканти, търговци и поети, учени и работници). Доходите на собствениците Сен Симон смята за паразитни, а доходите на „индустриалите“ — за трудови. Той не се обявява против частната собственост, нито вижда класовата противоположност между буржоазия и пролетариат, факт, който се обяснява с неразвитостта на класите в началото на XIX в. Както отбелязва Маркс, критическото отношение към всички обществени групировки, които обременяват производството и пречат на натрупването, изразява гледището както на буржоазията от оная епоха, така и на работническата класа. Концепцията за производителния труд, застъпвана и от класика на политикономията Адам Смит, се оказва приемлива за Селимински, тъй като тя е насочена против феодалните елементи в нашето тогавашно общество: турският феодализъм, от една страна, и фанариотската система, от друга. Със Сен Симон Селимински споделя

[68] D'Holbach. Op. cit., t. 3, гл. VIII; Oeuvres complètes de Volney. Paris, 1876, La loi naturelle..., 87—88.

и възхищението си пред индустриалния прогрес на европейските народи, един ентусиазъм, който е напълно чужд на заинтересованите от напредъка на земеделието физиократи.

Опитаме ли се и тук да набележим пътя на идеите, трябва да имаме пред вид, че през 1833 г. преследваните от френското правителство ученици на Сен Симон (Г. Ещал, Фр. Грайар, В. Бертран) начело с неговия приемник Б. Анфантен емигрират в Гърция. С подкрепата на министъра на вътрешните работи Колетис те биват поставени на високи държавни постове, които заемат до пролетта на 1835 г., опитвайки се да приложат на практика своите идеи. Емигрантите печелят привърженици в широк кръг от интелектуалци, предимно лекари и адвокати, възпитаници на френските и италианските университети.[69] Създадената от Г. Ещал групировка се запазва до средата на века. Дори по време на съдебния процес срещу Т. Каирис (1852) властта се бои да не би неговото учение да доведе до нежелателни последици, както е станало със сенсимонизма във Франция.[70] Вероятно е Селиминski, който от 1840 г. следва медицина в Атинския университет, да се е запознал с някои идеи на Сен Симон и на неговите ученици.

Като други евентуални възможности за досег с подобни схващания следва да посочим краткотрайния престой на нашия просветител във Франция (1845), както и наблюденията му върху революцията от 1848 г. във Влахия и Молдавия.[71] Във връзка с тази революция е интересно да се отбележи, че Селиминski, който сам е повлиян в една или друга степен от френския утопически социализъм, декларира своята неприязън към „противообществените, социалистически и комунистически идеи“ на въстаниците (с. 208). Тях той свързва с „общата бъркотия у европейските народи“, довела до „комунизма, социализма, социалдемократизма“, които до това време са били „неизвестни утопии на превъзнесени глави“ (с. 238). Тези изявления се срещат в студията „Политиката на Русия и на великите държави към Турция и подвластните ѝ народи“ (1859), писана по същото време, когато нашият автор развива най-зрялото своите утопически възгледи в статията „Основен икономически и обществен нравствен закон“. Причината трябва да се търси в русофилството и в политическата тактика на Селиминski, който подкрепя руската официална позиция не само по отношение на въстанието във Влахия и Молдавия, но спрямо други революционни движения в света.[72] От друга страна, известно е, че през 30-те и 40-те години на XIX в. терминът „социализъм“ има доста неопределено значение.[73] Не бива да се забравя също, че Селиминski е враг на всякакъв отвлечен утопизъм.

Подобно на физиократите нашият автор не отделя политиката от икономиката. Той желае едновременно да опознае организацията на най-изгодното производство и потребление и на най-добрата форма на управление: „Колкото в едно общество производството и потреблението са в съгласие, толкова

---

[69] К. Μοσκώφ. Ἡ ἐθνικὴ καὶ κοινωνικὴ συνείδηση στὴν Ἑλλάδα, 1830—1909. Θεσσαλονίκη, 1972, 174—176. Срв. също Н. Данова. Националният въпрос в гръцките политически програми през XIX в. С., 1980, с. 85.

[70] Р. Αργυροπούλου-Λουγγῆ. Op. cit., p. 113. Т. Каирис е притежавал труда на Сен Симон „За преустройството на европейското общество“. Срв. Α. Τηλιακός. Op. cit., p. 787.

[71] Цв. Кристанов, Ст. Маслев, Ив. Пенаков. Цит. съч., с. 172 и сл.

[72] Пак там, с. 176.

[73] Срв. предговора на Енгелс към IV немско издание на „Манифест на Комунистическата партия“: К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 26. Ч. 2, 51—52.

по-бързо го извеждат те на полето на мощта и величието, и колкото повече се раздалечават едно от друго като непресичащи се в пространството линии, толкова повече в обществото господствуват материалното бедствие и нравствената поквара“ (с. 78—79). Убеден подобно на Мабли в „безплодността“ на „отвлечените теории“, останали „без приложение в живота“ (с. 273), Селимински използува своите гледища, за да обоснове правото на българския народ на свободно и самостойно развитие. „Никоя човешка сила — мисли той — не може да извърши физическо и нравствено възраждане на коренящото се далеч в миналото обществено изграждане, без да се разклатят из основи устоите на сегашното политико-икономическо общество“ (с. 368). В подбора и синтеза на дошлите по различни пътища идеи възрожденецът влага своя личен опит, своите наблюдения, своя критичен усет за нещата. Ето защо неговата утопия се оказва не само свързана с българската действителност, но тя се превръща в реалистична политическа програма: „Никога едно човешко общество, членовете на което са разделени на класи, от които едни имат само задължения, а други само права, т. е. едните са само работници (производители), а другите само консуматори (потребители), не може да продължи да съществува. Такова е сега общественото устройство на нашия народ. Необходимо е да се преустрои, защото политико-обществената сграда, изградена на стари основи, е станала негодна за обществените и нравствените нужди на сегашното и бъдещите поколения“ (с. 78). Тук е дадено социологическото основание за премахването не само на политическото, но и на духовното робство. „Господствуващото и привилегировано съсловие в една страна — обобщава Селимински, — под каквото и име, форма и титла да се представя, е винаги грабител, чужд и паразитен елемент сред местното общество. И ако това положение бъде търпяно от местното население, то произтича не от някакви задължения, а от конкретните обстоятелства“ (с. 162—163). Такъв е случаят в България и с гръцките духовници. Тези „гангренясали, смъртоносни членове на народа ни“ трябва „да се отрежат, за да се спасят останалите части на тялото“ (с. 102).

Като извежда „основния естествен закон на човешкото общество“ от икономиката, Селимински не споделя юридическите илюзии както на френските, така и на гръцките просветители. Тук той се разграничава от популярната утопия на гръцките либерали за създаване на правова държава, чието справедливо законодателство ще регулира и омекотява неизбежните класови различия. Формулирана още в забележителния трактат „Гръцка правова държава, сиреч слово за свободата“ (1806), тази утопия бива разработена от теоретика на гръцкото освободително движение Ад. Кораис (особено в предговорите към изданията на Аристотелевата „Политика“ от 1821 г. и на труда на Ч. Бекария „За престъпленията и наказанията“ от 1823 г.).[74] Подобно на възгледите на нашия възрожденец тези схващания на гръцките просветители имат явна антифеодална насоченост: идеалът за извоюване на национална правова държава стои в разрез с фанариотската идея за превръщането на Турската империя в християнска държава по мирен път или чрез военна намеса на някоя външна сила.[75] Но със своето разбиране за ролята на икономическия

---

[74] Ἀνωνύμου τοῦ Ἕλληνος. Op. cit., 14—16, 19; Ἀδ. Κοραῆς Op. cit., p. 105, 298, 314—317.

[75] Срв. Н. Данова. Гръцкото въстание от 1821 г. и „Мегали идея“. — 150 години от гръцкото въстание (1821—1828). Балкани, № 3, С., 1973, с. 74.

фактор, със своите социологически идеи, развити в духа на утопическия социализъм, Селимински превъзхожда опита на Кораис да отбегне рискования за напредъка на обществото егалитаризъм в полза на едно осигурявано от закона политическо равенство на възможности и привилегии.[76] „Най-истинските и най-свети догми — мисли Монтескьо — могат да имат твърде лоши последици, когато не се свържат с потребностите на обществото.“[77] Голямата заслуга на създателя на първата социална утопия в България трябва да се види следователно в неговия опит да съчетае теорията с практически необходимото и политически възможното.

[76] Ἀ. Δ. Κοραῆς. Op. cit., 116—118.
[77] Ch. de Montesquieu. De l'esprit des lois, XXIV, 19. — Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade (vol. 81, 86), t. 2, 1958.

*Светлозар Игов*

# ЕДНА МИТОЛОГИЧНА СТРУКТУРА В БЪЛГАРСКАТА ТРАДИЦИЯ

## 1

Един колега възрази по повод рецензията ми за романа на Георги Марковски „Хитър Петър“: „Струва ми се, че е малко пресилено Хитър Петър да се сравнява с Христос, а историята му да се стилизира по подобие на библейските сказания.“ Репликата имаше основание, защото наистина не е съвсем уместно фигурата на първия християнски мъченик да бъде уеднаквявана с един хитроват български жизнелюбец, който пръска смях наоколо си и го превръща в оръжие за историческо и човешко приспособяване. Но макар че романът на Марковски страда и от известна ненужна стилизираност на изказа, неговият творчески експеримент се оказа твърде плодотворен като художнически опит да се погледне към философията на българската история от един парадоксален, но концептуално обогатяващ зрителен ъгъл.

Но думата ми тук не е за интересния роман на Марковски. Искам да обърна внимание на едно друго присъствие на образа на Спасителя от християнската митология (митология тук употребявам условно, тъй като християнското съзнание представя друг, нов и качествено различен от митологичното съзнание етап в културата). При това присъствието на черти от хуманистичния образ на Исус Христос у дейци на нашата традиция, за които ще стане дума, е в значителна степен по-голямо, отколкото вече приетото като възможно сравнение на Христос с хитроватия фолклорен шегобиец.

Зная много добре, че едно сравнение между Христос и Левски, Христос и Вапцаров ще шокира читателя — що за приумица? Нима това не е кощунство с едни от най-светлите фигури на нашата национална и социалистическа революция? Ще се опитам —доколкото ми позволява скромният размер на тази работа, да докажа, че това не е забавна приумица. Та нима всенародното прозвище на най-светлия образ на нашата национална революция Васил Левски не е свързано с християнската митология — Апостола? И нима поезията на Вапцаров не е изпълнена с преосмислени в нов социален и човешки контекст библейски изрази и дори преки позовавания на евангелските легенди?

Но понеже критическото скудоумие и подозрителност съвсем не са за подценяване, ще започна пак с по-далечен литературноисторически екскурс. Образът на централната фигура на християнството Исус Христос съвсем не е само църковна догма; етичното съдържание, вплътено в него, е един от най-важните инструменти за хуманизацията на човечеството в течение на две хи-

лядолетия и никак не е случайно това, че мислители и творци от всички времена и от най-висок ранг — Спиноза и Паскал, Леонардо и Холбайн, Киркегор и Ницше, Фойербах и Ренан, Толстой и Достоевски, та дори до Горки — са изпълвали неговия образ с най-разнообразно — но винаги с хуманистико-моралистично съдържание. Етиката на християнството — най-ярко въплътена в житието и голготата на Христос — е била приемана дори от революционни и социалистически движения в по-ранни етапи на тяхното развитие. Не е тук мястото да изтъквам незрелите страни на синтеза „християнство — социализъм", което е сторено от доста историци и философи досега. Но не е зле да се подчертае, че ред от етичните понятия, норми и поуки, които християнството изкова, надраства религиозната догматика и се превръщат в универсално-хуманистично достояние на човечеството, способно да влияе етично-възпитателно на противоположни на християнството движения. На революционната етика е чуждо например християнско-толстоисткото примирение със злото — революцията, напротив, е непримирение със злото. Но християнското екзистенциално понятие за саможертвата е крайъгълен камък и в етиката на революцията. Има, разбира се, качествена разлика между християнското понятие за саможертва (впрочем присъствуващо още в етичната гносеология на старите гърци — „познание чрез страдание") и революционната саможертва. Но в основата и на двете стои екзистенциално-етичният акт — да отдадеш живота си за тържеството на правдата. (Забележете — в славянската дума „правда" се съдържа единството на познание и морал — тя означава едновременно „истина" и „справедливост".)

Може определено да се каже, че екзистенциално-етичният цикъл, който утвърди християнството като хуманистично достояние на човечеството — грях, вина, осъзнаване, изкупление (саможертва), просветление, катарзис, пречистване, възкресение и пр. — стана основа на всечовешката етика.

Именно поради това както етичното съдържание на християнството, така и библейската образност стават морален импулс и образен арсенал не само на изкуството, свързано с християнството, но и на изкуството, ангажирано с революционното действие. Затова — и не само в ранните етапи на това изкуство — в него ще срещнем не само антични митологични образи (Прометей например е бил любимият образ на Маркс), не само заемки от фолклорната образност, но и образност от християнската митология. „Олтарите", „голготите", „кръстът", „светците", „ореолите", „мадоните" и пр. елементи от християнската митология присъствуват не само като образи-символи, но и като фразеологични структури в поетиката на революционното изкуство. „Пред олтара на революцията", „голготата на борбата", „понесъл кръста на страданието", „светци и мадони на революцията", „ореолът на революционната саможертва" и пр. — това са фразеологико-образни структури, които понякога дори са шаблонизирани в революционната литература. Начело на революционната колона в „Дванадесетте" на Блок е „сам Исус Христос", образът на Каин присъствува у Смирненски и Разцветников, в „Септември" Гео Милев сваля „небесния рай на земята". Дори такъв заклет бунтар и атеист като Ботев не можа да мине без образа на бога, макар че създаде свой бог — „бога на разума", колкото и да ни е трудно да свържем Ботевата революционна голгота с плоските категории на всекидневния разум — Ботев по-скоро се осъществява в „безумството на храбрите". И не е трудно да видим как над образа на „бесилото на Васил Левски" в Ботевото (а по-късно и Вазовото) стихотворение сияе невидимата архитипна структура на Голготата на Христос. Вазов дори два пъти прави това сравнение:

Той беше готов
сто пъти да умре на кръста Христов.

И:

Кръста на Голгота за кроткий Исуса —
и по тоя начин най-грозний конец
в бъдещето става най-сяен венец.

Дори беглото разгръщане на поетическия „иконостас“ на дядо Вазов — „Епопея на забравените“ — ще ни покаже в каква степен делото и подвига на незабравимите дейци на нашето национално Възраждане са видени от него през призмата на изкованата от християнството библейска образност и етична система (без да се изчерпва само с библейските асоциации, разбира се). А всеки, който е чел мемоари от съпротивата, знае колко често редом с обаятелните ѝ апостоли са и черните „Юди“ на предателството — сравнение, утвърдено в нашата поезия още от Вазов. Моята статия обаче не е изследване на тази проблематика в нашата революционна поезия (и поезия, посветена на революцията, защото не всяка поезия за революцията, както можем да видим това у Вазов, е „революционна“ — одите за революционерите са нещо различно от техните поетични изповеди — разлика, която е особено актуална днес, когато мнозина имат претенцията да продължават революционните традиции на литературата ни).

Тази работа няма да разглежда и свързани с това проблеми на съвременната литература. Макар че в нея на различни равнища се осъществява интензивно художествено преосмисляне на библейски, митологични и пр. мотиви, образи, езикови структури. Йордан Радичков например — на микростилистично равнище — обича да насища повествователната си фраза с библейски и митологични образи и изрази. На равнището на по-обемните символи, често изнесени и в заглавията, освен споменатия Георги Марковски, в младата проза можем да отбележим и Владимир Зарев, който избра библейските книги „Битие“ и „Изход“ за централен символ и образен модел на свой романов цикъл.

Затова ще премина пряко към проблема, който отдавна ме занимава, но едва сега намира повод са се изрази.

## 2

Казах вече, че дори само всенародното прозвище на Васил Левски — Апостола — е достатъчно да ни отведе към сравнение с митологичната проблематика на християнството.

Имаме достатъчно основания да смятаме, че един бивш дякон (това, впрочем, е другото му прозвище) е познавал не само църковното лицемерие, но и обаятелните страни в християнската легенда и в етичния облик на първите християнски мъченици. Може би поради това в ред моменти от своята революционна дейност Левски съзнателно стилизира своето поведение в духа на познатия от християнството биографичен модел и етичен идеал. Самият факт, че народът го е нарекъл Апостола, свидетелствува, че хората още приживе са виждали у него тази близост с християнските първоапостоли. (Не е безинтересно да се отбележи, че П. Ю. Тодоров е искал да напише драма за българския Христос, чийто прототип е трябвало да бъде Левски.) А предателството, гордото държане на Левски пред съда, героичната му и мъченическа смърт

още повече са спомогнали за това народната легенда за него да бъде стилизирана в библейски дух, без това да отнема революционната правда на неговото дело. Каква е степента на съзнателно следване на един етичен християнски модел на поведение е може би въпрос на по-подробно проучване. Тук е достатъчно само да се отбележи факта на една повече или по-малко съзнателна стилизация — и в действителността, и в легендата за живота и смъртта на Васил Левски — около познатия християнски мит. Особено важно е при това свидетелството, че предателството на Левски от поп Кръстьо определено присъствува в българското народно съзнание в съпоставка с предателството на Христос от Юда — представа, художествено затвърдена от Вазов:

Той биде предаден, и от един поп!
Тоя мръсен червяк, тоя низък роб,
тоз позор за бога, туй петно за храма
Дякона погуби чрез черна измяна!
. . . . . .
който равен в ада има само Юда
хвърли в плач и жалост цял народ тогаз.

Не само живота, поведението пред съда и геройчната смърт, но също така и ред елементи в революционния морал на Апостола, ритуалите на неговата комитетска дейност и самото съдържание на неговото социално и революционно учение свидетелствуват за определено влияние на етичната система на християнството. Особено бих искал обаче да подчертая един факт, който има значение и за нашата словесна култура и който отчасти засегнах навремето в статията си „Максимите на Васил Левски“ (в. „Литературен фронт“, бр. 6, 1969). Афористично-сентенциозната структура на съхраненото от Левски слово има като един от своите извори притчовата сентенциозност на библейския стил, което не е за учудване като имаме пред вид, че хуманитарното образование навремето се е осъществявало до голяма степен не само от църковни и манастирски училища, но и в духа на християнската етика.

Всичко това свидетелствува, че християнската традиция е влияла в поведението и революционното верую на Апостола на свободата не само в етично-поведенческо, но и в културно-стилистично отношение. Определени елементи от християнската етика, заложени в основата на революционното битие и комитетската дейност на Левски, са помагали за това те да бъдат и културно стилизирани в един библейско-легендарен дух, така както и тази духовно-ритуална стилистика (показваща и един бароков вкус на епохата, за който също съм имал възможност да пиша) е помагала да бъде затвърдявана етичната система, съдържаща елементи и от християнската етика.

С други думи — и революционното битие на Левски, и изразения в неговите „максими“ революционен морал съдържат в себе си влиянието на основния мит на християнството — мита за Исус Христос.

## 3

Никола Вапцаров е изграден като личност в семейство, чийто нравствен стожер е била майката. А баба Елена Вапцарова, както е известно, е възпитавала своите деца в нормите и с дидактичните представи на един строг евангелистки морал. Въпреки формалната си принадлежност към евангелизма, Н. Вапцаров, разбира се, не може да бъде смятан за религиозно настроен

човек. Нещо повече — своето комунистическо верую той дори изгражда като един постоянен, упорит, но и воден с уважение спор с овехтелите евангелски истини. Спор, който намира отражение не само във вътрешносемейни нравствени диспути, за които свидетелствуват някои писма и документи, но и в поезията му:

Учеше ме, майко, ти със притчи
да обичам всички като теб.
Бих обичал, майко, бих обичал,
но ми трябват свобода и хлеб.

Както се вижда, основният вътрешен нравствен конфликт в поезията на Вапцаров е спорът с жертвената пасивност (несъпротивление на злото и християнска любов) на евангелската етика.

Но макар че новата революционна етика на Вапцаров се изгражда като спор с християнската етика на несъпротивлението, с „оглупялата мъдрост" на бащите, и основното хуманистично съдържание и образната система на Вапцаровата поезия дължат доста на споменатите майчини притчи. Вапцаров ги вплита иронично в своята поезия:

Христос да би слязъл
сега с две риби
какво ще направи.

Но в позитивната част на своята етична система, Вапцаров овладява — изпълвайки ги с ново съдържание — същите категории — на вярата и на чудото. В „Не бойте се, деца" сам лирическият герой повтаря отреченото „чудо" на Христос:

И аз,
понеже
нямам с какво
ще ви нахраня със вера.

И „чудото" и „вярата" на Христа тук присъствуват като митологеми с преосмислено социално съдържание.

А нима основната митологема на Вапцаровата поезия —

ПШЕНИЧЕНО ЗЪРНО ОТ МОЯТА ВЕРА

няма пряк етичен и стилистичен извор в евангелската легенда.

(В нашата най-нова поезия Николай Кънчев, който въобще разгръща метафорично много библейски фразеологизми, има като един от ключовите си образи — „Колкото синапеното зърно".)

В поетическите представи на Вапцаров бъдещата революция също се осъществява в познати от християнството нравствени категории — като „възкресение на милионите". Революцията е не само необходим страшен съд, тя е литургически празник със „звезден покров" — и тук Вапцаров продължава традициите на Ботев и Смирненски за „празнично-обредно" възприятие на революцията.

„Вярата", „чудото", „възкресяването", „страшния съд", „безсмъртието в смъртта" („те се сливат в свойта смърт") и пр. — макар и лишени от традиционно религиозно съдържание, тези образи-символи у Вапцаров са заети от оня нравствено-катарзисен цикъл, който християнството даде на човечеството.

Един по-внимателен и подробен анализ детайлно ще покаже в каква степен ранното евангелистко възпитание („майко, ти ни учеше със притчи") е дало своя отпечатък както върху образността, така и върху етичното съдържание на Вапцаровата поезия. При това у Вапцаров преобладават именно евангелската етика на дълга, позната от новия завет, и липсва чувствената доминанта на старозаветните предания.

С други думи — макар и изпълнена с ново социално и политическо съдържание, макар и развиваща се като пряка антитеза на робско-примирителните елементи в традиционно-каноничното християнство, макар и в по-интимен спор със семейното религиозно възпитание — поезията на Вапцаров не само заема определени елементи от евангелската образност, но и в своите главни общочовешки нравствени норми се опира на катарзисно-възкресяващата етика, чийто модел за пръв път разгърна християнството.

Такива паралели могат да се направят и отвъд поезията — с живота, страданието, саможертвата и героичната смърт на Вапцаров.

Така и битието, и поезията на Вапцаров повтарят един общ модел на нравствения подвиг, познат ни от Левски, със сходни етапни моменти: възпитание в духа на християнската религиозност, скъсване с външно-църковните догми и атрибути на християнската религия, „святост" и праведност на личния живот, строгост на индивидуалния морал в името на индивидуалния дълг, апостолска дейност в името на човешкото спасение, саможертвено отдаване на собствения живот, гордо държане пред земния съд на „книжниците и фарисеите" и вяра в бъдещото възмездие и възкресение на хората.

Дори в конспиративната им дейност забелязваме известни елементи от традиционното християнско апостолство — актът на посвещението и тайната вечеря (клетвата), сподвижничеството и пр. У Левски дори актът на посвещението (при създаването на комитетите) и клетвата е бил съпровождан с някои външно-декоративни елементи от християнските тайнства.

С това не искам да кажа, че Левски и Вапцаров съзнателно са въплъщавали в своето революционно поведение и етика нравствено-поведенческия модел, познат от мита за Христос, въпреки че у Левски са по-видни моментите на съзнателна стилизация на поведението му в духа на християнските апостоли и дори на самия Христос. Но — като са изразявали съзнателно актуалната социалнополитическа необходимост на своето време, — в общата структура на своето нравствено битие те повтарят някои основни моменти от поведенческия и духовен модел на личната саможертва в името на висшата справедливост, познат още от християнския мит. В този смисъл отеквайето на техния живот и делото им в съзнанието на потомците, посмъртно създадения култ към тях (като към светец), са резултат не само на обществено-политическото им признание, но и на онова въплъщаване на архитипа на нравствения подвиг и саможертвата, чиито най-общи хуманистични очертания намираме в мита за Христос. В този смисъл Левски и Вапцаров са не само *апостоли* и *светци* на нашата национална революция, но и *апостоли* и *светци* на нашето нравствено национално усъвършенстване и морално-историческо самосъзнаване. И тук трябва да се отбележи това, че нито една друга национална литература може би не притежава такава плеяда от дейци на словото, които дори официално са били канонизирани като светци — като се започне от Кирил и Методий и „светите седмочисленици" и се стигне до Паисий Хилендарски и Софроний Врачански, канонизирани официално в наши дни.

## 4

Спомням си, че моят баща — и то във време, когато кокетирането с традиционните ритуали не само че не беше излязло на мода, но и бе фанатично заклеймявано — обичаше на Бъдни вечер не само да взема участие в коледната трапеза, но и с видимо удоволствие да изпълнява някои християнски ритуали, без да намира в това нищо оскърбително за възгледите, които цял живот бе изповядвал. Може би мирисът на тамян в тази единствена вечер, когато целият голям род се събираше в бащиния дом, да му е припомнял скъпите на всяко човешко сърце години на детството, топлото родителско лоно и домашен уют, от които го бе отчуждил трудният му живот. Но най-голямата му човешка радост бе, когато баба ми изчакваше края на семейния ритуал, за да прекръсти всички ни (дори нас — некръстените) и да каже: „Да ви помага бог, сине!“ И това не беше само благословия за нас, насядалите на трапезата. Това беше и благословията към всички онези, които тя в своето старческо проницание е свързвала със съдбата на баща ми. Като всяка стара българска жена тя едва ли точно е знаела кои са тези „те“, към които отправяше коледната си благословия, но в своя инстинкт е долавяла, че поелите трудния път на борбата за правда се нуждаят по някакъв начин от нейната човешка благословия. Защото всяко право дело според народната традиция трябва да получи благослова на мъдростта и опита.

Не за да освежавам мемоарно своя критически размисъл, нито от умиление към собственото си детство разказвам това. А защото именно този спомен, натрапчиво заседнал в паметта ми, ме е насочвал към един размисъл за приемствеността в националното ни битие, който съм свързвал винаги с благословията на три големи майки от нашата национална история. Или по-точно казано — майките на трима големи българи — майката на Левски — баба Гина, майката на Димитров — баба Парашкева и майката на Вапцаров — баба Елена. (Техният художествен образец, обобщение на тази българска майчина същност е „Една българка“ на Вазов — баба Илийца.) Всеки българин знае от множество документи, спомени, книги (кои добри, кои посредствени), че и трите майки са благословили своите синове в миговете на изпитания. И в този акт на благослов са изразили и своята човешка същност, и един колективен морален дълг. Мен обаче тук ме интересува не толкова съпричастността на трите майки с делото на техните синове (нещо, което понякога се разглежда в едностранчив политико-прагматически аспект), колкото екзистенциално-антропологичната същност на този акт на благослова. И за трите майки тази благословия е била израз не само на чист майчински трепет, но и на ритуално-обредно тайнство. Защото за по-архаичните съзнания (каквото е християнското от днешна гледна точка, а и трите български майки са били християнки) индивидуалният трепет е изразим само чрез колективно-ритуалната етика, чрез моралните норми на християнството. Няма съмнение, че и трите майки са надмогнали индивидуалния инстинкт за съхранение на своите рожби чрез вярата в една по-висша, надиндивидуална справедливост и възмездие, в които са вярвали.

Има ред епистоларни и мемоарни свидетелства за това, че и баба Елена, и баба Парашкева, и баба Гина (за нея свидетелствата са по-малко, но поради отдалечеността на нейното време, това е и най-допустимо) са виждали революционната саможертва на своите синове през призмата на най-близката до техните съзнания митологично-легендарна представност. С по-голяма или по-

малка степен на психологико-интелектуална осъзнатост за тях пътят на синовете им е бил Голгота, а съдът над техните синове е бил аналогичен със съда на „книжниците и фарисеите". Любопитно е, че тази хуманистична универсалност на ситуацията на земния съд на книжниците и фарисеите е била осъзнавана с най-голяма интелектуална яснота, но и с най-ясно артикулирани митологични аналогии от Георги Димитров в лайпцигската му реч — жалкият Фауст (Ван дер Любе) и лукавият Мефистофел (фашизмът), което — макар и по-косвено — чрез Гьоте — също отвежда към християнската митология на средновековието.

И така както и при трите майки съзнанието за необходимата саможертва на техните синове в името на висшата правда повече или по-малко неосъзнавано се е свързала с християнско-библейската митология, така и — в желанието си да разширят хуманистичната съдържателност на своето революционно дело, — синовете им, повече или по-малко съзнателно, са се идентифицирали с някои етично-духовни модели на християнския мит.

## 5

Именно тази хуманистична близост на живота и делото, саможертвата и подвига на двамата български национални герои (Васил Левски и Никола Вапцаров) с универсалния модел на саможертва, изкован от митологията на християнството (Исус Христос) е една от причините и за голямата им национална и международна популярност. Защото величието на един човешки подвиг се измерва не само по способността му да осъществява актуалните национални и социални задачи на своето време, но и по способността им чрез тях да възплъщава един универсален човешки модел (архитип) на индивидуалната саможертва в името на висшата справедливост и на бъдещата човешка хармония.

Не на последно място тази кратка работа е фрагмент от един отдавнашен, макар и дискретен, спор с тезата на Боян Пенев за недостатъчната одухотвореност на българската литература. Нямам никакво намерение да доказвам отречената от нашата социология религиозност на българския народ, но мисля и струва ми се, че с показаните примери доказвам отчасти това, че в по-дълбоките структурни пластове на нашето национално съзнание присъствува доста силно един нравствен модел на човешко битие, който бе изкован за човечеството от християнството и който — макар и невинаги да се осъществява с външно декоративните атрибути на християнството, а понякога дори и с противоположни идейни насоки — изразява битийните същности, които са легнали в основата на европейската цивилизация.

Защото — както вече съм имал случая да цитирам думите на Валтер Бенямин — „Миналото принадлежи напълно едва на преминалото през изкуплението човечество".

В трагичната драма на българската история именно на поетите и революционерите (а в българската история това най-често бяха едни и същи личности) бе съдено чрез изкупителния акт на своята саможертва да направят историята осъзната духовна принадлежност на нацията.

Без осъзнаването на този нравствен смисъл на саможертвата на големите ни творци и дейци моралните стойности на миналото едва ли могат да бъдат образец и на нашето настояще и бъдеще.

*Димитър Кирков*

# ЧЕРТИ ОТ РАЗВИТИЕТО НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ

Теорията на литературните жанрове има хилядолетна история, започваща от Аристотел, но въпреки това сякаш няма друга област в литературознанието, която да съдържа толкова разноречиви съждения, противоречия и нерешени проблеми. Последните няколко десетилетия не изменят на тази традиция. Дори на пръв поглед пъстротата от мнения сега изглежда по-голяма, защото времето още не е отсяло редица случайни предположения, неаргументирани концепции, мимоходом подхвърлени идеи. В съветската наука съществува единодушното убеждение, че въпросите на жанра и жанровата динамика в литературния процес са сред най-актуалните и същевременно сред най-слабо разработените. Ето няколко мнения от различни години:

Г. Н. Поспелов — 1948 г.: „. . .Жанровият проблем досега не само не е решен, но дори още не е поставен достатъчно правилно и отчетливо."[1] 1972 г.: „Проблемът за литературните жанрове е много слабо разработен в съвременното литературознание."[2]

И. К. Кузмичов — 1968 г.: „Жанровете отдавна чукат по вратите на критиката."[3]

„Съветското литературознание за 50 години" — 1968 г.: „По-малко активно изследване засега се води по проблемите на композицията, сюжетиката, жанровете."[4]

М. С. Каган — 1972 г.: „. . .В този раздел нашата поетика напред не е отишла."[5]

Л. Г. Якименко — 1973 г.: „Със съжаление трябва да се признае, че ние не разполагаме с научнообоснована класификация, нямаме общоприети критерии за определяне на видовите различия вътре в жанра."[6]

---

[1] Г. Н. Поспелов. К вопросу о поэтических жанрах. — В: Доклады и сообщения Филол. факультета. Вып. 5, М., 1948, с. 58.

[2] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 152.

[3] И. К. Кузьмичев. Введение в теорию классификации литературных жанров. — Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. Т. 79. Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории). Горький, 1968, с. 41.

[4] Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968, с. 385.

[5] М. С. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 154.

[6] Л. Г. Якименко. На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы). М., 1973, с. 84.

Поредицата от подобни изказвания би могла да се увеличи значително. Към нея се присъединяват и изследователи от други социалистически страни — С. Волман, А. Ковач, С. Игов, засягащи състоянието на националните си литературни науки.[7]

Ако се обърнем обаче към западното немарксическо литературознание, пред нас ще се открие една значително по-мрачна картина. Докато в марксическата генология може да се говори за *все още нерешени проблеми*, буржоазната наука изживява *криза във възможността* да постави обективно пред погледа си въпросите на жанра. Последица от една по-обща философска и методологическа нестабилност, тази криза се изразява или в пълен отказ от проблематиката на литературните жанрове, или в крайно абсолютизиране на отделни страни от творческия процес и от художественото произведение.[8] Макар че търси други, странични обяснения за това състояние, швейцарският литературовед М. Верли добре характеризира теоретическите лутания на колегите си в тази област.[9]

Вавилонското разноезичие в исторически план и многобройните противоречия в съвременните възгледи за род и жанр разкриват на пръв поглед един парадокс. Как е възможно теоретичен въпрос с такава дълга история, проблем, с който са се занимавали Аристотел, Хегел, Белински, Веселовски и мн. др., все още да не е разработен и дори поставен правилно, съобразно с изискванията на съвременната наука? Как е възможно при своето дълголетно разискване теорията на жанровете да не загуби актуалността си? И как е възможно така честото занимаване с „жанра" в литературнокритическата практика, без да има изградено общотеоретическо съзнание за него?

Поставянето на тези въпроси може да доведе литературоведа до два диаметрално противоположни извода: или проблемът за жанра е извън кръга на литературната наука, или пък той е сред тези глобални и трудно разрешими задачи на литературознанието, които изискват солидна философско-методологическа база и усилията на редица научни поколения.

Разбира се, в развитието на естетиката и литературната теория първото заключение има своите категорични застъпници, чийто класически изразител е Б. Кроче.[10] Но повечето мнения и по-убедителните аргументи идат да защитят втория извод. Това е общата позиция и на съвременната марксическа наука.

Но ако искаме да изясним въпроса, защо в своето дълго развитие проблемът за жанровете е събудил толкова противоречия, без да е получил изчерпателен отговор и досега, ако искаме да разсеем докрай съмненията, породени от привидния парадокс, трябва да определим трудностите при разработването на тази проблематика.

Жанрът е категория, която отразява съществени черти на литературното творчество. В това понятие са синтезирани важни закономерности както на

---

[7] С. Вольман. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — В: Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 342; А. Ковач. О закономерностях развития литературных родов. — В: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 31; С. Игов. Високо при извора. С., 1974.

[8] Вж. по-подробно А. Лилов. Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството. С., 1971; Л. В. Чернец. К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении. — Вестник Московского университета, № 4, 1967, 37—48; Учен. зап. Уральского гос. ун-та им. А. М. Горького, № 44, сер. Филология, вып. 1. Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1966.

[9] М. Верли. Общее литературоведение. М., 1957, 110—115.

[10] Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.

отделното художествено произведение, така и на литературния процес — диалектическото взаимоотношение между съдържание и форма, между познание и художествена структура, между традиция и новаторство, между обществени изисквания и талант. Жанрът е тясно свързан с такива същностни характеристики на литературата като метода и стила.

Изобщо чрез разбиранията си за жанра една или друга литературоведска школа, един или друг учен са изразявали възгледите си за същността и характера на литературното творчество. Теорията за жанровете винаги е била огледало, в което са се отразявали философските и методологическите позиции на различните автори. Не е случайно, че един от барометрите за историческата смяна на научни методи и принципи в естетиката и литературознанието е променената представа за жанра и жанровата система. Обикновено тази представа е била непълна, защото действителното състояние на литературата е надхвърляло границите на теоретическото съзнание за нея. „Както за отделния човек не може да се съди по това, което той сам мисли за себе си — пише Маркс, — така за една епоха. . . не може да се съди по нейното съзнание.“[11]

Струва ми се например, че теорията на класицизма със своите нормативни изисквания към жанровете, със строгата си жанрова йерархия, с педантичното деление на „високи“ и „ниски“ жанрове не отразява истинското многообразие на литературата във Франция през XVII в. Защото редом с жанрово „законните“ трагедии и оди на Корней, Боало и Расин съществуват романите на Шарл Сорел и Оноре д'Юрфе, творчеството на Теофил дьо Вио и Сирано дьо Бержерак. Тук не поставям въпроса, коя от двете насоки има по-голяма историческа и естетическа стойност. Важното е да се отбележи, че жанровата теория на класицизма се опира не само на конкретното художествено творчество, а преди всичко върху принципите на картезианската философия, върху идеологическите схващания за природата на изкуството в епохата на Луи XIV.

Подобно е положението и с естетиката на немските романтици. Тезата за абсолютната свобода на творческия субект, твърдението, че в литературата не съществуват обективни закономерности и поради това тя не подлежи на научно изследване, убеждението, че жанрът е плод на гениално откровение, съвсем не означават, че в жанровата система на романтизма няма строги закономерности, определени от сложното въздействие на обществени и естетически фактори. Разбира се, тази система е по-„широка“ и по-„свободна“ в сравнение с жанровото състояние при класицизма. Раждането на романтизма като нов художествен метод е свързано с определен кръг социални предпоставки, които стоят в основата и на една нова философия — субективния идеализъм на Бъркли, Юм, Хердер. Между другото тази философия се изразява и в схващането за природата на изкуството. Ако бъдем още по-конкретни — и в схващането за литературния род и жанр. Съществува неточното мнение, че проблемите на литературната морфология са подценявани в поетиката на романтизма. Едно по-внимателно вглеждане обаче ще ни покаже обратното. Така например съдържателното изследване на Н. Георгиев „Поява и утвърждаване на единно родово понятие лирика“ разкрива голямата активност на романтиците в тази област. Въпросът е, че те влагат исторически ограничено, субективно-идеологическо съдържание в понятията род и жанр, като ги свеждат до своя главен естетически критерий — „особения вид на поетическия гений“[12].

---

[11] К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 13, с. 9.

[12] Н. Георгиев. Поява и утвърждаване на единно родово понятие лирика. — Год. Соф. унив., Фак. по слав. фил., т. 63, 1, 1969, 97—180.

Макар че връзката между жанрова теория и по-общо съзнание за природата на изкуството преминава през редица междинни звена, категорията „жанр“ е извънредно чувствителна към измененията във философската и методологическата база на науката. Ето защо възгледите за жанра са претърпявали толкова честа ревизия в развитието на естетическата мисъл. Това е главната, но не единствената причина, която може да ни обясни многобройните противоречия в историята и в съвременното състояние на жанровия въпрос.

Друг съществен момент, тясно свързан с първото обяснение, е относителната ограниченост на конкретния литературен материал, с който са разполагали различните научни школи и отделните учени. В своето историческо развитие литературата е разкривала все нови и нови възможности за отразяване на изменящата се действителност. Все по-гъвкаво и проницателно в аналитичността си, по-стабилно в широтата на философските обобщения, използващо опита на обогатената традиция, литературното творчество е разширявало границите на художественото познание, което на свой ред е давало пряко отражение върху характера на жанровата система. Към това трябва да прибавим, че в полезрението на науката навлиза художественият опит на все по-широк кръг народи. Преодоляването на европоцентризма в литературознанието увеличава значително възможностите за теоретически обобщения.

В процеса на своето обогатяване предметът на литературната наука сам е напирал да разчупи вече изградените представи, схеми и теории. За разлика от т. нар. точни науки, които се занимават с относително завършени същности, литературознанието, както и ред други обществени науки имат пред очите си неравномерно изменящ се, незастинал, бих казал, „капризен“ предмет. Това увеличава в значителна степен трудностите пред тях.

Абсолютизирането на исторически ограничения предмет на литературознанието е подпомагало раждането на исторически ограничени жанрови теории. В това отношение ние не бихме могли да „виним“ отминалите епохи. За своето „Поетическо изкуство“ Боало разполага със значително по-ограничен кръг от произведения, отколкото теоретиците на романтизма. Критическият реализъм от своя страна има съвършено различна жанрова структура в сравнение и с класицизма, и с романтизма. Ако прибавим към тези обективни предпоставки за ограниченост съществото влияние на идеологическите, на философските представи за същността на литературата, ако се взрем в диалектиката между обективни и субективни фактори, ще видим сложния път при формирането на различните схващания за жанра. И с това въпросът, как е възможно след многовековно развитие да няма завършена жанрова теория, до голяма степен ще бъде изяснен.

Казваме до голяма степен, защото този въпрос има и трета страна. „В литературните жанрове и видове като в конкретни теоретически единици се концентрират всички теоретически проблеми. . .“ — пише в редакционна статия полското издание „Проблеми на литературните жанрове“[13]. В представата за жанра действително се пречупва един широк кръг от теоретични въпроси, в чиято основа стои съотношението между съдържание и форма. Жанрът е твърде *опосредствувана* теоретична категория; абстрактността му е от един по-висок порядък в сравнение с други характеристики на литературата. В понятието „жанр“ се намират в снет вид редица особености на творбата и на литературния процес. Поради това жанрът като категория не може да бъде

[13] Zagadnienia rodzayon literackim. T. 1. Lodz, 1958, p. 12.

определен еднозначно, характеристиката му изисква по-широк комплексен подход.

За да стигнем до частните проблеми на жанра, ние в буквалния смисъл на думата трябва да преминем през съвкупност от други, имащи своя собствена специфика проблеми. Научният път към тази „надредна" теоретична категория е труден, определен е от степента на решение на предварителни литературоведчески задачи. Лекотата, с която биват изразявани различни жанрови концепции сред психологисти, лингвисти, формалисти и пр., съвсем не премахва истинската сложност на въпроса. Напротив, опосредствуваният характер на категорията „жанр", липсата на пряка детерминираност е една от съществените причини за разноречията и в съвременното литературознание.

Тук стигаме до въпроса защо в марксическата литературна наука все още не са решени докрай проблемите на жанра и жанровата типология, каква по-дълбока причина стои зад приведените тревожни констатации. Очевидно първите две обяснения хвърлят преди всичко светлина върху трудностите в домарксическия период на литературознанието. Коренът на нерешените проблеми трябва да бъде търсен в друга насока.

Още в зората на своето съществуване марксическата литературна теория и критика е изправена пред необичайно широк кръг от задачи. Проблеми, разисквани с векове от домарксическото литературознание, един огромен емпиричен материал, натрупан и неправилно тълкуван от буржоазната наука, трябва да бъдат поставени на краката си. Въоръжена с нов философски метод, младата марксистко-ленинска литературна наука трябва да преосмисли традицията, да приложи на практика в една специфична област методите на диалектическия и историческия материализъм. При това положение градацията на задачите е от особена важност и, струва ми се, тук се проявява една от страните на партийността в литературознанието. Последователната и гъвкава градация е определяла основната развойна линия и на съветската, и на българската марксическа критика.

Необходимостта да бъде изследвана преди всичко социалната детерминираност на литературните явления е диктувала първия и основен кръг от задачи — въпросите на идейността, класовостта и партийността, на художествения метод, на мирогледа, на приемствеността и новаторството в социалистическия реализъм. Но дори и в началния етап на съветското литературознание проблемите на жанра не са пренебрегвани. Социолозите през 20-те години В. М. Фриче, В. Переверзев, С. Динамов и др. често разискват за особеностите на жанровете, за причините на измененията им и пр. При тях обаче не съществува съзнание за сложната детерминираност на категорията „жанр". Независимо от отделните верни наблюдения те изтъкват преди всичко наличието на пряка връзка между класа и жанрова система. Патосът на социалната проблематика е превзел с щурм по-опосредствувани научни области, получило се е размиване на границите, подмяна на един научен въпрос с друг.[14]

За изместването на жанровата проблематика на втори план, както и за смесването ѝ с други въпроси са съществували обективни причини, бих казал, определена историческа необходимост. Но към това трябва да се прибави субективното подценяване на литературната морфология през определен период в теорията и критиката на социалистическите страни.

[14] С. И. Сухих. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов. — Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. Т. 79. Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории), Горький, 1968, 140—177.

Но все пак очевидно е, че поставянето на жанровия проблем изисква предварително построяване на стабилен методологически фундамент, който може да бъде постигнат чрез дългата и последователна работа на редица учени. Опосредствуваният характер на категорията „жанр“ се проявява и създава трудности както във филогенезиса, така и в онтогенезиса на научната разработка. Развитието на марксическото литературознание показва, че историческата подготовка има изключително значение в това отношение. Разработвайки основните въпроси на марксистко-ленинската литературна теория, редица учени са създавали и обективната база за решението на втори кръг задачи, сред които влизат и теорията на литературните жанрове. В такъв смисъл с пълно основание може да се твърди, че в марксистко-ленинското литературознание съществува зрелост за решаване на който и да е теоретичен въпрос, в това число и за изясняване на такова сложно детерминирано явление като жанра.

Споровете около отделни, макар и съществени моменти на жанровата теория, все още неизяснената терминология не бива да ни настройват скептично към постиженията в тази област. През последните десетина години е направена решителна крачка към овладяване на литературно-морфологическите проблеми. Все по-последователно и точно се очертават техните граници; с богат литературен материал от историята и съвременността се аргументират съществени страни от спецификата и закономерностите на жанра; жанровите въпроси заемат своето реално място в марксистко-ленинската литературна теория. Една голяма част от съвременните възгледи за жанра се изразяват като частни наблюдения в по-общи литературно-исторически изследвания и имат съответния по-малък теоретико-доказателствен обем. Върху материал от различни периоди на литературното развитие се обобщават съществени черти на жанра и на закономерностите в жанровото развитие. Учението за жанра се превръща в показател на дълбоки и важни изменения в литературния процес. Макар че „сумата от монографически работи, посветени на отделните жанрове, все още да не създава историческа поетика“[15], то съвкупността от статии, студии, монографии и по-общи изследвания показва една твърде внушителна картина на движение, на търсения в литературната морфология.

Струва ми се, че някои песимистични изводи отразяват по-старо състояние на нещата или крият един не съвсем обоснован максимализъм. Та нима през противоречията, през разнопосочните търсения не минава пътят към всяка научна истина; и нима има нещо по-чуждо на марксистко-ленинската философия от закостеняло-догматичните предписания, от веднъж завинаги утвърдените схеми? С това не искам да оправдая възможностите за научен релативизъм. Теориите-еднодневки са не по-малко съмнителни от истините от последна инстанция.

В случая е важно да се подчертае, че трудностите при постановката и решаването на жанровия проблем не могат да бъдат определени еднозначно. Съвкупност от различни по значение, но тясно свързани помежду си фактори оказват въздействие върху степента на неговата разработка. След тревожните констатации ние би трябвало да се запитаме: каква е причината за нерешените проблеми? Защо отговорът между другото разкрива и широката перспектива пред марксистко-ленинската литературна теория в тази област.

---

[15] С. Вольман. Цит. съч., с. 343.

Научното изследване на жанровите въпроси е тясно свързано с литературнокритическата практика. Честите разисквания за жанровата природа на различни съвременни произведения, споровете за характера на жанровите взаимодействия, за т. нар. „жанров синтез", противоречията около закономерностите и ролята на таланта в жанровата динамика много добре показват мястото на морфологическите проблеми в оперативната критическа дейност. Но разноезичието в теорията се отразява, а дори и засилва в критиката. Често пъти сблъсъкът на мнения тук е по-краен и по-фрапиращ, отколкото в теоретичната литература. Въпроси, по които има сравнително единни възгледи, проблеми, които се смятат вече за преодолени, понякога се „преразглеждат" в критиката случайно, без необходимите доказателства, извън общия литературен процес. Това, от една страна, показва липсата на оптимална връзка между теория и критика, а, от друга — още веднъж потвърждава научната актуалност на жанровия въпрос. Разглеждането му в по-широк литературен контекст, с повече теоретични доказателства би могло да създаде и по-стабилна методологическа база за литературнокритическите интерпретации.

Жанровата теория е едно от действените оръжия за познание и оценка на съвременния литературен процес. Изучаването на жанровите особености разкрива важни страни от движението, от обективните закономерности на художественото творчество. Занимаването с тази проблематика не означава педантично делене на литературата на отделни абстрактни единици, не се изразява в съставяне на „безкрайни" класификационни редове, както смятат отделни критици. Характерът на жанровата система е тясно свързан с познавателната същност на литературата. Поради това изучаването на жанровите закономерности обяснява обективните възможности за художествено познание в различните моменти на литературното развитие. Ето защо жанровата теория стои в основата на определен кръг литературнокритически критерии за оценка на произведения, на тенденции и направления.

При изучаването на жанровите въпроси и в миналото, и в съвременността съществува терминологична двусмисленост, неточност и колебливост. Както във всяка научна област, така и в литературната морфология названието на категориите е твърде условно, макар че не е произволно. Зад названието, т. е. зад термина, винаги съществуват някакви исторически и логически оформени критерии към явленията и фактите. Така че ако сведем въпроса за терминологичната двусмисленост в генологията само до просто езиково договаряне, ние ще опростим значително същността на противоречията. „Договарянето" за термина „жанр" не е лек, формален акт, а е продължителен процес на научни спорове, който има две неравностойни страни.

Едната и по-важната причина за колебливата употреба на термините „жанр" и „вид" се състои в различните схващания за съотношението между литературния род и жанр.

Втората причина има по-формален характер и се изразява или във въвеждането на нови термини, или в буквалното следване на етимологията на думата „жанр" (фр. genre=род), което предизвиква произволна употреба ту на термина „род", ту на „жанр".

Обикновено тези два момента на противоречията са сложно преплетени и на пръв поглед създават впечатление за непроходима бъркотия.

Съществува убеждение, че характерните образувания в рамките на епоса, лириката и драматургията са логически подчинени на трите рода и представляват видово проявление на родовата същност. Така обикновено бива тълку-

вана статията на В. Г. Белински „Разделение на поезията на родове и видове". Макар че забележителният критик се спира на сложната диалектика между род и вид, самата терминология навежда на извода за логическа подчиненост. По-късно терминът „вид" бива отчасти подменен с „жанр", но представата за видовия характер на жанра се укрепва. През 1930 г. А. Цейтлин твърди: „Жанровите образувания се отнасят към епоса, лириката и драмата като вид към рода."[16] Към тази позиция се придържа и Г. Л. Абрамович, но той намира компромисното решение да употребява едновременно термините „вид" и „жанр", като под жанр разбира „някой подвид на съществуващите видове поезия"[17]. Л. В. Шчепилова обозначава родовите признаци на произведението с общото, недиференцирано описание „форма на литературното творчество", а видовите различия — с термина „жанр"[18]. Л. И. Тимофеев, от своя страна, употребява „*жанр* (в смисъл на *род*) и *жанрова форма* (в смисъл на *вид*)"[19]. След известни съмнения И. К. Кузмичов се спира на термините „род" и „жанр", макар че за него „родът по отношение на жанра ще бъде неговата същност, вътрешна форма, а жанрът по отношение на рода — външна форма"[20].

Предпоставката, че жанрът е видово проявление на родовата същност, определя и колебанието между термините „вид" и „жанр". В естествознанието съществува традиция характерните по-общи единици в рамките на определен род да се наричат „видове". Влиянието на това терминологично правило се сблъсква със специфичните литературоведчески традиции, с желанието да се използува специализирана литературна терминология. Резултатът от взаимодействието на тези противоположни сили е терминологичната колебливост между „вид" и „жанр", която се среща не само като противоречие у различните автори, но понякога и в практиката на един и същ литературовед. Макар че се придържа към логическата поредица род — вид — жанр, А. Т. Василковски в по-конкретните си теоретически наблюдения подменя и изравнява „вид" и „жанр".[21] Дори в такова авторитетно издание като тритомната „Теория на литературата" Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов още в началото на своята статия отбелязват „хилядолетното съществуване на основните литературни родове и видове"[22], но заменят напълно по-нататък термина „вид" с „жанр".

Очевидно „договарянето" за употребата на термините „жанр" и „вид" трябва да бъде поставено на една по-широка принципна основа. Защото същността не е във воденето на терминологичен спор, а в това — какви обективни свойства на литературното произведение се влагат в понятието жанр. Струва ми се, че категорията „жанр" се опира на такива особености на литературното творчество, които са *самостоятелни, относително независими от родовите черти*. Между жанра и рода, както между жанра и други характеристики на художественото произведение съществуват диалектически връзки и в такъв смисъл бихме могли да говорим за родови черти в жанра дотолкова, доколкото

---

[16] Л. Цейтлин. Жанры. — В: Литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1930, 109—110.
[17] Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1956, с. 225.
[18] Л. В. Щепилова. Введение в литературоведение. М., 1956, с. 187.
[19] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1966, с. 341.
[20] И. К. Кузьмичев. Границы лирики. — Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. Т. 79. Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории). Горький, 1968, с. 96.
[21] А. Т. Васильковский. О содержательности жанровых форм как критерий классификации жанров. — Вопросы русской литературы, вып. 3 (15). Львов, 1970, с. 18.
[22] Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов. Содержательность литературных форм. — В: Теория литературы (Основные проблемы в историческом освещении). Т. 2. М., 1964, с. 18.

което съществуват и особени жанрови черти в трите рода. Изравняването на съотношението род — жанр със съотношението същност — явление по наше мнение е неприемливо. „Основната задача и трудност при разработката на жанровия проблем — отбелязва с основание Г. Н. Поспелов — се заключава именно в това, да се отделят от цялата многостранност и сложност на съдържанието и формата на художествените произведения тези техни свойства и страни, които са собствено *жанрови*, за разлика от всички други — нежанрови."[23]

Един от многобройните аспекти на тази основна задача е „разграничаването" на род и жанр, което между другото има и терминологично значение. Какви са специфичните жанрови страни в литературното произведение и в какво се изразява тяхната диалектика с родовите черти е основен проблем в морфологията на литературата. Важното в случая е да се отбележи, че жанрът не е видово проявление, външна форма, логическо подразделение на рода. В такъв смисъл употребата на термина „вид" не внася яснота в литературно-морфологическата проблематика, а, напротив — поради езиковата си семантика измества въпросите в една ограничена плоскост. Ето защо в съответствие с тази теоретична предпоставка и в тон с определени страни на, общо взето, колебливата терминологична традиция по-уместно е такива литературни образувания като например романа, повестта, разказа, лиричното стихотворение, поемата, баснята и пр. да се наричат с думата „жанр", а не с „вид". Подобни теоретически съображения, повече или по-малко изявени, лежат в основата на терминологията на редица съвременни изследователи. Термина „жанр" и производните му ще използуваме и в разглеждане на случаи, при които за характеристика на жанровите особености и закономерности не се употребява специален термин или се използува думата „вид". По този начин ще се опитаме да избегнем терминологичното разноречие при анализа на различните възгледи за жанра.

В античната естетика проблемът за жанровите особености на литературните произведения е поставен най-системно и задълбочено в знаменитото „За поетическото изкуство" от Аристотел. Още в началото на своя труд той подчертава, че морфологичното деление на творчеството се корени дълбоко в неговото съдържание и не бива да се основава на външни, формални особености. „Просто, като свързват името на размера с понятието „творя", хората именуват едни поети творци на елегии, а други — творци на епос, назовавайки ги поети, т. е. творци не според характера на подражанието, а според размера."[24] По-нататък Аристотел се връща неколкократно към тази мисъл, като изрича известния теоретически афоризъм, повторен по-късно и от Дидро: „Херодотовото съчинение би могло да се предаде в стихове, но не ще престане да бъде някаква история в стихове, каквото е и в проза" (с. 77).[25] Неслучайно древният мислител обръща особено внимание на този методологически принцип. От античността до днес въпросът за критериите на морфологичната систематизация често пъти е поставян върху формално-структурна плоскост, а жанровите особености са схващани като система от похвати, като композиционно-стилови характеристики или специфичен строфичен и метричен стихотворен строеж. Абсолютизирането на тези страни от художественото твор-

[23] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 154.

[24] Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 68 (по-нататък се посочва в скоби страницата на цитираното издание).

[25] Д. Дидро. Сочинения. Т. 5. М., 1936, с. 369.

чество лежи в основата на редица формалистични възгледи за изкуството и нещо повече — що се отнася до проблемите на жанра, — формално-структурните особености се изтъкват понякога на преден план дори от учени с определени материалистически позиции. Ето защо подчертаният още от Аристотел *съдържателен принцип* на морфологически анализ има актуално методологическо значение.

В първите три глави на „Поетиката“ античният мислител определя своите теоретически критерии за морфологично разглеждане на изкуството. „И тъй, епическата и трагическата поезия, а също комедията, дитирамбическата поезия и по-голямата част от авлетиката и китаристиката — всички те, казано общо, са подражание, а се различават помежду си по три неща: че подражават или с различни средства, или на различни неща, или по различен, несходен начин“ (с. 67). Ако приемем, че различните средства оформят различните видове изкуства, че разнообразието на предмета („различните неща“) е причина за жанровото многообразие, а начинът стои в основата на епическия, лирическия и драматургическия род,[26] ще видим, че по този начин областта на жанровите особености се изразява в ценностното отношение на автора към изобразяваните характери и събития. Защото под предмет на подражание Аристотел разбира лица, които са представени „или като по-добри от нас, или като по-лоши, или като подобни нам. . .“ (с. 68). „Същата разлика — продължава той — показва и трагедията спрямо комедията: първата си поставя за цел да изобразява героите по-добри, а втората — по-лоши, отколкото те са днес“ (с. 69). Изчерпването на жанровата характеристика с аксеологическата страна на литературното произведение не задоволява съвременната генология. Важното обаче е, че Аристотел има съзнанието за *специфичността на жанра* и не разтваря неговата проблематика във въпросите за рода и за видовете изкуства. Нещо повече — в по-конкретното изследване на древногръцката трагедия той разширява представите за категорията „жанр“. Редица моменти от неговата теория за фабулата, разглеждането на различните типове фабули се свързва с по-общата му жанрова концепция, като я доуточнява и доразвива. Идеята за жанровообразуващата роля на фабулата е продуктивна и в съвременното литературознание.

У Аристотел срещаме редица разсъждения за мястото на таланта в развитието на жанровете. „А поезията се разделила на видове — отбелязва той — според собствената им природа (на поетите — б. м., Д. К.)“ (с. 70). Абсолютизирането на подобни забележки често пъти е служило за аргумент на различни психологически и субективистични теории, свеждащи жанровото многообразие единствено до особеностите на творящия субект. В контекста на Аристотеловата „Поетика“ обаче съзнанието за ролята на таланта се свързва с ясната представа за морфологичните закономерности, които влияят върху субекта и в определена степен направляват работата му. Още в зората на човешката култура Аристотел поставя въпроса за връзката между обективни закономерности и творчески талант в образуването и развитието на жанрове, родове и видове изкуства.

Тези морфологични уроци на „Поетиката“ имат методологическа стойност и за съвременното литературознание.

Но в развитието на естетическата мисъл различните съображения и изводи на Аристотел са получавали различна относителна тежест, акцентирано е на

---

[26] Срв. М. С. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 20.

онези страни от неговата теория, които най-пълно са съответствували на отделните, исторически оформени възгледи. В своята „Поетика“ Аристотел ясно проявява схващането за строга жанрова йерархия. Самото поставяне на въпроса, „дали епическото или трагическото подражание стои по-високо“ (с. 102), е неправомерно според разбиранията на съвременната литературна теория. Аристотел определя господствуващо естетическо място на трагедията и аргументира нейните преимущества пред епоса, като се опира на едностранчива основа за сравнение. Ние няма да се впускаме в подробностите на неговите доказателства. Важното е, че жанрово-йерархичните концепции на Аристотел проявяват необикновена жизненост в поетиката на класицизма. Древният философ подготвя един от основните постулати в литературната теория на XVII в.

Редом с конкретните социални, философски и литературни предпоставки за своята поетика класицизмът намира един съществен аргумент и в теоретическата традиция. Преведена за пръв път на латински през XIII в., „Поетиката“ оказва въздействие на редица средновековни и ренесансови философи и поети— Трисино, Бетори, Торквато Тасо, Данте, ранния предвестник на класицизма Скалигер. В процеса на образуването на националните езици през Възраждането жанрово-йерархичният принцип на Аристотел получава нов, *езиково-стилистичен нюанс*. Проблемите на жанра се затварят изключително в особеностите на различните езикови стилове. Това изостряне на интереса към съотношението език—жанр добре показва как основните идеологически задачи на епохата се отразяват върху жанровите концепции. Градацията на езиково-стилистичните сфери се свързва пряко с жанровото многообразие и определя неговото йерархично подреждане. „За трагедията ние използуваме по-висок стил — отбелязва Данте, — за комедията — по-нисък, а елегията предполага речта на изпадналите в нещастие.“[27] Но през Възраждането жанровата нормативност все още не е затвърдяла, регламентирането няма строгия и абсолютен характер на класицизма.

При класицизма езиково-стилистичните жанрови критерии се допълват с нови делитбени принципи — темата, сюжета, нравствения пълнеж на определена индивидуална или обществена ситуация. Така поетиката на класицизма се доближава по-плътно до разбиранията на Аристотел, вече на едно ново идеологическо равнище. Защото „предметът“ като жанров определител тук се схваща сравнително по-цялостно и разностранно, а не само езиково-стилистически, както е в късното средновековие и Възраждането. Разбира се, и в поетиката на класицизма се говори също за „висок“, „среден“ и „нисък“ жанров стил, но в понятието „стил“ се влага по-широко съдържание. По този повод Н. Георгиев отбелязва: „Стилът тук се възприема като краен определител на ситуации и ценности и именно в този дух Хобс например говори ситуационно-стилистически за литературно деление по белега „дворец, град, село“.“[28]

Общо място при разглеждане на класицизма е критиката на неговата жанрово-йерархична доктрина. С основание тя в крайна сметка бива свързвана със социално-съсловната йерархия в епохата на абсолютизма. Отбелязва се несправедливото подценяване на редица лирически жанрове и романа, което сковава художествените търсения, подтиска демократичните насоки в развитието на литературното творчество. Тази критика е справедлива, а тон за нейното начало дават още Дидро, Лесинг, Волтер, енциклопедистите. От съвременни позиции критиката към поетиката на класицизма би могла да се раз-

[27] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962, с. 482.
[28] Н. Георгиев. Цит. съч., с. 103.

шири. Метафизичната представа за неизменност на герои и конфликти, противопоставянето на разум и чувства, пренебрежението към „простонародния" език разкриват ясно историческата си ограниченост. Но в жанровата концепция на класицизма би трябвало да се разграничават две страни. Едната е чисто ценностното отношение към оформените жанрове, обявяването на едни литературни образувания за „високи", а други — за „ниски". Това йерархично разбиране е претърпяло най-бърза ревизия в развитието на естетическата мисъл и е напълно отхвърлено от съвременността. Другата страна обаче се изразява в самите принципи на жанровото разделение, в жанроводиференциращия подход към литературното творчество.

Тези две страни на класицистичната жанрова доктрина се взаимопроникват и до голяма степен се определят взаимно. Аксеологично-ситуационните жанрови критерии дават отражение на йерархичната подредба и противопоставяне между трагедия и комедия, между героична и битова поема и пр. На свой ред представата за повече или по-малко социално ценни жанрове подкрепя оформените насоки за морфологически анализ. Това разграничаване на две страни в единната жанрова теория на класицизма е възможно само в течение на анализа и има смисъл преди всичко, за да бъдат изтъкнати нейните позитивни моменти, защото методологически прогресивното в жанровата концепция на класицизма често пъти бива отминавано и подценявано.

Опряна на Декартовата философия, поетиката на класицизма съдържа всички недъзи и исторически напредничави идеи на дуалистическия рационализъм. Метафизично-идеалистическата представа за съществуването на неизменни, „вродени" идеи и същности се сблъсква непримиримо с вярата в разума, в силата на познанието. Оттук произтичат острите противоречия и ограничеността на класицистичната естетика. Но, както справедливо отбелязва Н. А. Сигал: „Рационалистичният анализ и обобщение помагат да се открои закономерното и най-значимото в окръжаващия сложен свят, дават възможност за абстрахиране от случайното и второстепенното заради закономерното и главното — в това е историческата заслуга и дълбоко прогресивната роля на класицистичната естетика, нейната ценност за нас."[29] Това общо заключение се отнася с пълна сила и за отделни страни от класицистичната жанрова теория.

В основата на нейните ценностно-ситуационни принципи лежат ред *съдържателни* особености на художественото произведение. *Обектът и характерът на художественото познание са първичните звена* на жанровата класификация при класицизма. Но този съществен и за съвременността методологически проблясък веднага бива замъглен от йерархичната подредба на явленията и в социалната действителност, и в литературата от представата за тяхната неподвижност и строга разграниченост. Видяхме какво значение за това литературно-теоретическо съзнание имат по-общите социални и философски предпоставки. В резултат познавателната основа на жанровата концепция бива затрупана от метафизични постулати и догматични предписания, които ограничават и без това едностранчивата картезианска теория на познанието.

В най-цялостното представяне на класицистичната поетика, в трактата „Поетическо изкуство", Боало не посочва специално по-общите класифика-

---

[29] Н. А. Сигал. Поэтическое искусство Буало. — В: Поэтическое искусство. М., 1957, с. 18.

ционни принципи на жанрово-йерархичната си подредба. В две от четирите песни той характеризира последователно идилията, еклога, елегията, одата, сонета, епиграмата, баладата, мадригала, сатирата, водевила, трагедията, епопеята и комедията. Сред тези ту блестящи с точността си наблюдения, ту ограничени в нормативността си описания на пръв план се очертават схващанията за неизменност, чистота и неравноценност на литературните жанрове. Дълбоко под тези представи се намират рационалните зърна на класицистичната жанрова теория.

Освен отхвърлянето на класицистическия йерархизъм преходът от XVII към XVIII в. не донася нови позитивни схващания за същността на литературните жанрове. Признаването на равенство между „високите" и „ниските" жанрове от френските просветители е белег на техния демократизъм, но показва все още запазените *ценностни критерии* за морфологична диференциация. М. С. Каган с основание отбелязва: „. . .Опонентите на класицистичната доктрина са воювали срещу нея със *собственото ѝ оръжие*, т. е. приемали са предложения от нея аксеологически подход към жанра, доказвайки единствено, че висша ценност притежава не митологичната измислица и не животът на кралете и велможите, а реалният живот на обикновените хора."[30]

Началото на XVIII в. е свързано със значителни приноси в други области на морфологичните изследвания. Проблемът за съотношението между различните видове изкуства и преди всичко между поезията и живописта вълнува все по-широк кръг учени и творци. Връхна точка в тази теоретична насока е знаменитият трактат на Лесинг „Лаокоон". Едва от средата на века и предимно в Германия специфичната жанрова проблематика получава ново осмисляне. Различните концепции за жанра, притежаващи свои характерни оттенъци и взаимно допълващи се, могат да бъдат обединени в две главни направления — *психологическо* и *философско-дедуктивно*.

Вече се докоснахме до най-съществените родови и жанрови определители на романтиците. Ирационално представяните и абсолютизирани особености на творящия субект, както и психологията на възприемащия, е главният естетически критерий, който стои в основата на жанровата им теория. Стъпило на философска база, чийто онтологически и гносеологически център е субектът, това естетическо направление канонизира „гения", „вдъхновението", „волята" като единствена мярка на художественото творчество. Така проблемът за жанровообразуващата роля на таланта бива компрометиран за дълго време в очите на противниците му.

Субективно-идеологическият психологизъм се заражда в Англия, където най-ярки негови представители са Юм, Бъркли, Шафстбъри, Харис. За теоретиците на „Буря и натиск", както и за ранните романтици идеите на английските субективни идеалисти са истинско откровение.[31] Тези идеи се доразвиват, като понякога получават нови модификации, без да изменят същността си. Важното за нас е да отбележим, че субективно-идеалистическият психологизъм не се ограничава в рамките на немската теория през XVIII в. Допълнени, а понякога и неузнаваемо модифицирани, морфологичните идеи на Зулцер, Хердер, Хаман и др., запазват своята основа и през XIX и XX в. Оттук, струва ми се, водят своето начало няколко направления в границите на идеалистическата естетика, които ще отбележим мимоходом.

[30] М. С. Каган. Цит. съч., с. 38.

[31] Изчерпваща характеристика на тези процеси вж. у В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII в. М., 1962.

Първото от тях е същински психологическото. Изтъкващи като основен жанров определител типа талант — индивидуален или национален — и особеностите на художественото възприятие, привържениците на този възглед се движат от умерения психологизъм (М. Лазарус, Казамиан, П. ван Тигем) до фройдизма (И. Ханкис).

Второто направление, което своеобразно трансформира основните идеи на своите предходници и умело прикрива корена си, е естетическото учение на Ф. Ницше и О. Шпенглер. Определените от Ницше два типа художествена дейност — „аполониевска" и „дионисиевска" — стоят в основата и на естетическата му морфология.[32] В неговите разлети теоретически формули странно се сплитат черти на различни типове художествена култура, на определени групи изкуства и на отделни страни от творческата психология. Възможност за такъв противоречив теоретически синтез дава антиисторическият подход на Ницше, представата за неизменност на психология и тип култура. При това положение частните проблеми на литературните видове остават затворени в една метафизична сфера, като неподвижни дадености. На тази основа още по-нататък отива Шпенглер. За него вече морфологичните проблеми губят всякакво значение, тъй като основна единица на естетиката му са затворените, изолирани и самозадоволяващи се извънисторически типове култура. Видът изкуство, родът и жанрът се сливат и обезличават по един категоричен начин, като на тяхно място се предлага цикличната смяна на „аполониевска", „фаустовска" и „магическа" прасъщност на изкуството.[33]

Естетиката на Шпенглер е преходът към друго, още по-откровено агностично направление в морфологията на изкуствата. Изразено най-недвусмислено от Б. Кроче, това направление ясно показва връзката си със субективно-идеалистическия психологизъм, като го довежда до неговия логичен предел. Бидейки последователен в своята психо-лингвистична концепция, Б. Кроче формулира безсмислието на каквато и да е родова и жанрова систематизация, изградена върху съмнителната основа на субективното. Преценен от позициите на субективния идеализъм, отказът на Кроче от жанровата проблематика има своето основание. Защото действително — не е възможно последователно и цялостно занимание с проблемите на литературния жанр при положение, че „реалността на поезията" се изчерпва с нейните субективно-психологически и лингвистични страни.

Завършвайки с агностицизъм своето саморазвитие, субективно-психологическото направление разкрива цялата си научна несъстоятелност. Така то демаскира прикритата порочност и в предишните етапи на съществуванетоси-

Върхът на *философско-дедуктивната* насока в морфологията на изкуството и в частност на литературата е забележителната „Естетика" на Хегел. Тук не е нужно да преценяваме противоречията в неговия труд, но трябва да подчертаем, че, от една страна, Хегеловият философски идеализъм се проявява в телеологичността на естетическите му идеи. Телеологизмът и произтичащият оттук естетически песимизъм виждат върха на изкуството в класическата античност и подчертават неговото самоизчерпване в т. нар. стадий на романтичната художествена форма. Този основен възглед в „Естетиката" на Хегел, който има пряка връзка с морфологичните му концепции, е блестящо преодо-

---

[32] Ф. Ницше. Происхождение трагедии. — В: Метафизика искусства. СПб., 1899, с. 134.

[33] О. Шпенглер. Закат Европы. М.- Пг., 1923.

лян в един по-общ философски план от Маркс.[34] Втората страна в естетическите идеи на Хегел е свързана с историческия, диалектичен подход към развитието на изкуството, който е истински скок във философията на неговото време. Тези две страни са тясно свързани и често пъти ценното и дълбокото в „Естетиката" е забулено от дедуктивно-спекулативната целенасоченост. Същественото за нас сега обаче е да изтъкнем преди всичко положителните моменти в Хегеловата морфология.

Системата на видовете изкуства, на родовете и жанровете е представена от Хегел като *закономерно възникнала* и *закономерно изменяща се*. При това границите между различните морфологични образувания са подвижни, динамични, изменчиви — преливанията в отделните подсистеми на видове изкуства, на родове и жанрове е един исторически процес, който е определен от съществени промени в *съдържанието* на изкуството. Съдържателната основа на морфологичната динамика е диалектически свързана с измененията във формата на художественото творчество и по такъв начин е разкрит сложният механизъм в движението на видове, родове и жанрове. Хегеловият историзъм и диалектика са предпоставките, които отвеждат до откритието на *закона за неравномерното развитие в морфологията на изкуството*. Но това гениално прозрение веднага се сблъсква с телеологичния извод, „че изкуството отначало само търси своето адекватно съдържание, после го намира и най-сетне го прекрачва"[35].

При по-конкретното разглеждане на Хегеловата морфология обикновено се акцентира на родовата проблематика и на системата от пет изкуства — архитектура, скулптура, живопис, музика и поезия — последователно разгръщащи се в символичната, класическата и романтичната фаза на художественото съзнание. Що се отнася до специфичната жанрова теория, някои изследователи като И. К. Кузмичов, отричат нейното присъствие в „Естетиката", а други — като М. С. Каган и В. В. Кожинов — отбелязват най-общо, че Хегел се е занимавал с този въпрос, без да изтъкнат по-точно същността на концепциите му. По-редки са специалните изследвания на жанровата проблематика в „Естетиката" на Хегел. Такъв характер имат две статии от А. Я. Есалнек и Л. В. Чернец.[36] Авторките с основание отбелязват, че въпросите за същността, еволюцията и смяната на жанровете е поставен при Хегел на „съдържателна, а не на структурна основа". По-нататък те извеждат жанровия критерий чрез взаимоотношението на Хегеловите категории „субстанционално" и „субективно" (за разлика от родовото определяне чрез отношението „обект — субект"). По такъв начин А. Я. Есалнек и Л. В. Чернец стигат до извода за съществуването на три жанрови групи в „Естетиката" на Хегел — епопейна, сатирична и романна. Този възглед за жанровата концепция на немския философ много пряко кореспондира със съвременната жанрова теория на Г. Н. Поспелов и косвено намира подкрепа в нея. Що се отнася обаче до Хегеловите възгледи, струва ми се, че те трябва да бъдат разкривани в друга насока.

---

[34] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. М., 1957, 180—181.

[35] Хегел. Естетика. Т. 2, С., 1969, с. 456 (по-нататък в скоби се дават томът и страницата на цитираното издание).

[36] А. Я. Эсалнек. Проблема жанра в „Эстетике" Гегеля. — Вестник Московского университета, сер. Филология, № 5, 1966, 51—60; Л. В. Чернец. К типологии жанров по содержанию (Постановка проблемы у Гегеля и у А. Н. Веселовского). — Вестник Московского университета, сер. Филология. № 6, 1969, 26—37.

В „Естетиката“ няма специално озаглавен раздел, който да се занимава с литературните жанрове, но в обширната глава, посветена на трите литературни рода, жанровата проблематика заема съществено място. Хегел разглежда родовите и жанровите черти в много тясна връзка и отделя изключително внимание на онзи жанр, който според неговото телеологическо схващане най-пълно и изчерпателно изразява общородовите характеристики. Така в раздела „Епическа поезия“ за някои жанрове е споменато мимоходом, а древногръцките „Илиада“ и „Одисея“ като най-ярки творби в епопейния жанр са изтъкнати и като най-адекватен израз на епическото изобщо. Хегел многократно отбелязва, че е оставил „настрана незадоволителните *второстепенни видове*“ (2, 663), „второстепенните клонове на същински епическото“ (2, 615). Неговото телеологическо схващане, според което жанровото развитие има *примитивно начало, връх и упадък*, е намерило едничкия и неповторим връх в античната епопея и чрез този жанр е търсен опит за описание изобщо на епическия род.

Ето защо родовите и жанровите морфологични нива са разгледани така неразчленено в процеса на анализа на епопеята. Но това съвсем не означава, че понятието за жанра е слято с понятието за рода. При анализа на епопеята, както и при беглото разглеждане на други жанрове, Хегел разкрива особен кръг собствено жанрови характеристики, относително независими от родовите черти. Така обективността като същностен белег на епическия род е *само една страна* сред особеностите на епопеята. Тонът на обективността — отбелязва Хегел — свързва епопеята с ред други епически образувания, но това е само едностранчива връзка, защото съществуват *съдържателни разграничители* между тях, между епопеята, епиграмата, дидактическата поема, идилията и пр. Друг пример за самостоятелността в проблематиката на род и жанр е разглеждането на епиграмата в Хегеловата „Естетика“. На нея е обърнато внимание на две места: както в раздела за епическия, така и при лирическия род. Субективният изказ, чувството определят съществената отлика на лирическата епиграма от епическата, но заедно с това между тях съществуват важни *съдържателни сходства*. Въпросът какво *разграничава* епическата епиграма от епопеята и какво *сближава* лирическата епиграма с епическата, е в същност въпрос за жанровия критерий на Хегел. Очевидно е, че както в първия случай разграничаването, така във втория случай — сближаването, се основават на *обема на художественото познание, на степента на естетическото обобщение*. Тъкмо това смятам, че е главният жанров критерий в естетиката на Хегел.

Започвайки изложението си за епическата поезия с епиграмата, гномите и дидактичната поема, Хегел отбелязва: „Най-простият и все още едностранчив и непълен в своята абстрактна съсредоточеност епически вид изложение се състои в това *да се изтъкне* от конкретния свят и от богатството на променливите явления обоснованото и необходимото в самото себе си *и да се изкаже само за себе си*, концентрирано в епическото слово“ (к. м. — Д. К.). „Тук е п и г р а м а т а — продължава той — казва просто какво е *този* предмет. Човекът още не изказва своята конкретна индивидуалност (selbst), а поглежда наоколо и прибавя към предмета, към мястото, които има сетивно пред себе си и които привличат интереса му, едно *сбито пояснение*, отнасящо се до същината на самото нещо“ (2, 549) (к. м. — Д. К.)

По-нататък по отношение на древните г н о м и Хегел подчертава: „Нравствени сентенции, които *обобщават сбито* онова, което е по-силно от сетивните

неща (к. м. — Д. К.), по-постоянно, по-общо от паметника на едно определено деяние.“ Преходът към дидактичните поеми вече обхваща „един определен действителен житейски кръг, чиято съществена природа *трябва да се осъзнае както изобщо, така и с оглед на неговите особени насоки, страни, събития, задължения и т. н.*“ (2, 550—551).

Сред многобройните и от различен порядък определения на същинската епопея важно място заема мисълта, че „епосът *има за свое съдържание цялото на един свят,* в който се извършва едно индивидуално действие. Затова тук се появяват най-многообразни предмети, които принадлежат към възгледите, делата и състоянията на един свят.“ Съдържание на епопеята дава „*човешкото като такова в неговата целокупност* (к. м. — Д. К.) от домашни и обществени, мирни и военни ситуации, нрави, обичаи, характери и събития“ (2, 598—599).

Жанровите характеристики на Хегел могат да се допълнят с определенията както на идилията и романа, така и на редица лирически жанрове. От всички тези отделни случаи обаче се оформя един общ и основен жанров критерий: *различните степени в пълнотата на художественото познание — независимо от епическия, лирическия или драматическия тон — определят многообразието на жанровете и тяхната връзка в единна и развиваща се жанрова система.* Ако лирическата или епическата *епиграма*, т. е. *надпис*, *едва още отделят* предмета от света, за да покажат, че той съществува, то древните гноми *обобщават* художественото отражение на една ниска познавателна степен. Същинската епопея вече *обхваща сложната целокупност на явленията и събитията,* навлиза дълбоко в закономерностите на действителността, разкрива съществено в индивидуални образи.

Хегел пропуска някои образувания в развитието на жанровете, подценява романа като следепопеен жанр и категорично се отказва от изследване на разказа и новелата. Но като оставим настрана дедуктивната телеологичност в представите му за развитие, набелязаната схема за диференциация и жанрова динамика разкрива дълбоката същност на литературното движение. Немският философ отива и по-нататък. Макар и в мистифициран вид, като саморазвитие на абсолютната идея, той се докосва до причините за появата на един или друг жанр в историческото развитие. „Общото световно състояние“ според неговата терминология, или развитието на обществените отношения, е съществен определител на възможностите за художествено познание в различните епохи. От друга страна, Хегел разглежда, и особено подробно при епопеята, произтичащите от степента на художествено познание други черти и определители на жанра. Без да се впускаме в пълното им изреждане, тук ще отбележим само типовете ситуации и сюжети, характера на героите, особеностите на таланта и мирогледа, почвата на конфликтите.

Ето как редом с телеологичността и песимизма в „Естетиката“ на Хегел се очертава кръгът от методологически предпоставки, ценни и за по-нататъшното развитие на жанровата теория.

Съществен принос в морфологичната проблематика създава критико-теоретическата дейност на В. Г. Белински. В зрелия период на своето творчество бележитият революционен демократ се освобождава решително от влиянието на Хегеловия идеализъм и застава на позициите на материализма във философията и на реализма в литературата. Но заедно с това той последователно се придържа към редица положения в морфологичните възгледи на Хегел. Затова, колко силно е въздействието на Хегел върху Белински, може

да се съди не само от общата им представа за динамиката на видовете изкуства и за родовото деление на литературата, но дори и от анализа на епиграмата, гномите, космогониите, теогониите, епопеята.[37] Същевременно Белински преодолява два съществени недъга на Хегеловата жанрова теория.

Първият новаторски принос е отхвърлянето на идеалистическите мистификации за историческото развитие и обществената детерминираност на художественото творчество. В процеса на своята литературно-критическа работа той прави първия опит за очистване на Хегеловия историзъм от спекулативната теза за саморазвитието на абсолютната идея. „. . .В наше време — отбелязва Белински — и самият Ювенал би писал не сатири, а повести, защото ако всяко време има своите идеи, то всяко време има и своите форми“ (I, 116). От тази предпоставка за конкретна детерминираност на литературната морфология от развиващата се обществена действителност произтича вторият съществен извод. За Белински жанровото развитие няма телеологична насоченост, не се изчерпва с достигането на определени жанрови цели и поради това не притежава йерархическа крайност. Доминирането на отделни жанрове е винаги исторически конкретно и променливо в различните етапи на общественото развитие, защото няма такъв предел на тяхното движение, в който биха се изчерпали възможностите им.

Разработвайки теорията на романа и повестта, Белински на свой ред допълва жанровата система на Хегел с новите, следантични образувания и по такъв начин показва на практика перспективността на епическите жанрове. При обосноваването на различните морфологически образувания той се придържа последователно към *съдържателни морфологични принципи*. „Поезията се е разделила — отбелязва язвително Белински — на лирическа, епическа, драматическа, дидактическа, описателна, епистоларна, пастирска, сатирична, епиграмна и пр., и пр. — всичко не можеш да изброиш. На какво се основава това разделение? — На външни признаци, на условна форма, съществуваща откъснато от идеята, от която по необходимост трябва да произтича всяка форма“ (I, 453). В противовес на това формално, случайно и безкрайно класифициране на литературата забележителният критик аргументира морфологичен анализ на произведенията „не по външен признак, а чрез тяхната същност“ (I, 464). Този принцип определя сравнението му между епопеята и романа, при което *характерът на предмета на изображение и многообразието на художественото познание* създават главните техни различия. Романът и повестта разкриват своята жанрова специфика също в зависимост от „същността и обема на самото съдържание“ (II, 41).

Така Белински очертава някои от главните пътища за формирането на материалистическата жанрова теория.

Въпросът за генезиса и развитието на литературните родове и жанрове предизвиква особен интерес сред представителите на културно-историческото направление в литературознанието през XIX в. Изключително значение не само в рамките на тази школа, но изобщо в развитието на науката има морфологичната концепция на А. Н. Веселовски. Учен с огромна ерудиция и материалистическо схващане за природата на литературата, той според справедливата характеристика на В. М. Жирмунски „по широта на научния кръгозор. . .

---

[37] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах. Т. II. М., 1948, с. 31 (по-нататък в скоби се дават томът и страницата на цитираното издание).

няма съперници не само в руската, но и в световната наука“[38]. Изследвайки най-древното развитие на литературните образувания, А. Н. Веселовски разглежда в много тясна връзка, а понякога и неразчленено родовите и жанровите проблеми. Заедно с това обаче редица съществени изводи и обобщения засягат пряко специфичните въпроси на литературния жанр.

Изходен пункт в жанровата теория на А. Н. Веселовски е учението за синкретизма на първобитното художествено творчество, т. е. за онова състояние на неразчлененост между обред, песен, танц и мимика, от което са се оформили литературните родове и жанрове. В периода на първоначален синкретизъм все още не може да се говори за отделянето на специфични литературни образувания — това, което сега разбираме под понятията епос, лирика и драма, е слято в едно общо цяло, никакви особени жанрови черти не могат да се противопоставят на единната „песен-игра“. Оттук Веселовски аргументира последователното раждане на епическите, лирическите и драматургическите жанрове.

В синкретичния обреден хор в началото се оформя соловата партия на ръководителя (корифея), която има характер на лиро-епическо повествование. При достатъчна вътрешна завършеност това сюжетно повествование се отделя като самостоятелна кантилена, а от нея водят началото си епическите жанрове. От друга страна, хорът изразява своите отношения, чувства и рефлекси към запева на корифея чрез кратки ритмовани емоционални възгласи, от които по-нататък се създават лирическите жанрове. От мимическата песен-танц възниква и зърното на драматургическите жанрове.

Този възглед за прехода от синкретизъм към диференцирано художествено творчество е предизвиквал по-късно редица възражения. Бележитият учен обяснява синкретизма на най-древното изкуство с пълното единение на личност и колектив, а по-нататъшното оформяне на различните жанрове с индивидуализацията, с отделянето на обществени групи и личности от колективната общност. Развитието на личността и отражението на това развитие върху литературната морфология е откритие с голямо методологическо значение, но Веселовски свежда многообразните социално-психологически отношения изключително към обредната песен-танц. Така въпреки индуктивизма в подхода на Веселовски разпадането на синкретизма е представено като една логическа схема, от която е изключен широкият дял на древната приказка и на мита.

Главната ценност в морфологическите изследвания на Веселовски е същинското развитие на жанровете в периода след разлагането на обредните песни-танци. В това отношение както в „Историческа поетика“, така и в студията „История или теория на романа?“ е обърнато особено внимание на измененията в епическите жанрове. „В историята на поетическите родове — пише той — има своего рода последователност, не навсякъде еднакво издържана, затъмнена понякога от странични влияния, които ускоряват или извращават правилния ход на развитие, но толкова прозрачна, че създава впечатление за законност.“[39] Тънкото чувство към закономерностите, към съществените и повторяемото в историческото развитие на литературата създава основния патос в жанровата теория на Веселовски.

---

[38] В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. — В: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 16.

[39] А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939, с. 3.

Първият отклик на определено „събитие, развълнувало народните симпатии", първият художествен изказ на мита или преданието имат лирико-епически характер, като тонът на художественото познание се определя преди всичко от емоционалното възприемане на предмета. „Патосът се задържа в продължение на немного поколения — продължава по-нататък Веселовски — след това *настроението* замира заедно с непосредствеността, но остава интересът към *съдържанието* на песента: от лирико-епическа тя става епическа..."[40] Преходът от лиричност към епичност при изобразяване *на един и същ факт, събитие или лице* е определен от типа на художественото познание, от отношението към обекта на литературното претворяване. Това отношение и характерът на художественото познание от своя страна са пряко свързани с обективните естетически възможности и потребности на определената епоха и не могат да се променят в зависимост от субективните желания, вкусове и предпочитания. С голяма точност Веселовски е изразил един от съществените моменти на жанровата динамика, повтарял се многократно в историята на литературата. По-късно неголемите епически песни се съединяват в по-едри образувания, настъпва период на „естествена циклизация", лирическият момент изчезва напълно и иде „началото... на обобщението"[41]. В древна Гърция например художествената дейност на рапсодите е свързана с образуването на широки цикли, чийто център са определени събития и герои. Оттук циклите се групират в епически свод, който възхожда към многостранните познавателни и обобщаващи възможности на епопеята. Такъв е пътят към създаването на „Илиада" и „Одисея". Този цикъл на развитие в западноевропейската литература е повлиян от християнството и от античните традиции — продължава Веселовски, — но и тук се очертават същите жанрово-подготвителни етапи към „Песен за Роланд", „Песен за Сид" и „Песен за Нибелунгите". Мисълта на учения би могла да се допълни с редица примери от литературата на южните славяни и особено с процеса на циклизации на епическите песни за Крали Марко.[42] Всичко това той е изразил в кратката, но великолепна теоретическа формула: „Епопеята предполага развита епика."

Веднага трябва да подчертаем, че за разлика от Хегел Веселовски не приема никаква телеологическа насоченост в жанровото развитие. Лирико-епическата песен, краткото епическо повествование и цикълът не губят своята художествена актуалност както през целия процес на жанрови изменения, така и в периода на господство на епопеята. Напротив, всеки един от тези жанрове има своя особена стойност, определена от *спецификата на съдържанието и от кръга на художественото познание*. Така руският учен преодолява Хегеловия йерархизъм и представите за крайност в смяната на жанровете.

Морфологичните концепции на Веселовски оказват силно влияние както на съвременниците му, така и на отделни представители на следващите научни поколения. Постиженията на Веселовски са в известен смисъл вдъхновение за специалните интереси на Ф. Брюнетиер към морфологията на изкуството. В неговото съчинение „Еволюция на жанровете в историята на литературата" терминът „жанр" има смисъл на най-обща морфологическа категория и на същинските жанрови проблеми е отредено скромно място. Откритите от Дарвин и Хегел безусловни закономерности в развитието на биологическите видове са другата вдъхновяваща идея за Брюнетиер. Това определя пряката ана-

[40] А. Н. Веселовский. Избранные статьи, с. 4.
[41] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, с. 267.
[42] Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, 91—105.

логия в неговото съчинение между морфологичното и биологичното развитие. Съществено обаче в изследването на Брюнетиер не са отговорите, а постановката на жанровите въпроси — отразява ли категорията „жанр“ обективни явления в литературата, независими „не само от нуждите на критиката, но даже и от капризите на читателите и художниците“, какви са принципите на жанровата диференциация и какви са факторите на жанровите изменения? Така Брюнетиер очертава един широк кръг от проблеми, актуални и за съвременното литературознание.

Под кръстосаното влияние на А. Н. Веселовски, Н. Я. Мар, а до известна степен и на Юнг, е изследователката от 30-те години О. Фрейденберг. В своето изследване „Поетика на сюжета и жанра“ тя си поставя правилната и изключително важна задача „да улови единството между семантиката на литературата и нейната морфология“ върху основата на най-древното творчество и на античната литература. Още в началото обаче Фрейденберг категорично отъждествява сюжета с жанра:„.. .В процеса на единно развитие на литературата всички сюжети и всички жанрове са придобили черти, позволяващи да говорим за тяхното пълно тъждество независимо от резките морфологически различия.“ Диалектическата връзка между сюжет и жанр тук е заменена с уеднаквяване и в произхода, и в по-нататъшното им развитие. Възникването на тъждеството „сюжет—жанр“ Фрейденберг обяснява със „смисъла на простите нужди“ в дълбоката древност. Това са определени съдържателни формули, с които първите хора са изразявали своите връзки, отношения, знания, типични ситуации и пр., това е „исторически смислов шифър към природата и живота, изработен от първото човешко общество“. Като оставим настрана неразчлененатa категория „сюжет—жанр“, в схващането за съдържателната природа на жанра има рационално зърно. Но според концепцията на авторката първоначалният смисъл на жанра изчезва: „В изменените социални условия е загубил онова свое значение, заради което е бил създаден неслучайно; и тогава не е изчезнал напълно, но се е оказал културна ценност, резултат от „производството на идеи“, духовен инвентар, който е влязъл в употреба от новата идеология и новата култура. И тогава неговото лице се изменя. *Предишният конкретен смисъл се абстрахира от значимостта си, като остава гола структура и схема; тъкмо нея вземат за новата идеологическа потребност и я вземат в определени дози, приспособявайки я към новите конкретни цели. . .* (к. м. — Д. К.). Класовото съзнание, като ликвидира стария смисъл, от който се е ръководило съзнанието на първобитното общество, създава религия, литература, философия, изкуство, наука; но навсякъде, където тези идеологии са формално построени на преработеното старо смислово наследство, жанровите разграничения са условни и анализът разкрива, че всички тези жанрови форми представляват различен и по различен повод трансформиран стар мирогледен материал, взет ту в един аспект, ту в друг. И така в процеса на историята едно и също нещо се оформя различно, подлагайки се на различни интерпретации и на различията в езиковите форми; пред нас е двуединнно явление, вътрешно тъждество и външно многообразие.“[43]

В тези твърдения са синтезирани по наше мнение някои сериозни слабости в концепцията на Фрейденберг и тъй като тя кореспондира със съвременната теория за втвърдяване на съдържанието и превръщането му във форма, ще се спра на по-съществените ѝ недостатъци. Първо, според изследователката

[43] О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, 9—10.

жанрът е застиналата конструкция на предлитературни праидеи, праповедения, прасъщности. По-късно техният конкретен смисъл изчезва, а новата култура и идеология не внасят свое съдържание във вече мъртвите конструкции. Непонятно е в такъв смисъл, кое запазва тия праформи и как съвършено новото съдържание се примирява с архаичните и безжизнени схеми. По такъв начин, второ, жанрът като категория на литературния процес не притежава реален смисъл, защото е лишен от конкретно, действително съдържание, а в него е вложено някакво илюзорно прасъдържание. Ето защо жанрът като замръзнала, „гола структура" е безразличен към измененията в действителността, той винаги вътрешно е тъждествен на себе си. И нещо повече, трето, оттук следва логичният извод на Фрейденберг, че жанрът не е специфична категория на изкуствата и в частност на литературата. Носещ в себе си един изначален и универсален архисмисъл, жанрът в същност е вездесъща структура, която бива използувана и от религията, и от философията, и от науката.

Проблемите на литературния жанр са един от възловите моменти в интересите на ОПОЯЗ и на близките до тази школа критици. Общометодологическите позиции на руските формалисти, синтезирани в лозунга „изкуството като похват (прийом)", са достатъчно добре известни и неведнъж са подлагани на критика. Нещо повече, най-ярките представители на ОПОЯЗ, като Шкловски, Тинянов, Ейхенбаум, Якубински, Томашевски, по-късно ревизират своите схващания и с работите си създават ценни приноси в литературознанието.[44] Това, което са преодолели основоположниците на руския формализъм обаче е надживяло тяхната собствена еволюция и модифицирано е намерило почва за развитие в редица формалистични течения и в структурализма.[45] Ето защо връщането към корена на формализма през 20-те години има своя смисъл.

„Литературното произведение е чиста форма. . ."[46] — подчертава през 1925 г. В. Б. Шкловски. Тази формула с незначителни изменения бива повтаряна често и по различни поводи от представителите на ОПОЯЗ и изразява същността на литературоведческата им методология. Представата за литературното произведение като формална конструкция, като сума или отношение на иманентни похвати определя изцяло и техните възгледи за жанра. Жанрът според представителите на ОПОЯЗ „съществува като устойчива повтаряща се съвкупност от похвати на сюжетната постройка и композицията и определя в принадлежащите към него произведения, първо — набора от похвати с определен характер, второ — тяхното количество, а следователно величината на произведенията (голяма или малка форма), а така също, трето, общата схема на разположение (последователност) на похватите"[47]. По-нататък Тинянов допълва този възглед с идеята за динамичната съотнесеност на отделните жанрови похвати, между които има доминиращи и подчиняващи останалите. Б. Томашевски доуточнява вече в по-общ план, засягащ цялото произведение: „Признаците на жанра, т. е. похватите, които организират композицията на произведението, са похвати доминиращи, т. е. те подчиняват

---

[44] За преодоляването на формализма е характерно признанието на В. Б. Шкловский. Повести о прозе. Т. 1. М., 1966, 3—7.

[45] За тясната връзка между формализма и структурализма вж. Ю. Б. Барабаш. Алгебра и гармония. — Знамя, 1971, № 4, 5.

[46] В. Б. Шкловский. О теории прозы. Л., 1925, с. 162.

[47] С. И. Сухих. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов. — Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. Т. 79. Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории). Горький, 1968, с. 146.

всички останали похвати, необходими за създаване на художественото цяло.[48]“ Във всички тези случаи обаче категорията жанр и жанровите похвати се възприемат като една затворена система, откъсната от т. нар. „извънлитературни“ фактори, т. е. от конкретната историческа действителност с нейната култура, идеология, национални традиции, особености на таланта и мирогледа, степен на общественото развитие и пр. По такъв начин отделните верни наблюдения се обезсмислят, защото жанровите похвати остават само сума от факти, необосновани от по-дълбоки, вътрешни причини. Това проличава особено добре в схващането за литературното развитие, при което въпросът за жанра играе важна роля. Ако има някаква връзка между явленията в литературното движение, то тя — според теоретиците на ОПОЯЗ — е връзката на отрицанието. Не приемственост, а жестока борба и противопоставяне властвуват в еволюцията на литературата. „Новата форма се появява не за да изрази ново съдържание — заявява Шкловски, — а за да замени старата форма, вече загубила своята художественост.“[49] „Еволюцията на литературата прилича на фабрика, в която вещите непрекъснато се прекрояват: от частите на танкове се правят трактори, а от частите на тракторите — танкове“ — съгласява се Тинянов, а по отношение на жанровете допълва: „Големите форми, като се автоматизират, подчертават значението на малките форми и обратно.“[50]

Механизмът на жанровата динамика според представителите на ОПОЯЗ се определя от естетическото износване на едни жанрове, от прекалената им употреба, с една дума — от автоматизирането им. Представата за степен на художествена автоматизация и непълноценност зависи от вкусовете на автора и читателите. По такъв начин формалистите възприемат едно субективно-психологическо обяснение за жанровото развитие, при все че категорично отхвърлят психологизма в литературознанието.

В конкретните си жанрови анализи те отбелязват интересни и ценни частни наблюдения. Много от тях разкриват методологическа перспективност. Така например, като оставим настрана обяснението за причините на жанровото изменение, самата идея за съществуването на подвижна система на жанровете, за „канонизиран гребен“ (термин на Шкловски) във всеки момент на литературното движение е извънредно продуктивна.

Вече обърнахме внимание на главния патос при изследване на жанровата проблематика от социолозите през 20-те години. Но т. нар. вулгарни социолози представляват едно твърде неоднородно направление в литературната наука. Твърде различни са и възгледите на отделните представители на социологизма по жанровите въпроси. Ако В. Переверзев отрича жанра като обективна категория на литературния процес, „защото произведения от един жанр могат да бъдат дълбоко чужди социологически, бидейки в същото време социологически извънредно родствени с произведения от други жанрове“[51], то В. М. Фриче счита жанра за дълбоко съдържателна и изключително важна литературна категория. „Всеки литературен „жанр“ — твърди той — е тясно свързан с основния образ на класата, с неговото „битие“ и „съзнание“, преведени на езика на художественото творчество на дадения етап от историческото съществу-

[48] Б. Томашевский. Теория литературы. Л., 1927, с. 159.
[49] Поэтика. 1919, с. 120.
[50] Ю. Тынянов. Предисловие. — В: Русская проза. Л., 1926, с. 9; Архаисты и новаторы. Л., 1927, с. 17.
[51] В. Переверзев. Проблемы марксистского литературоведения. — Литература и марксизм, 1929, № 2, с. 24.

ване на класата."[52] Ако в първия случай имаме пълно и едностранчиво подценяване на жанровата проблематика, то във втория жанровата характеристика на произведението се схваща като конкретно проявление на общия и същностен „класов стил". С. Динамов многократно отбелязва: „Стилът е *общото* на изкуството. Жанрът е *частното*, конкретно-историческо проявление на стила." „Извън стила не може да бъде решен ни един проблем на жанра."[53] Е. Галперина също говори за „проявление на даден класов стил чрез различните литературни видове"[54]. При това под „стил" се разбира категория, формирана от начина на производството, от битието и психологията на определена класа. Ето защо, като анализира повествователните жанрове, В. М. Фриче разделя буржоазен и социалистически производствен жанр според това, че в буржоазния жанр се изобразява отчуждено производство, а в социалистическия — строителство на нова материална база при нови производствени отношения. Като продължение на социалистическия жанр той прогнозира раждането на ново образувание — „утопия за комунистическото общество".

Борбата срещу жизнения по това време формализъм определя до известна степен тези крайности на метафизическия материализъм. С тях обаче не се изчерпва характеристиката на социологическото направление и на сътрудниците на сп. „Печать и революция". Редом с механичното отъждествяване на жанр и класов стил С. Динамов подхвърля мимоходом ценното предположение, че в основата на жанровете лежи художественият образ, който тук се схваща като тип естетическо обобщение. По-нататък с известна доза преднамереност изследователят определя „три категории образи: образ-персонаж, образ-вещ, образ-идея". В съответствие с тази постановка той разглежда „субективни, обективни и идеографически жанрове". Крайните изводи на С. Динамов страдат от определен схематизъм, но идеята за жанра като тип художествено обобщение по-късно се оказва една от най-продуктивните и перспективни в генологията. Нещо повече, диалектикоматериалистическото схващане за съотношението между съдържание и форма заема по това време все по-широк терен в областта на литературознанието, преодолявайки едновременно и формализма, и крайния социологизъм. През 1928 г. Н. Медведев категорично подчертава, че в понятието за жанра „не бива да се разкъсва процесът на виждане и разбиране на действителността от процеса на нейното художествено въплъщение"[55]. Една година по-късно И. Дукор, като се противопоставя на формализма, отбелязва, че жанрът трябва да бъде разбиран „в целия му социоформален разрез, а не само като сума от похвати"[56]. В отделни забележки или в по-цялостно изразени схващания вече се забелязва преходът към едно ново състояние в литературната наука.

* * *

Съдържанието на редица жанрови теории показва, че в тази област на литературознанието не съществува единомислие — нейния облик създават

[52] В. Фриче. К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы. — Печать и революция, 1929, № 9, с. 8.

[53] С. Динамов. Дискуссия о Переверзеве и задачи марксистского литературоведения. — Красная Новь, 1930, № 2, с. 215; Фриче и проблемы марксистской поэтики. — В: Марксистское литературознание и В. Фриче. М., 1931, с. 123.

[54] Е. Гальперина. К проблеме литературной пародии. — Печать и революция, 1929, № 12, с. 17.

[55] П. Медведев. Формальный метод литературоведения. 1928, с. 182.

[56] И. Дукор. Борьба за поэзию. — Печать и революция, 1929, № 8, с. 45.

непрекъснатите търсения, сблъсъкът на идеи, противоречията и споровете. Но в историческото развитие на въпроса могат да се обобщят няколко линии на научна приемственост и да се направят изводи с позитивен характер:

I. Съдбата на жанровете е пряк израз на измененията, на движението в литературния процес. Жанрът не е празна концепция на човешкия ум, а е отразител на съществени особености в характера на художественото творчество. Поради това изучаването на жанровата проблематика е верен път за навлизане в света на литературата, важно средство за нейното познание и оценка.

II. Жанровите образувания не възникват случайно. Те са плод на съществени социално-исторически и философско-естетически причини; тяхното раждане, изменение, замиране и актуализиране е предизвикано от обективни художествени закономерности. При това както в периода на своя генезис, така и в по-нататъшните си модификации отделните жанрове са свързани в единна система, в която действуват сложни координационни и субординационни отношения.

III. Жанровата система е по-динамична и изменчива, отколкото съставящите я жанрове. Именно чрез прегрупированията в нея се разкриват основни изменения в литературния процес.

IV. Характерът на жанра и жанровата система е тясно свързан с познавателната същност на литературата. Поради това изучаването на жанровите закономерности обяснява обективните възможности за художествено познание в различните моменти на литературното развитие.

V. Съществувайки обективно в действителността на художественото творчество, подчинени на обективни закономерности, жанровете следователно имат определени, специфични черти. Това обаче не означава, че отделните жанрове са отделени един от друг с китайски стени — между тях съществуват преливания, самостоятелността им е относителна и ограничена. Процесът на преливания, на „жанрови синтези", от друга страна, има своите граници и в такъв смисъл не може да бъде приета релативистичната постановка за абсолютна жанрова свобода.

VI. Жанровите особености не могат да бъдат определяни еднопосочно, върху основата на един тип критерии — съдържателни или формално-структурни. При това главна цел на жанровото изучаване не е описанието на отделните образувания или създаването на абстрактни схеми-класификации. Занимането с тази проблематика не означава педантично деление на литературата на отделни абстрактни единици, не се изразява в съставяне на „безкрайни" класификационни редове. Съществено е чрез жанра да се проникне в живите изменения на литературния процес, в сложната еволюция на художественото познание.

# ПРОБЛЕМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

*Евгений Яковлев*

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС В КУЛЬТУРЕ ОБЩЕСТВА РАЗВИТОГО СОЦИАЛИЗМА

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии подчеркивается важность того, „чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса“[1]. Формирование хорошего вкуса, и в особенности эстетического вкуса, является одним из важнейших условий развития духовной культуры нашего общества.

Эстетический вкус объединяет в себе эстетический идеал и эстетическое чувство. Он представляет собой как бы связующее звено между социальным миром, природой и человеком. Особенно полно это проявляется в его сущности, которая, с одной стороны, заключается в способности высказывать суждение об эстетических достоинствах предмета, с другой — в выражении переживания, рефлексии, эмоций, благодаря чему реализуются субъективное состояние и индивидуальная неповторимость личности.

Эстетический вкус отражает единство сознательного и интуиции, их своеобразный гармонический синтез. Следовательно, он не может нести в себе элементы только рационального или только эмоционального. Это рационально-эмоциональное освоение действительности и в этом смысле эстетический вкус — такое свойство, в котором выражена гармония социальной и природной сущности человека. Единство эмоционально-рационального в эстетическом вкусе проявляется и во взаимосвязи эстетического идеала и эстетического чувства.

В истории эстетики, как только стала разрабатываться проблема эстетического вкуса, мы сталкиваемся с двумя противоположными трактовками его природы — эмоциональной и рациональной. Особенно это характерно для эстетики западноевропейского Просвещения XVIII в. Так, Монтескье, хотя и связывает вкус с понятиями духовного порядка, все же определяет его как „то, что привлекает нас к предмету посредством чувства“[2]. Для Руссо „вкус есть только способность судить о том, что нравится или не нравится наибольшему количеству людей“[3]. В эстетике английского Просвещения также обнаруживаются эти две тенденции в трактовке эстетического вкуса. Хатчесон

---

[1] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

[2] Ш. Монтескье. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства. В: История эстетики. Хрестоматия. Т. 2. М., 1964, с. 274.

[3] Ж.-Ж. Руссо. Об искусстве. М. — Б., 1959, с. 104.

понимает эстетический вкус как „чувство прекрасного или более развитую способность воспринимать приятные идеи“[4]. Шефтсбери же утверждает, что „безумно судить о красоте по первому впечатлению, необходимо думать, размышлять“[5].

Обе эти тенденции в понимании сущности эстетического вкуса сохранялись на протяжении всей истории эстетики. И в настоящее время различные исследователи придают бо́льшее значение либо эмоциональному, либо рациональному моменту в объяснении природы эстетического вкуса. „Эстетические вкусы, — пишет О. В. Лармин, — есть функция и проявление возникшего в результате. . . эстетического обобщения общественного образа идеал“[6]. Это положение, конечно, верно, но недостаточно для полной характеристики сущности эстетического вкуса, оно отражает лишь одну сторону, один аспект его сущности.

Односторонней, на наш взгляд, является и другая точка зрения, трактующая эстетический вкус только как чувство. Так , например, Л. Б. Шульц пишет: „Эстетический вкус — это эстетическое чувство, способное и претендующее на истинную эстетическую оценку, в которой характеризуется сам эстетический объект. . .“[7] Это определение довольно противоречиво. Если в эстетическом вкусе осуществляется оценка, то он не может быть только чувством. Согласно же Л. Б. Шульцу, эстетический вкус и эстетическое чувство — однопорядковые понятия.

На связь эстетического вкуса с эмоциональным миром человека указывает и А. И. Буров, который считает, что эстетические оценки „. . .должны превратиться в органическую часть натуры человека, стать личностным предрасположением к тому или иному роду эстетического“[8]. Поэтому, как утверждает он, „вкус не есть оценка или система. . . совокупность оценок, а предрасположение и готовность к эстетической оценке“[9]. В целом же эстетический вкус, по словам А. И. Бурова, — это „относительно устойчивое свойство личности, в котором закреплены, через посредство эстетической информации, внутренние нормы и предрасположения, служащие личностным критерием для эстетических оценок“[10].

Исключение оценок из эстетического вкуса вряд ли правомерно, так как, во-первых, непонятно, куда все же отнести эти оценки, к какому элементу эстетического сознания (восприятию, идеалу, теории), а во-вторых, изъятие их из эстетического вкуса превращает его в какое-то аморфное образование, лишенное общечеловеческого, социального содержания.

Сущность эстетического вкуса заключается в гармоническом единстве суждения и переживания. Именно это делает его общесоциальным, а в определенных исторических условиях — классовым явлением и вместе с тем индивидуально неповторимым свойством личности, обеспечивающим богатство и многообразие эстетического отношения к миру на основе единой до-

---

[4] Ф. Хатчесон. А. Смит. Эстетика. М., 1973, с. 58.
[5] А. Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 211.
[6] О. В. Лармин. Эстетический идеал и современность М., 1964, с. 133.
[7] Л. Б. Шульц. Специфика отражения действительности в эстетическом вкусе. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук. М., 1966, с. 3.
[8] А. И. Буров. Эстетика: проблемы и споры. М., 1975, с. 128.
[9] Там же, с. 129.
[10] Там же, с. 130.

минанты — эстетического идеала. Если эстетический идеал является своеобразной доминантой, организующей структуру эстетического сознания определенной эпохи, что делает эстетический идеал единством действительного и должного при определяющей роли последнего, то эстетический вкус выражается в многообразии рационально-эмоциональных оценок, в „антиномии" всеобщего и единичного, которая разрешается через диалектическое единство воплощенных в нем эстетического идеала и эстетического чувства. Социальная определенность идеала здесь оказывается необходимым условием существования эстетического вкуса личности, социальной группы или класса. И в этом смысле обыденное суждение о том, что о вкусах не спорят, верно на уровне суждения об индивидуальном эстетическом вкусе, но оно неверно в принципе, когда речь идет о социально-природной сущности эстетического вкуса.

Развитый эстетический вкус в значительной степени впитывает в себя исторически конкретный идеал. В этом аспекте значение эстетического идеала заключается в том, что он ориентирует общество и человека на реальность, на те проблемы, которые встают перед обществом. Именно в этом смысле следует понимать идею К. Маркса и Ф. Энгельса о том, что реальное движение важнее всяческих идеалов, так как оно и есть реализиция исторических задач, стоящих перед прогрессивным классом, создающим в практике социальной жизни и классовой борьбы совершенное общество. „Коммунизм для нас не *состояние*, — писал классики марксизма, — которое должно быть установлено, не *идеал*, с которым должна сообразоваться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное* движение, которое уничтожает теперешнее состояние[11]." Таким образом, эстетический идеал выступает как определенная реальная цель, стимул жизни и деятельности человека и общества в целом, приобретая мировоззренческий смысл, становясь основанием поведения и определения эстетических ценностей и значений.

В эстетическом идеале в социальном плане зафиксирован также процесс формирования личности, так как эстетичесий идеал способствует развитию представлений о совершенном человеке и совершенном обществе. Личность часто понимается „как социальный тип, как представитель определенной социальной общности (группы, класса)"[12]. Более того, некоторые авторы полагают, что права и обязанности того или иного класса или группы „жестко, однозначно заданы личности извне той системой общественных отношений, элэментом которой она является"[13]. На наш взгляд, едва ли можно согласиться с таким пониманием личности, так как она не тождественна социальному типу и не определяется жестко и однозначно социальными отношениями класса или группы, к которой принадлежит, тем более она не есть „уподобление другим людям"[14]. Существенной чертой личности является ее способность к выработке самостоятельной позиции, способность более четко и сознательно выразить тенденцию развития своей социальной группы, осознать те объективные процессы, которые еще не осознаны представителями данной группы в целом.

На эту особенность личности указывал еще Г. В. Плеханов в работе „К вопросу о роли личности в истории": „Великий человек велик. . . тем, что у него есть особенности, делающие его наиболее способным для служения ве-

[11] К. Маркс, Ф. Енгелс. Сочинения. Т. 3, с. 34.
[12] И. И. Резвицкий. Философские основы теории индивидуальности. Л., 1973, с. 60.
[13] Там же, с. 58.
[14] Там же, с. 59.

ликим общественным нуждам своего времени. . . Великий человек является именно начинателем, потому что он видит *дальше* других и хочет *сильнее* других. Он решает научные задачи, поставленные на очередь предыдущим развитием общественных отношений. . . Он герой. Не в том смысле герой, что он будто бы может остановить или изменить естественный ход вещей, а в том, что его деятельность является сознательным и свободным выражением этого необходимого и бессознательного хода"[15]. То, что Плеханов говорит о великой личности, о герое, в своих качественных признаках применимо к пониманию личности вообще, которой присуще стремление обнаружить новое, понять объективные тенденции и реализовать их. В этих смысле эстетический идеал является той социальной силой, которая способствует формированию именно этих черт личности через ее эстетические вкусы.

В связи с этим права А. С. Молчанова, говоря, что колебания истинных вкусов определяются эстетическим идеалом и как бы корректируются им[16]. Это дает возможность человеку через эстетический вкус обнаруживать формы бытия (а затем и сущность) не только прекрасного и возвышенного, уродливого и низменного, но и таких явлений, как трагическое и комическое, проникать в содержание художественного образа, искусства вообще, в своеобразие мышления того или иного художника.

Но вместе с тем эстетический вкус предполагает индивидуально неповторимое переживание воспринимаемого объекта. Он невозможен без рефлексии чувств, в которой рождается состояние эстетического охвата, „обладания" объектом, а не только его оценка в суждении о нем. Наиболее ярко и сильно это свойство эстетического вкуса проявляется в искусстве, когда художник в своем произведении неповторимо передает свое отношение к предмету творчества. Так, например, в стихотворении М. Рильке „Испанская танцовщица" глубоко запечатлен не только образ, созданный поэтом, но и его переживание изображаемого, выраженное через эстетический вкус:

Как спичка, чиркнув, через миг-другой
выбрасывает языками пламя,
так, вспыхнув, начинает танец свой
она, в кольцо зажатая толпой,
и кружится все ярче и упрямей.
И вот — вся пламя с головы до пят.
Воспламенившись, волосы горят,
и жертвою в рискованной игре
она сжигает платье на костре,
в котором изгибаются, как змеи,
трепещущие руки, пламенея.
И вдруг она, зажав огонь в горстях,
его о землю разбивает впрах
высокомерно, плавно, величаво.
А пламя в бешенстве перед расправой
ползет, и не сдается, и грозит. . .
Но точно, и оттóчено, и четко,

[15] Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения. В 5-ти томах. Т. 2. М., 1956, с. 333.
[16] А. С. Молчанова. На вкус, на цвет. . . М., 1966.

чеканя каждый жест, она развит
огонь своей отчетливой чечеткой.[17]

Искусство способствует развитию индивидуального богатства человека, воспринимающего его. Оно обращено к индивидуальной неповторимости человека, раскрывает и формирует ее. Как верно замечает В. П. Иванов, „искусство способно удовлетворять любую индивидуальную потребность. . . исключительно в адекватных ему формах, созданных художественной деятельностью“[18]. Однако, обращаясь к индивидуальному миру человека, искусство отнюдь не формирует в нем индивидуалиста, а наоборот, через его индивидуальность делает еще более глубокими его общие, социальные позиции. Это связано с тем, что у человека как индивидуальности „есть внутреннее единство (поведенческое, мотивационное, самосознательное), которое позволяет ему более или менее самостоятельно интерпретировать любую ситуацию и реагировать на нее избирательно, по-своему“[19]. Таким образом, искусство художественно воспроизводит и вместе с тем формирует внутренне единый и неповторимый мир человеческой индивидуальности.

Искусство подходит к интерпретации и социальному формированию индивидуальности человека многосторонне, воздействуя в одном случае в большей степени на его эмоции, в другом — на его сознание, но результат этого воздействия всегда целостен, охватывает весь духовный мир человека, порождает в нем богатство переживаний, связанных с внутренним единством его „Я“. И главное здесь в том, что искусство способствует осознанию человеком смысла своего существования, диалектики развития жизни, ее прогрессивных тенденций и проблем современности. Подобное воздействие искусства на человека подчеркнул товарищ Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии: „Бесспорны успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем. Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество. . . Различны герои таких произведений — бригадир строителей и председатель колхоза, железнодорожный рабочий и офицер, летчик и крупный ученый. Но в каждом из них читатели, зрители находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера“[20]. Одним из таких произведений советского искусства является роман Ч. Айтматова „И дольше века длится день“ (1981), в котором автор через судьбу железнодорожника Едигея Жангельдинова и его друзей раскрывает сложный и богатый мир человека нашего общества ведет к осознанию таких глобальных проблем современного человечества, как сохранение мира и жизни на Земле, к пониманию того, что в век соприкосновения с Космосом особенно важно сберечь нашу планету. Сам автор так пишет о своих замыслах: „Мне хотелось сквозь неприметную судьбу и скромное миросозерцание героя поведать о масштабах нашей современности, и я стремился написать своего героя в многосторонних связях со всей нашей

[17] Р. М. Рильке. Лирика. М., 1976, 81—82.
[18] В. П. Иванов. Человеческая деятельность, познание, искусство. Киев, 1977, с. 213.
[19] И. С. Кон. Открытие „Я“. М., 1978, с. 77.
[20] Материалы XXVI съезда КПСС, с. 62.

страной, со всем миром, более того — с Космосом.[21]“ Человек, будучи предметом искусства, возвращается к читателю, зрителю, слушателю, формируя его индивидуальность. „Сокровенная мысль моего романа, отмечает писатель,— главная суть и ценность мироздания — человек.“ В условиях развитого социализма „главный объект социалистического реализма, — подчеркивает он, — был и остается человек труда“[22]. „Я убежден, — продолжает он, — в неисчерпаемости человека, центрального объекта искусства. Правдиво и глубоко изображать человека — единая задача писателей всего мира. . .“[23]

Сопереживая вместе с героями художественного произведения, мы совершенствуем свой эмоциальный мир, свое эстетическое чувство и тем самым через искусство развиваем свой эстетический вкус. Но эстетическое чувство реализуется не только в искусстве, оно есть способность непосредственной эмоциональной реакции на эстетически значимый объект. Причем эта реакция не носит еще оценочного характера, присутствуя в нем в снятом виде как интуитивное обнаружение совершенного в объективной реальности. „Эстетическое чувство, — писал А. В. Луначарский, — это чувство наслаждения жизнью.[24]“ и в этом смысле в эстетическом чувстве его социально-практическая значимость раскрывается через его природно-духовное отношение к миру.

Доминантой всего этого многообразия переживания является катарсическая природа эстетического чувства, в которой осуществляется переход непосредственной эмоции на уровень духовно-эмоционального отношения, на уровень „умных чувств“ (Л. Выготский). Богатство эстетического чувства связано также с тем, что антиномичность, точнее, амбивалентность эстетических переживаний (положительных и отрицательных эмоций) есть отражение специфики эстетического чувства вообще, его „можно определить как. . . эмоциональные переживания, которые возникают у человека под воздействием самых разнообразных эстетически значимых явлений окружающей действительности“[25].

Собственно, это и порождает катарсические аспекты эстетического переживания, так как катарсис — не только мгновенное самовосгорание аффектов, а более сложное и устойчивое духовное состояние, в котором сталкиваются противоположные эмоции — радость и страдание, любовь и ненависть, счастье и горе. Все это в катарсисе, конечно, приводит к определенным размышлениям, но в основании этого процесса все же лежат эстетические чувства, диалектически раскрывающиеся в многообразии эстетических переживаний.

В поэтической форме эту амбивалентность, диалектику чувств афористически выразил А. М. Горький в „Балладе о графине Эллен де Курси“:

Мучительны сердца скорби, —
И часто помочь ему нечем, —
Тогда мы забавной шуткой
Боль сердца успешно лечим![26]

---

[21] Ч. Айтматов. Все касается всех. — Вопросы литературы, 1980, № 12, 7—8.
[22] Там же, с. 8.
[23] Там же, с. 14.
[24] А. В. Луначарский. Наука, религия, искусство. М., 1923, с. 14.
[25] И. Джидарьян. О содержании и психологической структуре эстетических чувств. — В: Эстетика и жизнь. М., 1973, № 2, с. 117.
[26] М. Горький. Стихотворения. М., 1947, с. 100.

Скорбь и шутка выступают здесь как противоположные эмоции, приводящие к катарсической разрядке в эмоционально-эстетическом переживании. И все это реализуется в эстетическом вкусе.

Так, в феноменологии вкуса пульсирует диалектика индивидуально неповторимого эмоционального таинства личности и ее приобщенности к всеобщему, опосредованно восходящему к эстетическому идеалу. В этом своеобразие структуры эстетического вкуса, существующее как неустойчивая устойчивость, как внутренне противоречивое и вместе с тем единое эмоционально-рациональное состояние, как чувственно-интелектуальная духовность.

У А. П. Чехова в рассказе „Красавицы" тонко передается это состояние эмоционально-интеллектуальной рефлексии эстетического вкуса при восприятии женской красоты. Сначала он рационально строит описание этой красоты: „Красоту армяночки (Маши — прим. а.) художник назвал бы классической и строгой. . . нос прямой и с небольшой горбинкой. . . темные глаза. . . длинные ресницы. . . томный взгляд. . . ее черные кудрявые волосы и брови так же идут к нежному, белому цвету ее лба и щек, как зеленый камыш к тихой речке: белая шея Маши и ее молодая грудь слабо развиты, но чтобы суметь изваять их. . . нужно обладать громадным творческим талантом."[27] Затем выражается переживание: „Ощущал я красоту как-то странно. Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон.[28]" Здесь А. П. Чехов блестяще показывает антиномичность эстетического вкуса, в котором соединяются объективные свойства красоты и переживание ее.

В гносеологическом аспекте эстетический вкус есть отражение единства объективно-природного содержания эстетического чувства и эстетического идеала. Он является как бы субординирующим гносеологическим идеалом, но еще не оторвавшимся от эстетически чувственного. Это своеобразие эстетического вкуса подметил еще И. Кант, для которого диалектика эстетического вкуса выступает как антиномичное, неразрешимое противоречие между единичностью и всеобщностью. „Нельзя, — писал он, — дать никакого объективного правила вкуса. . . Искать принцип вкуса, который давал бы общий критерий прекрасного через понятие, это бесполезное усилие. . . это невозможно и само по себе противоречиво."[29] И вместе с тем он считал, что „высший образец, первообраз вкуса — только идея"[30]. Для И. Канта это противоречие в пределах человеческого сознания было неразрешимо.

Лишь принципы диалектико-материалистического мышления позволяют обнаружить взаимодействие и синтез единичного (эстетическое чувство) и всеобщего, или конкретно-обобщенного (эстетический идеал), в эстетическом вкусе как особенном. Это делает эстетический вкус таким феноменом, в котором универсально соединяются два уровня познания — живого созерцания и абстрактного мышления.

В социальном аспекте эстетический вкус органически связан с проблемой полноты эстетического бытия личности, т. е. с проблемой эстетического воспитания, с процессом формирования социальноприродного и духовного совершенства человека. Здесь важно подчеркнуть, что эстетический вкус как целостность, выражающая взаимосвязь эстетического идеала и эстетического

[27] А. П. Чехов. Избранные произведения. В 3-х томах. Т. 1. М., с. 491.
[28] Там же, 491—492.
[29] И. Кант. Критика способности суждения. СПб., 1898, с. 80.
[30] Там же, с. 81.

вкуса, формируется не только искусством, но и всей духовно-практической деятельностью человека. И в этом смысле чеховская „формула" — „В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли" — раскрывает существенные признаки развитого эстетического вкуса. Следует лишь добавить, что и в „физическом" бытии человека (в манере держаться, движении, голосе, мимике, жестикуляции и т. д.) не в меньшей степени, чем в духовной сфере, проявляется его эстетический вкус.

Процесс формирования гармонистической личности через эстетический вкус сложен и иногда противоречив. Подчас мы сталкиваемся с деформацией эстетического вкуса, которая проявляется в его односторонности или неразвитости, в разорванности эмоционального и интеллектуального мира человека, в гипертрофии того или другого. Так, излишняя эмоциональность в восприятии произведений искусства или явлений действительности свидетельствует о неразвитости вкуса, о неспособности вывести его на уровень оценки и суждения. Или эта оценка носит однозначний характер: нравится — не нравится.

Имеют еще место и мещанские, потребительские вкусы, проявляющиеся в безотчетном стремлении к роскоши, внешней красоте в быту, в одежде, в поведении. То, чем окружает себя человек, как он себя ведет в обществе, — все это свидетельствует об уровне его эстетического вкуса. Здесь интересно вспомнить шутливое описание Ф. И. Шаляпиным того, как он представлял себе интерьер Вагнера и Моцарта: „Я разыскал дом Вагнера. Это огромное здание из мощных кубов железного гранита. Монументальный вход. Тяжелые дубовые двери с суровой резьбой . Я робко стучусь. . . На пороге показывается мажордом в пышной ливрее: „Was wollen Sie?" — „Видеть господина Вагнера". . . В сумрачном вестибюле из серого мрамора величественно и холодно. На пьедесталах, как скелеты, рыцарские доспехи. Вход во внутреннюю дверь по обеим сторонам стерегут два каменных кентавра. Вхожу в кабинет господина Вагнера. Я подавлен его просторами и высотой. Статуи богов и рыцарей. . . Выходит Вагнер: „Was wollen Sie?"

. . .Я разыскиваю дом Моцарта. Домик. Полисадник, цветы. Дверь открывает мне молодой человек. — „Хочу видеть господина Моцарта". — „Это я. Пойдемте. . . Вот стул. Вам удобно?"[31] В этой шутке есть большая доля правды, и, перефразируя известную поговорку, можно сказать: „Покажи мне свой дом и я скажу, кто ты".

Другой аспект деформации вкуса проявляется в интеллектуальной игре, в нарочитом эстестве, в поверхностной ориентации на моду, что зачастую приводит человека к внешнему, формальному восприятию социальных, духовных и художественных ценностей, к неясности эстетических позиций. Все это говорит об отсутствии доминанты эстетического вкуса — идеала —или его размытости и неопределенности. В данном случае единство чувства, суждения и идеала как проявление сущности эстетического вкуса нарушено. Естественность чувства заменена аффектацией или искусственностью переживаний, суждение вычурно и претенциозно, а идеал социально неориентирован и зыбок.

Формирование всестороннего, развитого эстетического вкуса требует от его субъекта определенной самодисциплины и усилий. Воспитывая в себе способность тонко чувствовать природу, мир другого человека, понимать

[31] Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство. М., 1957, 346—347.

цели и смысл современности обращаясь к классическому художественному наследию и социалистическому искусству, человек неизбежно обогатит свой духовный потенциал, разовьет эстетический вкус, наполнит свою жизнь высоким смыслом.

В условиях развитого социализма воспитание эстетического вкуса органически соединяется с общим процессом формирования гармонически развитого человека этого общества, с его социальным, нравственным, умственным и физическим воспитанием. Будучи одним из важнейших элементов эстетического воспитания, эстетический вкус включается в общую систему коммунистического воспитания советского народа.

*Тодор Янчев*

# ЛИТЕРАТУРАТА И РАЗВИТОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО

Сега едва ли може да се отговори на въпроса, дали нашата социалистическо-реалистична литература е способна отведнъж и резултатно да разреши всички свои проблеми, свързани с повишените изисквания на живота и борбата на народа, който под ръководството на Българската комунистическа партия пристъпи към изграждането на развито социалистическо общество. Трудностите в това отношение не се свеждат до определяне социално-класовата характеристика и особеностите на съвременния развит социализъм, нито до субективните възможности на отделните творци да проникнат в същността на новите идейно-нравствени, етични, морални и духовни промени, а те могат да се разглеждат само като отражение на особеностите на този исторически етап от развитието на социалистическото общество.

Определяйки кардиналните проблеми и перспективи на държавата и партийното строителство, Десетият конгрес на партията насочи страната по пътя на нов социално-икономически прогрес, естествено съпровождан с качествено нови изменения и в духовно развитие. „Решила задачите на преходния период — каза Т. Живков в речта си по случай 30-годишния юбилей от победата на социалистическата революция у нас, — България започна изграждането на материално-техническата база на социализма, развитието на социалистическата база и надстройка. В тези условия през 1971 г. се състоя Десетият конгрес, който влезе в историята на партията и социалистическа България като конгрес, приел новата програма на Българската комунистическа партия и поставил пред партията и народа нова историческа задача — изграждане на развито социалистическо общество в Народна република България.“ Наистина след Априлския пленум победата на новите социалистически производствени отношения стана обективна реалност. Разкрепостяването от сковаващите рамки на някои постулати на обществения догматизъм, чието влияние се отразяваше отрицателно в икономиката и духовния живот, имаше най-голямо значение в сферата на развитието на производителните сили. с Ускорените и високи темпове на строителството, интензификацията, научно-техническата революция, прилагането на най-прогресивните форми на ръководство и управление на социално-икономическия механизъм получиха стойност на новаторско дело, при което се извършваше и се извършва „преход от екстензивен към интензивен път на развитие на нашата страна, за постоянно и бързо развитие на обществената производителност на труда“.

Безспорно процесите в обстановката на изграждането на развитото социалистическо общество могат да се разглеждат от различни аспекти: политически, икономически, философски, нравствено-етични, художественотворчески и т. н., но независимо от подхода, от конкретната оценка, от степента и целите на анализа основното при всички положения си остава реалният живот на човека, на нашия съвременник, който е носител на новите идейно-естетически ценности.

Отговорни и специфични са задачите на художествената литература, която се развива изцяло по главното направление на социалистическия реализъм. И ако на сегашния етап от своето развитие тя не е обхванала всички проблеми, произтичащи от необходимостта да се открият новите перспективи на обществения процес, това се дължи на факта, че динамизмът и интензивността на социално-икономическите функции, прекрасно формулирани в редица партийни документи, не са намерили своето адекватно отражение в художественото съзнание. Това е по-труден и по-продължителен процес.

Партията винаги е подчертавала особената роля и специфичните задачи на литературата за изграждането на човека от нов, социалистически тип и е помогнала на творческата интелигенция бързо да се ориентира в сложната обществено-политическа обстановка, да усвоява единния метод на социалистическия реализъм за по-пълното, многостранно и правдиво отразяване на революционните промени в живота. Неслучайно етапите от развитието на новата ни литература съвпадат с главните моменти от развитието на обществото, от борбите на работническата класа и нейния авангард — комунистическата партия, за по-щастливо бъдеще, за радикално решаване на общодемократичните и общонационалните задачи в сферата на социалистическата система.

Десетият конгрес на партията, Декемврийският пленум през 1972 г. и Националната партийна конференция през пролетта на 1974 г. очертаха новите пътища не само на икономическото и духовното развитие на нацията, но и на съвременната българска литература, която, може с основание да се твърди, навлезе в нов етап на развитие, свързан с изграждането на развитото социалистическо общество. Този етап още няма ярки очертания, понеже все още не са се появили изключителни по своята художествена сила произведения, но първите успешни стъпки са направени чрез творбите на изтъкнати наши поети, белетристи и драматурзи, като Г. Караславов, П. Вежинов, К. Калчев, П. Матев, Ем.Коралов, Б. Райнов, Ем.Станев, Др. Асенов, Й. Радичков, Р. Михайлов, Д. Фучеджиев, Бл. Димитрова, Ем. Манов, Ив. Мартинов, Д. Методиев и др.

По своята природа социализмът е не само най-прогресивният, но и най-динамичният обществен строй. Той се развива непрекъснато и неотклонно по пътя към комунизма. Новият човешки тип от времето на построяването на развитото социалистическо общество има сравнително по-високо самочувствие — това е волевата личност на създателя на нови материални и духовни ценности, на комуниста — ръководител и организатор на работническата класа, на селскостопанските труженици и социалистическата интелигенция в борбата за революционни изменения в света. Именно с такъв висок граждански патос е пропита поемата на Д. Методиев „Великото преселение". Нови аспекти в нравствения кодекс на положителната личност има в стихосбирката „Натрупани мълчания" от П. Матев и в последните стихотворения

и кратки поеми на Г. Свежин. Поезията като най-рефлективен жанр първа трябва да долови и изобрази не само онова, което вече реално съществува, но и тенденциите на развитието, новите кълнове в духовния живот, пътищата и перспективите за формирането на личността.

„Великото преселение“ на Д. Методиев е първият по-сериозен поетически сеизмограф на процеса на революционното преобразование, което се извършва с интензивни темпове след Десетия конгрес на партията, свидетелство за високото гражданско самочувствие на комуниста, за честта, доблестта и съвестта на новия герой. Мащабните поетически видения, обобщените образи на времето, чувството за динамичния процес при формирането на новото съзнание на човека са пресъздадени в конкретните рамки на една искрено почувствувана съвременна действителност. Изграждането на характерологичната образност на съвременността въз основа на интензивно поетическо мислене е свойствено средство в художествената система и на такива поети като П. Матев, Г. Свежин, Н. Христозов, М. Берберов, Сл. Хр. Караславов.

Годините на построяването на развитото социалистическо общество се отличават и с тенденция за по-интензивно формиране на творческата личност, на талантите, но за съжаление това понякога се разбира само като външно произтичащ процес за увеличаване броя на пишещите стихове, разкази, повести, романи и драми. Като задача на литературата от сегашния етап е да издигне художествените критерии до степента на духовните и идейно-естетическите потребности на едно високо развито социалистическо общество. Случайното, анемичното и безкрило изображение в поезията не вълнува съвременните хора, ония, които строиха Атомната електроцентрала, Кремиковци, промишления комплекс „Девня“ и с делата си далеч изпревариха бедното въображение на много стихотворци.

За щастие и у ония талантливи поети, които още не са постигнали адекватен израз на грандиозното, което се извършва в живота, срещаме положителни тенденции за проникване в дълбоки, неизследвани пластове на съвременното мислене, за откриване многообразието и богатствата на човешката душа, на вътрешния свят на героя. В тази насока постижения имат поетите от различни поколения — Дора Габе със стихосбирката „Сгъстена тишина“, П. Караангов с книгата „Зимни недели“, Б. Божилов с „Горди оди“ и „XX век“, Вл. Голев с „Мироздание“ и др.

Както в поезията, и в прозата се утвърждава активната, волевата човешка личност. Оттук произтича и засиленият интерес към конкретното в образа на героя, към психологичния детайл като подстъп за откриване чертите на характерното, типичното; интерес същевременно и към анализа на социалните сили, пречупени през призмата на индивидуалното мислене. Нашата проза роди такива образци на социалистическо-реалистичната литература като „Обикновени хора“ от Г. Караславов, „Тютюн“ от Дим. Димов, „Семейството на тъкачите“ и „Двама в новия град“ от К. Калчев, „Златното руно“ от А. Гуляшки, „Краят на Делиите“ от Ем. Манов, „Мелницата Липовански“ и „Път“ от Ст. Ц. Даскалов, „Спътници“ и „Чинарите зашумяха“ от Ем. Коралов, „Звездите над нас“ от П. Вежинов и др.

След силната вълна на романа през 50-те години, предимно със сюжет от борбите на работническата класа, трудовото селячество и интелигенцията за победата на социалистическия строй, в по-ново време беше отбелязан про-

цес на задълбочаване на психологизма и един по-траен интерес към нравствено-етичната проблематика — явление, съпътствувано с разгръщане на художественото многообразие от индивидуални стилове и способи за отразяване на съвременната действителност. В литературата се появиха нови имена, автори с по-особени индивидуални почерци, което беше израз на новото художествено мислене, а в някои отношения и своеобразна реакция против закостенелия нормативизъм. Превъоръжи се и литературната критика в тълкуванията на социалистическия реализъм като динамична историческа форма на художествено обобщение, и на художествения процес вече се гледа като на социална система от възгледи и идеи. Идейно-философските, нравствените и гносеологическите проблеми на новата личност се свързват с новаторския дух на времето. Догматизмът, социалното вулгаризаторство, дидактизмът и моралната мимикрия отстъпваха постепенно своите права на живата творческа мисъл, на свежата художествена идея, която обобщава представите за живота в пълнокръвни, с богата душевност и сложна „вътрешна" структура образи и герои. По този начин получиха оценка като творби от социалистическо-реалистическото направление „Фантастични новели" от Ал. Геров, „Сините пеперуди" от П. Вежинов, „Един ден и една нощ" от А. Гуляшки, „Неосветените дворове" и „Барутен буквар" от Й. Радичков, „Небето на Велека" и „Дървото на греха" от Д. Фучеджиев, „Ваня и статуетката" от Ем. Манов, „Мария против Пиралков" от Ат. Наковски, „Синя кръв" от Ив. Мартинов, „Мъртво вълнение" от И. Петров, „Времето на героя" от В. Попов, някои от разказите на Г. Мишев, Д. Вълев, драмите на Др.Асенов, К. Георгиев, Г. Джагаров и др. В стесненните рамки на нехарактерното, дребнавото и незначителното спрямо обществените сили прозвучаха някои разкази и новели със съвременна тематика от Г. Стоев („Лястовици", донякъде „Лош ден"), Д. Цончев („Червените слонове"), Й. Радичков („Водолей", „Коженият пъпеш"), Г. Мишев („Отдалечаване") и др.

Развитието на художественото многообразие на съвременната социалистическа литература в общи линии става въз основа на социалистическореалистическия метод. Тенденциите към изобразяване на нравствено-етичните проблеми в живота на новия герой, прекомерното ровене в човешката душа, самоцелното проследяване и на ония нюанси в психиката, които не отразяват закономерното и главното в характера, често отвеждат авторите в гресавището на „малката правда". Така се засилиха тенденциите на мним обществен критицизъм в гротеските на Й. Радичков, в някои разкази на Г. Мишев, В. Попов, Г. Стоев и на близо една дузина техни подражатели от по-младата смяна белетристи. Това не е случайно. В развитото социалистическо общество интересът към търсещата личност, към личността творец значително се разширява, ново значение придобива и взаимовръзката личност — общество. Органическото преплитане на личното с общественото е присъщо на самата природа на социалистическия строй. Изобразителната система на социалистическия реализъм придобива нови особености. Невинаги при отразяване интимните преживявания на героя може да се постигне точната художествена мярка за обществената значимост на неговото поведение. В обратен случай авторът става неволен изобразител на „малката правда", защото не държи сметка за обществените връзки на личността, абсолютизира егоистичните й подтици или стихийното чувство за критично възприемане на света, като игнорира личната отговорност пред хората и колектива. Безспорно съвременността като художествено понятие съдържа в себе си и чувството за историчност на конкретното

човешко битие. „В сферата на изображенията на художника — пише съветският литературовед В. Новиков (сп. Знамя, 1972, № 12) влизат цялата съвкупност от обществени връзки, всички проблеми (икономически, политически, морални), които вълнуват героя и които той е длъжен да решава.

Мотивите на действие на героя, неговите чувства, мисли не само в романите-епопеи, но и в разказите и повестите се свързват с острите изменения, произтичащи в живота. Тази вътрешна работа на мислите и чувствата, която свидетелствува за духовния ръст на героя, за измененията на неговия душевен строй, се свързват с приобщаването на героя към новите обществени условия, с активно участие в решаването на държавните, политическите, моралните проблеми на своето време, с борбата за новото."

Литературата на развитото социалистическо общество и занапред ще отделя все по-голямо внимание на моралните проблеми на личността, на задачите по формирането на нови нравствени убеждения съобразно с новите обществени изисквания за мястото и ролята на човека, за неговата съвест и за дълга му към родината. Проблемът личност — общество придобива непознати преди измерения, променя се и съотношението между социалното и общочовешкото в облика на героя. Строителят на развитото социалистическо общество е с пораснало гражданско и лично самочувствие, с по-висока обща и художествена култура, с по-големи изисквания спрямо творците на духовни блага.

Естествено е огромната армия от научно-техническата интелигенция, армията на специалистите, инженерите, агрономите, механизаторите, работниците, които са широко осведомени по всички новости в техниката и науката, висококвалифицирани и с оформени диалектически и политически възгледи да възприемат с недоверие и присмех евтините поетизации на псевдохудожествени умонастроения, на картини и образи с отвлечено-хуманен характер, на дребнави чувства и безкрили битоописания. Преодолявайки абстрактния подход към действителността, писателите ще съумеят по-пълнокръвно и правдиво да разкрият и изобразят социалните източници за формиране на новите личности, да очертаят перспективите и нравственото величие на утрешния ден.

А тези източници са в самото общество на развития социализъм. Неведнъж в партийни документи и директиви е преценявано благоприятното съотношение в социалната структура на обществото, където другарството и сътрудничеството във взаимоотношенията между работническата класа (която през 1972 г. е представлявала 48% от заетото население в страната), селскостопанските труженици и социалистическата интелигенция е реален факт. Писателите са длъжници на работническата класа — основна социална група на социалистическото общество, която има решаващ дял в създаването на съвкупния обществен продукт и начело със своя авангард Българската комунистическа партия изпълнява функциите на ръководна сила в обществения прогрес като най-организираната и дисциплинирана социална група, с най-висока производствена и обществена активност при реализиране постиженията на научно-техническата революция. Новият социалистически начин на живот еднакво се утвърждава в селото и града. Благодарение успехите на колективизацията и на новите социалистически обществени отношения селскостопанските труженици са вече единни в социално-икономическо отношение. Въвеждането на промишлените технологии и комплексната механизация в земеделието помагат за формирането на нова колективна психика.

Грандиозните постижения на науката и техниката, внедряването на автоматиката и кибернетиката, използуването на огромни природни ресурси за благото на човека се отразяват с особена сила при формирането на психиката, изграждат ново съзнание, ново отношение на човека към света, към продукта на обществения труд. В основата на тази идейно-нравствена система стои *нравственият патос* на комуниста, на положителната личност. Постепенното премахване на противоречието между града и селото, между умствения и физическия труд, между личните и обществените интереси са обективната предпоставка за появата на новия тип литературен герой. Освобождаването на индивида от сляпата зависимост на обществени сили са сериозна стъпка към постигане на справедливост и хармония в човешкия свят. Формирането на хармоничната личност в комунистическото общество не е само идея, а реална задача на съвремието, задача и на литературата в развитото социалистическо общество. М. Горки предсказваше, че при социализма ще се появят нова порода хора, ще се преобрази и биологическата природа на човека. Наистина по-другояче изглеждат сега младите хора — строители, инженери, научни работници и общественици, които израснаха след войната — силни и здрави, мъжествени и дръзновени, непримирими и деятелни личности. Това чувство за физическо и морално превъзходство на младото поколение намери отражение в образа на Марин Масларски от романа „Двама в новия град" от К. Калчев, в образа на Исай от книгата „Един ден и една нощ" от А. Гуляшки, Владимир Енев от романа „Всеки има своя ден" от Ем. Коралов, в новелите на П. Вежинов, Ив. Мартинов, Ем. Манов, Д. Цончев, Д. Вълев, Й. Радичков.

Утвърждаването на новия герой обикновено се рисува с противоречието между младия човек и еснафската изостаналост на средата, в конфликта между поколенията, между старото и новото световъзприемане. Това е добре като тенденция, но за съжаление художествените решения у различните автори се правят върху една и съща плоскост: обикновено младите хора преодоляват съпротивата на семейната или на обществената среда, при която се стига до скъсване с тази среда, до нравствено отрицание и отхвърляне на условностите, пречещи за пълната изява на свободната личност. Независимо от различната стилова характеристика на белетристичните способи подобни еднотипни решения откриваме и в „Синя кръв" от И. Мартинов, „Преди да се родя и след това" от И. Петров, „Синът на директора" от Ем. Манов, „Всеки има своя ден" от Ем. Коралов, „Момчето и цигулката" от П. Вежинов, „Голямата фамилия" от Р. Михайлов, „Къща при завоя" от Л. Михайлова и др. Макар и под формата на пластични и богати от психологическа гледна точка белетризации *нравственият максимализъм* в творби като „Гневно пътуване" от Д. Фучеджиев, „Като лястовици" и „Циклопът" от Г. Стоев, „Червените слонове" от Д. Цончев, „Маски" от К. Калчев, „Светът вчера, светът сутрин" от Ат. Наковски, „Гибелта на Аякс" от П. Вежинов, „Един наивник на средна възраст" и „Реквием за една мръсница" от Б. Райнов, колкото и свежест да внася в идейно-образния свят на прозата от последно време, до известна степен е своего рода унифициране на художественото мислене. Все още героите в тези книги преодоляват нравствени и психически наслоения (у себе си или околната човешка среда), те се оформят в противоречията, в конфликта със старото. Найчесто героят постига своята цел след големи борби и стълкновения, но това става за сметка на едно нормално изхабяване, което също трябва да бъде и бива преодоляно („Пътища за никъде" от Б. Райнов, „Гибелта на Аякс" от П. Вежинов, „Фантастични новели" от Ал. Геров). Философско-нравственият

аспект при разрешаване на човешките конфликти доминира в редица творби. Без да се отрича положителното в този род проза, не може да не се отбележи, че литературата на развитото социалистическо общество се нуждае и от произведения с ярко гражданска проблематика, с богато и многостранно пресъздадени образи на комунисти и представители на работническата класа, образи — въплъщения на твърдостта, волята и мъжеството на онези, които творят настоящето и бъдещето на нацията, които извършват подвизи при изпълнението на грандиозната строителна програма на партията, станала дело на целия трудов народ. Да се освободи от кръга на нравствено-етичната проблематика, от преобладаващия морален аспект и да обърне очи към голямото и исторически значимото, към мащабната релефност на новия положителен герой, който вече реално съществува и настойчиво „търси" своя обобщен художествен праобраз — това е задача номер едно на социалистическореалистичната ни поезия и проза от времето на развития социализъм.

Разцветът на стиловите индивидуалности, освежаването на формалноестетическата характеристика на прозата, новата поетика на романа с неговите тежнения към психологичното, емоционално-образното, моралното като основа на общественото и личното поведение; към пластичното изображение и обществения критицизъм, заложен в образа на младия герой; към търсене на философско-нравствените нормативи на новата душевност са почвата, върху която ще се роди епическата съвременна класика, която най-пълнокръвно и правдиво ще изобрази борбата на хората за щастие в условията на обществото на освободения човешки труд.

Писателите, застанали на здрави класово-партийни позиции, прилагайки метода на социалистическия реализъм в своята творческа практика, трябва да открият новото съдържание на понятията партийност и народност в изкуството. И в развитото социалистическо общество принципът на партийността си остава не само неделим от народността, а изразява и нейната същност. Това значи, че има качествени изменения в обществените взаимоотношения — единство на стремежите на партията и народа към комунизма, нова неантагонистична социалнокласова структура. Налице е качествен скок в системата на развитото социалистическо общество — израз на партийността като революционен възглед, който може да помогне на художественотворческата интелигенция да разбере сложните процеси на общественото развитие, да открие и осмисли чрез образи и картини тяхното отражение в индивидуалното съзнание.

Писателят и художникът на социалистическия реализъм трябва да бъдат високоморални личности, нравствено извисени до съзнанието на новатора и борца за тържеството на комунистическия идеал, своеобразна проява на величието и таланта в неговата неповторимост, идентична с неповторимостта на времето и епохата. Става пределно ясно, че новият свят не може да се пресъздава от хора с ограничено, примитивно или едностранчиво и пристрастно светоразбиране, от творци, откъснати от борбите и проблемите на отделната личност и на човешкия род, непознаващи опита на миналото, завоеванията на настоящето и перспективите на бъдещето, противоречията и конфликтите във вечната борба на новото със старото.

Да се изследват многообразието на жизнените факти, богатството на човешката душа, да се пресъздаде епопеята на грандиозното строителство на новия живот в нашата родина — това е първостепенен граждански и творчески дълг на писателите от периода на развитото социалистическо общество.

Еднакво актуални са нравствено-етичната проблематика, необходимостта от задълбочено проникване в художествения образ на положителния герой, на комуниста и обикновения труженик, както и идейно-философската вглъбеност на поезията, независимо от това, дали са с интелектуален оттенък или отразяват в мащабни картини и изображения *моралния патос* на съвременния обществен процес. Много и сложни са задачите в литературния живот на развития социализъм: основното остава участието на творците в революционното изменение на човешкия свят, които чрез опосредствуваните форми на изкуството са длъжни да пресъздават богатствата на развитото социалистическо общество в пълнокръвни образи на волеви, хармонично и всестранно развити човешки личности, да откриват очертанията на бъдещето в неуловимите нюанси на човешката душа, в сложния комплекс от идейно-политически, битово-социални, философски, етични и емоционални възприятия, възгледи и убеждения.

Само така литературата на развитото социалистическо общество ще хвърли невидим мост между настоящето и бъдещето, ще съедини идеала с реалността, мечтата с красотата на великото човешко дело.

*Георги Пенчев*

# ПО ЗАКОНИТЕ НА ВРЕМЕТО

## (Някои аспекти на съвременната тема и образа на новия герой в литературата)

Препрочитам думите на големия съветски писател Леонид Леонов, изречени на първия, Горкиевския конгрес на съветските писатели през 1934 г., и не мога да си отговоря по съвест, дали са се сбъднали. „Ние още не сме се научили да пишем с думи, които биха се взривявали върху листа, които да бъдат гориво за най-мощния двигател в нашата страна — колективното сърце на строителите на социализма.“ Пак в това си изказване Леонов, след като признава, че „нам се е паднало удивителното щастие да живеем в най-героичния период от световната история“, развива своите мисли за призванието на писателя. „Поетът днес е длъжен да бъде философ. Философът не може да не бъде войник, който е готов всяка секунда да защищава своята идея.“

Развитието на съветската литература и на самия Л. Леонов са най-важното доказателство колко правилен е бил избраният път. Още тогава, в началните години, най-даровитите писатели на младата съветска литература имат ясното съзнание, че вършат дело с исторически смисъл, че те са призвани да изведат традициите на своята велика литература до нов и много по-висок кръг от спиралата на художествената мисъл на човечеството.

Леонов отправи призив към писателите да се научат да бъдат редови труженици на епохата, издигна изискването за хармонично развитие на личността на писателя, за ролята на неговата култура и нейния „идеен пълнеж“. „Това означава — заявява Леонов, — че му е необходимо (на писателя) да се издигне до онази висота, от която най-добре се вижда цялото варварство на вчерашния каменен век,по-дълбоко да осъзнае историческата сила на новите истини, цялата философска дълбочина и социално величие на които е в тяхната простота. . .“

Тези размисли на големия съветски писател, „от ръкава“ на който излезе не едно поколение майстори на художествената проза, имат принципиален смисъл, те подтикват към самокритични преценки на нашия съвременен творчески процес. И този подтик идва не само от дълбокото идейно-естетическо родство между нашите литератури или от техните вековни корени.

Истина е, че сполуките на нашата сегашна социалистическа литература ни дават не само самочувствие, а и основание да гледаме по-взискателно и по-трезво, да преценяваме най-строго както доброто, така и онова, което още не ни достига.

## 1.

Големият революционен смисъл на социализма в историческата съдба на съвременника се свързва преди всичко с извеждането на личността от индивидуално-частните окови и решителното ѝ свързване с колектива. Този поврат се отрази дълбоко върху душевността на човека и предизвика преустройство на норми с вековна устойчивост. Много са посоките, по които протича този процес. Изостанала селска България се превърна в развита индустриална страна, благодарение и на това, че някогашният селянин навлезе в заводите, че се изкачи по скелите на строежите и помогна за израстването на работническата класа. В началните години тази класа имаше твърде особен характер и литературата в значителна степен съумя да го разкрие. Немалко от работниците носеха нравствените особености на селянина. Малко афористично говорихме тогава, че у този работник живеят две души. Той идваше сутрин на работа с магаренцето, работеше по скелите, а мислеше за нивицата. Но животът в колектива преваряваше навиците и убежденията. Освен за катадневните грижи неговата мисъл все по-упорито започна да се тревожи за строежа и за другарите. В колектива личностната съдба на човека се свързваше все по-здраво със съдбата на обществото и на държавата. Ако преди мисленето на героя стигаше до баирите на родното село, когато той се изкачи до високите скели на социалистическите строежи, неговата мисъл литна към пределите на цялото отечество, към света и към човечеството. По нови закони съвременникът започна да преценява доброто и злото. Този процес е мъчителен и бавен, той протича с приливи и отливи и литературата не е безразлична към него.

Социалистическото изграждане на отечеството и развитието на новата личност стана основна тема на художествено претворяване. Въпреки всички резерви към образа на съвременника, пресъздаден от нашите писатели, истината иска да признаем, че той все по-ясно се откроява като личност от нов тип, личност в движение и развитие.

Новите цели на литературата изхождат от същността на художествения процес като проява на извисената духовност на социалистическата личност и от непрестанно растящата обществена роля на литературата в обществото, в съдбата на човека. Тези цели имат сложна и дълбока основа. Те се определят от свързаността на писателя с живота и борбите на народа и партията. Българският писател винаги е бил верен син на своето време. За това допринасят и революционнодемократичните традиции на нашата литература, нейният граждански, партиен патос, интересът ѝ към идейните вълнения на епохата. Литература, чиито най-бляскави страници са писани от първите творци и граждани, като Хр. Ботев, Л. Каравелов, Ив. Вазов, П. К. Яворов, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров и много други, не може да има друга обществена и творческа цел.

Стремежът към по-пълно и цялостно разкриване на главния герой на социалистическата епоха е израз на естественото развитие на литературния процес, съзнателно желание за задълбочаване на неговата специфика. Тогава единствено могат да бъдат постигнати нови, значителни художествени открития.

От съществено значение е, че сегашната ни литература, развивайки най-значителните естетически постижения на предшествениците, обогатена с опита и майсторството на социалистическата литература и преди всичко на съветската, на най-значителните открития на световния художествен процес,

си поставя високи творчески цели. Най-добрите сполуки на съвременните български поети, белетристи, драматурзи и т. н. са доказателство както за дръзновението, така и за реалните възможности на днешната ни литература.

Още е твърде рано да се правят цялостни преценки за резултатите от сложното и трудно идейно-художествено изследване на нашата действителност и на епохата, което българските писатели особено настойчиво провеждат през последните години. Защото нямаме право да забравяме колко този процес е сложен, продължителен и труден и всякакво „ударничество“ е не само творчески безполезно, а и опасно, защото може да отведе към прибързани, към погрешни заключения. Същевременно обаче, верни на традициите на нашата партийна литературна наука, нужно е постоянно и внимателно, с непрекъсваща грижа и внимание да следим отблизо това развитие, да се забелязват характерните черти на съвременния процес.

През последните години се забелязва явление, което не познавахме преди, макар че е свързано с културните традиции на нашия народ, с политиката на партията в тази сфера, с високия духовен растеж на съвременния българин. Все по-ясно се вижда колко бързо се разширява социалната основа на литературния процес. Засили се съпричастието за съдбата на художественото творчество и на отделния творец от по-широки кръгове на обществото, от работнически, промишлени, селскостопански колективи и т. н.

Откроява се нов съществен аспект от обществената роля на литературата. Потвърждава се мисълта на В. И. Ленин, че с развитието и духовното израстване на социалистическия човек той все повече ще се превръща от потребител в създател на нови духовни ценности.

Тези особености на сегашния литературен процес изискват по-специално и всестранно изучаване. Особено внимание заслужават различните страни на партийното ръководство на художественото творчество като реална възможност за все по-пълно осъществяване на творческата личност и обогатяване на литературния процес благодарение на връзката му с нашия социалистически начин на живот и с битието на новия човек. Това без съмнение има значение за насочването на литературата към главните проблеми на епохата, към особеностите на нейния главен герой, към идейното и естетическото осмисляне на реалността и хората. На такава литература е органически чуждо затварянето в тесния и душевен кръг на камерните изживявания, на дребните страсти и конфликти, които не са съзвучни с обществения ритъм на времето, с борбата между двата свята, със съдбата на човека.

## 2.

Наистина още не се е откроила внушително творба на най-новата ни литература, в която героят на епохата — комунистът като нова личност, като преобразовател на действителността — да се е извисил с неповторимостта и величието си на художествен образ, но в главната посока на своите търсения литературата вече има интересни сполуки. Критиката и литературознанието все по-внимателно се вглеждат в постиженията и в недостатъците при художественото пресъздаване на този герой. Сега в голяма степен от тези резултати се определят успехите на литературата като човекознание.

Сложен изследователски процес е литературното творчество. В него по своеобразен и неповторим начин се съчетават идейно-философското проучване на обществената действителност с емоционално-психологическите ана-

лизи на личността, слети в единно естетическо цяло, което представлява нова художествена реалност, способна да обогатява и извисява нашето познание за света и за човека.

При художественото изследване на социалистическата епоха основателно очакваме от писателите художествени открития. Класата, която роди новия свят, партията, която води този свят към социално и духовно съвършенство, по своята дълбока същност са революционни и новаторски, а обществото, което изграждаме, е непознато преди в човешката история. Водещата личност в този важен процес — комунистът — бележи съдбовни за човечеството завоевания. По своята нагласа този герой е органично съчетание на дълбока идейност, революционност, новаторство, оптимизъм, здраво е свързано с реалността, с живота. Затова казваме, че има наистина много обективни предпоставки, които дават основание да чакаме интересни и важни идейно-естетически открития.

Голямата, истинската литература днес е органично свързана с комунистическия идеал. „Комунистическият идеал не е спътник на поезията, а, струва ми се, нейна същност, дълбочина, патос — заяви преди време в едно интервю П. Матев — един от най-ярките и значителни наши съвременни поети. — Впрочем мислил съм си понякога — продължава по-нататък Матев — кое ме тласна към поезията. И съм си отговарял просто: отечеството, народът, комунизмът. Ако те наистина пронизват куплетите — смятайте, че се е получила онази сплав, наречена поезия."

Тази творческа изповед твърде точно показва дълбокото осмисляне от писателя на комунистическия идеал като осъзната и реална възможност за пълно и дълбоко проникване в епохата, като основа за значителни художествени открития. Но това е едната, наистина много важна страна за талантливо художествено пресъздаване образа на комуниста. Струва ми се, че съществува още една предпоставка и тя изхожда от обективния факт, че ако желае да играе все по-значителна идейно-възпитателна роля в живота на обществото, да засилва своето преобразуващо начало, когато утвърждава социалистическия начин на живот, нашата сегашна литература е заинтересована да показва по-пълно и всестранно авангардния тип на това преобразяване — комуниста. В крайна сметка сполуките и неуспехите на съвременната литература в отразяването на социалистическата действителност и на образа на съвременника се определят от нейното умение да разкрие индивидуално-неповторимата същност на комуниста.

Някои от по-новите творби на българската литература дават интересен материал за размисли върху този образ като водещ герой (книгите на Б. Райнов, П. Вежинов, А. Гуляшки, К. Калчев, Й. Радичков, Д. Фучеджиев, Г. Атанасов, Ат. Наковски, поетичните творби на Мл. Исаев, Д. Методиев, П. Матев, Л. Левчев, пиесите на Г. Джагаров, Др. Асенов и др.). Именно този герой определя атмосферата на сегашния свят със своята нова душевност, с ясната си и категорична позиция, с дръзновението и непоколебимостта си, които помагат за движението на човечеството напред. Той е герой, способен да превърне човешките мечти в реалност. Позицията и същността на този герой се очертават особено ясно върху фона на острата и непримирима класова битка в сегашния свят.

Българският писател, като изучава днешната или вече отминалата обществена действителност, непрестанно открива конфликта на епохата, острото класово стълкновение. То не е само политическо и идейно, то е същевременно

духовно, нравствено и затова дълбоко и непосредствено засяга човека, неговото настояще и бъдеще. В този съдбовен двубой изпъква и се утвърждава с жизнената си позиция и моралната си сила комунистът като носител на надеждата и упованието, като вяра и спасение за хората. Затова към неговия образ се обръщат не само творците, които изповядват прогресивни убеждения, а и всички, които търсят голямата истина за човешката същност, за съдбовните проблеми на личността, за нейната отговорност пред света. Говорейки за тази особеност на литературата и изкуството, А. Луначарски пише: „Партийността на класите без бъдеще безобразно изопачава действителността. Партийността на класата, на която е съдено да построи бъдещето, възпитава бдителност и безстрашие и се явява единствената форма за истинска обективност."

Талантливото художествено пресъздаване образа на комуниста показва идейно-естетическото обогатяване и израстване на нашата литература. Тя все по-зряло изследва дълбоко и всестранно действителността, открива и обобщава основните, водещите тенденции в нея.

Наред с изучаването на живота в широта тя съсредоточава повече внимание към нравствения свят на съвременника. Точно в нравствените качества и в духовните добродетели на комуниста като личност заедно с неговата революционна непримиримост и идейна извисеност съвременната литература търси и открива особеностите на новия човек.

## 3.

Проникването в естетическата същност на комунистическата партийност изисква да се анализира концепцията на литературата за човека, да се види как авторовите идеи ползуват човека-герой в живота. В ранните години на съветската литература А. Луначарски съветва писателите да изобразяват „напълно цялостна монументална болшевишка фигура". Следователно стремежът на литературата да разкрие образа на комуниста е стремеж да покаже една цялостна и завършена човешка личност. Още тогава А. Луначарски е напомнял, че животът вече ражда такъв човек. Той е наистина внушителен и авангарден — такъв е съветският човек-строител, такъв е комунистът.

Проблемът за положителния герой се свързва с активнореволюционното, с преобразяващото начало на пролетарската литература. Естетическото внушение, което притежава този герой, е особено важно, за да постигне същността на тази литература. Такъв положителен, нов комунистически герой писателят може да създаде, ако сам той е нов човек, влюбен в живота и в своя съвременник-преобразовател. Но тази влюбеност в новия живот не бива да замъглява опита на писателя. Нужна му е дълбочина, проникновение, за да схваща винаги диалектическата сложност и истинско величие на нашите дни.

Творецът на социалистическата литература е новатор и откривател на сложни светове и герои.

Проникването в бъдещето, перспективността е съществен нерв на комунистическата партийност, който извисява мащабността на художественото обобщение. Литературата трябва да върви съзнателно към бъдещето, вслушвайки се в законите на диалектиката. Нашата перспективност не е безпочвена, тя не е фантазия на автора при изграждането на един нов свят и герои. Перспективността се ражда върху основата на доброто познаване и осмисляне на реалността. Защото в своето съдържание тя носи зародиша на утрешния комунистически ден. Но неговото обаяние и величие писателят може да открие само ако

познава добре своята съвременност. Комунистическата партийност е органически чужда на общественото фантазьорство и безпочвеното съчинителство в името на абстрактна справедливост и бъдеще. Оптимизмът в литературата извира от дълбочината на познанието за действителността. Даже когато тя е жестока и сурова, в основата на своето течение носи тенденциите на прогреса, на победата, защото такава е логиката на обществения процес. Поради това главно партийността непрестанно разгаря огъня на писателския талант за нови търсения, за все по-значителни идейно-художествени открития. Това е в природата на тази идейност, свързана с най-революционната класа и насочена винаги към все по-пълно, страстно и талантливо служене на интересите на народа. Когато се помни тази особеност, лесно е да се разбере новаторският характер на литературата на социалистическия реализъм, активната въздействуваща сила на нейните идейнохудожествени открития.

Нашата литература многократно ще се връща към първите дни и години след победата на социалистическата революция. Вълните на епохата тогава издигнаха до най-високия връх комуниста, за да блесне неговата недостатъчно позната, но истинска и покоряваща човешка същност.

Новаторската по своето съдържание епоха даде на литературата неизследвани конфликти и характери, подтикна писателите към посоки на идейно и естетическо проникновение, които предишната ни литература не познаваше.

Романът на Й. Радичков „Всички и никой“ е твърде показателен. Писателят се откроява откъм най-хубавите си страни на самобитен и интересен разказвач, наследник на силните и плодотворни традиции на нашата литература. Значението на новите интересни сполуки на съвременната ни литература може да се осмисли по-пълно, когато се вплете в тъканта на общия национален литературен процес. Стремежът на Й. Радичков да изследва душевността на българина, вниквайки в неговата съдба, в борбите му за свобода и добруване през епохата на революционен подход от капитализма към социализма, е дал интересен и значителен резултат. Струва ми се, че най-важната сполука на писателя е талантливото художествено разкритие на моралната сила и устойчивост, на своеобразната романтична устременост на героя на тази забележителна епоха. Писателят не търси мащабни рамки за своето художническо изследване. Решението на проблема за истинското морално богатство на героичното, на патриотизма и интернационализма в душата на обикновения човек са жизнената основа, която обогатява и извисява метода на социалистическия реализъм, нашата социалистическа литература.

Редица от новите произведения на литературата очакват по-сериозно теоретическо анализиране с оглед на националната традиция и опит, на завоеванията на социалистическите литератури и особено на съветската литература от последните години. Тогава, струва ми се, ще се видят по-ясно интересни тенденции, важни нови потвърждения за богатството и многообразието на метода на социалистическия реализъм, за все по-широката и талантлива защита и развитие на комунистическата партийност като идейност от най-висока степен, която в съвременната епоха извисява естетическата и обществената мисия на литературата.

Романът „Всички и никой“ представлява не само важен етап в творческото развитие на писателя, който след „Барутен буквар“ търсеше по-цялостно и мащабно навлизане в нравствената същина на човека. Още в предната книга Радичков обърна своя поглед на художник-изследовател към обществото развитие, което издигна обикновения човек на труда — хлебар, грънчар, орач,

до висотата на герой на епохата. Радичков търси преди всичко дълбоката и сложна хуманна същина на историческото време, тайната на този непознат преди нравствен растеж, когато на мястото на старите величия върху стълбата на човешкия прогрес се възземa негово величество Народът. Решението на този проблем е заключено между дивите чукари на малкото село Разбойна. Но точно сред тази първичност на живота, сред повседневието на селските грижи, мъки и радости, които носят твърде причудлив радичковски характер и някакво карнавално оцветяване, се изявяват силни и непоколебими борци за правдата на комунизма. Навсякъде, където живеят хора, борбата за щастието минава през урви и прегради. Моралната чистота и политическата извисеност на комуниста са еднакво необходими навред като пътеводна звезда към новия живот.

Писателят разлиства страници от години на свободата и през очите на съвременника съзира нравствени стойности, които не бива да забравяме. Тогава се изграждаше моралнополитическото единство на освободения народ, неговата духовна стабилност. Когато са отшумели барутните дни на революцията, великият идеал на комунизма също трябва да се защищава в не по-малко трудна борба. Но в очите ни пак блести величието на подвига, красотата на идеята, подема ни оная непозната сила, която тази идея разгаря в сърцата на хората и ги прави не само по-съпричастни с голямото социално преобразяване, а и по-богати, по-истински.

Съдбата на милиционерския старшина Иван Мавров проблясва в повествованието като лъч и бързо угасва. Но нали от светлината на такива лъчи, които идват и от времето на партизанската борба, и от несекващото сражение за утвърждаване на новото, нали точно от тези лъчи грее слънцето на народната свобода. Чрез комуниста Иван Мавров обикновените хора от един забутан край проглеждат към новия живот. За тях той е народната власт, облечена в униформа. Той е справедливостта и надеждата в бъдещето.

Й. Радичков изгражда художествения образ на обикновения селски човек, тръгнал по повелята на времето да бъде „щит и меч на революцията". Такова произведение беше нужно в нашата литература, и то не можеше да не се появи.

Селският момък Иван Мавров, излязъл от най-здравия корен на народа и възпитан в принципите на класата-авангард, идва с по-сложни и големи задачи в живота. Той разширява нашата представа за моралната висота на новия българин, слял идеите и мечтите си със съдбата на революцията. Иван Мавров изразява многостранната и сложна душевност на българина, благодарение преди всичко на неговата свързаност с идеала за бъдещето. Писателят е намерил чисто народен символ за това устремление към идващото. Бъдещето вече не е химера, то е близка реалност, но до нея може да се стигне през още много засади и неизвестности. Спомнете си финалната картина: ярък слънчев ден, тучни зелени ливади, навсякъде напоено с дъх на свежо сено. И един силен ален кон, понесен срещу слънцето. Редом с коня, огрян в някаква неземна светлина сред тази чиста българска природа, стиснал оръжието, лети напред Иван. Лети срещу смъртта. Знае това, но върви напред, защото оттам минава пътят към истината, която трябва да възтържествува. . .

Проблемът за моралната чистота и извисеност на комуниста основателно вълнува писателите и през последните години. В редица произведения на нашата литература бяха направени интересни опити. Те свидетелствуват не само за повишеното внимание към психологическата проблематика, колкото за же-

ланието да се изследва по-пълно и цялостно богатата и разностранна душевност на съвременния човек. Естествено е, че талантливото пресъздаване на комуниста като авангарден герой на епохата в неговото истинско измерение подтиква писателите към по-смело навлизане в дълбоките пластове на човешката душа. Защото и в живота този герой е на първата позиция не поради някакви изкуствени обстоятелства или просто защото е комунист, а поради своята идейна устременост, духовно и нравствено богатство. Преобразователната същност и активното начало са най-характерните негови черти.

Литературата все по-настойчиво изследва душевността на комуниста и тази тенденция очертава интересна посока на развитие. По-пълно и дълбоко писателят прониква в психологическата, в моралната същност на съвременника. Особено интересен е опитът на литературата да извърши проучването на този образ върху широка основа — както в координатите на времето, така и в народопсихологически разрез, чрез последователен осъзнат историзъм, когато се осмислят събитията, явленията и героите на епохата. Това потвърждава, от друга страна, растящото майсторство на българския писател, умението му да загребва все по-живи пластове от живота. Благодарение на това той се домогва до по-значителни идейнохудожествени прозрения.

Разкриването на образа на комуниста не само като проява на конкретната реалност, като герой сега, а в една по-сложна и богата историческа свързаност, задълбочава писателското изследване и извисява художественото мислене. И това може да се долови в различни творби на нашата проза от последните години.

Докато във „Всички и никой" Й. Радичков се връща към началните години на свободата, за да изведе идейните и нравствените добродетели на новия герой, талантливият наш белетрист Васил Попов, който тъй рано ни напусна, в своя роман „Низината" поставя в центъра днешното строително ежедневие, хора с най-различни интереси и съдби, за да изведе пак главното идейно-естетическо внушение за героя на нашето време, за твореца на епохата.

Богата и пъстра е галерията от образи на съвременници в романа „Низината". Те открояват човешката си същина не в някаква интимно-камерна атмосфера, а в огъня на голямото строителство. Както и в боя, тук по-релефно се разкриват особеностите на човека, блясъкът на новото и плесента на старото в личността.

„Низината" е повествование за социалистически строеж, но разказът е в същност за съдбата на хората, за труда от който Низината получава своето „очовечаване" и става съществително с главна буква. Строителното сражение сплита сложни съдби, събира заедно противоположни характери, приютява с една особена сурова нежност различни хора. Малко е да се каже, че всяко отделно битие се сплита с голямата съдба на Низината — то зависи от нея.

В този роман няма главен герой. По композиция той е по-особен. Отвореността му позволява да се вплитат нови събития и герои. В своята вътрешна закономерност обаче именно този художествен подход очертава израстването на Низината и развитието на хората.

С нескрита обич писателят вае образите на Димитричка и Григор Манчев. Чрез тях можем да усетим идейно-нравствените измерения на новата личност, нейния път в условията на социализма. Двамата са представители на сегашното поколение строители, които върху основите на социализма изграждат зрялото общество. Те не са потомствени строители, макар в жилите на Григор Манчев да тече работническата кръв на бащата-миньор, покосен

без време от силикозата. Навярно не по-светла би била орисията и на сина, ако не беше народната победа. Новите социални условия определят други посоки в неговия живот. Завършва вечерна гимназия, случайно се среща с Локомотива и завинаги строителството става негова съдба, защото в труда Григор Манчев усеща своето човешко призвание на творец, а и хората откриват човешката му красота в неговия целенасочен и осмислен живот.

Трудът има изключително място в разбирането за новата социалистическа личност. В труда и чрез труда се проявява както отношението на човека към другите, така и неговата активна позиция на съзидател, влюбен в красотата и в бъдещето.

В живота на Григор Манчев трудът е своеобразен полет към висините. Професията му на монтажник е движение нагоре, но когато това движение е понесено и от крилете на любовта и поезията, което в същност означава от крилете на пълноводната човешка радост — такъв полет става своеобразен символ на творческата природа на новата личност. В тази устременост се изявява особено ясно присъщото на човека рвение към бъдещето, желанието му да открехне по-скоро непознати още двери.

Луи Арагон беше писал: „Човекът е обърнат не към миналото... душата му се вглежда напред с жажда да узнае колкото се може повече, и събрала всички сили на гаснещото огнище, иска да види какво ще бъде напред, зад завоя, накъде ще поеме пътя от другата страна на хоризонта — към бъдещето".

Идеята за полета, за устремно движение нагоре не е родена само от някакво поетично възприемане на света. Идеята за полет има напълно земен смисъл в живота на героя като строител и човек. Обикновената и трудна работа, която той върши, е движение към висините, животът му — чист и безоблачен, през очите на светлата младост, е полет, защото в труда той е открил радостта и щастието и това е определящата страна в неговата нравствено-психологическа настройка.

В природата на съвременника това едва ли трябва да се определя като романтично усещане за света, а по-скоро е жизнен принцип, породен от атмосферата, в която той се труди и възпитава.

Новото самочувствие, светлите стремежи у човека са дошли от труда, когато той сам е проверявал себе си, когато, изграждайки заводите, и сам се е преустройвал.

Проблемът за труда и новата нравственост на личността е принципиален и има особено значение за развитието на социалистическата литература, за засилване на нейното класовопартийно, нравствено въздействие. „Ние трябва да изберем за главен герой на своите произведения труда, т. е. човека — беше писал Максим Горки, — който се организира от процесите на труда, въоръжен у нас с цялата мощ на съвременната техника — човека, който организира от своя страна труда, за да стане той по-лек и производителен, издигайки го до степента на изкуството. Ние трябва да се научим да разбираме труда като творчество."

„Низината" в значителна степен е произведение, в което трудът е усетен като творчество, като дълбока самоизява на човека. В труда е разкрито истинското му освобождение, за да покаже той на какво е способен. Тази характеристика на социалистическия труд като нравствена закваса на новата личност се носи не от един герой в повествованието. Мнозина от строителите на Низината и всеки по своему вписва неповторима и силна багра към портрета на

свободния труд. Животът и действията на тези тъй различни хора — от „железния човек“ Гавраилов, ръководителя на строежа, до партийния секретар бай Киро и художника Йордан Четката, до Фоти багериста и Димитричка — всеки от своята висота и позиция утвърждава мисълта, че истинският, големият смисъл на нашия социалистически живот и съдба на всеки човек поотделно се определят не само от това, което той прави, а преди всичко как го прави.

Такъв отговор на писателя позволява да се погледне към новата природа на труда, да се проумее ролята му в живота на човека като възможност за осъществяване и като спойка с другите хора от обществото. Върху тази почва се заражда ново самосъзнание, качествено променен поглед към реалността. Защото други са станали нравствените разбирания на човека. „Питам се аз, хубаво бе, Маноле — човек, уважавай себе си, бригадир, ордени и награди имаш, добри пари получаваш, жена добра и работна си взе, дечицата ти да са живи и здрави, ама как си ги създал — душевни или бездушевни?“ В това терзание на бригадира Манол писателят е видял промяната, наложена от труда и социалистическия живот върху съзнанието на човека. Извършил се е исторически завой в неговата същност. Простил се е той с дълговечната тревога за насъщния. Неговата голяма нравствена цел е всичко, което излиза от ръцете му да оживява около него, у него самия всичко да е добро и красиво.

Ако трябва да дирим източника за активността на личността в условията на социалистическата зрелост, може би тя е именно в съзнателния стремеж на човека да открива душата си чрез всичко, което създава. Образът на Манол е особено интересен и перспективен. Той е образ в проекция и подтиква към размисли за характера на хуманизма у съвременника. Неговата изповед е психологически самоанализ, който има една цел — да осмисли всичко сторено досега, за да е ясно как трябва да бъде занапред.

Ново време е дошло, друго е вътрешното усещане на човека за работата, дето върши, и за труда на другите. Това усещане се диктува от радостта и от красотата в труда.

Романът на Васил Попов е съсредоточен и влюбен поглед към ежедневието на отечеството, към човешките тревоги и радости, които се сливат закономерно и естествено с живота на строежа и родината. Така авторът ни дава възможност да наблюдаваме хората многопланово, в действие и развитие, при трудностите и изпитанията, когато се показват изцяло с добрите и лошите си страни. Камерната творба не е способна да предложи такива възможности, тя обикновено е по-встрани от трудовите изяви на личността, а за новия човек не е възможно да се съди, без да се разкрие отношението му към труда.

В „Низината“ личностното се откроява не върху фона на трудовия процес, а в самия процес, като родено от труда. Затова до голяма степен, без романът да е подчертано психологически, той изследва душевното богатство на човека, вплетено в трудовия ритъм на строежа, в темпа, с който живее строителното семейство. Затова внушението за взаимоотношенията между хората, както и връзката им с труда, което ще рече, и със строежа, със съдбата на отечеството, е дълбоко закономерно и изразява ясна жизнена позиция. Тя открива идейната и нравствената мъдрост на хората. По-добре разбираме и динамичната вплетеност на личната човешка съдба в съдбата на времето и живота, естественото развитие на активната позиция на героите. Те не могат да са безразлични както към това, което правят, така и към онова, което утре ще бъде.

Тревогата на Манол за красотата на душата е тревога дълбоко човешка но тя е възникнала от определени обществени и исторически предпоставки и изразява точно определен тип нравственост. Социалистическият човек умее да работи и да създава, той е заинтересован повече от всякога за своя труд, но всичко, което прави, е в името на преображението, на красотата, разбирана в нейния най-широк смисъл.

## 4.

В развитието на съвременната социалистическа литература все по-важно значение придобива засилващата се тенденция на такава действеност, която води към промени и усъвършенствуване. Това е закономерно явление и се налага от динамичната природа на действителността, която отразява и пресътворява художникът. Същевременно действува и органичен вътрешен импулс, комунистическата идейност, която все по-пълно пронизва литературата. Именно на тази идейност е присъщо активното опознаване на живота и неговото преобразяване в името на бъдещето.

Тази особеност на съвременната литература говори и за растящата инициативност на писателя в познанието на обективната реалност. Никога такова познание не е застинало и огледално, а многоизмеримо и динамично, съзвучно с диалектиката на живота и с растежа на героите.

През последните години се набелязва интересна посока на действено-преобразователно начало при изследването на съвременността от българската проза. Това изследване върви преди всичко по посока на нравствените, на духовните стойности на личността и точно чрез тях се оглежда времето, епохата.

Тази тенденция се улавя в редица творби на П. Вежинов — „Нощем с белите коне", „Бариерата", „Езерното момче", у А. Гуляшки — „Къщата с махагоново стълбище", „Трите живота на Йосиф Димов", Б. Райнов — „Черните лебеди", „Третият път", „Този странен занаят", Д. Фучеджиев — „Реката", „Зелената трева на пустинята" и т. н.

Действеността на повествованието се съпровожда от писателско прогнозиране, което се показва като художествено въплъщение на авторовата идея за идващото. Изследването на социалистическата реалност и на човека, развитието на действената природа на литературата върху полето на нравствеността е показателно за главните измерения на нашето общество и за неговата растяща идейна и етична зрелост.

Пиша това и пак си мисля за думите на Леонид Леонов, казани преди толкова години пред Първия конгрес на съветските писатели. Наистина нашата социалистическа литература все по-определено се движи към своята висока цел — да бъде онова „гориво за най-мощния двигател в нашата страна — колективното сърце на строителите на социализма". Трудно е това движение, защото неговият път не е праволинеен и гладък. Но посоката е вярна и творците от всички поколения в съвременната българска литература с дълбоко вътрешно убеждение отдават своето дарование в търсене на все по-впечатляващия образ на нашето време и на неговия герой.

*Паскал Стаматов*

# ПРОЛЕТАРСКО-РЕВОЛЮЦИОННИ МОТИВИ В ЛИРИКАТА НА АТАНАС МАНЧЕВ

Творчеството на поетите-партизани е част от едно неизследвано докрай дело на вдъхновение и мечти. Имената на известните поети-партизани (девет, стигнали до нас — Христо Кърпачев, Кирил Маджаров, Иван Стоянов, Иван Нивянин, Цветан Спасов, Атанас Манчев, Марко Ангелов, Тончо Стаевски и Веселин Андреев) са вероятно само част от талантливите творци от партизанската борба. Делото, на което те служеха с оръжие и перо, ги опияняваше като поезия. Към поетичното творчество ги водеше и изстраданата мечта за жадуваното светло бъдеще. Те пишеха с вдъхновение и убеждение, искрено и неподкупно. И онова, което казва В. Андреев за себе си, може да се отнесе към всички поети-партизани: „Аз имах само надеждите, не и самочувствието на писател."

Ат. Манчев е един от поетите-партизани. Всяка негова стъпка в краткия му живот е осмислена и изстрадана с порива към социалистическото бъдеще. Революционният му път, поетичното му дело са пленени от една цел — поскорошния изгрев на победния ден. До този ден не му достигнаха по-малко от четири месеца.

Поетичното творчество на Ат. Манчев е пряко отражение на изпълнения му със зигзаги жизнен път. Студентските му години са дни и месеци на учение, творчество и напрегната ремсова организационна работа, в които назрява едно неотменно решение, изгражда се търсеното поетическо верую.

Поднасям възторжено тука
една неотменна съдба
и дръзко издигнал юмрука
живота зова на борба.

Страховит, неотменим залог. Поетът взема за себе си съдбоносното решение — да премери силите си с живота, да внесе дан за изменението му. Почти по същото време друг поет и революционер беше провъзгласил с боен екот:

С живота сме в разпра!

Тук пряко влияние и подражателство не може да се търси — Манчев изживява по свой начин драматизма на съдбоносната ориентировка в живота, въпреки че е чел „Моторни песни" и е имал възможност лично да се запознае с Н. Вапцаров. Андрей Карадимов отбелязва: „По него време (първата сту-

дентска година на Атанас Манчев — б. а. — П. С.) му попадна стихосбирката на Вапцаров „Моторни песни“. . . Една вечер Воденичарски го запозна с Вапцаров в кафене „Средец“, където обикновено се събираха прогресивните писатели.“

Дали е имало и други срещи между двамата поети и революционери, ние не знаем. Безусловно името и поезията на Вапцаров още тогава са респектирали Ат. Манчев, а би могло да се проследят и определени литературни влияния. Но в революционната си ориентировка Ат. Манчев върви по пътя, който го сплотява и с Вапцаров, и със светлия авангард от вдъхновени поети и предани борци и революционери, които са разбирали пределно ясно, че социалистическата революция няма алтернатива. Те са съзнавали, че като бойци на тази революция поднасят скъп залог — неотменната, личната съдба.

Трудно е да се допусне, че би имало влияние и сили, които да ориентират Ат. Манчев към друго решение, да го отклонят от участието му в революционните борби. До това решение поетът-революционер стига по пътя на вътрешно убеждение и идейно развитие, които формират личността му.

Волен израснах сред гръм и сред бури,
свободата възлюбих до смърт.

Възлюбването до смърт означава за него решимост до смърт — решимост да се брани свободата от нейните гнетители, да се громят социалните тирани на народа, да се отстояват класовите интереси на трудовите хора. Решимост, над която няма власт. Така беше казал някога и големият поет и революционер — че няма власт над оная глава, която е решила да се откъсне от раменете в името на борбата, която е готова да се жертвува за отечеството.

Лиричната закана на Манчев към живота има в основата си твърдото, осъзнато решение на борeца да даде и последни сили в започналата борба с нашата и чуждата фашистка диктатура. Тази закана не е стихийна, а е поетичен израз на непреклонната воля на революционера да извърви докрай своя боен път:

И дръзко издигнал юмрука,
живота зова на борба.

В тези стихове, писани преди излизането му в нелегалност, Манчев е доловил и отразил съществени черти от лиричния образ на боеца-революционер и антифашист, обезсмъртен в лириката на пролетарско-революционните поети и поетите-партизани.

В по-късните си лирични творби, особено в партизанските си стихове, Ат. Манчев от пролетарски класово-партийни позиции изобразява епичната картина на съдбоносния за човечеството конфликт на века. Ярко се очертават новите идейно-естетически позиции на твореца. Колко са различни например пролетните лирични картини, пресътворени от поета преди участието му в партизанските и революционните борби и след това. Нека си припомним — пролетта е била един от най-любимите сезони за Манчев — пролетното опиянение е извиквало у него неудържим лиричен възторг:

Шумете, слънчеви потоци,
вий — ведри — грейте небеса,
земята пее днес пияна
от толкоз слънчева роса.

Този романтичен полет отсъствува в лиричното отношение на Ат. Манчев към пролетта в стихотворението „Пролетта на 1942 г.“. Кървавата пролет на 1942 г. — зловеща за Европа и за света — извиква у поета и революционера ново, по-различно от досегашното светоусещане. Тази пролет също е възпята от поета, но вече без завладяващ оптимизъм, без светли мечти за полет към безбрежността на красотата и топлата човешка обич. Още първите стихове на това поетично посвещение прозвучават като увертюра на едва сдържана покруса.

Къде е хубостта ти, пословична красавице,
възнасяна от толкова възторжни имена?

Риторичното лирическо начало сочи качествено нова идейно-естетическа ориентировка, разкрива един поет със зрели, изчистени от влияние и колебания художественотворчески позиции. Творецът, макар и „неразперил, както трябва, криле“, е набрал височина и лети над овладяната територия с увереност. В стихотворението „Пролетта на 1942 г.“ Ат. Манчев с художествена вещина и от революционни идейно-естетически позиции пресъздава лирическия образ на една от най-зловещите пролети в историята на човечеството — когато зловещият флаг с пречупен кръст се вее над цяла Европа, танковете на кафявите кръстоносци проникват все по-навътре в съветската страна. Колко парадоксално за поета е, че и тази пролет пристига със своите очарования — слънчевите потоци не са изчезнали, благоуханията на възродената цъфтяща природа отново се носят от приземните ветрове. Очарования, които не привличат и не радват погледа на поета и революционера. За лирика, боец от нелегалната съпротива срещу фашистките изстъпления, блестящото лъчезарие на обсипаната с ябълков цвят земя е излишна натруфеност. То контрастира на апокалиптичния фон на димящите пожари навсякъде, където е газил фашисткият ботуш. Бялата пролетна премяна е опръскана с кръв, до покосените от изстрелите кокичета са паднали борци, които в своите пролетни надежди са искали да пресекат пътя на растящото фашистко настъпление. Упояващият мирис на зюмбюла е задушен от изригванията на бомбите и снарядите, от смъртоносния картеч, от застланите с трупове бойни поля. На фона на пролетния пейзаж още по-ясно се очертава страховитата картина на разгорялата се епична битка. Сурово и жестоко време, което е твърде далече от пролетната топлота и нежност. Поетът е син на това време, воин в тези битки. Той приема като фалш, като лицемерие, като заблуда идването на пролетта в безпролетната епоха на унищожението. Стихотворният ритъм е в противоречие с пролетните бързеи. С точно намерени изразни средства поетът отдръпва пред читателя цветната пролетна завеса, за да разкрие зловещата картина на жестоката истина:

Напразно ни залъгваш: под външната натруфеност
се мъдрят грозни бръчки и старческа немощ;
зад мнимата лазурност — най-черната покрусеност,
разтление и мухъл — под шарения под.

Според Нина Андонова стиховете, които Ат. Манчев пише в годините на своето най-активно участие в антифашистката съпротива, „са много по-ярки и по-точно отговарят на неговия творчески темперамент и жизнена съдба. В тях много силно се усеща неговият епичен поетичен похват — способността му да улови ритъма на дните и пулса на времето, да ги пресъздаде в епични

образи.“ В същност със сътвореното през този период поетът най-вече се доближава до проблематиката и идейно-художествената образност на пролетарско-революционната поезия.

Стихотворението „Пролетта на 1942 г.“ е лиричен отклик на вдъхновения и идейно убеден творец от революционния авангард на българския пролетариат. Лиричен отклик на набезите на фашистките орди в Европа и на Изток, в който пулсира революционен патос. Тоналната гама на творбата е наситена с остри, звучащи тревожно мелодии, но униние и песимизъм не се долавят. Основната идейно-естетическа цел на твореца е да постигне художествено изображение на същността на величествения двубой на епохата и да изведе на преден план отблъскващата, антихуманна и антисоциална природа на фашистката експанзия. С тънък усет за образност, с епичен глас, в който спокойният тон е повече израз на увереност, а не отсъствие на тревога, поетът обобщава внушителната картина на грандиозната и страховита световна битка:

Откройват се далече грохотещи светкавици,
повалят се под брадва човешки лесове.

Огненият дъх на епохата е изгорил всички нюанси на цветовете. Картината на световната и на националната поляризация е в два цвята. През настъпващия пролетен топлик поетът разкрива смразяващата истина за античовешката природа на фашизма:

Повалят се под брадва човешки лесове.

Цената на отпора на човечеството е неимоверно скъпа, за рицарите на пречупения кръст масовото унищожение на хора се превръща във всекидневие. В тези дни на кръвопролитие, когато градове и села последователно се превръщат в пламтящи развалини, покрити с простреляни бойци, лъчезарната пролетна усмивка е неописуем кошмар:

Можа ли да възвърнеш, принудено усмихната
на майка безутешна единствения син...

Това стихотворение, както и всичко, писано с ръка, опряна на оръжието, носи белега на първи и единствен вариант, лишен от допълнителна обработка. При все това идейно-художественото въздействие на стиховете е убедително. В художествените образи са синтезирани белезите на епохата, очертан е профилът на гигантските сили, изправени една срещу друга. Насочено към съвестта на всички честни хора, стихотворението внушава идеята за сплотяването на редиците им пред опасността от фашизма. Със стихотворения като „Пролетта на 1942 г.“ Ат. Манчев преминава вече и на по-определени идейно-творчески позиции. Поетът посвещава на борбата не само живота си, но и творческото си вдъхновение — така, както са правили великите борци и поети на нацията. Прави впечатление зрелостта на идейно-естетическото верую на твореца, приел за свой личен девиз принципа изкуството да служи на живота, а творецът — на борбата. Новата идейно-художествена платформа на поета-партизанин се изгражда върху идеологическите и естетическите принципи на социалистическия реализъм. С това и със следващите си стихотворения Манчев се домогва до художествените критерии на социалистическия реализъм — и това веднага дава друга окраска на поетическото му творчество. В стихотворенията си от партизанската борба поетът неведнаж отразява световния конфликт, без да се повтаря в идейно-художествен план. В не едно свое

стихотворение засяга проблемите на дълга, на отговорността пред обществото, пред съвестта в този съдбоносен етап на световната и националната история, мястото на всеки в борбата. Заедно със сътвореното от другите поети-антифашисти поезията на Ат. Манчев заема определено място в поезията ни. От нея може да се научи това, което не се съдържа в историческите съчинения и документи за антифашистката епопея. В своята лирика поетът в образи и картини отразява социалната същност на историческите конфликти. Очертавайки титаничния им размер, поетът с вярно намерени и нюансирани изразни средства фактически сочи, че се отнася за конфликти и сражения между непримирими класи, че се решава проблемът кой-кого, че с победата на пролетариата се кове бъдещето на земята.

В достигналото до нас творчество на поетите-партизани не на едно място се правят художествени обобщения на епохата. Поетът-партизанин Кирил Маджаров търси корените на антихуманизма, на „новия" фашистки ред в ранното средновековие. Както и през мрачните средни векове, в условията на фашистката диктатура обществената атмосфера е потискаща, душна, преследва се и най-невинната изява на свободомислие:

Ето тъмното, мракобесно насилие,
ето робството със своя тежък ярем,
ето черепите, строени в могили
и жестокото чингизхановско време.

„Чингизхановско време" — сравнението пределно точно очертава антихуманния профил на фашизма. Черепи, строени в могили, повалени под брадва човешки лесове — поетите с оръжие в ръка са имали дълбокото съзнание за смисъла на борбата, в която са вложили млади сили и живот. Непогрешимият усет за характера на епохата прозира в творчеството на всички поети-партизани. В. Андреев характеризира съвремието си като жестоко.

Бе тежък бойният ни път —
родихме се в жестоко време.
Решени на живот и смърт,
растяхме ний — желязно племе.

Времето е жестоко, класовата битка — непримирима. Класовата омраза кристализира във въоръжен отпор на диктатурата на българските фашисти, във върховен дълг да се громят бранителите на потисничеството и експлоатацията. Законите на борбата са неумолими, бездействието пред жестокото настъпление на фашизма, който унищожава най-добрите сили на народа, е равнозначно на поражение. Поетът-партизанин Марко Ангелов находчиво е охарактеризирал врага-фашист като кръвник:

Убива, пали, граби срамно,
вилней кръвникът озверен —
уста разтворил безпощадно,
за кръв народна настървен.

Не може да не ни възхищава прозорливостта на поетите от поколението на революционерите-антифашисти. Още повече сега, когато светът е узнал от Дахау и Освиенцим, Бабий яр и Бухенвалд какво значи безразсъдната самоцелна жестокост на фашизма — един невероятен кръвник с безпощадно зинала за народна кръв уста. Едва ли авторите на тези строфи са разполагали

с информация тогава за размерите и местата на фашистките зверства, но те са разбирали нещо по-значимо и важно — дълбоката, коренна античовечност на фашизма. И затова са били убедени, че антифашистката непримиримост и въоръжената съпротива са хуманни и справедливи. Ето защо те са оценявали като добродетел унищожаването на врага-фашист: акт на достойно изпълнен хуманен дълг пред народа и пред цялото човечество. От най-човечни позиции В. Андреев величае твърдата безкомпромисност към врага-фашист.

И за нас
всеки воин
поет е!
Всеки паднал фашист —
боен стих!

По идейно-художественото си съдържание стиховете на Ат. Манчев, писани през трите години на нелегалност — последни години в живота му, — се родеят с естетическия облик и идеологическата същина на партизанската поезия. Неговото творчество е неделимо от идейно-художествените постижения на антифашистката и партизанската лирика. Към лиричните му творби, които го представят като вдъхновен поет на своето време — творения с безспорни идейно-художествени сполуки, — би могло да се отнесат и „Двадесети век", „Човекът", „Повеля на времето", с които този кръг, разбира се, не се затваря.

Стихотворението „Двадесети век" е от тези лирични изповеди, които характеризират естетическите възгледи и социалните позиции на един творец. И в това стихотворение поетът отново се връща към вечната за него тема за същината на века, в който живее, за основните двигателни сили и насоки на човешкото развитие. Отнася се за проблеми, които са вълнували творческата мисъл на изтъкнатите творци от литературния авангард през всички периоди на културното ни развитие. В нескритията си стремеж да се извиси до художествените обобщения на големите литературни творци, да синтезира естетически профила на едно столетие, да внуши на своите читатели убедеността си за посоката на историческия процес Ат. Манчев разкрива и всеобхватните възможности на своето дарование. Трагичната му съдба прекъсва възходящия път към осъществяване на тези творчески възможности, остава само представата за това, какво е загубила в лицето на поета и на творци като него родната лирика.

В стихотворението „Двадесети век" Ат. Манчев е постигнал единство в идейния замисъл, ритмиката, композицията и изразните средства въпреки незавършените лирични образи и невинаги успешно употребени глаголи на отделни места. Епическото въведение е композирано от поета с художествен замах. Тук всичко е премерено — четири реда, дванадесет съществителни имена, към тях — само три прилагателни и нито един глагол. В лексикалното подреждане на думите е постигната динамично градирана линия със спадове и височини, с възходяща крива. Лиро-епичното начало на стихотворението веднага завладява с художествената лаконичност и прецизност в обрисовката на същественитe отлики на едно противоречиво, сложно, объркано на пръв поглед и все пак вървящо напред и нагоре историческо развитие:

Монархии... Диктатури... Републики и Конституции...
Дълбоки нощи... Мракобесие... брожение...

Касапници... Погроми... Революции...
Подеми слънчеви, безсмъртни постижения!

Стихотворението е писано през 40-те години на XX в., идейно-художествените заключения на поета се основават на процесите, явленията и тенденциите на развитие през първата половина на столетието. В същност идейно-естетическите прозрения на автора надхвърлят рамките на календарната ограниченост и обемат процесите на общочовешкото развитие. Така се получава може би и заради това, че в динамиката и зигзагите на първата половина на XX в. се повтарят опасни исторически явления, доловени и от Ат. Манчев, и от другите поети-партизани и антифашисти.

Първите четири стиха на „Двадесети век" открояват идейно-естетическото отношение на поета към глобалните проблеми на съвремието. Авторовата позиция не е открито афиширана, тя се долавя в поетичната интонация, в смисловия ред на градацията, в динамиката и обратите на пресътворените исторически падения и подеми. В началото на стихотворението е поставена думата монархии, в края — постижения. Противопоставянето шрихира тенденцията на световното развитие. Противоречива, драматична тенденция, скрита зад дълбоките нощи на диктатурите, зад касапницата на погромите, зад плахите, предреволюционни брожения. Поетът не просто подчертава лъкатушната крива на развитието на своя век, той веднага, още в поетичното въведение извежда ярко тази тенденция, за да не прозвучи прочувственият му стих по-нататък песимистично и депресиращо. В обобщената оценка на столетието липсва историческата конкретизация — в замисъла на твореца това не е нужно, историческата хроника би снижила замисленото равнище на поетичното обобщение. Но прозорливият читател само долавя посоките на историческото развитие и аспектите на историческата конкретизация, в началото на които са монархиите, после — революциите, за да се стигне до апотеоза на историческия трус:

Подеми слънчеви, безсмъртни постижения!

Без съмнение този оптимистичен стих е ек от победата на Октомври 1917 г. и последвалото го социалистическо развитие — един действително голям подем, едно велико постижение на човешкия прогрес. За поета е необходимо да отбележи само този исторически прелом, без да се спира на него. Да го отбележи като историческа ориентировка на света, който все още е погазен от тъмните сили на антихуманизма и реакцията.

В художествените изображения и обобщения на историческата действителност в „Двадесети век" Ат. Манчев постига завидна графическа релефност. С точни изрази художникът характеризира профила на столетието.

Ти — грозен ад и блян красив!

Сам понесъл на крехките си млади плещи тежестта на историческата неправда, поетът-комунист не иска да бъде несправедлив към тези дни. Даже и при сгъстените краски на страховитите картини на жестокости и падения проблясва светликът на една надежда. Аленото знаме на революционния оптимизъм не се вее, не е изобразено открито от твореца, но поетът — прецизен художник, насочва вниманието на читателя към далечните хоризонти на историческия прогрес.

С подбрани изрази и образи и от ясно очертани класово-партийни позиции поетът-революционер Ат. Манчев е доловил и пресътворил в художествено обобщение реакционната същност на времето, подложило на изтребление най-светлата човешка мисъл, най-достойните си чада. В допълнение към картината на епохата, пресъздадена от него в „Пролетта на 1942г.“, в съзвучие с художествените образи в творчеството на неговите връстници — поети и революционери — Манчев в „Двадесети век“ е намерил свои багри и цветове, за да пресътвори още по-релефно жестокостта на века. Сравнението с гигантския „валяк от стомана“ очертава невероятното бездушие и хладнокръвие, с което се извършват масовите изтребления на хората:

Ти шествуваш!... Гигантски валяк от стомана!
Ти шествуваш... А ето в пътя ти човек...
Надал е писък... окървавен... смачкан...
Ти шествуваш!... Разкъсани меса те хранят...
Трошат се кости... Плиска кръв...

Шествуваш — шествие: преобладаващото смислово звучене на този глагол е нюансирано. От една страна, верен на реализма в изображението, поетът не омаловажава опасността от настъплението на фашистките сили. От друга страна, тънко доловено, това настъпление е оприличено на шествие, изолирано, лишено от обществена подкрепа. Картината на шествуващата, репресираща стихия е действително покъртваща. Без да търси самоцелни натуралистически моменти, поетът правдоподобно пресъздава кошмарните видения на нечовешките изстъпления. Силата на художественото въздействие се допълва с постигнатото съответствие на съзвучието на съгласните (ш-ст, ч-в-к, н-д, п-ск, к-рв, см-чк, р-з, х-р, тр-ш-т и т. н.), което извиква асоциации както с действията на хайките и гоненията, така и с фронтовите сражения, където се решава съдбата на света.

Поетът лаконично изобразява социалната демагогия на епохата. На новите кръстоносци е било необходимо все пак в някаква степен да оправдаят, да скрият или замъглят, където е възможно, истината за терора, насилието, завоевателните войни. Поетът разкрива стремежа на тираните да използуват социалната демагогия като средство за заблуда и покорство. Но и най-гъвкавите пропагандни маневри, речи, изявления и др. не постигат търсената цел:

Ломотиш речи, речи неразбрани...
Какво са те? Заплаха ли? Любов ли? Стръв?

Прозорливостта е съзирала и откройвала в пропагандната шумотевица нечистата смес от стръвна заплаха и псевдохуманизъм. В същност демагогският флирт с хуманизма очертава познат почерк — извършвал се е отново и пак по логиката и в стила на диктатурата — да сплаши, да извика покорство. Зад прозрачната завеса на социалната демагогия творецът е разкрил насилието. Напразни са за поета усилията на тираните да прикрият истинската картина на фашистката действителност с „дим и пепелища и купища леш“, със „страшни грохоти и трясък“. И тук, и на други места в стиховете на Манчев са употребени думи и изрази като „ломотиш“, „леш“, „гложди“ и др. От естетическа гледна точка те са неприемливи, за грубите страни на една действителност не би трябвало да се употребяват при изображението груби изразни средства и думи. Авторът не е имал възможност да търси подходящи заместители и синоними в оскъдното за творчество време и се е ръководил единствено от стремежа в най-голяма степен и по най-изразителен начин да пресъздаде об-

раза на една епоха, която отблъсква с опасната си социална демагогия и дълбока античовечност. И с двете си безмилостни пипала — антихуманизма и социалната демагогия — тази чудовищна епоха е вземала безбройни жертви.

Картината на двадесетия век в стихотворението на Ат. Манчев е сътворена от художника със студените и тъмни цветове на палитрата. Тази картина внушава тежки размисли, възприема се с мрачни чувства, с потиснатост. Художествено изваяният хаос от войни, диктатури, погроми, безпросветни дълбоки нощи като че ли гони всяка надежда в реалността на Спартаковата мечта — мечта за свободен и човечен живот. Но поетът-революционер, сам воин и певец на социалистическата революция, вярва в здравите сили, които ще съумеят да обновят века. Революционният оптимизъм на Манчев струи като едва доловим освежителен полъх, който се долавя от читателя. Това влияние е постигнато с иносказателни художествени изображения, които, макар че не са остро противопоставени на гнетящата картина, спомагат да се проникне зад непрогледната мъгла на душното фашистко време. Един оптимизъм, който отначало се възприема като мираж:

Миражно мержелее кът... Ти там ще спреш!

След първия полъх на надеждата идва и твърдото убеждение в осъществяването на Спартаковата мечта. Този миражно видян светъл път на утрешния, на новия век не е сън, не е напразна мечта. Но до тази мечтана реалност ще се стигне не изведнаж и не без борба. Епичното стихотворение, изпълнено с трагичен патос, завършва с призив за борба:

Напред, о, адски век! И рая заключи в кръга си!

Извеждайки целите на борбата, поетът на пролетарската революция се доближава плътно и до заветната мечта на много поколения художници и поети след него, които изпращат двадесетия век и съзират очертанията на идващия двадесет и първи век:

Убий вековни предразсъдъци за раси и за класи
и възвести завинаги с последната фугаса
победата на любовта над Круповия топ!

Отричайки антихуманизма и демагогията на този циничен век, Ат. Манчев вече утвърждава и насоките, видени от него, които са не само желани, а към които неизбежно върви световното развитие. До каква висота се е издигнал поетът-революционер в своето виждане на човешкото бъдеще! Лирикът е понесъл в сърцето си мечтите на човечеството за унищожаването на класовите и расовите предразсъдъци (това трябва да се разбира като изравняване на расите и ликвидиране на социално-икономическите предпоставки за съществуването на класите) и за възцаряването на вечния мир. Алегоричната победа на любовта над „Круповия топ“ символизира светлата вяра на поета във възможността да се премахнат причините за войни, да се изгради социално справедлива система, която ще гарантира вечния мир за хората. Любовта да победи унищожението — Манчев бленува не просто за мир, а за живот, при който между хората ще царят обичта, уважението, разбирателството.

Своята дълбока убеденост в тази победа са изразявали и другите поети-революционери от периода на антифашистката съпротива и партизанските борби. Не беше напразен блян непоколебимата увереност на Н. Вапцаров:

Живота ще дойде по-хубав
от песен,
по-хубав от пролетен ден...

Цв. Спасов вижда победата над фашизма и като дело на човешката обич и трудолюбие:

Животът е широк и хубав,
и трябва само
едно сърце към подвиг устремено,
една избрана цел и
две ръце корави.

Всички те вярваха, че тиганичният сблъсък на противоположните сили на двадесетия век ще завърши с победа, която ще дари човечеството с мир; че в канонадите се изстрелват последните снаряди. Че след това силата и умът на човечеството ще превърнат земята в кът за радост за всички хора. Поетът-партизанин Ив. Стоянов възпява градивното начало на живота след победата:

Не, няма да се спрем, назад не ще се върнем!
Ний нов живот навред ще изградим
— земята родна във градина ще превърнем,
де щастие народно и радост ще цъфти!

Ат. Манчев също възпява социалистическата революция, пресъздава в поетични картини своето виждане за живота след победата. Но не в стихотворението „Двадесети век“ — в края на тази бележита лирична торба лаконично поетът само очертава посоките на световния революционен процес. Творецът-войн е чужд на всяко опростителство, сложните революционни изменения са пресътворени в отричащи или утвърждаващи кратки, точни и образни художествени преценки. В недрата на бъзсърдечния двадесети век поетът съзира живеца и на сплотяващото човеколюбие, което набира сили за организирана борба за друг живот. Изхождайки от марксистко-ленинската диалектика, поетът пресъздава противоречието на епохата, в която живее:

Ти, мизантропе мрачен и ... безсмъртен филантроп.

Защото поетът-революционер знае, че сред кошмарните брожения на този ужасен век се е родила и светлата устременост на човечеството за друг, за щастлив живот, че деца на този век са не само диктаторите и насилниците на човешката воля за светли висини, но и велики мислители, художници и революционери. Широтата в идейно-художествената позиция на автора при обрисовката на епохата е респектираща. Пред нас е творец, който не само изстрадва злините на времето, но и има сърце и ум да прозре все още не така ясно видимите явления и сили, които вещаят светло утро за човечеството. Този оптимизъм на фона на трагичния световен кошмар не е плод само на една мечта. В големия конфликт Ат. Манчев е на фронтова позиция и проницателният му поглед долавя как слабеят силите на фашизма. Тази проницателност е дълбоко реалистична — творческата мисъл на поета е в неразделно единство с трезвата оценка на боеца — оценка, която е благоприятствувала резултатите от не една среща с дебнещия враг. В изстраданите стихове на „Двадесети век“, където всяка дума и всеки ред избухват като емоционален взрив и вик, гори светликът на извисената душевност на поета-партизанин. В неговото отношение към епохата се преливат рязкото отрицание на експлоатацията, репресиите и антихуманизмът и вдъхновеното утвърждаване на новите морално-политически устои на бъдещото общество, на светлото социалистическо развитие.

През дима и пепелищата творецът-комунист , оглушен от страшния грохот на битките, отвратен от купищата „леш“, вижда и здравите сили на този век:

Напред, о, адски век! И рая заключи в кръга си!

За поети и борци като Атанас Манчев пряката победа, военното поражение на врага не е крайната цел. За тях жадуваната и скъпо извоюваната победа е предпоставка за постигане на великата цел — социалистическото утре, социалистическия начин на живот, описван от фантасти и мечтатели. Сияние, в което искри кръвта на милиони, паднали в неравни и тежки сражения! Поетът-комунист вижда смисъла на борбата не в извоюването на една победа, а в осъществяването на голямата мечта на свободния човешки гений — социализма и комунистическото бъдеще на земята.

*Христо Йорданов*

# ЧОВЕКОЛЮБИЕТО И ПОДВИГЪТ НА НИКОЛА ВАПЦАРОВ

„Човек, който се страхува да умре,
се страхува и да живее. . .“

Артър Милър

## 1

Съдбата на Вапцаров изцяло подкрепя смисъла на аксиомата, изречена от Хемингуей — можеш да убиеш човека, но не можеш да го победиш! Фашистите арестуват поета, жестоко го инквизират и накрая го разстрелват, но не усмиряват революционния огън на комуниста, не го побеждават, защото той и неговите другари „умираха безсмъртни“. . .

Трагичният край, подвигът на Вапцаров и неговото ярко човеколюбие заслужават специално внимание, колкото и оскъдни да са достъпните архивни документи.[1] Наличните доказателствени материали, както и написаните спомени и лични свидетелства на оцелелите антифашисти, близки и другари на поета, само утвърждават революционната последователност, светлия хуманизъм и ярката самоотверженост на Вапцаров, който дори и пред лицето на смъртта проявява хладнокръвие, бори се и съзнателно се самопожертвува, изгаря по горкиевски като факел, за да даде светлина на другите. Така той изявява себе си, цялата си личност на поет-революционер. Нали „самоотверженост-та — според Маркс — е необходима при определени обстоятелства форма на самоутвърждаване на индивидите“[2].

При създалите се обстоятелства Вапцаров дори и не дири друг избор, защото смисълът и съдържанието на целия му живот определят дълбоката логика на героичната му смърт. Който не се страхува да загине, не се е страхувал и храбро да се бори. Така Вапцаров става национален герой, безсмъртен поет-комунист от ботевското родословие, воин за комунистическата истина и строител на съвременната ни история.

---

[1] Многобройните страници от показания и признания в Дирекцията на полицията, както и разпитите от „съдебния процес“ по наказателно дело № 585/1942 от Военно-полевия съд — София, съдържат цялата драма на всички антифашисти, в т. ч. и на Вапцаров. Тези страници внимателно са проучени от Н. Белоусов. Ненаписани страници за Никола Вапцаров. — Септември, 1966, № 12, 115—137. За написването на настоящия документален етюд са използувани и други материали от Архива на МВР, Централния партиен архив, Централния държавен исторически архив и др.

[2] К. Маркс и Фр. Енгелс. Съчинения. Т. 3. С., 1957, с. 321.

Всеотдайно като В. Левски и Г. Делчев, но вече в новите класово-освободителни борби Вапцаров всецяло посвещава живота си на българската работническа класа, на Българската комунистическа партия, като комунист-патриот участвува в първите редици на борбата против фашизма, и то с ясното съзнание, че единствено пролетариатът е способен да освободи всички хора по света и воюва, за да има „щастие за всички".

Още в Програмата за собственото си освобождаване пролетариатът за първи път в историята на човечеството „включва общочовешката еманципация"[3]. С такава светла вяра и твърдо убеждение Вапцаров диша, работи, живее и се бори; стихове пише с най-задушевна изповедност, като избира не пътя на техника, нито пътя на литератора, а предпочита доброволно поезията на „третия път"[4], горещото всекидневие на пролетарския революционер. . .

От редови войник на партията Вапцаров израства до един от ръководителите на Военната комисия при ЦК на БКП. Той избира този „трети път", защото[5] е дълбоко убеден, че единствено комунистическият строй е най-хуманният за съвременния човек и за бъдещото човечество. Затова поетът възпява революцията, водеща към това бъдеще, воюва за изменението на света по пътя към комунизма и защищава живота; обича го до безумие и мечтае да го види още „по-хубав", още „по-мъдър". . .[6] Готов е в името на живота да лети „със пробна машина" или да влезе „във взривна ракета" („Вяра"). Обикнал до болка човека, той „чука" по световната съвест „за нещо по-висше", в което да влее „умът и кръвта си, живота си даже" („Доклад"). . .

Вапцаров възприема Програмата на партията като харта на действителния хуманизъм, като свой основен етичен принцип и като свое жизнено и творческо верую. „Щом правиш революционна поезия — пише поетът — трябва да отбраняваш и да нападаш с нея". . . И той е в постоянно настъпление, защото вижда как „лошо светът е устроен!" („Песен за човека") и колко са нужни ярки „моторни песни", „вяра в доброто и в човека"; потребни са романтиката на бъдещето и онази готовност да се умре в сюблимния момент, „когато се отърсва земята от отровната си плесен", а „милионите" поробени братя „възкръсват" за борба и победа. Ето такава смърт Вапцаров нарича „песен", готов с цялото си същество да я приеме. . .

В своето човеколюбие поетът достига до оная висша степен на самоотверженост, когато по ботевски трябва да се живее и воюва, презрял „оглупялата" мъдрост на пасивността, убеден, че „само живот, живян за другите, заслужава да се живее" (А. Айнщайн).

През целия си съзнателен живот Вапцаров е последователен в делата си и отстоява своето кредо: воюва за Човека, за ограбените хора, за всички онези същества с прекършени съдби, смазани от убийствен труд, от гнилия морал, от мръсната власт на парите, от егоизма и тежкото наследство на собственическия манталитет. Сам работник, поетът живее с големия подем на работни-

---

[3] К. Маркс. Из ранных произведений. М., 1956, с. 570.

[4] Б. Райнов. Третият път. С., 1977, 195—222. Известно е, че влиятелните приятели на Йонко Вапцаров предлагат на безработния млад поет твърде привлекателна работа в редакции, културни институти и учреждения, но авторът на „Моторни песни" категорично отказва и става обикновен работник, техник, огняр и пр.

[5] Тази дълбока обич и преданост към комунизма проличава в пламенната му реч пред съда, когато поема цялата вина върху себе си и съзнателно се стреми да бъдат освободени колкото се може повече негови другари, за да продължат борбата. . .

[6] Всички цитати в изложението са взети от изданието Н. Вапцаров. Съчинения. С., 1969.

ческата класа и отлично разбира тежката участ на пропадналите хора, на подхлъзналите се „субекти“, които много скоро стават жертви на съда. Този съд не ги „потупва по рамото“, а ги осъжда на смърт, без да се интересува от голямата истина за Човека („Песен за човека“). . . Именно тази истина и революционното изменение на живота вълнува истинските борци за социална свобода и напредък в онова „безмилостно“ жестоко време. Сред тях в първите им редици е и Вапцаров.

„Никола беше комунист по природа — си спомня неговата майка. — Той страдаше просто физически, когато виждаше страдащи хора.“[7] А когато е вече професионален революционер — напълно съзрява и за най-рискованите действия, за да воюва като на война, макар без „открит фронт“.

В своите песни и във всичките си дела остава докрай верен на Лениновия завет: „Другарю комунист!. . . Ти си длъжен пръв да влезеш в боя, а от боя да излезеш последен. Призован си на фронта да възпитаваш червеноармейските маси. Но всеки миг ти трябва да можеш да вземеш винтовката в ръка и с личния си пример да покажеш, че комунистът може не само да живее благородно, но и достойно да умре!“

Вапцаров има свой отговор на този върховен призив. Човекът, който от ранното си детство живее с харамийската младост на Ботев и Яворов, осмисля тяхната трагедия и щастлива участ; поетът е жадувал „силна светлина“, за да найде дори и в мрака онази „обща клетка на птицата със сините крила“ („Жажда“) живее с духовната съдба на литературни герои като Хамлет и Фауст, като Рахметов и Данко. . . С цялото си същество той разбира как трябва сега да живее и в името на какво да загине. . .

И той е там, където е най-много нужен на борбата: сред народа, за да сподели с хората предложения от съветското правителство Пакт за мир, приятелство, ненападение, взаимна помощ и сътрудничество („Соболевата акция“); сред редиците на комунисти и ремсисти, за да им сочи насъщните интереси на българската нация и да „действува с пълна пара“ за мобилизацията на „всички приятели на СССР“ за бързото разпространение на партийното „писмо-инструкция“. . . В тревожните мигове на тази акция създава „Селска хроника“ с категоричния финал: „Един е лозунгът: теророт долу! „Съюз със СССР!“; сам е не само „супер отзивчив“ в партийната пропагандна работа, но и върши всичко онова, което разгаря борбата против настъпващия фашизъм.

Вапцаров е и един от най-активните редактори на в. „Литературен критик“; ярък публицист и противник на „рязкото сектантско анатемосване“[8]; отзивчив рецензент;[9] находчив репортажист; нежен лирик, с изключително чувствителна и новаторска мисъл; зрял човек с деликатно духовно устройство. . .

И в същото време — документите показват това — Вапцаров е човек с желязна дисциплина на професионален революционер; с точен усет в оценката на личности и събития; с остра духовност, повратливост и изобретателност, когато организира посрещането и настаняването на оцелелите емигранти-българи — подводничари и парашутисти; урежда тайни срещи с ръководителите, отговарящи за въоръжаването на различните партийни окръзи (Варненски, Горнооряховски, Сливенски, Старозагорски, Видински, Пловдивски, района

[7] П. Данчев. Обречени на безсмъртие. Ботев, Яворов, Смирненски, Вапцаров. С., 1977, с. 112.

[8] Г. Караславов. Срещи и разговори с Никола Вапцаров. С., 1961, с. 130.

[9] Критиките му за „Пулс“ на Хр. Радевски и за „На повратки в село“ от Н. Марангозов са написани с верен усет и правдиви оценки.

на Чепинското корито и др.);[10] създава мрежа от нелегални столични квартири; свързва маса революционери с бойните групи в различните столични райони; пряко работи с много другари, запомнили го ту като Григор, ту като Лозан, Светльо, Петров и др. под.; приема, обработва и препраща информация за текущите политически събития; приема и препраща парични средства, инструкции, конкретни указания за нелегални действия; оперативно ръководи миноподривната работа или участвува пряко или косвено в пренасянето на тротил, оръжие и т. н. . . .

Нелегалният поет живее невероятно интензивен живот сред най-дейните и културни мъже на партията: писатели, художници, скулптори, партийни деятели. . . И то по време, когато дори и въздухът „свисти“ „нажежен“, а небето ниско тегне; когато се люшкат „в надеждите“ и много от тях страдат в безпътица, бити „безпощадно“ с „тежките“ лапи на живота „направо по устата гладни“. . . Навярно това дава основание на Вапцаров да предполага, че историята ще мълчи за онази неимоверна „мъка ненаписана“, която „сама“ ще скита „в пространството“ и —

ще вика нашето страдание
и ще се зъби неприветно —

(„История“)

Ала въпреки всичко Вапцаров е „зареден“ с любов към хората и е „просмукан“ от тяхната мъка. С потребната отговорност пред историята той мълчаливо върши антифашистката си дейност на кадрови комунист и на поет. Затова той пише „не с мастило“, а със собствената си „кръв“ стиховете, които се нареждат до бойното оръжие.

Всички налични факти доказват колко дълбоко и как кръвно Вапцаров е свързан с революционната борба и с идеологията на партията, с интернационалните й традиции и с призивите за самоотвержена борба. „Ако не знаеш защо живееш — спукана ти е работата!“[11] — споделя Вапцаров с Кирил Захариев още през 1936 г. Поетът живее с отговорността на класата-съзидател, с нейната отговорност и със самочувствието на работник. Той дори възприема шума на машината като „песен на творчество и сила“; възхищава се от революционния полет на пролетарския „демон“, обходил „от полюс до полюс светът“ („Двубой“). Вапцаров се слива без остатък със силата на работническия „безброй“ и се чувствува стопанин на живота, властен и горд. Живее в пълна хармония, в цялостно единство с повелите на дълга и се чувствува неделим от класата, от чието име твърди, че моторите, които летят в небесата, са плод на неговите ръце, а песента на машините е „кръв“ от неговото работническо „сърце“ („Двубой“). С това ново колективистично самосъзнание работникът-поет има правото да каже:

Аз мисля, че първата
капка, която
от своята кръв
за света ще пролея,
ще бъде за моите
поробени братя,
ще бъде за Нея!

---

[10] Н. Белоусов. Цит. съч., с. 131.

[11] Б. Вапцарова. Вапцаров и Караславов. — В: Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, с. 213.

И ти се опитай да спориш
със мене.
Та аз за секунда, за миг
ще те смажа.
Аз чувствувам горещите думи на
Ленин:
„Прав е другарят Вапцаров" — ще каже.
(„Доклад")

Тези „горещи думи", знаменателни и правдиви, могат да бъдат изречени само от поет, зареден с революционния взрив на новата епоха, на зреещата социалистическа революция в България.

Авторът на „История", „Вяра", „Двубой", „Песен за човека" и на „Песни за една страна" осмисля по ленински минало и настояще и се вглежда в бъдещето, за да поеме своя дял пред историята, за да живее с критериите и на настоящето.

За поета „линията на партията" е пробен камък за зрелост в решаването на най-трудните проблеми. Тъкмо тази линия е приета интимно, като лично убеждение, за да поема като лична участ и най-жестоките болки на тревожния ден. Поетът се съобразява тъкмо с най-висшите етични норми на човешката отговорност, ръководен от заветите на пролетарския вожд, застанал и след смъртта си на кормилото на историята. В мълчаливия разговор с Ленин Вапцаров доверява на съвременника, колко мъчително трудна е тази човешка отговорност, когато личността е поет и комунист едновременно.

Въпреки крехката си телесна конструкция Вапцаров не бяга от „черната работа" на революцията, а изпълнява всичко, което е нужно за борбата. Строго, по рицарски, той зачита важността на всеки дълг, като проявява гражданска доблест и комунистическо благородство. Дава личен пример и като новатор-художник, и като нелегален комунист. Ни за миг не напуска поста си, а го свързва чрез своята смърт и с мечтите на „бъдещите хора" („История"), пред които се чувствува отговорен. Ето защо властно настоява пред историята да разкаже с „думи прости" за мълчаливия подвиг на всички като него.

Превърнал се в поет-воин на класовата борба, за която са потребни изкупителни жертви, Вапцаров е спокоен пред бъдещето, „доколкото може да бъде спокоен човек, който отива на смърт"[12].

Без никакви угризения на съвестта си, като всички „неизвестни хора" с проста „човешка драма" и той напоява „богато с кръвта" си летописите на историята, без да търси някакво признание („За мъката — не щем награди. . ."). Достатъчна му е вярата, че бъдещите хора ще разберат най-важното — същността на храбрата им борба, в която вграждат сърцата си. В своята вяра Вапцаров не се излъгва. . .

Социалистическа България усеща творческото присъствие на поета и неговите другари. Те са сред най-благородните „светци и мъченици" във философския календар на епохата, за които понятието съвест означава „най-висок дълг и отговорност пред хората". Героизмът на Вапцаров — отбелязва Христо Радевски — „се състои в онова стоическо гражданско самоизграждане, в онова последователно и безкомпромисно апостолство на една идея, която бе станала негов смисъл и за която отиде на смърт"[13].

[12] Е. Вапцарова. Спомени за моя син. С., 1960, с. 208.
[13] Х. Радевски. Никола Вапцаров. — В: Н. Вапцаров. Съчинения. С., 1969, с. 7.

## 2

Периодът след арестуването на Вапцаров до неговия разстрел поставя с пределна яснота и въпросите за смисъла на човешкия живот и как този сложен проблем е разбиран от него; как представата му за борческо щастие конкретно се отразява върху поведението на поета, усетил в душата си непреодолима вътрешна потребност от самоотверженост във възвишените моменти на участието си в антифашистката борба; как тъкмо неговият висш хуманизъм откроява същностното в ботевската му доблест — да приеме „щастливата смърт“ като неизбежна повеля на борбата в името на победата.[14] Затова той върши всичко възможно да се смекчат присъдите на неговите другари, за да продължат своя отговорен труд в името на социалистическата революция.

Трагичната и „щастлива“ смърт обаче не е безконфликтна. . . Заплетеният възел от най-сложни изживявания, съпътствуващи живота на Вапцаров в полицията и в затвора, ни насочва към по-прякото вникване в противоречивата същност на темата „човекът и новото време“.

Вапцаров сякаш и досега продължава своя спор с „дамата сопната“ и с всички, които мислят като нея. . . Но веднага трябва да се допълни, че спорът днес е при съществено променено обстоятелство; Вапцаров лично е доказал с живота, смъртта и победата си смисъла и съдържанието на комунистическото човеколюбие. При това „полека, без злоба, човешки“.

Целият наличен документален материал дава основание да се твърди, че имаме среща с ярка творческа личност, с нова духовна „закваска заквасен“. Личност, която притежава всичките характерни белези на българина-комунист— безстрашие, самодисциплина, всеотдайност до смърт, революционен размах, деловитост. . . Среща с индивид, освободен от страха на онзи унизен „скот в скотобойна“, зъзнещ от ужас, с „див поглед на бик“, отправен все в „ножа“ на суровия и безпощаден живот.

Прекомерно силен човек, преодолял противодействието на човешкия страх и инстинкта за самосъхранение, Вапцаров действува спокойно пред врага, с хладния разум, с горещото сърце и чистите ръце на революционера. . . Целият драматизъм на преживяното остава скрит, много от мъката остава „ненаписана“. . . Духовното ни съприкосновение с тревожния свят на поета ни убеждава, че неговата душевност е по-богата от всичко онова, което е изразено в образния му свят. Вярно е, че лирическият герой в неговата поезия е неделим от човешката същност на художника; вярно е също така, че поетът се извисява до подвига на своя герой от „Песен за човека“. . . Но е вярно и друго: в малко творби конкретно показва личната си човешка драма. Единствено предсмъртните му „фрагменти“ до голяма степен свидетелствуват пряко за сложното пътуване на поета към себе си. Неговата душевност някак остава „мъка ненаписана“, както сам ни подсказва. Неговата „проста човешка драма“ е съкровено сгъстена и е трудно достижима за „разшифроване“, ако дори за миг забравим, че Вапцаров е поет от нов граждански и творчески тип, възприел ленинизма като лично откритие и като социално завоевание на епохата.

---

[14] Никола Русев с право се гордее, че среща такива самоотвержени другари, които дори и със смъртта си утвърждават не само себе си, но и великото освободително дело на партията. С пълно основание той пише: „Никога няма да забравя тези шестима мъже, които отиваха на смърт — горди, сериозни, сякаш им предстоеше да изпълнят партийно поръчение. . .“ (в. Пулс, бр. 14, 11 юли 1967 г.)

Съвременниците на поета, особено неговите най-близки другари, твърдят, че Вапцаров има траен интерес към личността на Ленин и към всичко, свързано с него. Работникът-поет обиква духовния свят на пролетарския вожд и в дълги размисли неизменно се приобщава към неговия начин на мислене и към нравствеността му.[15] „Ленин за Вапцаров беше онова начало на новата ера върху нашата планета, което е свързано с всички сложности на прехода от варварството към хуманизъм" — подчертава Хр. Радевски и особено набляга, че „Хуманистът, сърдечният човек Вапцаров си даваше пълна сметка през какво трябва да мине революцията, за да победи. И поради това се възхищаваше от образа на Дзержински и на ония органи, които са „изваденият меч на революцията"[16]. Затова с такава наслада чете поемата на Маяковски за Ленин и на Безименски за Дзерджински („Феликс").

Вапцаров се учи от класиците на марксизма-ленинизма и също като тях открива в революционната борба щастието, смисъла и съдържанието на своя живот. А за върховен дълг възприема жаждата да се раздава без остатък на хората. Личност с „богата душа", с „оригинален ум", човек, щедро „надарен"[17] от природата, Вапцаров постоянно се самоусъвършенствува. Следи новостите на съвременността в областта на политиката, литературата и културата.

Умее да вникне в големите истини на епохата; презира фалша и демагогията в заплетените и „сухи формули", в словесната пищност на ренегатите, а и в хладината на сектантската ограниченост. Навсякъде търси ленинската истина за живота и изкуството. С „горкиевска търпимост" и вяра в човека поддържа приятелство с много хора, учи се от тях, а и сам им дава мъдри „уроци за живота"; покорява ги с личния си пример и сам окончателно формира чувства, мироглед и отношение към всичко в света в „огъня" на революционната борба. Революционната „схватка", самият „двубой" слагат трайния си отпечатък върху цялата душевност на поета.

Трябва още веднъж да се подчертае, че изстраданата лична етика на поета надвишава нравствения стереотип на неговия лирически герой. Нещо повече. Вапцаров набира такава етична висота, която остава недостигната. Затова и сега служи като образец в творческите дирения на мнозина съвременни поети. Неговата любов към децата („Не бойте се, деца"), жертвената му обич към Човека изобщо, забележителната му непосредност и нежност в жестовете и неговата „вътрешна светлина" го тласкат непрекъснато към действие и творчество, тъй като е дълбоко убеден, че „животът не иска силни, красиви думи, а дела. . ."[18]

Вапцаров мисли повече за хората и по-малко за себе си. Дори и когато е вече пред смъртта, той моли съпругата си да стане архитект на бъдещите дворци, където ще учат децата и един от тях да назове с името на Цвятко Радойнов.

Поет като Вапцаров непрекъснато скъсява дистанцията между хората и насърчава взаимното доверие между тях; воюва против отчуждението и черногледството, срещу егоизма и недоверието, защото е неизмеримо убеден, че всички, които подозират излишно другите, са престанали да вярват и на себе си. . .

---

[15] Х. Радевски. Никола Вапцаров. — В: Живи като живите. Спомени. С., 1970, с. 195—241.

[16] Пак там, с. 210.

[17] Пак там, с. 227.

[18] М. Исаев. Незабравимото. Мемоари. С., 1976.

Разбира се, има и неща, за които конспираторът е длъжен да се съмнява и да мълчи пред всички, дори и пред загрижените другари,[19] които го убеждават, че е време да излезе в отряда. Той отлично ги разбира, но няма право да им довери всичко, нито да ги последва, тъй като неговият труд е „без смяна" и всяко сътресение или колебание би се превърнало в дезертьорство, в „съюзник" на противника; всяко закъснение или „нехайство значи измама, предателство значи към нашето дело", както сам се изразява в „Доклад".

С човешката си непосредност — лирична топлота и красота, все пак Вапцаровата поезия е най-вярната и най-адекватната проекция на поетовата личност.

Спомените на Вапцаровите другари дават също богат и ценен материал за душевността на поета. Писател като Богомил Райнов например недвусмислено подчертава: „Вапцаров наистина изглеждаше като дете, искам да кажа, чист като дете, непокварен от скептицизма, от модата на грубиянския жаргон, от дребната непочтеност, приемана в бохемските среди като нещо невинно." Освен това: „. . .той беше наистина и чист, и безкористен, и щедър, и безкомпромисен, и несломим. Той не беше свръхчовек. Той беше нещо повече от подобно анемично умонастроение. Беше жив човек, но с висок ранг. " И още: „Той умееше да се радва на чуждите успехи много повече, отколкото би се радвал на своите, да се радва от все сърце и без сянка на преструвка, така както малцина умеят."[20]

Последният, най-драматичен и трагичен период от живота на поета доразкрива човешката му същност чрез себежертвата на комуниста Вапцаров. Неговата трагедия трае цели 142 драматични денонощия, когато мисълта за самоубийство неведнъж го посещава и той действително[21] посяга на живота си.[22]

Запазените документи,[23] познатите факти от живота и творчеството на Вапцаров,[24] написаните спомени за него[25] и личните свидетелства на оцелелите антифашисти[26] разкриват *човешкото обаяние* и изключителната самодисциплина, с които поетът гледа на своя дълг към партията и народа. Близките на поета — майка, сестра, брат и съпруга, — които по-отрано познават благородството на неговия характер, споделят допълнително много ценни черти от този силен характер. Забелязват го и Вапцаровите учители, възпитателите и другарите му от Морското училище във Варна, а и личните му приятели Б. Ангелушев, Б. Дановски, Р. Ралин, М. Лалова, Ж. Живков, М. Молеров, Н. Ру-

---

[19] Известно е, че Околийският комитет на БКП в Разлог и командуването на Разложкия партизански отряд изпращат на три пъти другарите Александър Пицин, Никола Рачев и Маноил Тодев да открият Вапцаров в столицата и да го изведат партизанин в Разложкия отряд. Но Вапцаров като дисциплиниран комунист остава на най-тежкия участък на борбата: там, където е поставен от партията. Вж. А. Пицин. — В: Никола Вапцаров. С., 1953, с. 199—200.

[20] Б. Райнов. Цит. съч., с. 208, 209 и 212.

[21] П. Павлова. Явки и пароли. С., 1976, с. 173.

[22] Е. Вапцарова. Цит. съч., 211—212 и сл.

[23] Н. Белоусов. Цит. съч., 115—137.

[24] В. Александров. Н. Й. Вапцаров. Био-библиографска справка. С., 1962.

[25] Вж. литературните сборници: Н. Й. Вапцаров. Статии, спомени, стихотворения. С., 1974; Н. Й. Вапцаров. Спомени, писма, документи. С., 1953; Христо Смирненски и Никола Вапцаров в спомените на съвременниците си. С., 1966.

[26] Г. Караславов. Срещи и разговори с Никола Вапцаров. С., 1961.
Х. Радевски. Живи като живите. Спомени. С., 1970.
М. Исаев. Цит. съч., с. 316.

сев, Мл. Исаев, Ив. Масларски, Хр. Радевски, Г. Караславов, Н. Шмиргела и мн. др. Ала все пак първа предусеща необикновеното у жизнерадостния юноша неговата интелигентна майка, която още в най-ранното тефтерче на бъдещия поет написва съкровеното си пожелание: „Бъди крепък и мъжествен: нищо светско[27] да не срути основата на характера ти, в който вярвам, че е добър. 27/7 926 г. Майка ти Ел. Вапцарова.“[28] Пророчеството на майчиното сърце се сбъдва. Синът израства „крепък и мъжествен“, а и хората, които му доверяват участието в минноподривната работа, са забелязали тези качества. . . С тях става още по-властен в „територията на подвига и безсмъртието“. Сега вече добре разбираме какъв изключителен българин, какъв прекрасен комунист, поет, патриот и интернационалист загубва родината; от какъв очарователен лирик се лишава българската съвременна поезия.

Също като Ботев и Яворов Вапцаров открива в революцията най-голямата поезия на живота. Отделя само оскъдни часове, които „краде“ от съня си, за да споделя гняв или възторг в своите „навъсени и къси“ стихове. Ала въпреки всичко той създава шедьоври в най-трудните мигове на борбата. Дори и пред смъртта. . .

Вапцаров вижда цялата сложност на времето („Не, сега не е за поезия“). Негодува, че под дебелата „броня железна“ не ще проникват „римите с звънкия смях“. Ужасява се, когато вижда как снарядите рушат сградите, а пожарите „обхващат града“. . .

Болката до такава степен свива сърцето, че сам забелязва: „Не с мастило, ти писал си с кръв“. Вапцаров се изказва и в духа на древната мъдрост —когато оръжията говорят, музите трябва да мълчат, — но въпреки своята категоричност искрено страда, че не може да пише и съзнава, че „поезията не е само амбиция“, а страстен зов за борба и първокласно оръжие, с което се влиза в сражение, за да се громи фашизмът.

От показанията на поета в съда личи, че в тази насока много полезен учител той среща в лицето на прекрасния човек Цвятко Радойнов. Той съветва поета да пише активно, да преработва до съвършенство стиховете си и да не ругае целия германски народ в творбите си, а само фашистите, независимо къде са техните проявления.

Малцина са поетите-герои, които са имали възможност чрез стиха си да се сбогуват със своя народ. Ботев написва своите знаменити писма, без да предполага, че ще срещне така бързо легендарната си смърт. Яворов носи в сърцето си цяла мрачна година „некролога за Лора и за себе си“, без да успее да го напише на хартия, защото оловото и отровата го изпреварват. Нямат възможност да изпеят лебедовата си песен и поети като Гео Милев, Хр. Ясенов, С. Румянцев или Хр. Кърпачев, Цв. Спасов , Ат. Манчев. . . ., защото внезапността на гордата им смърт ги изненадва и слага кръст на всякакви творчески изяви.

Вапцаров в това отношение е сред изключенията. Той сътворява на два етапа предсмъртните си творби: „Борбата е безмилостно жестока“, с която се прощава с народа, и „Прощално“, с което се сбогува със съпругата си. Тези две стихотворения се знаят от цял народ и от хората, които обичат мира. . .[29] Те са автентичен документ както за душевната нагласа на поета, за

[27] В оригинала — „световно“.

[28] Тефтерчето се пази в Института за литература при Българската академия на науките. Ф. 82, инв. № 1713.

[29] Никола Вапцаров, лауреат на почетната награда на мира. С., 1954.

етичната му чистота, така и за кристалното му човеколюбие и жертвоготовност. . .

През онзи страшен април на 1942 г., смазан от побоища, зажаднял за нежност и чистота, с болка по живота, Вапцаров написва своето „Прощално". Знаменателно е, че още няколко месеца преди края, когато е в предварителен арест в Дирекцията, Вапцаров бърза да се сбогува с най-близкия човек, пределно ясно съзнал, че всичко е вече свършено. Доверява болката си и търси някаква мъничка утеха. . . Песента се излъчва като светлина, органично, с лирична спонтанност, в миньорна гама, с нежна романтична багра и прозрачна задушевност. . . Думите стоплят с дебеляновска нежност, пропити с приглушени вопли. Те сякаш не са писани в килията на полицейския инквизиторски бункер, където се опитва да се прости с живота, а в романтична копривщенска къща, обвеяна от гъстия аромат на вишни и прозрачна тишина. Сякаш не са посветени на съпругата, а на някакво чудесно момиче от приказките, което никога не ще срещне. . .

Поетът гледа и на себе си също някак извън своето време. Вижда се в небитието, когато няма да го има и ще е само далечен спомен. Тъкмо този спомен ще възкресява само „понякога" в паметта отминалото и ще идва „във съня" — „като нечакан и далечен гостенин."[30] Този „спомен" не моли любимата жена за нищо, не проси снизхождение, нито някакво съчувствие, нито й разкрива своята „оптимистична трагедия". . . Не обременява паметта й и с тежестта на своето човешко страдание. Не огорчава и без това нерадостната й участ. Нали тя остава съвсем сама в живота. . . Само една единичка мечта се е загнездила в неговото съзнание — да остане тъкмо той в сърцето й; да не бъде забравен и да не зъзне оставен „навън на пътя"; никога да не се преграждa прагът на красивия спомен. . .

Читателят сякаш знае всичко и доразкрива неказаното. Доизстрадва действието, защото е постигнато пълно сливане между мечтаното и човешката сърдечност на лирическия герой. . .

---

[30] В различни издания цитираният стих се публикува променено. Цялото стихотворение („Прощално") за пръв път се печата три месеца след разстрелването на Вапцаров в разказа „Сама" от съвременния български белетрист Алексей Сегренски (Заря, бр. 6344, 27 окт. 1942). В разказа на Сегренски въпросният стих е напечатан така: „като далечен и нечакан гостенин"; в първото издание на Вапцаровите творби, след социалистическата победа (С., БКП, 1946), същият стих е напечатан: „като нечакан и далечен гост. . ."; в шесто издание на Вапцаровите стихове, (Бълг. писател, 1954) стихът е даден така: „като нечакан и далечен гостенин"; в изданието Библиотека на ученика (С., Бълг. писател, 1972) и следващите почти ежегодни издания стихът се печата по друга редакция; „като нечакан и неискан гостенин", съобразен с ръкописите от бележниците „Байер" и „Сампа", които са запазени, и текстът може да се сравни с оригиналите. Към същото издание се дава и следната бележка:

*„Прощално"*. Отпечатано е за пръв път в Избрани стихотворения, 1946.

Написано е в предварителния арест в тогавашната Дирекция на полицията през април 1942 г.

Текста печатаме по запазените два ръкописа: единия — в Литературния институт при БАН, другия — в личния архив на поета Младен Исаев.

Факсимиле от ръкописа се намира в дом-музей „Никола Вапцаров" — София.

В Летописа за живота и творчеството на поета (С., БАН, 1978, с. 369) същият стих е напечатан така: „като нечакан и далечен гостенин". Стихът е съобразен с текста от листчето с последната редакция на „Прощално", написани от ръката на Вапцаров. При издание на стиховете Христо Радевски си спомня това „драгоценно листче до момента, когато целият ръкопис на изданието е бил предаден на коректорите от Партиздат. По-нататък следите на последния Вапцаров ръкопис се губят" (С., Бълг. писател, 1969, с. 347).

Картината на бъдещето поглъща съкровената надежда — да живее като светлина в съзнанието на любимия човек и да го докосва само с поглед. Тази сгъстеност на изживяванията трогва съвременника. Подсилва художественото внушение и човек се вглъбява в трудната съдба на гражданина и поета.

Вапцаров показва не само личното си страдание и самоотверженост, но и съдбата на хилядите антифашисти, които се сбогуват мъжествено с най-близките си, преди да отидат на смърт.[31] С верен психологически усет поетът става изразител на трагизма на хилядите антифашистки бойци, на простата им човешка драма, на жаждата им за живот... Със завидна простота и яснота поетът пресъздава жертвената психология на човека-антифашист, на реалния човек от народа, възпитан от комунистическата партия, предпочел достойната смърт на комуниста пред скотския живот („По-добре е да умреш, вместо да живееш скотски“ — „Писмо“).

Чрез жертвоготовността на революционера-комунист, чрез личната си човешка съдба Вапцаров показва революционната участ на цялото антифашистко поколение, а чрез него отразява и тревожния пулс на цялата антифашистка епоха с нейното напрежение и динамика... И това е така, защото у автора на „Вяра“ и най-интимните мотиви звучат граждански, а и най-гражданските — интимно. Доказателство за това е цялото му творчество.

Вапцаров търси и намира сили у себе си, за да превъзмогне естествената жажда за живот — да посреща спокойно всички превратности на съдбата, които не зависят от него, и смело да реши проблемите. За трагичния миг на героичната си и „щастлива смърт“ Вапцаров цял живот се подготвя. Затова в саможертвата си се слива с безсмъртието на народа, а със сърцето си предусеща пламъците на тази „смърт щастлива“, за която сам пише в своето забележително „Писмо“ („Майко, Фернандес убит...“). Ако той съжалява за нещо, то е, че не е имал щастието да скита като партизанин из Стара планина, из Рила или Пирин, за да стреля на воля „към звездите“ и да падне по ботевски, с оръжие в ръка, като всички „честни и свободни“ бойци, поели трудния път на партизанската епопея...

С такава нагласа на съзнанието пише и последната си творба — „Борбата е безмилостно жестока“. Първия куплет написва още през април 1942, а втория — в деня, когато прочитат смъртната му присъда. Той изрича дълго носени в сърцето си думи като бойна клетва:

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и...толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Разстрел, и след разстрела — червей.
Това е толкоз просто и логично.
Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме!

Цялото стихотворение е равносметка — трудна, проста и логична! Равносметка пред народа, с когото се чувствува неотделим. И тръгва към безсмъртието с достойнството на комунист. Равносметка и пред България, с

[31] Вж. С. Стоименов и Г. Георгиев. Предсмъртни завети. С., 1965; А. Стойков. Последната им дума. С., 1948.

доблестта на патриот: „Аз се борих за щастието на моята родина, готов съм да умра за нея. . .“[32]

От казаното се вижда, че Вапцаров продължава своя двубой до последния си дъх, а чрез подвига и сърдечната си лирика продължава и днес да се сражава. . . Преждевременната смърт споява живот и поезия, слива в благородна амалгама подвиг и красота. . . Така започва големият жизнен път на Вапцаров, яркото му безсмъртие, което трансформира кристалното му човеколюбие в най-висшия хуманизъм. Тъкмо себежертвата дава нови измерения на всичко, продължава до днес да внушава духовен респект и да воюва за комунистическа истина. Тази необикновена сила са почувствували поетите по света.[33] Те са усетили етиката и волята на разстреляния си събрат. Предусетили са като „подземен тътен“ гласа му, звучащ и сега като „обвинение“ и в същото време — преодоляващ „междучовешкото пространство“, проникващ в сърцата на възкръсващите милиони като песен за лично и жизнено самоусъвършенствуване. То събужда възторга на народите. Тази борба за съвършенство на света е напълно закономерна. „Човешката природа — подчертава Маркс — е устроена така, че човек може да достигне своето усъвършенствуване само като работи за усъвършенствуването на своите съвременници в името на тяхното благо.“ А Вапцаров не само работи, но и сам се пожертвува за благото на човека и човечеството в името на комунизма. Затова е знаме на съвременността, обединяващо хора и народи, светещо просто като истината.

---

[32] Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров. С., 1951, с. 238.
[33] Вапцаров по света. С., 1969.

*Христо Дудевски*

# ТРИ ЕСТЕТИЧЕСКИ ИЗМЕРЕНИЯ НА ЕДНА ТЕМА

Тук ще бъдат сравнително разгледани романите „Разораната целина“ (ч. I, 1932) на Михаил Шолохов, „Своя земя“ (1952) на Стоян Ц. Даскалов и повестта „И след това“ (1972) на Ивайло Петров. Те са писани в интервал от 20 години от трима автори, представители на две различни национални литератури — руската и българската. Между тях откриваме определени типологически сходства в изобразяването на редица социално-исторически процеси, в решаването на важни нравствено-психологически проблеми. Аналогиите в образите и проблемите идат от отразяването на сродни, „повтарящи се“ в социално-историческото си съдържание процеси, свързани с прехода на руското и българското село към колективно владеене и обработване на земята. Еднаквостта в усилията на руския и българския селянин да стопанисва по нов начин земята е реалната основа, върху която израстват редица общи явления, което води до многобройни паралели и аналогии в трите произведения.

И още нещо. Наред с „еднаквостта“ трябва да се видят и идентифицират съществуващите различия — национални, класови, психологически, — също отразени в двата романа и повестта. Сравнителното и типологическото изучаване на две и повече литератури за нас, литературоведите-марксисти, не изключва, а задължително изисква внимание и анализ на различните по тип явления не само в границите на две и повече литератури, на две и повече произведения, но и на една и съща художествена творба, доколкото всичко това влияе върху формирането на някои качествени разлики в изобразяването на героите, въпреки общата насоченост на авторите им към еднакъв тип персонаж— в случая селянина в момента, когато се прощава с „парчето своя земя“ и става член на кооператива.

## 1

На български език „Разораната целина“ се появява през 1936 г. в издателство „Нов свят“ на Стоян В. Стоименов (преводач Марко Марчевски). Нашата прогресивна критика го посреща изцяло утвърдително. Най-често в отзивите се подчертава, че романът е написан реалистично, с високо художествено майсторство. Специално Г. Караславов отбелязва факта, че досега за войните са създадени стотици повести, романи, поеми от различни, големи и малки, национални писатели. Но сред тях единици са ония, „които след картините на тежките боеве (т. е. след „Тихият Дон“ — б. м., Х. Д.) са дали

картини на упорити сражения в бита, в икономическите изменения, в социалните разместявания" (това са определения, които пред полицията успешно маскират такива понятия като *социалистическото строителство, първа петилетка, индустриализация на СССР, колективизация на селското стопанство).* Тая асоциация е необходима и на рецензента, и на читателя, основана е на общия интерес към „необикновеното" творчество на Шолохов и по-конкретно към романа му „Разораната целина", който още тогава опровергава едно от често срещаните твърдения в буржоазния печат за писателя уж като автор, който „изчаква", рисува събитията само от разстояние. Не думи, а действия, не схеми, а образи, не резоньори на автора, а живи типове, с които спори, обича, побеждава — това е трайното впечатление от романа на Шолохов. Караславов обобщава: „Разораната целина", знаменитият роман на Шолохов, представя такава жестока борба на фона на едно историческо събитие: колективизацията на руското село. Колективизацията започва като сражение след дълго и грижливо проучване от „главното командуване". Настъплението на новата система в областта на най-консервативната стопанска област започва едновременно по всички фронтове. Борят се две сили — старото и новото. Всичко настръхва, всичко се вдига на крак, враговете се хващат гуша за гуша. Борбата се следи със затаен дъх от цялото човечество, с неизбежните прояви на симпатии и антипатии към двете страни. Кой ще победи? Това не е въпрос на интерес, това е въпрос на живот и смърт на две обществено-икономически системи."[1]

Особено важно — допълва Караславов — е това, че „Шолохов е успял да се справи със специфичния материал. Той познава героите си, както познава пръстите на ръцете си. Познава ги в техните положителни и отрицателни страни. Интригата на романа е завързана много ловко. И ето, тази тежка и безинтересна наглед материя хваща вниманието на читателя и го държи в страшно напрежение. Водачите на двете противни армии, ръководителите на двете системи, пристигат едновременно в селото Гремячий лог. Единият, Давидов, работник от голямата ленинградска фабрика, иде да проведе колективизацията. Другият, Половцев, бивш капитан от царската армия, отсяда нелегално в селото и започва да събира и организира разпръснатите недоволни селяни. Двете страни работят с жар и увлечение и двете уверени в своята победа."[2]

Така революционната социалистическа критика у нас утвърждава романа на Шолохов в съзнанието на масовия читател. В правото си е бил Караславов да го препоръча тъй горещо, имайки в ръце първата част на „Разораната целина". И без това е безспорно, че новият роман, както се изразява рецензентът, „ще бъде „Тихият Дон" на едно мирно на глед строителство, дето двете противни армии си дават последно сражение."[3]

Доколкото една рецензия има не само оценъчни, но и информативни задачи, тук не мога да не посоча успешното им съчетаване в работите на Караславов — поне в тая, за която се говори. Като правило той не предава имперично съдържанието на разглежданата книга, а, обратно — стреми се да разкрие, макар и накратко, сюжета и системата от художествени образи. И това като че ли е *линия* в усилията на нашата марксическа критика от 30-те години да утвърди новия художествен реализъм, както по цензурни причини наричат тогава социалистическия реализъм.

[1] Г. Караславов. Ромачът на руското село. — ЛИК, № 24, 26 февр. 1936.
[2] Пак там.
[3] Пак там.

Друг наш автор — Марко Марчевски — в своя рецензия за романа поставя някои по-общи, методологически въпроси, имащи отношение към ония съвременни литературни критици, които смятат, че овладяването на марксизма-ленинизма от писатели и художници е „спънка“ в творческата им дейност. „Хората — набляга Марчевски, — които мислят, че съветският писател с определена идеология не може правдиво да отрази реалната действителност в художествената литература, след прочитането на „Разораната целина“ ще се убедят в противното. Шолохов е съумял да даде всички положителни и отрицателни прояви в новото съветско село, и то не чрез описание на тия прояви, а чрез действията на своите герои.“[4]

Каква навреме и намясто изразена защита на теоретическите основи на социалистическия реализъм. В своите разсъждения Марчевски отива по-нататък и се опитва да изясни причините на този изключителен успех. „Шолохов — обяснява той — е усвоил на практика думите на Енгелс, който казва, че колкото повече са скрити възгледите на автора, толкова по-добре е това за литературното произведение. . . Тенденцията трябва сама по себе си да произтича от положенията на действието, без особено да се сочи тя.“ Интересно е, че на това място Марчевски е прекъснал цитата от Енгелс, поставил е знак и под линия и пак анонимно се обръща към ония сътрудници на левия печат, които продължават да стоят на старите догматични позиции, като признават и търсят в изкуството предимно идейност, без да се грижат достатъчно за стойност и единство в композицията, богатство на езика, изобщо за съвършенство на формата. Изречението под линия гласи: „Не е зле авторите на „тенденциозни“ произведения да си вземат бележка от тия думи.“[5]

Във връзка с това проблемно разглеждане на „Разораната целина“ искам специално да напомня за почти забравената днес книжка на Любен Белмустаков „Новият художествен реализъм“ (1939). В същност тя разглежда проблемите на изобразителното изкуство — живопис и скулптура, но изследователят е намерил място и повод да отдели няколко реда на Шолохов, наричайки го един от най-големите творци по метода на социалистическия реализъм в съветската литература. У него е налице постоянен стремеж към постигане не само на правдива, но и „пълнокръвна, богато разнообразна характеристика на лицата“. И друго: в „Разораната целина“ например „нито едно от лицата, нито едно от техните действия не се явява монотонно“[6].

Това е почти най-съществено, което се пише у нас за Шолохов и конкретно за романа му „Разораната целина“ в работническия и демократичен печат до началото на Втората световна война. Макар рецензиите, на които се спряхме, да не обхващат всички страни на Шолоховата проза, все пак се чувствува как постепенно се разширява кръгът от теми и проблеми — нещо неизбежно за едно изкуство, толкова силно по идеи и естетически завършено.

За да се ориентира днешният читател по-цялостно до каква степен „Разораната целина“ навлиза в съзнанието не само на българския пролетарско-революционен писател, но и на масовия читател, бил той гимназист, работник или селянин, ще преведа един нелитературен случай. Защото, каквато и да е цената на литературните влияния, винаги на преден план излизат националните корени на явленията и творбите, сред които те се зараждат и развиват. Това се отнася и до въздействието на Шолоховите романи у нас.

[4] Кормило, № 25, 18 март 1936.
[5] Пак там.
[6] Л. П. Белмустаков. Новият художествен реализъм. С., 1939, с. 57.

Известно е, че след историческия VII конгрес на Коминтерна борбата за социализъм в отделните страни се издига на такъв етап, че пред българските трудещи се се поставя като едно от условията за успех да овладяват творчески опита и постиженията на руските работници и селяни. В тая връзка в отделни наши села възникват дори колективни стопанства, в които явно е отразен примерът от „Разораната целина". Съвременник разказва: „В село Бачево (Благоевградско) комунистът К. Катранджиев (в годините на въоръжената антифашистка борба той загина като герой)... пръв комасира своя имот, събра обработваемата земя на едно място, за да може да прилага по-успешно агротехниката. Катранджиев създаде един свой червен колхоз и стана един образцов стопанин. С особена гордост той говореше на съселяните си за успехите на съветското колхозно село."[7]

Това е вече твърде много — при несвалена буржоазна власт да правиш колхоз и да призоваваш съселяните си да последват примера на съветските колхозници!... Щом българският селянин се издига на такава идейна висота и преминава на практика към колективно стопанисване на земята, толкова по-разбираеми са сърдечните признания, с които мнозина наши писатели се отплащат на Шолохов за школуваното у него.[8]

Ако трябва точно да назовем произведенията в нашата съвременна литература, в които по-осезателно се чувствува *връзката* с традицията на Шолохов, конкретно с романа „Разораната целина", това са романите „Своя земя" (1952) и „Стубленските липи" (1960) на Ст. Ц. Даскалов, „Край границата" (1953) на К. Калчев, „Мъртво вълнение" (1961) и повестта „И след това" (1972) на И. Петров. Общото в тях е, че разработват темата за социалистическото преустройство на българското село след народната победа. И в тая връзка за определен период образите и идеите в „Разораната целина" (отчасти в романа „Бруски" на Ф. Панфьоров) се оказаха едва ли не „задължителна" школа за писатели като К. Калчев и Ст. Ц. Даскалов. Така типично шолоховският проблем за колебанията на средноимотния селянин (образът на Кондрат Майдаников) намира своеобразно транспониране в образите на Мито в „Своя земя", Гина в „Стубленските липи", Зарко Каменов в „Край границата" и Нанко в „И след това". Тук изключ ·ам всяка пряка аналогия, има се пред вид само типологическата близост н героите.

Това, от една страна, от друга — селската тема в нашата национална литература има крупни представители — класиците Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Константин Петканов. Тази традиция също се подхваща и се развива, но въз основа вече на принципите на социалистическия реализъм. За това говорят убедително повестите и романите на К. Григоров („Моето детство", „Сред народа", „Раздолчани"), на А. Гуляшки („Ведрово. Хроника на едно село") и др.

И все пак, ако трябва да се направи разграничаване между *прочетено* и *творчески усвоено*, то произведения като „Своя земя" и „И след това" се очертават като най-ярко изразени в типологическо отношение. В тях шолоховското начало присъствува, тъй да се каже, в самия подход към жизнения материал — избрани са важни, етапни моменти от най-новата ни история; в романа и повестта бушуват силни, трагични преживявания, отглас на времето и новите идейни веяния. Хуманизмът на Даскалов и Петров е нов, социалистически хуманизъм.

---

[7] М. Юруков. От тях се учехме. — В: Съветската литература в България 1918—1944. Т. 2, С., 1965, с. 304.

[8] Х. Дудевски. Михаил Шолохов. С., 1975, 97—137.

## 2

Да погледнем по-отблизо „Своя земя“ — един от най-добрите романи с тематика из живота на социалистическото ни село и същевременно произведение, което показва определени историко-типологически аналогии с „Разораната целина“ на Шолохов.

В същност тоя въпрос не е нов, поставен е в различни статии.[9] Това, разбира се, не е гаранция, че всичко е изяснено в подробности, напротив — изопачавайки понякога смисъла на едно или друго признание на Даскалов, че той бил се учил от Шолохов, някои наши литературоведи извършват такова „проучване“, при което по същество се заличава границата между „придобитото“ и творчески усвоеното.[10] Срещу такъв антинаучен в основата си подход към рецепцията като естетически проблем и частно към възприемането на Шолоховите романи в България се обявяват и авторът, и литературната критика. „Стана опасно вече у нас да кажеш кои са ти любимите писатели — справедливо се възмущава Даскалов, — защото веднага подобни изследвачи ще започнат да търсят сходства и подражание. Но мнозина забравят, че за да се откриват прилики и отлики между автори, особено от различни народи, то е нужно да се познават и двата народа. *Много неща революциите в различните страни повтарят. Затова са и революции, защото стават по едни и същи закони. Но това не е подражание, а свое национално проявление. Революциите, колкото и да си приличат, разкриват своеобразието и характера на ония народи, които ги творят.*“[11]

Това следва да се помни. Защото подобни „изследвания“ носят още един недостатък: те са рецидив на стария компаративизъм, доколкото в тях се дава преднина на формални съпоставки, пренебрегват се спецификата и национално неповторимото в отделните литератури.

Тук допълнително трябва да кажа, че на няколко пъти — в интервюта и статии — Ст. Ц. Даскалов прави обстойни признания за положителното, което му открива Шолохов — първоначално през 30-те години, когато печата първите си разказчета, и впоследствие след народната победа, когато се сблъсква в живота и в творчеството си с почти аналогични герои и проблеми, познати вече от „Разораната целина“. И не е никаква случайност, че на романа „Своя земя“ се пада отделно , самостоятелно място сред произведенията в белетристиката ни с кооперативна тематика. „Чрез главния герой Мито Генин — пише литературният критик Г. Константинов — писателят разкрива социалистическото преустройство, когато своята земя ставаше обща.“[12]

У нас, в България, този прелом, както е известно, се извършва по-различно в сравнение с колективизацията на руските селяни — други бяха националноисторическите условия и битовопсихологическите корени в душата на българския селянин, връзката му със земята. Оттук особеностите, националните

---

[9] Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на Ст. Ц. Даскалов.— Език и литература, 1962, № 2; Л. Павлов. Взаимосвязи советской и болгарской литературы (30-е годы). — В: Вопросы зарубежной литературы и эстетики. М., 1967, 83—94, и др.

[10] Срв. Й. Цонев. Съветският роман-епопея в развитието на българската литература. — В: Славянска филология. Т. 11, 1968.

[11] Съветската литература в България 1918—1944. Т. 3, С., 1969, с. 80 (курс. м. — Х. Д.).

[12] Г. Константинов. Стоян Ц. Даскалов. — В: Даскалов, Стоян Ц. Избрани произведения. Стубленските липи. С., 1969, с. 7.

пътища в преустройството на селото. За тоя наш принос в общата теория и практика на социалистическото строителство разказва романът „Своя земя".

С право мнозина критици го сравняват с „Разораната целина". Например двата романа си приличат не само по селската тематика, а и по общата концепция, по страстния, партиен патос на повествованието. Ала и коренно се различават както по националното своеобразие на проблематиката, така и по специфично нашия, български път и участие на дребната буржоазия в социалистическата революция, и по художествения стил на двамата писатели. Съзнавайки всичко това, сам авторът на „Своя земя" е сметнал за необходимо да се разграничи с Шолохов. Имам пред вид оня момент в романа, където доктор Айгъров запитва Цеко (един „двойник" на Яков Лукич Островнов), дали е чел съветски роман, в който героят почти по същия начин вредителствува, бидейки в същото време член на ръководството. На този директен въпрос Цеко отвръща категорично:

„— Не съм чел такива книжки, нямам време, ама и да не чета, хората и там, и тук са еднакви!"[13]

Според мен тия думи на литературния герой имат по-широко значение. Явно е, Даскалов иска да предпази литературната критика от някои прибързани тълкувания. Това се отнася както до школата, която Даскалов е трябвало да премине, преди да навлезе в проблематиката на новия селски бит и да портретира сложни и противоречиви човешки характери, така и до личната му нагласа към герои и проблеми, имащи по-трайно значение в литературата ни.

Нарочно се спирам на тия „предварителни" въпроси, защото те имат безспорна връзка с общата оценка на романа „Своя земя". Дори най-беглото им изясняване е необходимо условие за по-пълния обхват на вътрешната структура на „Своя земя", системата от художествени образи, стила и езика на писателя.

За разлика от другите романът на Даскалов „Своя земя" се отличава с доста оригинална композиция, напомняща събирането на частните ниви в голяма обща нива. Израснал от живата селска действителност, романът носи модерната фактологичност, която днес се възприема като най-надежден довод против популярната теория на антиромана.

„Своя земя" се изгражда въз основа на три сюжетни възела — и в това отношение *не повтаря* структурата на „Разораната целина", а именно *завръщането* на Мито от фронта и решението му да напусне кооператива, сам да обработва земята си; *излизането* на Мито върху „своя земя", напразните опити на бившите селски първенци да го направят свое оръдие в борбата им срещу кооператива и властта; *отрезвяването* на героя, когато по собствен път, при това доста горчив, стига до заключението, че неговото място е само в кооператива, рамо до рамо с другите малоимотни и средни селяни, в сговор и любов с Гена. Всяко друго решение откъсва Мито от земята, лишава го от най-привлекателните му черти на баща, съпруг и селски стопанин, разрушава семейството му.

Всичко това обяснява защо Мито реагира най-болезнено, когато вижда своята нива разорана и включена в общия блок. Той не може да я познае и това му причинява почти физическо страдание. С проникновение авторът пише: „Зашеметен, Мито се дръпна и пропусна машината. Жена му го хвана под

[13] Ст. Ц. Даскалов. Своя земя. С., 1970, с. 406.

ръка и го оттегли. Той като че ли се полюшваше в ръцете ѝ. Когато отвори очи и видя трактора да цепи дълбоко нивата му и обръща едри блани — сърцето му пак се сви до болка и от очите му покапаха сълзи.“[14]

В тая сцена е целият Мито. Поведението мотивира образа. Откъде идва тази люта страст у героя към земята? Несъмнено не единствено от обич към своето парче или от страх да не го загуби. В случая определена роля играе чувството му на добър стопанин. Мито не би желал да види лошо стопанисвана не само своята, но всяка друга плодна земя, нека тя да е чужда, на кооператива. И у себе си той не може да допусне, че комунистите (с тях е воювал на фронта, познава ги) са тия, които ще „затрият“ имота и добитъка на хората, както го уверяват Нешо и другите противници на стопанството. Срещу тия клевети се опълчва цялото „аз“ на героя.

Мисля, че с това можем да приключим. По-други проблеми за влиянието на Октомври и на Шолоховите романи частно върху развоя на днешната ни социалистическа проза поставя повестта „И след това“ на И. Петров. Тук изображението е по-обемно, с по-наситен подтекст.

## 3

В същност „И след това“ е втората част на повестта „Преди да се родя“ (Варна, 1971). В нея вече по пътя на изследване личността в цялата ѝ емоционална и мисловна непосредност авторът се стреми да *върне* на читателя историческата правда на времето, когато се изграждаха първите трудово-кооперативни земеделски стопанства (1948—1951). За него тая тема не е нова. В художествената ѝ разработка И. Петров има значителни успехи — повестта „Нонкината любов“ (1956) и романа „Мъртво вълнение“ (1961).

Значението на „Нонкината любов“ и „Мъртво вълнение“ според мен се състои в *художественото* пресъздаване на обществената и битовата обстановка в добруджанското село, в противоборство с която израстват новите герои, истински стопани на кооперативните блокове, в семейството. Разрушаването на един закостенял бит и частнособственическа душевност неизбежно извиква жестокост и страдание. Новото побеждава едва след като старото изчерпи всичките си съсловно-класови и нравствено-духовни позиции в живота (старият Доган).

Рисувайки драмата на частника — съзнателно или не, — И. Петров не можеше да мине без поуките и силата на художественото проникване в душата на съвременния селянин, постигнато вече от писатели като М. Шолохов. У нашия белетрист този интерес е „скрит“. Струва ми се, вярна е бележката на Любен Георгиев, когато изяснява присъствието на Шолоховата традиция в „Мъртво вълнение“. Той пише: „Малко по шолоховски маниер, но същевременно и дълбоко национално са изградени характерите в тази правдива книга. Авторът разкрива живота такъв, какъвто е — с вътрешните му противоречия, със суровата и понякога жестока борба в него.“[15]

Още по-определено за тази близост се изказва Иван Цветков. Той говори едва ли не за вътрешна, генетична връзка между образа на Ради Бойчански и образа на Макар Нагулнов. „Неговият (на Ив. Петров — б. м., Х. Д.) Ради

---

[14] Ст. Ц. Даскалов. Цит. съч., с. 61.
[15] Л. Георгиев. Съвременни писатели. С., 1969, с. 190.

Бойчански — пише критикът — това е Макар Нагулнов в условията на развихрен култ към личността."[16]

Категоричността на това определение видимо е стъписала Цветков и в следващото изречение той е сметнал за нужно да направи малка уговорка: „Не отричам, че в тая аналогия има елемент на условност. Сам по себе си образът на Макар Нагулнов е много симпатичен, той предизвиква и усмивка, и съжаление. . ."[17] Ала по-надолу критикът се връща към първоначалната си мисъл и отново проецира развитието на Шолоховия герой върху фон, какъвто липсва в „Разораната целина": „Но опитайте се да си представите тая вяра (на Макар Нагулнов—б. м., Х. Д.), превърната в жесток фанатизъм, в мрачно доктринерство (толкова години са изминали оттогава), опитайте се да видите Нагулнов без присъствието на тоя славен, наивен, но чист Давидов, без неуморния шегаджия, смешния старец Щукар, и ще видите как неусетно ще помръкне ореолът на предания Макар и ще изплува мрачната сянка на Ради Бойчански, изгарян от мрачния огън на фанатизма."[18]

Не отива ли твърде далеч критикът в тия свои допускания? Онова, което е обективно вярно за Ради Бойчански („вчерашен верен комунист под влияние на култа е преживял най-страшната еволюция — той е заглушил хуманистичния смисъл на идеала; откъснал се е трагично от основите и традициите на народния живот"[19]), няма никаква логика да бъде преписвано на Шолоховия герой.

Повестта „И след това" завладява читателя с високите си белетристични качества: тя носи стила и жанровите особености на повестта и романа от последните години. Написана е във вид на монолог и дневник, в който героят изповядва себе си. „И след това" ни прави непосредни участници в социалистическото строителство. Това е много съществено: авторът чувствува остра нужда да погледне с днешни очи недалечното минало, в случая периода на изграждане на първите кооперативи, и отново да преживее незарасли рани, да преболедува младежките си мечти и устреми.

И всичко това не е израз на някаква вътрешна слабост, нито на склонност към резигнация, а, напротив — у героя, респ. у автора, се усеща много, дори на места „излишна" виталност, непоколебима вяра в комунистическия идеал, признание за правилността на стореното досега. И в същото време съзнанието на героя-повествовател се издига на ново, по-високо историческо равнище. Пред духовния му поглед се открояват проблеми и герои, които преди не е могъл да забележи, а ако ги е видял, не ги е схващал в цялата им диалектическа взаимовръзка и историческа обусловеност. Това е явно в резултат на порасналото напоследък у народа чувство на стопанин на родината, еднакво отговорен за всичко, което партията прави за човека и в името на човека.

Богатата, свободно изявена личност на писателя създава нови художествени форми. Българският колорит на описанието само усилва усещането за по-широко, интернационално значение на поставените социално-етични проблеми и сътворените художествени портрети на наши съвременници. Така И. Петров търси патоса и стремителния марш към комунизма в непосредственото битие на обществено активната личност, в моралните й сътресения и устреми, в тайните на духа й. По този начин в конфликт се оказва не личността спрямо

[16] Ив. Цветков. Образи и проблеми. С., 1965, с. 148.
[17] Пак там.
[18] Пак там.
[19] Пак там.

обществото, а *миналото* и *днешното* състояние на една и съща личност, дирещa в пълнота историческата стойност на понятия като *вчера, днес* и *утре*. В тоя смисъл усилията на Петров да преодолее битовизма и описателството, да улови и художествено да възсъздаде динамиката на социалистическите преобразования, да избегне всяка тезисност и нормативност за сметка на задълбочаване психологическия анализ и по-голяма философска вглъбеност в същността на „простата човешка драма“ (Н. Вапцаров) отговарят на конкретна естетическа потребност.

И друго: в един единствен детайл И. Петров заключава драмата на хилядите бедни и средноимотни български селяни.

„. . .Моят приятел (Нанко — б. м., Х. Д.) започна да се крие с неколцина селяни. Прекараха в гората дни и седмици и от скука плетяха кошници от къпина. Завърнаха се в село в късна есен, когато акцията за кооперирането бе отминала, и селяните ги нарекоха кошничари. Но през пролетта акцията отново се разгоря, в гората бе голо и студено и кошничарите почнаха да се крият като нелегални по мазета и тавани. Шипара от околийския комитет пак дойде, вече кипнал, и то към сиромасите като Нанко. По това време бях си отишъл на село за десетина дни, но моят приятел още играеше на камилска птица и не се виждаше никъде. „Ба, ще му обърна дебелия край — каза Шипара. — Ще му опра пищова до челото, та каквото ще да става! Хайде, ония там имат по малко земица, дето ще рече, има и за какво да се опъват. . . , ами този бе, този голищар, дето гладен ходи по нужда, защо се опъва? Наше, пролетарско куче да те лае, от туй по-лошо има ли? Ти му сочиш пътя, а то бяга в гората на кулаците подлога да става!“[20]

Поведението на героя тук илюстрира не толкова насилието, извършено над волята му от Шипара (един „от ония мъже — по думите на автора, които се създават в революцията, за да я осъществяват без компромиси, апостолски отдаден на делото и фанатик на социалната справедливост“), колкото служи като свидетелство, как съзнанието на средния селянин се изменя в хода на социалистическите преобразования. Същият Нанко, който с такава упоритост се държеше за старото, сега, станал работник в Корабостроителния завод във Варна, вече иронизира себе си. Значи трудът във фабриката играе ролята на катализатор, а не просто на декорация, понякога помпозна и винаги нефункционална.

На второ място, случаят Нанко разкрива важен обществен механизъм — социално-икономическият скок в нашето общество роди нова душевност. Духовният свят на съвременника стана много по-сложен, по-проблемен, отколкото на гражданина от края на 50-те години. Сега споменът за собствената нивичка, носталгията по браздата с дръгливия вол не подхранват у него копнеж по далечното, загубеното, невъзвратимото. Напротив, той има самочувствието на стопанин на страната, на политически зряла личност, завинаги освободена от властта на собственичеството.

Във връзка с това показателен е начинът, по който протича потокът на съзнанието (споменът, ретроспекцията) у героя на И. Петров — той типологически се схожда с потока на обясненията, които Макар Нагулнов дава на Давидов, съпоставяйки миналото на казака Тит Бородин, негов съсед и боен другар в годините на Гражданската война, със сегашните му (през 1930 г.) настроения и действия вече като кулак.

[20] И. Петров. И след това. С., 1972, 93—94.

У Шолохов:

„ — Ето какво — започна нерешително Нагулнов. — Този Бородин, по прякор му казваме Титòк, в осемнайста година заедно с нас доброволно отиде в Червената гвардия. Като човек от беден род той се сражава упорито. Раняван е и има отличие — сребърен часовник за заслуги към революцията... И разбираш ли ти, другарю работник, как ни удари той в сърцето? Като пес в мърша се вкопчи в стопанството си, след като се върна в къщи... И започна да богатее въпреки нашите предупреждения. Работеше денем и нощем, цял брадяса като дивак, само с едни кълчищени гащи изкарваше и зиме, и лете. Завъди три чифта волове и кила от многото дигане на разни тежести и все малко му се виждаше."[21]

У Ив. Петров:

„Къщата остана на най-малкия брат, а от другия имот нямаше кой знае какво да дели. Нанко взе пая си от къщата, два вола и десетина декара земя. И булката му донесе още някой декар земя и четири-пет овце, та Нанко се залови да гради свой дом и свое стопанство... През това време стана революцията... Нанко си гледаше работата като че нищо не бе се променило, или не искаше да му обръща внимание. Едва когато дойде време да се кооперира земята, той се стресна като от дълбок сън, огледа се на всички страни и извика:

„А, че как тъй да си дам земята!"[22]

Тук, както и в други свои творби, И. Петров се сближава с Шолохов. Селската душа, алчността за имот, осакатяването на земеделския човек се разкриват изтънко и социално детерминирано. Драмата на дребнособственика и в двата случая е показана през призмата на класовата борба, чрез позицията на героя — на Макар Нагулнов в „Разораната целина", на повествователя в „И след това". Разбира се, нашият белетрист може да бъде сближаван с Шолохов и по начина, по който поставя и решава в произведенията си проблема за човешката любов, за благородните трепети на едно сърце, което жадува справедливост и добро. И за него селската душа, обичаите на народа не са нещо замръзнало, постоянно, а бликащ извор, от който непрекъснато черпи теми и сюжети. Но типологически сближени не значи, че двамата белетристи се покриват като две еднакви геометрични фигури. Не, по природа, по творчески натюрел Шолохов и Петров са доста различни. Например в образа на Нанко с неговите напъни да остане извън кооператива е въплътена драмата на малоимотния български селянин, изправен на „кръстопътя на историята". Многократно политически льган в миналото, той е станал крайно недоверчив към всяко нововъведение в живота, но избере ли веднъж, неговият избор е премислен от всички страни. Що се отнася до аналогията, която направих с образа на Нанко и с образа на Тит Бородин, като явление тя може да бъде обяснена със сходните социално-класови процеси, протичащи в двете братски литератури. Защото само сходните, структурно близките явления могат да родят и по същество раждат *еднакви*, типологически близки положения, процеси, герои, без да е налице помежду им директна, генетическа връзка. У Шолохов

[21] М. Шолохов. Разораната целина. С., 1967, с. 34.
[22] И. Петров. Цит. съч., с. 90.

изображението на тия явления е дадено през призмата на 30-те години, възсъздаден е образът на руския селянин в момента, когато прекрачваше прага на едноличното към колективното стопанство; у нас същите процеси стават национална потребност едва през 50-те години, след победата на социалистическата революция, но от това не се отменя острота на конфликта между старото и новото. И тук е сърцевината на общото, типологически сходното между Шолохов и тримата му български колеги по перо — К. Калчев, Ст. Ц. Даскалов и И. Петров.

Българският опит в това отношение несъмнено съдържа твърде интересен материал за литературните контакти и типологическите сходства. Разкриването им хвърля допълнителна светлина върху международното значение на опита и традициите на руската съветска литература. Става дума за закономерности, за сродни, исторически сменящи се тенденции в световния литературен процес.

# СЪДЪРЖАНИЕ

Ефрем Каранфилов — Изминат път и нови задачи . . . . . 5
Иван Попиванов — Крупни литературоведски постижения . . . . . 13
Цветана Стайкова — Акад. Пантелей Зарев — учен и общественик (Библиографски обзор). . . . . 27

## ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Roger Bernard — Sur un passage obscur du Panégyrique du Patriarche Euthyme de Tărnovo . . . . . 44
Константин Мечев — Историзмът на Кирило-Методиевския житийно-похвален и песенен цикъл (Към характеристиката на Климент Охридски като създател на документален и художествен епос за българо-славянските първоучители) 52
Петър Динеков — Проф. Иван Д. Шишманов и гръцката култура . . . . . 59
Иван Радев — „Житие и страдания“ и традициите на документалното повествование през първата половина на XIX в. . . . . 65
Петер Юхас — Социалистическите черти на революционния демократизъм на Ботев и Петьофи . . . . . 81
Соня Баева — Две поколения — две епохи (Петко и Пенчо Славейкови в развитието на българската литература) . . . . . 103
Александър Йорданов — Литературният конфликт: Вазов — П. Р. Славейков (Към проблема за спецификата на националния литературен развой от началото на 80-те години) . . . . . 116
Георги Цанев — Бай Ганьо и характерологията на българина . . . . . 136
Велчо Велчев — Художествен летопис на българския живот през робството (Йордан Йовковите „Старопланински легенди“) . . . . . 151
Вихрен Чернокожев — Димитър Подвързачов — майстор на превода . . 181
Елена Димитрова — Стилът на Разцветников . . . . . 193

## ТЕОРИЯ И ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Атанас Стойков — Литературната творба в течение на времето . . . . . 216
Виктор Бычков — У истоков средневековой теории знака и значения . . . . . 226
Никола Георгиев — Художествена литература и езикова доктрина . . . . 245
Георги Димов — Основни насоки в развитието на националната ни литературнотеоретическа и критическа мисъл през XIX в. . . . . 257
Емил Георгиев — Междулитературните отношения и националният литературен процес (Върху материал от литературата на Българското възраждане) 273
Георги Марков — Петко Р. Славейков — литературен критик . . . . . 283
Росица Димчева — Д-р Иван Селимински и френският утопически социализъм 317
Светлозар Игов — Една митологична структура в българската традиция . . 338
Димитър Кирков — Черти от развитието на жанровата теория . . . . . 346

## ПРОБЛЕМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Евгений Яковлев — Эстетический вкус в культуре общества развитого социализма . . . . . 371
Тодор Янчев — Литературата и развитото социалистическо общество . . . 380

Георги Пенчев — По законите на времето (Някои аспекти на съвременната тема и образа на новия герой в литературата) . . . . . 388
Паскал Стаматов — Пролетарско-революционни мотиви в лириката на Атанас Манчев . . . . . 399
Христо Йорданов — Човеколюбието и подвигът на Никола Вапцаров . . 410
Христо Дудевски — Три естетически измерения на една тема . . . . . 422

ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА И ИСТОРИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА
Сборник в чест на 70-годишнината на акад. П. Зарев

Редактор С. Вълчева
Художник Зоя Добрева
Худ. редактор Д. Донков
Техн. редактор Д. Костова
Коректор И. Коева

*

Изд. индекс 9086
Дадена за набор на 27. X. 1983 г.
Подписана за печат на 29. IV. 1984 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 1000
Печ. коли 27,25 Изд. коли 35,31 УИК 37,96
Цена 5,68 лв.
Код 28 9535372611 / 5054-10-84

*

Печатница при Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6
Поръчка № 50