ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

6

ГОДИНА ВТОРА 1958 НОЕМВРИ—ДЕКЕМВРИ

14690-9610
ПРОВЕРКА
16 -04- 2023
ПРОВЕРКА
197 Г.

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. II
КН. 6
1958

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

ЧИТАЛНЯ

СЪДЪРЖАНИЕ

Людмил Стоянов — Съвременността — в центъра на литературата 3
Георгий Д. Гачев — Към въпроса за възникването на литературата като изкуство в България. Сантименталното пътешествие на Найден Геров 9
Георги М. Марков — Нешо Бончев 28
Иванка Бояджиева — Орлин Василев — разказвач 48

ПО СПОРНИТЕ ВЪПРОСИ НА ЕСТЕТИКАТА

Атанас Натев — Някои предпоставки за определението на художествения метод 70
Никола Николов — Има ли изкуството собствен предмет? 85

АУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Христо Дудевски — Още едно неизвестно писмо на Алеко Константинов от Одеса 96

ПРЕГЛЕД

Любен Георгиев — Наследство и наследници. Размишления по повод на една книга 98
Л. Ерихонов — Каравелов в невярна светлина 113
Боню Ст. Ангелов — Съществувал ли е поп Богомил ? 119

Съдържание на сп. „Литературна мисъл“ година II 127

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ПРОВЕРКА
16 -ФЕ- 2023

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, бул. „Сталин“ 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ — Сталински районен клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 232 Формат: 72/100/16 Дадена за печат на 10. XI. 1958
Тираж 4000 Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

ЧИТАЛНЯ
Институт литерату
БИБЛИОТ

☆

АКАДЕМИК ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

СЪВРЕМЕННОСТТА — В ЦЕНТЪРА НА ЛИТЕРАТУРАТА

Всяко време, всяко общество, за да влезе в културната история на народа, има нужда между другото и от художествена документация. Историческите факти, колкото да са красноречиви, не дават живия образ на епохата, на човека, на жизнените отношения. Произведенията на изкуството, на първо място на литературата, остават като документи за духовното състояние на дадено общество, разкзват з а и п р о т и в вътрешните борби в него, за особеностите на историческия процес.

Така проблемът за съвременността изниква в пълната си острота, когато става дума за задачите на литературата, за проблемите, които съпътствуват развитието на литературата в дадено време, за писателя като творческа личност, свързана най-вече с въпроса: как да се разкрие в художествени образи най-широко, пълноценно, най-правилно и правдиво нашата съвременност?

За писателите този въпрос е от най-голямо значение и с неговото разрешаване или сравнително разкриване развитието на литературата се поставя на правилни позиции. Но той е тъй труден, защото всеки писател тълкува съвременността по своему, дава ѝ индивидуална окраска, разкрива я според своя опит, наблюдение, талант. Колкото и да са общи принципите на творческия процес в дадена литература (в случая социалистическата) в резултат самите произведения имат в своя развой различни отсенки, издават различно художествено качество.

Затова въпросът за отражението на живота в литературата, за разкриване картината на съвременността е постоянна тема на критиката, особено в страни, където новият живот се развива с трескава бързина и съвсем очевидно изпреварва художественото творчество.

Ето защо на въпроса: що е съвременност? — ние можем да отговорим ясно и открито: самият живот около нас! И как ние го виждаме и чувствуваме? Светът е около нас и ние сме в него. За нас съвременността живее определен период от време, в кръга на нашия живот.

Тя очевидно не обхваща само днешния ден. Тя може да се простира в живота на цяло поколение. Картината на действителността може да обхване цял век. За Лев Толстой например съвременността започна с „Детство“ и завършва с „Война и мир“, „Ана Каренина“, „Възкресение“. . . На този почти вековен терен се разгръща едно могъщо творчество, което овладява живота в историческото му движение с неговите малки и големи драми и особености. „Съвременността“ в биографията на един писател не се измерва с дати или събития, тя е вложена в неговото творчество, като един вид календар за настроенията на хората от дадено време. „Човешка комедия“ от Балзак засяга образи и картини за живота на френското об-

щество от революцията, Наполеоновите войни, реставрацията до средата на века.

Въпросът има и друга страна. Не само това, което писателят вижда през живота си, преживяванията му, както и преживяванията на околните, целият сбор от впечатления, богатство от знания определят кръга на „съвременността". Творецът има възпоминания, семейна памет, където живее оня къс от действителността на миналото, органически свързана със сегашната — между тях е трудно да се постави граница, да се разделят, както се разделят блоковете в кооперативното стопанство. Напротив, те трябва да се „уедрят", да се обединят, което обогатява самия живот, възкресява забравеното, чистото , народното. Като пример могат да се вземат романите на Димитър Талев, където този проблем е отразен най-ясно, с особена художествена сила. В тях говори гласът на миналото с интонацията на съвременното и той затрогва съвременните хора, като да е това глас от наше време и чувствата, заключени в тях, овладяват нашите души и ни вълнуват.

Иван Вазов пише „Под игото" в една съвсем нова действителност, но със съзнанието на съвременник, дванайсет години след събитията от Априлското въстание. Вазов твори паралелно с развитието на живота, отразява събития и нрави от своето време — в „Чичовци" по един начин, в „Утро в Банкя" — по друг. Неговият реализъм се развива по линията на нови обобщения, на нови обществени влияния, при нови художествени резултати.

И тъй съвременността поставя пред писателя задачи, с които той трябва да се справи, ако иска да бъде верен на изискванията на живота, на жизнената правда. Някои страни на съвременността са измамни, те могат понякога да ни завлекат в нехудожествена публицистика, по линията на лекия успех, както непроучените планове в цеха довеждат до снижаване на производството, до забавяне и откъсване от развитието. Опитът на писателя го учи, че той трябва да обобщава своите наблюдения, да следва тенденциите на общественото развитие, да избягва невярно и фалшиво изобразяване на обществени факти, настроения, на действуващи в живота сили, на положителни герои и отрицателни персонажи.

В нашето динамично време, когато при изграждането на новото, социалистическо общество темповете на строителството добиват колосални мащаби, когато самите строители са вече нови хора с ново психическо устройство, задачата на писателя във възпроизвеждането на съвременността се усложнява, защото той трябва да се бори с времето и неговия бяг. Той трябва да намери нови форми, за да следва развитието и да го възпроизвежда в живи образи. Новаторството трябва да стане негов стил, като например у Маяковски, Твардовски, Исаковски. Едновременно той трябва да разкрива не само настоящето, но да прекрачва в бъдещето, да набелязва нови пътища, за да превърне социалистическия реализъм в метод на възпитание, в мощно оръжие за създаване и изграждане на човека-строител на новото общество.

Тук изниква въпросът за актуалността, която трябва да се приеме, за да се преодолее. Да се приеме като необходимост за даден период от време, за да стане след това постоянно и трайно явление. Животът е сложен и изненадващ в своето развитие, затова писателят трябва правилно да решава, за да не изпадне в разочарование.

От казаното трябва да заключим, че проблемът за съвременността и нейното отражение в литературата е първостепенен по значение за писа-

теля-комунист, защото в нея, в съвременността, се раждат и растат новите идеи и новите хора, осъществява се новият живот и се изгражда социалистическото общество. При това изграждането на новото общество става с големи трудности, едновременно с героизъм и романтично въодушевление, които трябва да намерят място в литературата. И когато казват, че „литературата изостава от живота“ обикновено вземат предвид, че въпреки всички усилия на писателя, животът се движи с по-големи темпове, със сила, за която няма прегради. В епохата на атома, на техниката, на спътниците на земята, писателското перо изглежда като жалък инструмент, като иглата на оня герой от приказките, с която копаел кладенец. Един завод се създава по-бърже от един роман.

Не може обаче да се каже, че писателите бягат от актуални теми. Мнозина опитват таланта си, но всеки път критиката е недоволна. Защо е недоволна? Защото правдата на живота в тия творби не е дадена пълнокръвно, все още се забелязват елементи на лакировка на действителността, фалшив патос, липса на реалистично-правдиво наблюдение, прекалена апология на незначителни събития и факти. Не може да се упреква писателя в отбягване на съвременни теми, но да се има предвид, че той чувствува трудността на тази херкулесовска задача. Защото всеки писател чувствува, че съвременната тема трябва да бъде значителна, дълбока, заразяваща с идейния си и художествен устрем.

Съветският критик В. Кардин по такъв повод бележи: „Когато става дума за изоставане на литературата от живота, трябва да имаме предвид незначителността, недълговечността, предивременната смърт на много творби, досадния факт, че някои книги не оставят колко-годе забележима следа в съзнанието и сърцето на читателя и бързо изгубват своята актуалност. . .“ (Сп. „Нева“, кн. 1, 1955).

Може би е необходимо да поясним понятието актуалност? Всички проблеми в нашето героично време са актуални. Някои повече, някои помалко. Между тях обаче има такива, които засягат важни, основни въпроси за човека и неговото хуманистично възпитание, въпроси на строителството, на земеделския труд, други, свързани с живота на отделния труженик, въпроси на партията и на партийното поведение, за които писателят трябва да държи сметка, като се спре на онния от тях, които отговарят на неговия писателски натюрел. Нека се знае: има актуалност и актуалност. Има актуалност на деня и актуалност на епохата. Актуалността на деня в процеса на развитието може да стане актуалност на епохата. Разбира се, всичко в нашето ново общество заслужава интереса на художника, но задача на писателя е да задълбочи своето внимание в такава тема, която разкрива в ярки краски живота на новия човек-строител, големите дела, които под ръководството на Комунистическата партия върши работническата класа.

*

Българската литература, творческата мисъл, художествените проблеми у нас се подлагат на постоянно обсъждане, което дава своите положителни резултати що се отнася до теоретическата подготовка на писателите в усвояване на идеологията на марксизма-ленинизма, на естетиката на социалистическия реализъм, на развитието на литературата в унисон с изграждането на социализма в нашата страна. Не можем да кажем обаче, че положението в художествената практика се отличава с особен подем, че литературният живот у нас кипи в трескав пламък, че новите книги, които така изобилно излизат по витрините на книжарниците, носят нещо

наистина ново, изключително. . . Докато нашият народ е „запретнал ръкави“ и с велик трудов героизъм осъществява набелязаните от Комунистическата партия задачи в изграждането на социализма, в творчеството на писателите рядко проблясва „прометеевска искра“. . . И макар че те все пак създават творби из живота на съвременния човек, критиката ги таксува като слаби и самите читатели ги приемат като несполучени, които не отразяват с достатъчна идейно-художествена глъбина днешната действителност.

Това положение е накарало да вземе думата органът на Съюза на българските писатели, за да каже своето мнение, както му повелява дългът. Нещо повече. „Литературен фронт“ от 20 ноември, в уводна статия под заглавие „Въпрос на чест и на дълг“ разкрива отде иде тази литературна анемия и между другото казва, че „все още ни тежат редица натрупани от споровете през последните години неприязненост, волни и неволни огорчения, които охлаждат другарството, творческата дружба и атмосфера.“

Мнозина може би ще си кажат, как могат споровете (разбира се, на литературни и идеологични теми) да доведат до такива трагични отражения? Може би тук трябва да се дирят причини от друг характер. Някога в класовото общество можеше да се стигне до взаимни „раздори“ между писателите, но в нашето, социалистическото време. . .Идейни спорове, които „охлаждат“ творческата дружба!

В статията се разкриват слабости на младите писатели. „Току-що напуснали ученическия чин или университетската скамейка, без каквато и да е собствена биография, без никакъв житейски опит, те се устремяват към Съюза на българските писатели, към неговия литературен фонд, издателство и редакции и чакат материална помощ, за да пишат. . .Но по този начин у тях твърде скоро настъпват творчески неудачи, за да не кажем направо к р и з а“.

Тук, разбира се, е погледнато твърде едностранчиво върху причините, които спъват полета на писателите, защото какво е необходимо преди всичко, за да имаме творческо отношение към действителността? Не само да я познаваме в нейната сложност и многообразие, но също да я чувствуваме като наша собствена действителност, битие, родство с хората и нещата, с нейните задачи, нужди и народен характер, с изгледите, които тя разкрива пред нас. Нашата партия поставя задачите, народът ги осъществява, а къде са произведенията, в които тази нова прекрасна действителност би намерила отражение: такива творби, където днешният човек, труженикът от полето, от строителството, който вече не е някогашния неук черноработник, а образован и културен строител на социализма, би искал да познае себе си като творческа личност? Думата е, разбира се, за такива творби, които не само дават в ярки образи хората от нашето време, но и възпитават и вълнуват и едновременно пробуждат в съзнанието на читателя чувство на вътрешна свобода и естетическа наслада.

Става ясно колко е сложна действителността и колко е трудна задачата на писателя в изобразяването на новия богат живот, който едновременно въодушевлява и зове към творчество.

В основата на изобразяването на съвременната действителност трябва, струва ми се, да се постави проблемът за създаването и възпитанието на новия човек. Създаването на новия човек върви паралелно с развитието на новите икономически и обществени условия, следователно писателят

трябва да бъде всестранно запознат с това развитие, за да може да отрази правилно и убедително своята съвременност.

Нашите класици от по-далечното и по-близко минало изучаваха действителността с чувство на отговорност пред народа и пред историята. Те не скъсаха връзките си с народа, с демократичните традиции на литературата, черпеха с пълни шепи от народното творчество. Затова създаденото от тях литературно наследство остава като най-ценно духовно богатство за нашата културна история. Те можеха да изобразяват народния живот, да оставят дълбоки следи в националната ни литература. Ботев, Вазов, А. Константинов, Г. П. Стаматов, Йордан Йовков, Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров, всеки по своему , но с дълбока любов към народа изобразиха своето време, създадоха основната насока в българската литература, нейните реалистични и демократични традиции.

От нашите класици съвременните писатели могат да се поучат как да изобразяват действителността, следователно как да пристъпват към съвременните явления, към най-важните теми на съвременността. Макар че днес ние имаме съвсем нова действителност, която изисква друго виждане и отношение, ние можем да научим твърде много от революционния патос на Ботев, от реализма на Вазов, от острата сатира на Алеко Константинов и Христо Смирненски, от завладяващата пророческа лирика на Вапцаров.

Едновременно съвременният писател трябва да познава литературата на другите народи и на първо място — съветската литература. Атаките срещу съветската литература в последните една-две години в някои народнодемократични страни (Полша, Унгария) не намериха отзвук у нас не само защото нашата литература от дълги десетилетия се е намирала под широкото хуманистично въздействие на класическата руска литература, но и по-късно, след Великата октомврийска социалистическа революция, съвременните ни писатели в по-голямата си част са изпитали благотворното влияние на съветската литература. Под това идейно-художествено влияние израснаха творци като Орлин Василев със своите забележителни разкази, Г. Караславов със „Снаха“, Гьончо Белев с „Иглата се счупи“, Емилиян Станев с разказите си из живота на природата, Павел Вежинов, Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Ст. Ц. Даскалов, Ив. Мартинов, Марко Марчевски — и толкова други, защото трябва да изредим почти цялата съвременна литература.

А какво да кажем за нашата поезия и нейното участие в съвременния литературен живот? Може би на тази твърде широка тема ще се върнем при друг случай.

Ние не споделяме песимизма на „Литературен фронт“ за „кризата“ в поезията на младите поети, поне на повечето от тях. Тази поезия страда наистина от някои формалистични влияния, но в нея има търсения, тревога, патос. Има вяра в социалистическото бъдеще, патриотична екзалтация, разкриване в поетични образи на новия живот, на съвременната действителност. Трябва да се каже, че това е важна придобивка за нея, сигурен признак, че тя се развива по правилен път.

Младите поети говорят с любов за партията, възпяват нейните дела, рисуват строителния подем у нас и едновременно решително клеймят враговете на социалистическия лагер, в смели образи и метафори, с остър сарказъм атакуват империалистическите вълци, враговете на мира и културата.

Идейното влияние на съветската литература, на съветската критическа мисъл върху нашата критика е било винаги полезно, обогатяващо, дълбоко, разкривайки нашироко проблемите на социалистическия реализъм,

на борбата срещу ревизионизма, на въпросите, легнали в основата на марксическата естетика.

За нас, българските писатели, социалистическият реализъм е бил и си остава основен, ръководен творчески метод от времето, когато съветската творческа мисъл бе оградена с китайска стена, издигната от фашизма с илюзорната мисъл да ограничи нейното влияние. От тогава и до днес българските творци живеят с идеите и творческите успехи на съветската литература като със своя, близка литература, наставница и учителка на новите поколения.

*

Пред нашите очи се изгражда новият социалистически живот, нашата страна с всеки нов ден променя своето лице, което става ново и прекрасно, сякаш възкръснало от света на приказките.

Под ръководството на Комунистическата партия народът ни расте политически и в своя трудов подем показва небивал героизъм, който би трябвало да намери отражение в литературата. Защо това не става в достатъчна степен? Защо нашата литература не показва същия подем, с който се изграждат новите заводи, язовири, цехове, променя се топографията на земята, изниква като роден от легендата новият човек-строител, новият герой на живота? — такива са всекидневните разговори сред писателския колектив и не само в него.

В началото на нашата статия са показани трудностите за такова творческо оживление, трудности, които лежат в самия характер на писателската работа. Но в Съюза на писателите членуват повече от 200 души писатели, най-малко половината от които имат дългогодишна дейност и опит, които биха могли да поставят в служба на литературата, за да стане тя по-оживена, по-богата откъм съдържание, идейност и майсторство, наситена с комунистически дух, с творческа смелост, с новаторство. . . Може би за това е нужен вътрешен пламък, въодушевление, което да съедини сърцата, да възвърне „творческата дружба“. . .

Нашата партия взе неотдавна важни решения за завършването на петгодишния стопански план в съкратени срокове. Тия решения са бляскав израз за волята на работническата класа, на целия наш народ да осъществи поставените задачи, за да открие пътя към по-голямото утрешно благоденствие. Писателите, литературата, хората на изкуството не могат да останат настрана от това всенародно движение, което удивлява чужденците, които са имали случай да го наблюдават.

Нужно е лозунгът на партията „Повече между народа, по-близо до живота“ от областта на пожеланията да се превърне в постоянна практика. Близостта с народа, с работническата класа, с хората, които преобразяват живота и издигат културното и икономическото положение на народните маси на по-високо равнище, трябва да стане обикновен неписан закон на живота. Така ще бъдат създадени творби, които биха отразили съвременността в нейното богатство и многообразие, биха разказвали за героизма, за труда, за новите хора, с чиито усилия и умение се изгражда новата социалистическа действителност.

☆

ГЕОРГИЙ Д. ГАЧЕВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ВЪЗНИКВАНЕТО НА ЛИТЕРАТУРАТА КАТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ*

САНТИМЕНТАЛНОТО ПЪТЕШЕСТВИЕ НА НАЙДЕН ГЕРОВ

Става дума за пътните писма на Найден Геров, написани през май-юни и октовмри 1846 година по време на завръщането му от Одеса в България, в Копривщица.[1] Те не са обикновени писма и не случайно изследователите не могат и досега да установят точно до кого са адресирани. Те са „писма без адрес“ и дори това, макар и външно на пръв поглед обстоятелство, ни кара да виждаме в тях не само факт от личния живот на Найден Геров, но и явление на българската литература от онова време. Защото всяко литературно произведение е своеобразно писмо без конкретен адрес и в това по-специално се изразява обобщеният характер на съдържанието му.

Изследователите на българската литература неведнъж са обръщали внимание върху художественото значение на пътните писма на Геров. Иван Д. Шишманов поставя прозата на Геров по-високо от неговата поезия: „Много по-силен е Геров в поетическата проза. Виж особено хубавото и духовито описание на пътуването му от Русчук до Копривщица и пр. (Архив на Н. Геров, т. II, стр. 936 и сл.), което напомня вече стила и хумора на Алеко Константинов. Геров заслужава несъмнено да бъде разгледан един ден и като художествен писател, като се има предвид колко слаба беше още нашата проза в 40-те години.“[2]

Михаил Арнаудов е посветил специална статия на пътните бележки от Геров — „Геров и художествената ни проза“, в която отбелязва тяхната художественост и особено психологизма им: „в тях ние четем първия опит у нас за стилно предаване на настроения и впечатления“.[3] Обаче Арнаудов не разглежда прозата на Геров във връзка с българския литературен процес. Последното е задача на нашата статия.

*

Основна черта на българския литературен процес през XIX век е неговата стремителност: за половин век, преодолявайки своята историческа изостаналост, България измина почти същия път, който другите

---

*Статията е написана специално за „Литературна мисъл“.

[1] „Из Архива на Найден Геров“, кн. II, изд. БАН, 1914 г., 2999—3002, стр. 928—944.

[2] И в. Д. Ш и ш м а н о в, Студии из областта на българското възраждане. Сб. БАН, кн. VI, 1916 г., стр. 136.

[3] Вж. „Училищен преглед, г. XXII, 1923 г., стр. 747.

страни при по-благоприятни исторически условия изминаха за много столетия. През първата трета на XIX век сред българските читатели будеха голям отклик някои жития на светци (вж. „Житието на Алексия“ от Огнянович, 1833 г.), а в края на века възникват и модернизъм и пролетарска поезия. Обаче стремителността на процеса не означава, че той е хаотичен. В натрупващите се едно върху друго литературни явления се забелязва определена закономерност. Тя може да се обясни само с това, че развитието на българската литература през XIX век носеше органичен характер, характер на саморазвитие. Не случайно то тръгва от „История славянобългарска“ на Паисий. Тази книга бе типично произведение на синкретичната литература, характерна за неразвитите обществени отношения на добуржоазното общество. Тогава нямаше разделение на труда и литературата не беше една от формите на обществено съзнание заедно с философията, науката, изкуството, религията, морала, политиката и др., а представляваше единна, универсална, неразчленена форма на съзнанието. Какво представлява „Историята“ на Паисий или руската „Повесть временных лет“ — история, литературно произведение, политически памфлет или богословско съчинение? — И едното и другото и третото и т. н. — и нищо отделно, а всичко заедно. А когато вече възниква буржоазното производство, което се характеризира с развита система на разделение на обществения труд и съзнание, синкретичната литература се разпада. На нейно място идват различните форми на съзнанието: философия, наука и др. и в това число истинската художествена литература.

В своя труд „Форми, предхождащи капиталистическото производство“, който е извънредно важен за изясняване разликата между литературата през добуржоазната и буржоазната епохи, Маркс пише: „Историческият процес се свеждаше до разединяване на елементите, свързани преди това помежду си. Ето защо неговият резултат бе не изчезването на всеки един от тези елементи, а това, че всеки от тях започна да действува в отрицателно отношение към другия.“[1] Разпадането на синкретичното съзнание и на литературата в България става очевидно през 30—40-те години на XIX в., когато заедно с развитието на капиталистическите отношения материалното и духовното производство започват да се освобождават от занаятчийско-средновековния си характер и да придобиват по-разчленен вид. Религията не е вече универсална идеология, каквато бе през феодалния период, и в процеса на превръщането на културата в светска се отдалечава в своя специална област. Обособява се и моралът: във връзка с отделянето на града от селото и социалното разслоение се формират нови норми на обществено поведение, противоположни на селския патриархален неписан обичай. Тези норми се записват в различни зерцала, христоитията (срв. „Христоитията“ от Райно Попович — 1837 г.). Обособява се в чист вид и сферата на обществения живот — политиката и нейната първа конкретна форма — борбата за национална черква (срв. дейността на Бозвели през 40-те години). Обособява се и науката, преди всичко хуманитарната — филологията (споровете за езика от края на 30-те години). Именно тогава започва да се оформя истинската художествена литература, литературата като изкуство. Първите симптоми на това ново качество на литерату-

[1] К. Маркс „Формы, предшествующие капиталистическому производству“. Москва, Госполитиздат, 1940, стр. 39.

Няма съмнение, че не би могло да се постави знак на равенство между метода на Христо Смирненски и на Гео Милев или Фурнаджиев, макар че и тримата стоят в прогресивната и демократична линия в развитието на българската литература. А особено пък ако прибавим и други имена на поети от 30-те години с положителното, което са създали, като Д. Габе, Н. Марангозов, М. Петканова, Д. Пантелеев, А. Далчев. . ., ще се убедим напълно, че е невъзможно да се манипулира само с две естетически категории — критически и социалистически реализъм. Демократичната литература е по-богата и само с тия определения не се обхваща нейната пълнота и цялост.

Това се отнася в еднаква степен и за първия период от развоя на следосвобожденската литература (1878—1917), чиито представители също не са само критически реалисти. На едно място в статията „За нашето литературно наследство“ Георги Цанев уточнява, че в демократичната линия освен социалистическия реализъм влиза „цялата реалистична литература с демократичен, хуманистичен и антифашистки характер, цялата литература на критическия реализъм и на реализма с прогресивна романтика“ (стр. 34). „Тук биха влезли и представителите на прогресивния романтизъм“ — посочва той, като не забравя да прибави: „ако в нашата литература имаше* оформени романтици“. Това показва, че Георги Цанев е чужд на схематизма; той открива вътрешното богатство на прогресивната и демократична линия, при все че с обозначението си и с някои анализи го стеснява. По същество той признава и изследва нейното неравномерно развитие, присъщите ѝ вътрешни противоречия и борби. Така напр. той причислява творчеството на П. П. Славейков към прогресивната линия заради реалистичните и романтичните творби на писателя, но това не му пречи да види и отхвърли всичките негови понякога значителни отклонения към назадничавото и реакционното. За Георги Цанев Яворов е реалист, но критикът не се бои да изтъкне влиянието на буржоазната идеология върху творческия път на поета. По този начин образът на писателя се представя в истинската му величина.

И тъкмо поради това, необходимо е било в новото издание на книгата да се отстранят напълно ония моменти, които могат да внесат известна неяснота в определянето на двете линии и да оставят впечатление, че понякога се оперира само с двете категории реализъм: критически и социалистически.[1]

[1] Че съществуват такива моменти показва и прекомерното разширяване на критическия реализъм, направено от Георги Цанев в статията му „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература“ („Славистичен сборник“, т. II, 1958 г.). В иначе сериозно написана студия авторът включва в критическия реализъм „почти всички български писатели“, с изключение на „представител на пролетарската революционна литература и на социалистическия реализъм, както и неговия предшественик Христо Ботев“, а също и „последователните привърженици на упадачните течения“ (стр. 89). В тая формулировка Георги Цанев е отстъпил от своето предишно — и в основата си правилно — схващане, че има прогресивни и демократични писатели, чийто художествен метод „не е социалистически реализъм, не е обаче и критически реализъм“.

*

След като беше подложена на канонаден огън теорията, че критическият реализъм не посочвал изход от действителността, постепенно някои автори достигнаха до противоположна крайност — до оборкване на понятията „реализъм“ и „правдивост“. Самата дума „реализъм“ се изпразни от нейното конкретно-историческо съдържание и се превърна в синоним на думата „правдивост“. При това, както изтъкна съветският теоретик Г. Поспелов, понятието „реализъм“ започна да се смята като единствен признак за пълноценност, превърна се в някаква „отличителна значка“ за добрите писатели, която критиката им окачва на ревера най-вече в дните на техен юбилей. И тъй като всеки значителен писател ще навърши някога кръгла годишнина я от раждането, я от смъртта си и ще стане юбиляр, той ще получи и „отличителната значка“ на реализма. По този начин постепенно, но съвсем сигурно литературата все повече и по-гъсто се заселва с реалисти (Г. Поспелов — „Реализм и правдивость литературы!“, „Литературная газета“, бр. 86 от 1957 г.).

У нас ние сме още по-усърдни и последователни. Ние не само обявихме всичко свясно в българската литература за реализъм, но полека-лека признахме каквито речи всички именити писатели от миналото за. . . критически реалисти. Ботев, Вазов, Влайков, П. П. Славейков, Яворов, Кирил Христов, Йовков — всички са представители на критическия реализъм. Всичко е ясно и просто[1], спори се само кой е родоначалникът на българския критически реализъм — Петко Славейков или Любен Каравелов. . . А ако ще се кара по тази логика, ако ще се излиза само от етимологията на двете думи, защо да не идем още по-далеч? — Кой ще ни убеди, че първият критически реалист у нас не е Презвитер Козма?! Нали той критикува духовенството, че се е разложило, не чете и пр.?. . .

[1] А щом някой писател е чак толкоз „особен“ и не се вмества в понятието „критически реализъм“, творчеството му изобщо се замълчава (К. Величков, П. Ю. Тодоров, Т. Траянов, Н. Райнов, К. Петканов; К. Константинов, Ем. Станев и др.).

Тук не става дума да се отрича или омаловажава литературата на критическия реализъм — по-погрешно от това не би имало. Става дума да не се ликвидира историческата определеност на литературното движение, а също така — да се покаже в цялото й богатство и пълнота прогресивната, демократичната „линия“ в българската литературa, да не се свежда цялата несоциалистическа литература в нея до критическия реализъм. Това е неправилно не само методологически, но и противоречи на фактите.

Струва ми се, че объркването на понятията идва от двата аспекта, от които може да се тълкува самото понятие „критически реализъм“ — литературно-теоретическия (като метод) и литературно-историческия (като течение). Колкото и да признават, че художественият метод си има конкретно-историческа определеност, че не е веднъж за винаги даден, че се развива и пр., теоретическите изводи — поне досега — клонят към известен нормативизъм. А той е чужд на диалектиката и преиначава фактите.

Разбира се, като отричаме нормативната естетика и критика, ние не бива да стигаме до отричане на общите положения, на „общите особености“. Тук има една тънка граница, която не бива да се преминава, иначе ще се изпадне в други не по-малко опасни крайности.

Литературната история има свои общи критерии и принципи, без които никой литературен историк не може да мине. В книгата на Георги Цанев е наблегнато особено дебело на някои от тях. Такова е например утвърждението, че „проблемът за литературното наследство е органически свързан с всички проблеми на днешната наша литература“ (стр. 13). Цялата статия „За нашето литературно наследство“ е посветена на този въпрос — да се разкрие основата, върху която се опира и от която може да се учи съвременната ни литература. Като се докосва мимоходом до спора за база и надстройка, който впрочем прие съвсем схоластичен и отблъскващ характер, Георги Цанев напълно правилно подчертава, че „не може да бъде прогресивно творчеството на оня, чийто мироглед е последователно, изцяло реакционен“ (стр. 17). Това негово становище може би ще бъде оспорено от някои теоретици, които ще цитират известното изказване на Енгелс за Балзак, за да подкрепят тезата си за противоречието между мироглед и метод. Но те забравят или пък недовиждат, че Енгелс говори за противоречие не между мироглед и метод, а между политически възгледи и художествено творчество. Това е нещо различно. Политическите възгледи съставляват част от мирогледа — много често най-важната, най-съществената, определящата, — но не са целия мироглед. И съвсем правилно Георги Цанев заключава: „Противоречията в творчеството са отражение на противоречията в самия мироглед. В такива именно случаи у талантливия творец жизнените наблюдения надделяват над класово-ограничения мироглед, жизнената правда влиза в противоречие с реакционното в мирогеда и тържествува над него: прогресивната тенденция на действителността побеждава и се създават реалистични художествени образи“ (стр. 17).

В съответствие с това си разбиране Георги Цанев разглежда творчеството на Васил Друмев и Петко Р. Славейков напр., които макар в политическите си възгледи да са еволюционисти, в художественото си творчество те са реалисти и демократи (стр. 34).

Друго положение от методологически характер е разбирането, че „литературното наследство се усвоява не механически, а критично“ (стр. 22). Нашата критика трябва да се ориентира правилно сред противоречията на писателите от миналото — израз на противоречията в самата действителност, — а не да се изгуби сред тях; да намери положителното в творчеството на тия автори и него да изнесе на пръв план“ (стр. 23). Това положение Георги Цанев прокарва на практика в статията си за Пенчо Славейков. Тя е първият и цялостно най-сполучлив опит да се даде правилна от съвременно гледище оценка на противоречивото творчество на писателя. Тя е направена с почит към делото на поета, която не изключва критично отношение. Като излиза от становището, че от творчеството на Славейков трябва да се изнесе на пръв план, да се утвърди онова, което има значение за прогресивното развитие на българската литература и за нашата сегашна култура и без да премълчава или омаловажава слабите страни в творчеството на писателя, след убедителен конкретен анализ Георги Цанев установява, че „с най-значителните си, най-художествените си творения Пенчо Славейков принадлежи към реалистично-демократичната линия в нашата литература“ (стр. 25) „като един от големите творци на българското художествено слово“ (стр. 328). Критикът отхвърля (за жалост декларативно, а не аналитично) индивидуалистичните и песимистични стихотворения на поета, като „Бачо Киро“, „Химни за смъртта на свръхчовека“ и др., за да утвърди и изнесе на пръв план ония негови творби, които са

близки до народния живот, до страданията и копнежите на народа, които отразяват правдиво действителността и са пропити с любов към човека, към родината, изобличават тъмните страни на буржоазната действителност или разкриват вярно душевния живот на хората. Тия произведения, тълкувани от Георги Цанев и изтъкнати на първо място, чертаят образа на хуманиста, демократа, патриота и реалиста П. П. Славейков. Мястото на П. П. Славейков в българската литература е в редицата на писателите реалисти, патриоти и граждани. Заслугата на Георги Цанев се състои в това, че той успя да развенчае прежните теории за индивидуализма вбългарската литература и като разплете внимателно противоречията в творчеството на П. П. Славейков, го постави пръв там, дето той отдавна трябваше да стои — защити му мястото, което той и без друго си заемаше, но някои му го оспорваха. Статията на Георги Цанев е отправна точка за бъдещите по-задълбочени изследвания върху П. П. Славейков.

Тази студия има още едно значение: тя ни дава основните насоки и принципи за преоценка и на другите наши писатели, считани до вчера за индивидуалисти, и на първо място за разрешаване на въпроса за литературното наследство на П. Ю. Тодоров. Както се знае, и неговото дело не бе пощадено от някои наши критици, и то бе предмет на остро оспорване и отричане. У Петко Тодоров се виждаха и изнамираха всичките пороци на буржоазен индивидуалист и епигон = ницшеанец, като същевременно се замълчаваше или омаловажаваше живителната струя в неговото творчество, ценностите в романтичните му произведения, социалните елементи в някои негови творби, както и прогресивните изказвания на писателя по цяла редица животрептящи проблеми на неговата съвременност и борбата му срещу реакцията и мракобесието.

Творчеството на П. Ю. Тодоров не е лишено от упадъчни влияния, но не те съставляват основното в него. Както е добре известно, много често ние съдим за писателя не по това, което той сам мисли за себе си, а по неговото литературно дело; ние ценим писателя с противоречив идейно-творчески път по обективните резултати на неговата работа. Така ще оценим и идилиите и драмите на певеца на селската несрета, на тихия бунтар, прикрил своето вечно недоволство от несъвършенството на живота зад привидното смирение на своя кротък романтичен унес.

Ако приемем, че това е така, ние всъщност не можем да считаме повече нито П. П. Славейков, нито П. Ю. Тодоров за типични представители на индивидуализма в българската литературa.

У нас всъщност индивидуализмът се явява не като литературно течение или школа, а като философска основа за създаване на отделни творби у някои автори. Внимателният и добросъвестен анализ на литературното и гражданско дело на П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и други някои автори ни убеждава, че всъщност у нас няма едно единно и последователно индивидуалистично литературно течение, а има писатели реалисти или романтици с известни индивидуалистични моменти и навеи в творчеството си, с отделни изцяло индивидуалистични творби дори. Но това са тъкмо отделни произведения — макар и нейде по-значителни на брой — които обаче стоят извън реалистичния или романтичния метод на писателя и които, като наноси на своето време, са останали там — в миналото, в забравата. Те в никакъв случай не могат да определят творческата физиономия на своя автор, който с останалото си творчество е здраво свързан с националната ни литература (П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров, К. Христов).

В това отношение в „Страници от историята на българската литература“ има един неизяснен момент. На някои места в книгата си Георги Цанев счита индивидуализма за литературно течение у нас, след като сам той е измъкнал така да се каже неговите главни „представители“. И не става ясно за читателя щом като Пенчо Славейков не е представител на индивидуализма в българската литература, то кой представлява това течение? Петко Ю. Тодоров явно не може да бъде — по същите причини. Д-р Кръстев — едва ли; той не е писал художествени произведения. Кой тогава? Или може да се смята, че с реакционното от своето дело тия писатели са именно представители на това течение в нашата литература?

Но нали когато се пише история на литературата, на всеки писател се определя конкретно място. За него може да се споменава при разглеждането на различни направления, течения, школи и прочее, но там той само се споменава, той не е техен представител. Истинското му място е там, дето пада тежестта на литературното му творчество — за Пенчо Славейков в случая — при писателите реалисти. Когато един ден се напише история на българската литература, кого ще сложат под „фирмата“ на индивидуализма?. . .

Трябва да се каже, че макар Георги Цанев да не разглежда подробно нереа-

листичните произведения на П. П. Славейков, той е запазил известна мярка в пропорциите на оценките си. Писателят е показан без предубеждения — такъв, какъвто ни го представя целокупното му литературно и обществено дело. Георги Цанев изтъква на преден план в статията си онова ценно и положително ядро в творчеството и разбиранията на нашия национален поет, с което той продължава да живее в литературата ни. Но критикът не бърза да определя априорно метода му, още по-малко пък да го обявява за критически реалист, както с лека ръка сториха някои. Той държи сметка за противоречията в творчеството на П. П. Славейков и заключава:

„В самото негово творчество си дават, така да се каже, среща и се борят двете основни линии в българската литература. Но онова, което побеждава, което творчески преобладава, което е художествено силно и което стига до нас днес със своята познавателна, художествена и действена страна, е реалистичното и демократично творчество на Славейков. С него той има значение и в развитието на нашата литература, и за нас днес. . . Славейков ще живее с реалистичните си и прогресивни произведения, с произведенията, близки до народния живот, наситени с чувства на човещина и демократизъм“ (стр. 327).

Тук проличава умението на литературния историк да изясни противоречията в творчеството на писателя и да навлезе дълбоко в своеобразието на неговия изпъстрен с извивки и кръстосвания път.

Изобщо една от съществените черти на изследванията в сборника „Страници от историята на българската литература“ е липсата на уравниловка и нивелиране на писателите. Иван Вазов, Елин Пелин, Г. П. Стаматов и Алеко Константинов са критически реалисти, но Георги Цанев се спира не само на общото у тях, а главно и преди всичко на онова, което ги отделя един от друг, което прави от всекиго от тях неповторима творческа индивидуалност. В студиите на Георги Цанев изследваният автор изпъква с онова оригинално и специфично, което го няма у другите. Авторът пристъпва към творчеството на всеки един от тези писатели с нескрита любов и уважение. Но той се отнася и критически към него. С внимателна ръка той отделя ценното от малоценното, изнася на преден план реалистичното и прогресивното, като критикува едновременно с това реакционните елементи и художествени слабости у писателите. В изследванията си критикът не замълчава отделните мирогледни или творчески грешки на тия писатели, но не по тях определя той мястото на всеки автор в литературата ни.

*

Георги Цанев разглежда нашето литературно наследство конкретно-исторически и преценява винаги с какво и доколко известен писател е допринесъл за прогресивното развитие на нашата национална литература. По това той определя неговото място в литературата. Когато разглежда творчеството на писателя, Георги Цанев не се задоволява с банални констатации като „изобличител на буржоазния строй“ или с етикети като „критически реалист“ и др.п., които може и да са верни, но имат този недостатък, че са общи, абстрактни и се отнасят за много писатели; с тяхното поставяне не се изчерпва работата на историка. Критикът си поставя за задача — доколкото позволяват рамките и размерът на една студия — наред с общото да намери и изтъкне онова у писателя, което е най-характерно само за него, което придава специфичното своеобразие на неговото творчество.

Студиите за А. Константинов, Г. П. Стаматов и Елин Пелин са най-голям успех в това отношение. Пред читателя е разкрито индивидуалното и неповторимото у всеки един от тия автори. Оценката е изведена, след като са разгледани множество най-разнообразни и противоречиви факти. На много места Георги Цанев се спира на биографията на твореца, за да изясни известни моменти от неговия мироглед или метод; другаде прави обстоен анализ на малкоизвестни, но характерни произведения, цитира нови източници — писма, спомени, изказвания, документи; разказва — дето е нужно — творческата предистория на някои произведения и проследява работата на автора върху тях; съпоставя, сравнява, спори със самия творец, за да отхвърли известна заблуда или предубеждение. И след тази огромна и разнообразна критическа работа, която е извършена с любов и вживяване в творчеството на писателя, изводите се налагат естествено, те са логичен резултат от всичко, изследвано в студията и произтичат непосредствено от конкретните анализи на литературните факти.

В тия статии („Алеко Константинов“, „Г. П. Стаматов“ и „Елин Пелин“) авторът е навлязъл дълбоко в творчеството на писателя, разкрил ни го е с такова проникновение, че ние сякаш го преживяваме отново. Когато читателят прочете студиите за Иван Вазов и П. П. Славейков или портретните статии за Алеко Константинов и П. К. Яворов в книгата, пред него се разкриват нови страни от творчеството на писателя, възбуждат се мисли, задълбочава се погледът му към проблемите на наследството. Но освен познанието, което носят с многобройните

нови и неизвестни материали и с оригиналните оценки и построения, статиите на Георги Цанев имат още едно качество: те са четивни, не са суховато и скудоумно написани, критикът разказва с увлечение, нейде пръсва полемична жар, другаде развива интересни съображения и съпоставя наши и чужди писатели, на трето място изложението му придобива емоционална влага и вълнува, трогва, възбужда не само интерес, но и любов към писателя. Изобщо в статиите му личи един литературно-критически темперамент, без който всяка ерудиция ще се окаже безпомощна в литературната история.

Когато днес четем или говорим за Алеко Константинов, когато отправяме поглед към края на миналото столетие и съзираме вечно веселото лице на Щастливеца, ние сме поразени от едно жестоко противоречие: трагичната съдба на този най-голям наш майстор на смеха. И в този твърде неестествен контраст виждаме целия Алеко — и като гражданин, и като творец.

В студията на Георги Цанев тия два момента са майсторски разкрити върху основата на обилен фактически материал. Демократизмът на Алеко Константинов, ненавистта му към нравственото падение и безскрупулните ламтежи на властниците към богатство, безпределната му любов и уважение към народа, отношението му към американската демокрация, борбата му против Фердинанд и Стамболов и обичта му към славянството, възхищението му от хубостите на родната природа — всичко това оживява в студията, защото е разказано не сухо, скучно и вяло, а е предадено с дълбоко вживяване и любов, с възхищение и уважение към делото на писателя, който още преди половин век разкри вълчата порода на издигащия се буржоа и с всичката сила на своята обидена и възмутена душа се обърна към властвуващия лицемер с думите:

„Стой! Долу ръцете! Не досягай народа! Свали си шапката и се поклони на тоя измъчен страдалец, на този дълготърпелив мъченик, на тоя, който ти дава храна и живот, поклони се на българския народ!“

Ценно в студията на Георги Цанев е и това, че критикът на много места се спира на майсторството и езика на Алеко Константинов, като подчертава характерните особености в авторското виждане и стила на писателя.

Най-съществена черта на студията на Георги Цанев за Елин Пелин е творческият и внимателен подход към многообразното и богато откъм форми и съдържание художествено дело на писателя. Авторът на студията борави с огромен материал, с най-разнообразни и често противоречиви факти. Но той не свежда всичко към еднакъв знаменател, не дири моменти от творчеството на писателя, за да илюстрира предварително набелязани тезиси. Стремежът на критика е да разкрие Елин Пелин такъв, какъвто е той в целокупното си творчество, а не какъвто ни се иска да го видим.

Елин Пелин е селски писател. Главният герой на неговите произведения е селянинът. „Елин Пелин няма друго вдъхновение — където той би могъл да се прояви като художник — освен селото, — пише Георги Цанев. — Като творец той е свързан с него и само с него“ (стр. 269).

Но както правилно се отбелязва в статията, разказите на Елин Пелин не рисуват селския бит, взет сам за себе си, не представляват самоцелно битоописателство. Център в творчеството на писателя е човекът, който израства в този бит, селянинът със своята особена психология — с разнообразните си и характерни мисли, интереси, стремления, надежди, отношения, постъпки и човешки слабости. Разкривайки дивната поезия в живота на здравия народен дух, Елин Пелин създаде ненадминати по внушителност, дълбочина и релефност картини от действителността и незабравими художествени образи. Защото той не разхубавява никъде живота, не разкрасява героите си. Като истински художник-реалист показва и отрицателното, лошото, грозното, черното в света. Така здравото и положителното изпъкват по-ярко, жизнеутвърдаващият оптимистичен тон се долавя по-осезаемо, критиката и изобличението се налагат по-убедително.

В редица свои произведения като „На оня свят“, „Андрешко“, „Напаст божия“, „Любов“, „Вдовец“, „Нечиста сила“, „Орисията на една сиромашка черга“, „Душата на учителя“, „На закъснялата нива“, „Лудата“ и мн. др. Елин Пелин изразява остро критическо отношение към определени представители на буржоазната държава и власт, както и към цялата установена уредба на обществото, която прави хората нещастни и ги потиква дори към престъпления.

Но за разлика от някои вулгаризатори и опростители, за които демократизмът и реализмът в творчеството на един писател не са достатъчен показател за неговата прогресивност, та е нужно всички големи художници да се изкарват революционери, Георги Цанев поддържа схващането, че Елин Пелин е певец не на организираната селска борба, а на селската мъка и теглила. Страданието на селяка — съпрово-

дено от скрито или явно недоволство — е основна тема на Елин Пелин.

В историята на българската национална литература Елин Пелин е влязъл като страстен изобличител на капитализма и като ненадминат певец на селската неволя, който разкри и внуши социалните причини за нещастната съдба на хората. Това са двете съществени страни на неговото художествено дело и те много хубаво и правдиво са показани в статията на Георги Цанев. С тия безспорни качества на своите произведения и с крупния си талант писателят е заел непоклатимо място в историята на българската литература като един от най-големите наши национални писатели класици.

В студията си за Г. П. Стаматов, Георги Цанев използува богат и разнообразен фактически материал. Тук също така са си дали среща най-добрите страни в работата на критика. Студията разкрива широко и вярно идейно-творческия път на най-безпощадния и безкомпромисен изобличител на капитализма в нашата литература. Тя е написана темпераментно и живо, което изобщо е отличителна черта за критиките на Георги Цанев, и се доближава твърде много до литературния портрет — един труден и изоставен у нас литературно-критически жанр.

Георги Цанев очертава основните тематични и художествени особености на Стаматовото творчество. Спира се подробно на неговата изобличителна сила. Проследява проблемите, които решава в творчеството си писателят: покварата в семейството, търговската сделка в брака, лъжата и измяната в любовта, липсата на идеали, кариеризма, бюрократизма и пр. Разглежда основните герои на Стаматов: „Таланти, които загиват от пиянство; писатели, които пропадат, увлечени от партизанство, купени от управляващата класа; идеалисти в нравствен смисъл, които стават най-груби материалисти; младежи, — загрубели и развратени морално; мъже — роби на страсти; жени, които лъжат, измъчват, изневеряват или се продават; буржоа аферисти, за които личният материален интерес е единствената светиня; едри търговци, спекуланти, капиталисти, за които всичко се свежда до трупане на пари; и т. н. — ето по-голямата част от героите на Стаматов. Човек се задушава сред това общество, потиснат от атмосферата на пълно морално разложение. В него се срещат тук-там само личности по-светли, характери нравствено устойчиви — но то е, за да се подчертае падението на другите“ (стр. 250).

Стаматов е безмилостен изобличител. Той не щади никого. Едри и предани чиновници, военни служители, културни дейци, партизани и министри, дребни души, лишени от идеали, интелигенти без всякакъв душевен живот — хора от различни среди, с различно обществено и материално положение са изобличени с еднаква страст и безпощадност. Както правилно изтъква Георги Цанев, Стаматов не е равнодушен и безстрастен наблюдател на действителността. „Стаматов е т е н д е н ц и о з е н, както са тенденциозни всички истински писатели, за които изкуството не е празна забава, а обществена мисия“ („Страници от историята. . .“, стр. 264, к. а.). Но неговата тенденциозност е особена. Сам добър психолог и сърцевед, Стаматов прониква и в най-потулените кътчета на човешката душа, разголва я цялостно, разкрива ужаса на нейната пустота и така въздейства върху читателя. В това, а не в умозрителни и декларативни изводи и заключения, е неговата тенденциозност. Наистина на много места „авторът не оставя читателя да мисли сам, да почувствува рисувания от него живот, а го води, налага му своите мисли, своите съждения, своите схващания“ (стр. 263). Но и в такива случаи внушението е не сухо-дидактично, а художествено. В разказите на Стаматов прякото и косвеното изобличение са така тясно свързани помежду си, че са неделими.

Известно е, че в творчеството на писателя отсъствува положителният герой като художествен образ. Стаматов спира поглед на черното, на пошлото, на продажното и порочното в действителността. „В обществото на Стаматовите герои — пише Георги Цанев — всичко се купува, всичко има своята парична цена. Идеалистите се гледат с иронична усмивка, честните — с презрение или с подозрение, докато и едните, и другите поемат общия път на падението. Материалният интерес движи всичко. . . Егоизъм, себелюбие, жажда за пари и за груби наслади — ето кое определя най-вече поведението на хората. Само по изключение човекът може да има и добри качества. Стаматов не му вярва. Подозира го винаги и във всичко. В добрите му почини вижда коварна цел, зад благородното намерение съзира егоистична облага“ (стр. 255).

Отвратен от разложението на цяло едно общество от кариеристи и хищници, Стаматов вижда причините за покварата, макар че не си дава ясна сметка за историческата преходност и обреченост на тези причини. Обективно отрича буржоазното общество. Но в разказите си н е и з я в я в а никакъв определен обществен идеал, не утвърждава нищо със средствата на художествения образ. И в отрицанието си, както подчертава Георги Цанев, стига до

нихилизъм; в изобличението си стига до абсолютизация. Това абсолютизиране, този нихилизъм много правилно критикува Георги Цанев, за да стане ясно на читателя, че в творчеството на Стаматов имаме работа не с човека изобщо, а с „исторически създаден човек, с човека като рожба на буржоазния обществен строй“ (стр. 255, к. а.).

По въпроса за идеала на Г. П. Стаматов обаче е необходимо едно уточнение. (В новото издание на „Страниците. . .“ Георги Цанев го е направил с една бележка под линия). Творчеството на Стаматов най-общо казано е безперспективно — дотолкоз, доколкото в него отсъствува положителният герой като художествен образ. Но не може да се приеме напълно твърдението, че писателят няма обществен идеал. Стаматовият обществен идеал не е ясно изявен, но той съществува. В някои разкази можем да го доловим. Ето той прозира вече зад последните думи на Митя Абаров: „България! Моя мила, малка, хубава, девствена като момиче България, где си ти?. . .“ Колко много тази лирична изповед си прилича със следните думи на Алеко Константинов: „. . .О, моя простичка, и бедничка, и хитричка, и умничка, и набожна, и безбожна, и измъчена, и наплашена, — но и храбра Българийо. . .“

Стаматов обича родината си, обича България. И затова с такъв жлъчен сарказъм изобразява ония, които я тикат към гибел. В една своя импресия[1] той нарича родината рай, божествена земя, обетован кът на човека; възхищава се от красотата на тихия и величествен Дунав, от стария „гостоприемен поборник на свободата“ —неизменния могъщ Балкан. И веднага добавя, че гората люлее листата си, „гачели шепне, че инакви са били хората тогава, едно време. . . не сега, че за нещо по-друго са умирали, и да би могли да станат от своите гробища, над които само той — вечно свободният Балкан — прави панихиди, — те не би го напуснали, защото би се задъхнали в нашите свободни градове и села; те не би направили ни крачка към разукрасената столица, дето блести царския палат, дето зеят казарми и тюрми, стърчат черкви, из улиците гърмят собствени файтони, пъстреят скъпи рокли, чернеят фракове, рединготи, звучат бални оркестри и се раздават гласове като ирония: — Нов вестник „Свобода“! „Мир“! „Народни права“!“

Това е страшно обвинение към установената уредба на обществото, но то е и едно напомняне за другите хора, за другото време — за времето на национален подем и борба против турското робство. Това време е дало герои, но техните идеали са забравени в буржоазна България, погазени са и за героите прави панихиди и поменици само старият свободен Балкан.

Не би напомнил Г. П. Стаматов за героите от Априлската епопея, от национално-освободителните борби на българския народ, ако нямаше никакъв обществен идеал, ако беше достигнал до човеконенавистничество, когато абсолютизира човешките слабости. До мизантропия той не достигна. Защото обичаше своя народ и своята родина. „Да, чудна е нашата земя! — пише той. — Благословена природа — рай! Ето розовата долина: кой не би желал да умре там? С какво може да се сравни тя — илюстровано и парфюмирано издание на Петрарковите сонети! А да се поиздигнеш на известна височина — да обгърнеш с погледа си цяла България? — Колко мизерни, мънички ще ти се видят княжеските палати, какви миниатюрни — офицерите, даже дивизионните командири, даже министрите, когато отиват на доклад пред „господаря“!. . .“

И в грамадната част от творчеството си Стаматов показа нищожеството на господарите и на всичко около тях. Потвърди думите на Некрасов, дадени като мото на разказа „Малкият Содом“:

Бывали хуже времена,
но не было подлее.

В „Нашата земя“ писателят е нахвърлил и образа на вечния труженик — народа. Стаматов е във възторг не само от розовата долина и родния Балкан, но и от широките безкрайни полета, „покрити с хора, — кой с лопата, кой с мотика, кой със сърп в ръка“. Това са трудовите български хора. За тях писателят пише по-инак, личи дълбоката му любов и уважение към тях. Но в същото време той знае, че те не познават хубостите на родината си. Те не могат да видят широкия Дунав, защото пред очите им тъмнее от умора и грижи. Не съзират гигантските върхове, защото са пречупили кръст под бремето на тежка и непосилна работа. Не усещат миризмата на розата, защото храчат кръв. Не чуват песните на славея „при звуковете на стражарските сабли и шпори“.

„Прост е българинът, казват. . . — Саркастично бележи Стаматов и добавя: — Наоколо му поезия, пейзажи, чудни симфонии, а той е глух, сляп, ням! И имат право! Проглушиха му ушите с министри и войска; развалиха му зрението с илюминации и бенгалски огньове; напълниха му устата с. . . бюлетини, — и той мълчи. . . Прост, нещастен е той!. . . но горко, ако проговори един ден!. . .“

Особено характерна е тук последната фраза:

— Но горко, ако проговори един ден!. . .

[1] „Нашата земя“, отпечатана в сп. „Съвременен преглед“, Русе; г. I (1899), кн. 13—14, стр. 226.

Тя е документ не само за гражданската доблест и мъжество на писателя, но и за неговата вяра в силите и възможностите на народа. А дори само това вече показва, че е пресилено да се говори, че Г. П. Стаматов н я м а никакъв идеал. Друг е въпросът, че той не е и з я в е н в художествените му творби, че не се носи от конкретни, художествени образи, или че в известни моменти писателят е склонен да разглежда злото като вечна, едва ли не биологична категория и тогава изпада в безпросветен песимизъм. Но това е само в известни моменти. Иначе без никакъв идеал Стаматов не би написал нито ред, не би живял — както на едно място сам признава, — а би завършил, подобно на героя си от разказа „Малкият Содом“. Новите и неизвестни досега материали из архива на писателя, публикувани наскоро, потвърждават това.

*

Изобщо и творчеството на Г. П. Стаматов, както това на П. П. Славейков, Ст. Михайловски, П. К. Яворов и мн. др. се оказва също така сложно и противоречиво. Самото му изясняване и тълкуване крие възможности за съществени различия в оценката — това ще зависи от множество субективни и обективни фактори. Ние можем да не бъдем съгласни с едно или друго тълкуване на Георги Цанев, но не можем да не признаем, че в студията си за Г. П. Стаматов той е дал една с в о я проникновена интерпретация на идейно-образния свят на писателя, която си има определена логика и звучи убедително. Литературният историк има право на с в о и построения и оценки — това всъщност е и неговото първостепенно задължение. Той се вживява в творчеството на писателя и го разкрива като артист. Друг автор ще го разкрие по друг начин, трети ще изгради нов образ на писателя, тъй както различните майстори на сцената ще пресъздадат по различен начин един и същи драматургичен образ. Иначе ще спре развитието на литературната история.

Ала напоследък, откакто у нас се утвърди представата, че литературната история е наука, а не изкуство, се забелязва нещо съвсем друго. Съществува някакъв стремеж, когато се разглежда творчеството на Каравелов или на Яворов, или на Дебелянов, или на Стаматов, или на Гео Милев, да се стигне единодушно до е д н а оценка, която да се наложи и узакони („научно“, че и административно) като е д и н с т в е н а; е д н о положение да бъде признато и прието за з а д ъ л ж и т е л н о. Нали литературната история е наука, откритите от нея истини имат достоверността на закони и щом като е „установено“, че Йордан Йовков е критически реалист — това е!. . . Щом един литературен историк напише за Иван Вазов и трудът му се оцени с „пълна шестица“, значи той е открил научните закони и общи положения за творчеството на поета, а на останалите автори след него не им остава нищо друго, освен да ги приемат и преповтарят на различен глас. . .

Разбира се, не става дума за защита на произвола и субективизма. Както е известно, има си основни истини, приети от всички. Нашата оценка примерно на Яворов ще се различава коренно от оценката на буржоазните критици. Но също така е ясно, че марксистко-ленинското учение се прилага различно от различните автори. Затова в границите на марксическата оценка на един писател може да има и винаги ще има известни различия между отделните негови изследователи. Тук монополизмът е вреден повече от всичко. Не може един литературен историк да обсеби правото на единствен проводник на марксизма-ленинизма в тази област, нито пък трябва да се иска да приемеш една или друга оценка, за да бъдеш признат за марксист-ленинец. Достатъчно е да няма отклонение от общоестетическите принципи — за отношението между литература и живот, между форма и съдържание и пр. — иначе в конкретните оценки и построения литературният историк си запазва правото на свое собствено мнение. Един ще цени Яворов повече от Дебелянов, друг обратното. За един Йовков ще е критически реалист, друг ще го смята за романтик. Един ще твърди, че „Септември“ на Гео Милев е произведение на социалистическия реализъм, друг няма да бъде съгласен с това. Изобщо време е да се престане да се разглежда опростенчески и чисто метафизически марксическата оценка на едно литературно явление. Тя не е и не може да бъде постигната с вишегласие и вътре в нея може да има известни колебания и различия; тя не е дадена веднъж за винаги, а вечно се развива и обогатява.

Особено това е така, когато става дума за творчеството на някой противоречив писател. В такива случаи не е никак възможно да се постигне единодушие, а понякога могат да се застъпят дори противоположни гледища по известни въпроси. Тогава също и може би повече от всеки друг път е нужно да се уважава мнението на отделния автор, особено когато то има оригинален, самостоятелен характер и се опира на факти. Ние сме свободни да се съгласим или не с автора, можем да го критикуваме и укоряваме, но нямаме право да му се сърдим, че той не мисли като нас. Чувството за търпимост е най-добрата атмосфера за свободното развитие на литературната исто-

рия и критика. Разбира се, това чувство не изключва страстното защищаване на собственото убеждение. То изключва само взаимните подозрения, изместването на спора от специалните въпроси върху политически и идеологически принципи, спекулиране с отделни грешки и слабости на опонента, надяване на тогата на принципността за прикриване на лични страсти и т. н.

Необходимо е да се припомнят тия общоизвестни неща преди да стане дума за статията „Пътят на П. К. Яворов“ на Георги Цанев, защото напоследък Яворовото творчество се превърна в деликатна тема за разговор — съществува сякаш желание у някои да се наложи и узакони едно единствено виждане на поета, което да бъде прието едва ли не от всички, а на всеки друг опит за самостоятелно интерпретиране на Яворовия идейно-образен свят да се гледа предварително с недоверие и съмнение.

В статията си „Пътят на П. К. Яворов“ (от сборника „Страници от историята на българската литература“) Георги Цанев е обобщил резултата от своите дългогодишни проучвания върху живота и творчеството на поета. Подробно, върху основата на много факти критикът проследява творческия път на поета и достига до извода, че „като имаме предвид идейния развой на Яворов — развой, отразен и в поезията му, — в неговата литературна дейност различаваме два периода: народническо-социалистически и индивидуалистично-символистичен“ (стр. 397).

Някои изследователи се дразнят от такова „грубо“ деление на „рязко разграничени“ два периода. Ала никой не можа да отрече, че и по мотиви, и по съдържание, и по формални особености поезията на Яворов от 1898—1901 г., не е еднаква с тая от 1905—1906 г. например. Станало е нещо голямо и съдбовно; поетът се е променил значително. Няма го онзи активен, ревностен агитатор на социализма, потънали са в прах и забрава комитските дрехи, с които той броди из балканите и селата на бунтовна Македония, приглушен е протестът му срещу социалната неправда. По-рано пишеше за мъките на другите, сега те сякаш не достигат до него — той пише за болките на своята душа, която се измъчва и страда. Секва гражданският патос в неговата лирика, очертанията на съвременността добиват в нея мътни, неясни форми. Но това не значи, че в творчеството му след 1903 год. няма никакви ценности. В статията си „Пътят на П. К. Яворов“ Георги Цанев ги разкрива. Наистина той посочва, че Яворов е внесъл в нашата поезия скептицизма, песимизма и упадъчни настроения; създава му незавидна слава на основоположник на символизма в българската литература. Но смята за нужно изрично да отбележи, че „и тук има противоречия — че не всичко, което Яворов пише след 1903 г., т. е. през втория период на своето творчество, е упадъчно. Напротив — големият поет и сега мисли за хората, не е прекъснал окончателно връзката си с живота и с реализма в изкуството. Не е изоставил съвсем критичното си отношение към стария свят“ (стр. 417). През 1904 г. — посочва Георги Цанев — Яворов пише рецензия за разказите на Горки, които според него осветяват „тъмните ъгли на човешката действителност“ и затова Горки е „у дома си навред по света, дето живеят и се мъчат човешки същества“. През 1905, 1909, 1910 г. Яворов се изказва отрицателно за буржоазния театър и изразява критично отношение към буржоазната държава и нейната антикултурна политика. През 1904 г. издава биографията на Гоце Делчев, в която „с поетично увлечение и възторг описва живота и делото на големия революционер“ (стр. 418—419); по това време пише и публикува и своите „Хайдушки копнения“. Всички тези факти са посочени и разгледани от Георги Цанев. Той се спира и на стихотворения като „Бежанци“ „Другари“, „Идилия“, „В часа на синята мъгла“ и др., за да изтъкне противоречивия характер на Яворовата поезия от този период. С тая задача той обглежда и любовната лирика на поета, за която пише: „У него има цяла редица стихотворения, в които любовта е просто човешко чувство, дълбоко вълнение на сърцето, което обича и страда. Тя е чисто начало, светъл момент, който възражда човека, възвишава духа“ (420).

В статията си за Яворов Георги Цанев е чужд на всеки помисъл за изглаждане на сложния път на поета. Той не си затваря очите пред крещящите противоречия в неговото творчество, не замълчава някои факти в угода на преднамерена теза. Така образът на поета в неговото изследване се извишава в естествен ръст и става обозрим във всички измерения.

Можем да откриваме още ценности в лириката на Яворов след 1903 г., но не можем да твърдим, че Георги Цанев я е зачеркнал. Напротив, той е посочил кое е ценното по негово мнение в нея.

Можем да не бъдем съгласни с тълкуването на Яворовата драматургия или да смятаме, че прозата на поета тежи повече в неговото творчество и заслужава по-голямо внимание. Можем да не приемем анализа на някои стихотворения, които критикът счита за упадъчни. Но не можем да не признаем, че дори когато разглежда индивидуалистичните му работи, той го

вори с голямо уважение за поета. Критикът истински страда, когато проследява как Яворов разпилява своите поетични богатства, спечелени с постижения като „Градушка“, „На нивата“, „Арменци“, „Калиопа“ и истински се радва, когато открива ценности в жизнения му и творчески път след 1903 година. На едно място той изрично е подчертал:

„Има случаи, когато поезията му от символистическия период ни трогва с трагичния израз на ония мъчителни противоречия, които разкъсват душата на поета. Над него тежат условията на буржоазното общество. Той се задушава в атмосферата на света, в който живее, и възклицава: „Аз искам въздух и прохлада...“ Неговият изтерзан дух намира успокоение понякога само в природата („Самота“). Колкото и да е песимистичен неговият поглед, колкото и да е затворен в себе си поетът, има моменти, когато той разкрива дълбока обич и нежност към човека:

Ела свидетелствувай — в мрачна безнадеждност
как чезна за доброто, как му вярвам аз;
ела свидетелствувай колко топла нежност
душата ми опази в тоя леден мраз.
(Не бой се и ела!)

Защото чрез своите дирения, чрез себе си, той всъщност търси пътя на човека към човека. Но той е удавен в противоречия, от които не може да намери изход.“ (стр. 420—421).

Яворов не е беглец от живота — той нарами пушката и докато много негови другари изчерпваха своята „революционност“ с гръмки фрази, речи и закани, той денувà по незнайните кътища и нощувà по безкрайните пътища на нещастната македонска земя. После в един миг той видя изпепелени своите идеали. Но не ги оплю, не се отрече от тях, а дълбоко в душата си ги запази като нещо свидно и безкрайно мило, свързано с това, което е отминало безвъзвратно и няма никога да се върне — с надеждите и копненията на младостта. Поетът не намери сили да продължи борбата; от критично и революционно отношение към действителността той изпадна в романтичен унес, затвори се в себе си, напусна позициите на активна намеса в живота. В поезията му нахлуха нови мотиви и настроения и постепенно нейният основен тон се измени до неузнаваемост. Но песимизмът на Яворов е едно обвинение срещу буржоазната действителност, а не срещу поета. Това трябва да е почувствува и разбере, вместо да се робува на старата представа, че всеки песимизъм, при всички условия и във всички времена бил упадъчен и свойствен на загиващите класи.

Има, разбира се, песимизъм, който изразява отчаянието и страха на буржоазията от надигащата се революция. Но тъжните и скръбни Яворови песни на самотата нямат нищо общо с него.

Песимизмът на П. К. Яворов е понятно човешко световъзприемане. Той си има своите обществено-исторически, дори бих казал, своите социални корени. Както посочи съветският българист проф. Д. Ф. Марков, погрешно е да се отнася цялата Яворова песимистична поезия към символизма. „Тъй като душевната потиснатост на поета е резултат от рухването на неговите високи обществени идеали, свързани със социалната и национално-освободителна борба на народните маси, идеали, потъпкани жестоко от буржоазната реакция, в творчеството му с голяма сила продължават да звучат хуманистичните мотиви на любов към народа и омраза към света на несправедливостта. Тъкмо това отличава Яворов от декадентите. Неговият песимизъм в голяма част от стихотворенията му не е сантиментален хленч, а обогатяваща душата скръб. . . Тези стихове са истинско трагедийно изкуство, защото са проникнати от патоса на възвишените стремежи към доброто. Лирическият герой в тях се разкрива като трагически характер на човек, който преживява дълбоко неосъществяването на скъпите му идеали. Такъв е лирическият герой на стихотворенията „Нощ“, „Лист отбрулен“, „Ела“, „Завет“, „В часа на синята мъгла“ и др. Дори стихотворението „Песен на песента ми“, което несъмнено е поетически документ за оттеглянето на поета от обществения живот, за влечението му към затворения свят на субективните преживявания, съдържа тъкмо тези черти на трагична душевна покруса“ (Д. Ф. Марков — „Произведенията на П. К. Яворов в Съветския съюз“, сп. Септември“, 1958, кн. 2, стр. 147).

Яворов не вижда изход и това е причината за неговите страдания. „Но именно терзанието, тревогата, безпокойството отличават тези произведения на Яворов от приспивните, абстрактно-съзерцателни, мистични стихотворения на повечето поети-символисти. В тази тревога се сплитат и непримиримостта към окръжаващата действителност, и стремежът към нещо ново, и безнадеждността на тези стремежи“ (Д. Ф. Марков — пак там).

Песимистичната поезия на П. К. Яворов е рожба на една определена действителност. Песимизмът на Яворов, правилно изтълкуван, може да бъде разбран от съвременния читател. Не става дума за прилагане на детерминистичния критерий, за да се оправдава този песимизъм, срещу

рата са стихотворенията и пътните писма на Найден Геров. Безспорно тази степен бе подготвена от цялото предходно развитие на българската литература и особено от дейността на литературата през първата половина на XIX век — от Софроний до Априлов и Неофит Рилски, Огнянович и Райно Попович. Не може обаче да се мисли, че възникналото през 40-те години в литературата естетическо съзнание се среща и у писателите от предходния етап — със същото качество и съдържание, но само в по-малко количество. Тук ние се сблъскваме не с обикновено количествено нарастване на съществуващите от по-рано елементи, а с преход на литературата към ново качествено състояние. Става определено прекъсване на постепенността. В нашата статия ние наблягаме именно върху изясняването на това ново качество на литературата. Ето защо ние съзнателно подчертаваме и заостряме много от изтигнатите тук положения, за разлика от другия, широко разпространен метод на изследване на литературния процес, чиито последователи търсят в миналото само количествените натрупвания на елементите, от които се появяват по-късните литературни форми.

Появяването на самостоятелно художествено съзнание е свойствено на целия български литературен процес през 40-те години на XIX век. В една или друга степен то проличава и в диалозите на Бозвели, и в белетристичния материал на „Забавника“ от Огнянович, и в издаването на народни песни от Богоров, и в поезията на Геров и Чинтулов. Най-интересното за нашето изследване е не нисшето или висшето стъпало (не Бозвели и Чинтулов), а средното, в което най-ясно може да се проследи самият преход от старото към новото. Ето защо в центъра на изследването си поставяме именно Найден Геров — защото това е най-плодотворната призма, през която може да се огледа и осмисли литературният процес през 40-те години, неговото минало, настояще и бъдеще, — а не защото Геров е чак толкова значителен и изведнъж от някаква празнина подарява на България художествена конституция. По такъв начин за нас характеристиката на Геров не е цел, а средство.

Не бива да ни смущава и обстоятелството, че Геров е известен като доста умерен и дори консервативен деец в политическата и социалната област. Първо, през време на интересуващия ни период и пребиваването му в Одеса от 1839 до 1846-г. младият Геров е бил настроен много по-радикално,[1] отколкото по-късно, когато се заселва в България като официално лице — руски консул в Пловдив. Второ, в случая с Геров срещаме несъвпадение на социалната позиция с литературното значение на писателя. Неговият по-възрастен съвременник Неофит Бозвели например, който е бил настроен много по-метежно — трибун, агитатор, борец, в своите диалози показва неизмеримо по-ниска литературна култура от Геров.

И още една предварителна забележка. Тъй като социалната основа на извършващите се в България през 40-те години идеологически процеси — развитието на капиталистическите отношения е вече изследвана в главни линии от науката, сега трябва да се опитаме да вървим по-нататък и да изясним по какъв начин тези социални процеси (в случая — раждането на буржоазното производство и индивидуалистичното съзнание) действуват върху специфичните литературно-художествени форми.

---

[1] Вж. стихотворенията с историческа и патриотична тематика, близки по дух до „бунтовните“ стихове на Чинтулов. Намират се в архива на Н. Геров и Историческия архив при Държавна библиотека „Васил Коларов“.

който днешния човек е имунизиран чрез своята несломима вяра в бъдещето. Всичкият въпрос е да се обясни Яворовата трагедийна поезия пред съвременния читател. А тя, както посочва Марков, е „разбираема за него като поезия, която изобразява трагичната съдба на хората в страшните условия на капиталистическото общество и в това се крие нейното историко-познавателно и естетическо значение“.

Яворовата трагедия представлява драма в три действия: експозицията ѝ е в народническия социализъм на поета, второто действие обхваща македонското му харамийство и любовта му към Мина, третото — истинската трагедия — завършва със злокобната нощ на 29. XI. 1913 година и смъртта на Лора. Останалото — до трагичната дата 16. X. 1914 г. — е само един епилог — естествен завършек на драмата.

Дори съвсем субективно погледнато, личният живот на поета е разположен: Две жени — два периода. Но в трагедията на Яворов между другите главни действуващи лица, покрай познатите имена на мъже и жени, централна роля ще играе още едно лице: капитализмът. Общественият строй, който опустоши поета и доведе до неговата гибел.

За разлика от някои педантични изследвачи, съвременният читател не ще се върти по повърхността на Яворовия песимизъм, ще си обясни неговите причини, неговата исторически конкретна обусловеност. Така безпросветната скръб на поета и от най-мрачните му стихове ще възбужда у нас чувства на любов и омраза — любов към големия поет и омраза към онези, които не го разбраха, а го погубиха.

*

От работите на Георги Цанев за писатели с противоречиво развитие привличат вниманието статиите „Идейно-творческият път на Гео Милев“ и „От символизъм към реализъм и социална поезия“.

В първата студия авторът е очертал сложния и изпълнен с непрестанни търсения път на поета от началните му литературни интереси до поемата „Септември“. Тази студия разглежда преди всичко ранното творчество на Гео Милев — онова, което е по-малко известно, но бележи етапите, които е изминал поетът, за да дойде до революционната поезия. Направен е подробен анализ на поемата „Септември“. Тук Георги Цанев е изяснил и уточнил своето гледище. Анализът би спечелил още повече, ако критикът беше изтъкнал по-отчетливо лирическия характер на поемата, ако беше разгледал не само образа на народа, но и на лирическия герой в „Септември“. Взрем ли се в лирическия подтекст на поемата, ние ще видим колко богат и разнообразен е той. Между редовете на поемата се крие не само едно богато вътрешно съдържание, което чака да бъде показано, но и разнообразен емоционален и интонационален заряд. Като се има предвид това, ще се схване ироничната на поета в определенията „уродливи“, „сакати“, „хулигани“ и пр., ирония, изразена не пряко, а скрито, дълбоко вътрешно, като подтекст. Тя може да се почувствува, да се усетят нейните бодежи особено при едно художествено изпълнение на поемата. Изобщо „Септември“ трябва да се подложи на по-смел идеен и формален анализ, за да се разкрият по-пълно всичките художествени особености на нейното съдържание и изразност.

В статията „От символизъм към реализъм и социална поезия“ Георги Цанев не си поставя за задача да определи „подробно същността на символизма“, нито да изложи „обстойно неговото пълно развитие у нас“. Той си поставя за задача преди всичко да очертае „в най-обща форма неговото състояние преди войните и след Първата световна война“, като се спре „на ония негови представители, които по-бавно или по-бързо преодоляха символизма и преминаха на реалистични позиции или временно завиха към реалистични теми и социални настроения“ („Страници от историята. . .“ страница 435, к. а.).

Още в самото начало на статията авторът прави уговорката, че формулировката „от символизъм към реализъм и социална поезия“ означава не развитието на символизма изобщо, а само развитието на отделни поети и че „развитието към реализъм на тия поети няма основа в самия символизъм, а се извършва под влиянието на обективни причини, въпреки символизма, в отклонение от него, в борба с него, чрез неговото преодоляване“ (стр. 435, к. а.).

Но и дори с така определена задача, статията на Георги Цанев буди известни възражения. Правилно ли е да се говори, че в идейно-творческия път на поети като Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Емануил п. Димитров и Христо Ясенов има отклонения от символизма, прелом към реализъм и социална поезия, преодоляване на символизма? Правилно ли е да смятаме всичките тия писатели за символисти, които по-сетне под влиянието на обективни (и самообективни ли) причини са се преориентирали? Или в творчеството на всички тях се води една безпощадна борба между двете линии а българската литература (борба, подобна на тази, която се води в творчеството на

Пенчо Славейков); че в известни моменти победител излиза антиреалистичното начало, но по-късно, под влиянието на съществени обективни и субективни фактори, настъпва не преориентиране, а окончателна победа на реализма в творбите на някои от тия поетиромантици?. . .

Но това е една тема, която изисква подетайлно разглеждане и не може да бъде изчерпана мимоходом. . .

*

Във всеки случай трябва определено да кажем, че критикът е чужд на метода да се илюстрират тезиси с примери из творчеството на писателите. Неговите изводи са подкрепени с обстоен и задълбочен идейно-естетически анализ. Те естествено произтичат от него. Някои писатели Георги Цанев лично е познавал (Хр. Смирненски, Г. П. Стаматов, Елин Пелин. . .), с творчеството на други се е занимавал с десетилетия. Това му е помогнало да преодолее декларативните теоретизации на терминологичната критика и да даде живи и точни характеристики, да навлезе с проникновение в творческия свят на художника и ни го разкрие като художник, като артист, като вдъхновен интерпретатор. В такива моменти в книгата на Георги Цанев усещаш пулса на една будна и трескава мисъл, която напира да бъде изразена, възбужда чувството и изложението се превръща неусетно в художествен разказ, който черта по черта изгражда образа на писателя. Но художествен тук не значи белетристичен! Да не бъркаме художествената критика с белетризираната биография! Без да губи мярката, без да повествува и да превръща статията си в белетристика, а със специфичния език на критическото изкуство — художественият анализ и оценки — Георги Цанев възсъздава пред нас образа на писателя, разкрива ни нови страни от неговото творчество, помага ни по-пълно да го почувствуваме и разберем и по-добре да го оценим. Затова има смисъл да прочетеш и неговата статия за Иван Вазов напр., макар че си чел стотици съчинения, макар през ръцете ти да са минали купища литература върху Вазов. В нея ще намериш едно ново представяне, което не предъвква и не перефразира банални неща, а открива пред читателя нови страни от творчеството на поета. Критикът може да се опира някъде на установени от литературната история истини и на общоприети оценки, но той винаги се стреми да ги представи по новому, да не остане само с това, а да намери нови, неразкрити богатства в съкровищницата на литературата. Такова е изкуството на критика — като това на артиста. Още веднъж се убеждаваме, че може десет големи артисти да изиграят една роля и в изпълнението само драматургическият текст да си остане еднакъв — останалото да бъде различно. Както всеки от тях ще даде една своя интерпретация, като вложи и нещо от себе си, от своята личност, от своя талант и опит, така и критикът тълкува самостоятелно литературата, стреми се да създаде свой образ на писателя. Тогава творбата му придобива и индивидуални белези — тъй нужни на всяко изкуство и незадължителни за науката.

В своето творчество истинският критик не разлага само — той и изгражда. И което е най-интересно — той синтезира, анализирайки. Такава е механиката на литературно-критическия творчески процес, че основно средство за градеж на критика са анализите и оценките и то по-точно — художествените анализи и художествените оценки. Не за да разложи творчеството на даден автор се заема критикът с него, а за да изгради образа на писателя, посредством това разлагане. Анализът е средство, а не крайна цел на истинската литературна критика. Крайната цел е да се даде едно ново тълкувание, да се изгради по новому образът на писателя. Критикът не е хирург, който прави аутопсия. Той борави с живи явления на изкуството и неговият съдник — читателят никога няма да му прости, ако той ги умъртви, ако се задоволи само да ги разреже на части и опише всяка част поотделно, ако изгуби представа за цялото, за цялостното творчество на писателя.

Такава е диалектиката на литературно-критическия процес, при който творбата на критика заживява самостоятелния живот на изкуството и когато бъде откъсната в съзнанието на читателя от обекта на критическото възприятие и оценка. Затова тя може понякога да надживее литературното произведение, което я е породило — известни са много статии на Белински за автори, чиито имена днес никой не си спомня, както са известни и портрети на Репин на личности, за които сега нищо не знаем. Но ние се спираме пред тях, защото ни интересува не изобразеното лице, а изкуството на художника-портретист. Така също ние четем тия статии на Белински, водени от интерес към изкуството на критика-художник и портретист. Те са заживели свой самостоятелен живот.

Най-добрите статии на Георги Цанев имат много допирни точки с художествената критика, с критиката-изкуство. Те

притежават подчертани индивидуални белези. Това особено се отнася за неговите рецензии, отзиви и статии от периода преди 9. IX. 1944 г., когато Георги Цанев пишеше по-артистично, с по-голямо изящество и острота на мисълта. Знае се, че оперативната критика е по-благодарно поле за проява на критически темперамент, отколкото литературната история, дето се иска повече спокойствие, обективизъм, научно-библиографско проучване и т. н. И, струва ми се, че откъсването на Георги Цанев от оперативната критика дава своето отражение и върху литературно-критическите му студии. Сега наистина има по-голяма дълбочина и системност, ала понякога Георги Цанев ни изненадва със статии емоционално изсушени, които, без да се принизяват до студенината и скуката на академичното писане, се различават от подчертано емоционалния стил на критика. Понякога той сякаш се подвежда от изкушението на безличното научно писане и изневерява съвсем на критическото изкуство, дето е неговата сила и призвание. Такива статии са богати с познавателния си материал, в тях бележките под линия са набъбнали и са се увеличили в новите издания. Но статиите са обеднени емоционално. Виждаш, че критикът има к а к в о да ти каже, но по-малко се е погрижил к а к да го каже. Задоволил се е с общоприетия начин на изложение, без да изяви ярко себе си.

Такава е неговата статия „Литературното дело на Георги Кирков“, която иначе се отличава с безспорни качества. Тази статия представлява един от първите опити в нашата литературна история да се хвърли по-обстоен поглед към художественото творчество на Майстора. В нея е очертано развитието на Кирков, проследен е и пътят, по който той достигна до пролетарско-революционната литература. В издирването и преценката на редки и неизвестни материали, пръснати из различни вестници и списания, личи грижливата ръка на изследвача и едно внимателно отношение към юношеските творби на Георги Кирков. Интересен и ценен от историко-литературно гледище е материалът, който Георги Цанев е събрал за стихотворенията „Дружна песен“, „Работнически марш“ и „На борба“ — три произведения, които са придобили голяма популярност сред народа и са вдъхвали вяра и увереност у не едно поколение борци. Обстойно се спира Георги Цанев и на фейлетоните на Майстора. Но методът на Георги Кирков и характерът на неговата партийност затрудняват от край време литературните историци. Ясно е, че идейните позиции на Кирков са различни от тия на критическите реалисти. Посочва се и разликата в творчеството на Кирков и това на критическите реалисти. Изводът от всичко това е, че Кирков стои на нови идейно-художествени позиции. Но какви са тези позиции? Какъв е творческият метод на писателя Георги Кирков? Какъв е характерът на неговата партийност?

Нашата литературна история не е дала отговор на тези въпроси.

Общоприето е, че Хр. Смирненски е положил основите на социалистическия реализъм в българската литература. Причините за това са разкрити убедително в статията „Място и значение на Смирненски в българската литература“ — написана с голяма любов към творчеството на певеца на огнените гриви. Тук не само е възсъздаден правдивият образ на пролетарския певец, но е определено и мястото му сред останалите български писатели. Проследени са традициите, които следва Смирненски; очертано е и новото, което той внася в литературата ни. За разлика от ранните стихове на Д. И. Полянов и фейлетоните на Г. Кирков, лиричният герой на Смирненски е „н е п о с р е д е н участник в пролетарската революция“ (стр. 512). Това определя новия, комунистическия характер на неговата партийност. Смирненски създаде образа на революционера-борец, показа го в действие, на барикадата. Но не само това. „Смирненски внесе в пролетарската поезия по-пълното изображение на човека, проникновението в неговата душа, пластичния рисунък на неговия характер (стр. 513). И още една негова заслуга — може би най-голямата: „Смирненски издигна пролетарската литература — като художествено творчество, като изкуство — до равнището на най-големите постижения в нашата национална литература“ (стр. 518). От това се определя неговото средищно място и голямо значение в нея.

Необходимо е критикът да има общ поглед върху литературната история (а не само да е специалист по някой неин период), за да схване така добре историческата заслуга на големия наш пролетарски поет. Георги Цанев е показал, че обладава задълбочено познаване на цялата тази сложна материя.

Лишно доказателство за това е неговото голямо изследване „Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението“. Тук е направен опит да се мине от литературния портрет към възсъздаване к а р т и н а т а н а л и т е р а т у р н о т о д в и ж е н и е, което собствено е същинската задача на литературната история. Ако литературният критик създава о б р а з и на писатели, литературният историк из-

нагажда картини от движението на литературата.

От една литературна история ние искаме да ни даде процесът, в който са се създали художествените ценности. Когато се напише, тя няма да представлява сборник от биографии или монографии за отделни писатели. Тя трябва да ни покаже литературното движение, литературните борби, оня кипеж, чийто плод са художествените творения. И ето, когато се обглежда литературният процес, става ясно, че дълбоко на дъното на литературните борби стоят също така откритите от Маркс и Енгелс закони за класовата борба, изявени, разбира се, много сложно, не пряко, а в трудно обясними и безкрайно разнообразни форми. От марксическа гледна точка литературният процес е една далечна и често пъти твърде различна от оригинала си проекция на класовата борба. Взаимоотношенията са така преплетени, че те се проявяват в тъй наречените две линии също с безброй противоречия — и външни, и вътрешни (вътре във всяка линия). Извънредно трудно е за литературния историк да разплете тия противоречия в пътя на националната литература. И тук му е мястото да се подчертае, че Георги Цанев има верен поглед върху развоя на българската литература като цяло. Опитът му да разграничи „двете линии“ в нашето литературно развитие се е оказал сполучлив. Сполучливо е представена и борбата между тия линии, в която борба се създадоха най-изтъкнатите наши писатели и се родиха големите произведения на българската литература.

В последното издание на книгата си Георги Цанев е уточнил своята периодизация. Очертаният в студията литературен процес си остава същият — уедрени са само някои от периодите. И когато четеш този негов труд, неволно се уверяваш, че Георги Цанев има сили не само да периодизира историята на българската литература, но и да я напише! В този смисъл може да се каже, че неговите читатели очакват с повишен интерес останалите страници от „Страниците. . .“. Те ще ни помогнат да опознаем още по-добре литературното си минало, ще ни разкрият нови богатства в родната класика, ще ни научат как да станем още по-добри наследници на наследството.

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

☆

КАРАВЕЛОВ В НЕВЯРНА СВЕТЛИНА *

Михаил Димитров има несъмнени заслуги като изследовател на българското Възраждане и по-специално като познавач на революционното дело, идеологията и творчеството на Христо Ботев. Неговите трудове за Христо Ботев имат характер на принос в българската наука.

През последните четири години българските историци на обществената мисъл направиха много за усвояването, изучаването и оценката на творчеството на великия народен деец Любен Каравелов. Известно е, че недостатъчното познаване на това творчество водеше до неточна и тясна характеристика на възгледите му. Излизането на „Избрани съчинения“ в три тома (1954—1956 г.), където за първи път е представена публицистиката и литературната критика на Каравелов, изследванията на Г. Караславов, проф. А. Бурмов, проф. П. Златарев, проф .Н. Кондарев, Цв. Минков, Илия Конев спомогнаха до голяма степен да се определи правилно историческата роля и действителните идеали на бележития писател и борец.

Характеристиката на идейните възгледи на Л. Каравелов е сложна задача, тъй като не само нямаше научно издание на съчиненията му, но и голяма част от неговото наследство си остава тайна за изследователя, защото не са изучени и ръкописният фонд, и онова, което е било публикувано в изданията от 60—70-те години. Затова е напълно понятен интересът към неотдавна излезлия сборник със статии и бележки на българския публицист, печатани за пръв път в руския, българския и сръбския печат през 1860—1869 г. до издаването на „Свобода“ и на неговите писма от 1857 — 1878 година. Публикуването на всички тези статии и писма на един от най-крупните представители на епохата от навечерието на Освобождението е не само ценен принос в караваловедението, но и важен източник за разбиране на редица въпроси от българската и сръбската действителност през 60—70-те години.

Значителна част от статиите, включени в книгата, са подписани от автора или пък тяхната принадлежност не буди съмнение

* Публицистиката на Любен Каравелов (1860—1869). Издирил и подготвил за печат Михаил Димитров. София, 1958. Издание на Българската академия на науките, 687 стр.

тъй като по-късно Л. Каравелов в една или друга форма е признал своето авторство. Но в книгата има и такива статии и кореспонденции, които са въведени от съставителя въз основа на текстологичен анализ, защото не са подписани от автора. Подобна работа извърши съветският историк проф. С. А. Никитин[1], който стигна до извода, че в 1867—1868 г. в „Голос“ и „Русские ведомости“ Л. Каравелов е печатал кореспонденции, означавайки местонахождението на автора с различни точки на Балканския полуостров, като част от кореспонденциите в „Голос“ са подписани с „Софиянчанин“, „Балкански родолюбец“, SLS; по-голямата част от бележките в „Голос“ и всички бележки в „Руские ведомости“ са се печатали без подпис. Според мнението на С. А. Никитин писмата в „Руские ведомости“, отбелязани като протест от Константинопол, не принадлежат на Каравелов (посоч. съчинение, стр. 119). Той посочи също, че кореспонденциите на Каравелов в „Голос“ и „Руские ведомости“ не са еднородни в стилно отношение поради това, че редакторът на втория вестник е подлагал целия материал в „Р. В.“ на нивелираща обработка. Доказателствата на С. А. Никитин дават възможност да се признае, че Каравелов е бил авторът на кореспонденциите, за които се говори. Обаче трябва да се направи специален анализ на тези бележки, за да можем да смятаме Каравелов отговорен за едни или други обобщаващи положения или политически идеи в тях. Не е тайна, че в редакциите на буржоазните вестници и по-рано и сега материалите на кореспондентите се подлагат на изменения в угодния на редактора дух. С това по-специално се обяснява и причината, задето авторът не е подписвал кореспонденциите с името си. Ясно е, че Каравелов е сътрудничил в руския печат, защото последният му е предоставял широка трибуна, от която той е могъл да информира руската общественост за положението на южните славяни и да изразява възгледите си дотолкова, доколкото е успявал да ги прокара в писмата си, адресирани до руски вестници. Това го е карало да се помирява с неизбежната „обработка“. Разбира се, съвременният изследовател трябва да вземе предвид горното обстоятелство.

За съжаление М. Димитров, увлечен от представите си за славянофилството на Л. Каравелов, не само не взема предвид особеностите на литературната му дейност като кореспондент, но е включил в рецензираната книга голям брой статии, които нямат никакво отношение към българския публицист, а са чужди и враждебни на неговите възгледи и убеждения. В стремежа си да докаже идейната близост на Каравелов със славянофилите, М. Димитров му приписва шест статии в аксаковския вестник „Ден“ в 1861, 1863 и 1864 година. Михаил Димитров не се смущава от факта, че статията на Л. Каравелов във вестник „Руска реч“, бр. 1 от 1862 г. „По повод на славянския отдел във вестник „Ден“ дава рязко отрицателна оценка на славянофилската насока на този вестник. Същото нещо той е изразил и в статията си „Българска книжнина“ (в. „Българска пчела“, бр. 3—6, 1864 г.)[2]. Нещо повече — в писмата си до Е. П. Ковалевски през август и октомври 1863 г., изброявайки усърдно своите статии и органите на руския печат, в които са печатани, Каравелов не назовава нито споменатите статии в „Ден“ (макар че четири от тях са били вече отпечатани), нито самия вестник.[3] Едва ли той би се стеснявал да посочи сътрудничеството си в този вестник в лицето на Аксаков, който неведнъж му е помагал. Самият М. Димитров дава в предговора си сведения, които е заимствувал от труда на проф. С. А. Никитин, че Е. П. Ковалевски е уредил предаването на славянския отдел в аксаковския вестник „Ден“.

Какви доказателства привежда М. Димитров в полза на своето твърдение за сътрудничеството на Каравелов в „Ден“? Той цитира писмото на българския публицист до Погодин от 29 февруари 1864 г., в което заявява, че „никъде, пред никого и никога не съм се отзовавал лошо за г. Аксаков, ако не се смята за такъв отзив приложената тук моя статия за „Ден“.[3] В това съставителят на книгата вижда основание за участието на Каравелов в органа на московските славянофили. Но самото писмо до Погодин, което е написано две години след статията в „Руска реч“ показва, че до Аксаков и Погодин са стигнали някакви неблаговидни отзиви на Каравелов за първия, освен широко известната му статия.

А няколко месеца след писмото до Погодин, в статията си „Българска книжнина“ Каравелов дава рязък отзив за книгата на Р. Жинзифов, посочвайки я с насмешка: „Руската газета „Ден“ и нейният редактор полудял от радост, като видял г. Жинзифовите стихотворения и нарича ги прекрасни. . . сякой може да хвали това, щото му се харесва, и г. Аксаков похвали г. Жинзифов. Сякой поет си има свое об-

[1] Виж С. А. Никитин, „Южнославянские связи русской периодической печати 60-х годов XIX века“. Ученые записки Института славяноведения, т. VI, 1952 г.

[1] Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 82—84, 119.
[2] Пак там, стр. 573—574.
[3] Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 576. Уместно е да отбележим, че М. Димитров в бележките си на стр. 74 е изложил по свой начин думите на Каравелов: „Никога той не е имал нищо против Ив. Аксаков“.

щество, а сякое общество свой поет, защо и славянофилското московско общество да не направи г. Жинзифов свой поет? Хората държат магарето да го яздат, а кравите го направили гайдурджия“ (стр. 118—119).[1]

Как се е отнесъл Каравелов към славянофилите въобще и по-специално към Аксаков виждаме от неговото знаменито „Обяснение“ (1862 г.), което съставителят кой знае защо не е пожелал да включи в книгата си. А „Обяснението“ принадлежи безспорно на Каравелов, подписано е от него, и като документ, който не е претърпял редакционни поправки, изразява точно възгледите на автора. В него Л. Каравелов пише: „Ние сметнахме за свой свещен дълг да протестираме против учението на славянофилите, които имат много малко общо с южното славянство“.[2]

Цитираното по-горе ни позволява да направим извода за дълбоките идейни различия между славянофилите и Каравелов още през московския период на живота му. Тези различия доведоха до отдръпването на Каравелов от кръжока на московските българи-славянофили, които участвуваха в „Ден“. Ето защо ние смятаме за необосновано твърдението на М. Димитров за сътрудничеството на българския публицист във вестника на Аксаков.

Да разгледаме съображенията на съставителя, които са го накарали да включи отделни статии от „Ден“. В бр. 2 на този вестник от 1861 г., е напечатана анонимна бележка, в която се описват опитите на езуитите да разпространят унията в България. Авторът на бележката е цитирал призива на „Цариградски вестник“: „Българи и гърци, бийте тези народни прелъстители. Бог ще ви прости прегрешението, защото то е извършено от вас в името на вярата, в името на най-драгоценното от всичко, което имате“ и по-нататък продължавал: „Колкото и диво да звучат тези кръвожадни внушения, колкото и да противоречат те на духа на християнството въобще и на православните предания по-специално, те са важни, защото характеризират взаимните отношения между католици и православни в България. Ние разбираме напълно и споделяме негодуването на българския вестник. Но грубата сила е най-надеждната опора по отношение на „духовната съблазън“ и ние бихме посъветвали българите да намерят други, по-мирни и по-верни средства за противодействие“ (стр. 73—74).[1]

Как могат да се съчетаят тези редове, приписвани на Каравелов, с критическите му бележки по адрес на същите редове: „Втори брой (има се предвид вестник „Ден“ от 1861 г. Л. Е.) е излязъл вече с новини, бележки, разсъждения, съвети. . . Тук се е появил и българин с невероятната и странна новина, че в тази минута българите имат честта да вървят ръка за ръка с гърците и че тези нови приятели са тръгнали против униатите „с юмруци и тояги“. Г. Аксаков дава към това бележка, че за образованите хора е неприлично да се бият с тояги и юмруци, но че това е простително за защитниците на своята вяра“ и по-нататък: „а за учудване е, че тези продажни новини за симпатията на българите към гърците се посрещат с радост в Москва и се появяват тържествено в славянския отдел на „Ден“ (стр. 81).

Не по-добре е аргументирана и принадлежността на другите пет статии в „Ден“. В едни случаи се използува такова важно доказателство, че псевдонимът „Българин“ или „Южен славянин“ е употребяван след няколко години от Каравелов в българския или сръбския печат като че ли той не е бил употребяван освен от Каравелов и от много българи и сърби. При това не се взема под внимание, че бележката, подписана с „Българин“, има подзаглавие „Писмо на един от учащите се в Москва българи до редактора“, а в 1863 г. никой не е смятал Каравелов за учащ се, пък и той не е бил такъв през тази година.

Понякога съставителят дава и следната мотивировка (под линия): „Вероятно и некрологът за Филаретов е написан от Каравелов“ (стр. 110). Но по този начин може да се включи която и да е статия в който и да е сборник. Думата „вероятно“ не е доказателство, още повече при такъв важен въпрос, като сътрудничеството на публициста във вестника, против насоката на който той се е изказвал.

М. Димитров е направил от Каравелов автор на тринадесет уводни статии в „Голос“ през 1865, 1866 и 1867 години. „Голос“ е бил орган, близък до министерството на външните работи. През посоченото време балканската политика на Русия е била в центъра на вниманието не само на руския, но и на европейския печат. Написването на уводни статии е било работа на хора, които са определяли насоката на вестника и са били влиятелни в политическите кръгове. Уводните статии на „Голос“ свидетелствуват, че са били писани от хора, информирани от източниците на

---

[1] Тук и по-нататък в скобите се посочва страницата на рецензираната книга.

[2] Цит. по Илия Конев. Към въпроса за влиянието на руската обществена мисъл от 60-тегодинина XIX в. върху Любен Каравелов. Известия на Института за българска литература, кн. VI, стр. 207, София, 1958 г.

[1] Този текст е даден в статията на в. „Ден“ на руски език. Даваме го в превод на български.

МИД-а[1]. Дори в наше време, когато средствата за съобщение далеч превъзхождат онези, с които са разполагали вестниците преди сто години, уводните статии се пишат в редакциите, а не от кореспондентите, които се намират на хиляди километри от тях.

Не бива да се забравя, че Каравелов е бил обикновен сътрудник на „Голос“ и то без да владее напълно руския литературен език. По своето обществено положение в Русия той е бил беден литератор, разночинец, който не се е движел сред аристократичните кръгове на руското общество; а съставителят го изобразява като близък човек на руския посланик в Турция граф Игнатиев, при което последният дори му съобщава сведения за тайни договори между държавите (вж. бел. към стр. 149).

Защо му е потрябвало на М. Димитров да преувеличава значението на Каравелов в „Голос“? Разбира се, за да го направи отговорен за политическата ориентация на вестника, за да го представи като проповедник на панславизма. А на М. Димитров без съмнение са известни отрицателните изказвания на Л. Каравелов (когато е могъл свободно да изрази мислите си) по адрес на редакторите на „Московские ведомости“ и „Голос“, с които иска да го обедини идейно М. Димитров. Той е писал: „г-н Катков и г-н Краевски са хора съмнителни и станали са народни и славяни само за интерес“ и по-нататък: „Но както и да е, а „Голос“ не е в състояние да разбере какви са нашите стремления и мисли, че ние сме още голи пилета, които не могат да живеят без квачка. За какво ни е славянска монархия, когато и в нея бият, както и в Турция“.[2]

В уводната статия на брой 173 от „Голос“, датирана както винаги с предния ден „Санктпетербург, 24 юни 1867“ авторът, защищавайки литературния панславизъм, твърди, че в бр. 164 „ние без заобикалки казахме кое от славянските наречия трябва да бъде признато от този обединяващ славянски орган, а именно признахме руския език“ (стр. 254). От излизането на бр. 164 и даването в набор на бр. 173 има 9 дни; излиза, че през тези 9 дни бр. 164 е пристигнал в Белград, Каравелов там е успял да напише голяма уводна статия, тя е била доставена в Петербург и незабавно отишла в набор. И всичко това за 9 дни. Ако пък съпоставим датите на отпечатване на кореспонденциите от Белград с датите, посочени при тяхното изпращане, получават се обикновено не по-малко от 11—12 дни (в една посока!).

А сега за същността на статията. Нито в един от своите литературни трудове, написани в Русия и в други страни, Каравелов не е заявявал, че руският език трябва да стане общославянски език и затова не може да се посочи аналогично изказване от безспорните произведения на писателя. Няма никакви основания да му се приписват чужди идеи.

В същата уводна статия се проповядва преселване на славяните в Русия и по-специално в „богатия и незаселен“ Приамурски край (стр. 256—257). Трудно е да се съгласува този призив със страстния протест на Любен Каравелов против пропагандата на И. Аксаков и Р. Жинзифов за преселване на българите в Русия. „Душата на българския народ, — писа Каравелов, — го боли за родната земя, те мислят как да я спасят, а славянският отдел на „Ден“ вместо това предлага нежно на българите безплатна квартира до Никитските врати. . . Ние не говорим дали това отговаря на някакви народни тенденции, но просто има ли тук поне капка смисъл?“ (стр. 84).

На Каравелов е приписана уводната статия от брой 63 на в. “Голос“ — 1867 г., в която се казва следното за младите сърби: „но всички се връщаха от Русия с обич към Русия, особено ако бяха попадали в кръжока на „лишените“ от ум, сляпо щастие и политически усет“: (стр. 184) и по-нататък се развива полемика с известните думи на Некрасов, станали лозунг за революционната младеж: „Народът разбира едно — незаконността на турските претенции и по този въпрос може само да се сближим с народа, народът разбира още своята нравствена, органична връзка с Русия и с народа и по този въпрос биха могли да се сближат сърбите и техните радикали. Обаче радикалите и „паразлиите“, просто не искат и да чуят за това и, разбира се, няма да спечелят много. Можеха да спечелят революция, избиване, но съвременното развитие на обществото мина вече оня период на наивност, когато вярваше на най-гръмките парадокси в революционната стилистика, че само онова дело е трайно, което е изцапано с човешка кръв, само онова здание е здраво, в цимента на което е вляна кръв“ (стр. 185).

Такава статия не е могъл да напише човек, свързан в Русия и в чужбина с руското нелегално революционно движение, човек, който е произнасял имената на Белински и Чернишевски с благоговение, авторът на коментарите към „Неофит“ от Шевченко, председателят на БРЦК, редакторът на „Свобода“ и „Независимост“.

Понеже горните съображения са неубедителни за съставителя, нищо не му пречи в случая да обясни по какъв начин Кара-

---

[1] МИД — Министерство иностранних дел (б. р.).

[2] „Свобода“, бр. 1—1871, цит. от книгата на Никола Кондарев „Идеологията на Любен Каравелов“. София, 1957 г., стр. 46.

велов успява в уводната статия на бр. 63 да цитира материал от бр. 56. Как да се обясни, че бр. 56 е успял да пристигне в Белград, там Каравелов го е прочел, написал и изпратил уводна статия за бр. 63, която е била получена в навечерието на излизането на вестника и всички тези събития стават за 6 дни. Невероятни чудеса!

Защо са потрябвали такива чудеса на съставителя става ясно от бележката му за уводната статия на „Голос", бр. 63. Той твърди, че Каравелов се е изказал тук против революционните методи за разрешаване на политическите и социалните въпроси. Разбира се, с помощта на уводните статии на Катков и Краевски не е трудно да се докаже тяхната реакционност, панславизъм и религиозност, но какво общо има с това Каравелов? И най-после къде е обещания от съставителя текстологичен анализ? Всеки читател, който разполага с трите тома на Каравелов, издадени в 1954—1956 г., е в състояние да посочи десетки извадки от неговите публицистични и художествени произведения, в които Каравелов зове към революционна борба против националното и социално поробване. Но изглежда, че това, което е известно и на учениците, може да бъде отричано от почтен учен, увлечен от предвзети идеи.

Със същия начин на отбиране се обяснява и появата на уводната статия от в. „Отечество" (бр. 1/25 юли 1869) в книгата. В нея се твърди: „Ние не щем да погрешим, ако кажем, че просвещението води след себе си политическа свобода, а не политическата свобода просвещение" (разр. а., стр. 513).

Може ли да се приписват тези редове на Л. Каравелов, щом като той казва, че това не е негова програма[1], ако той скъсва с хората, които съчиняват тази програма, ако той провъзгласява за свое политическо кредо съвсем противоположни принципи в бр. 1 на „Свобода": „Ако българите да бяха образовани, то не щяха да търпят да ги газят такива цигани, каквито са турците; а да бъдат тия образовани, то по-напред трябва да бъдат свободни".[2] И въпреки всичко изцяло чуждата и враждебна на възгледите на Каравелов статия се включва в сборника на неговата публицистика, а съставителят ни пояснява любезно, че „авторът защищава просветителството като средство за разрешаване националния български въпрос..." (стр. 513).

Понякога съставителят, за да установи авторството, използува съпоставянето на отделни статии. Така например уводната статия на в. „Голос", бр. 264/1865 г. се смята за Каравелова, защото съдържа фразата „с пълна увереност, можем да кажем, че нито един народ в Турция не търпи такива ужасни притеснения от турците, както българите" (стр. 132). Съставителят посочва, че „тази мисъл е прокарана на много места във вестниците „Свобода" и „Независимост". „Ако има на света такава една народност, която е достойна по размерите на нещастията и теглилата и нравствено и вещественo — за нашата бедна българска народност" (в. „Свобода" бр. 17).

Като оставим настрана, че посочените цитати далеч не съвпадат, фраза като тази в „Голос" може да се намери в който и да е руски вестник, когато се засяга положението на българите в Турция, тъй като това е било такава безспорна истина, както 2 и 2 = 4. Ето защо такива фрази не дават материал за решаване на въпроса за авторството.

Уводната статия на в. „Голос", бр. 230 — 1866 г. е зачислена в актива на българския публицист, поради съдържащия се в нея израз „. . .в Русия незабравимия руски деец Юрий Венелин тури здравата основа на възраждането на българската народност" (стр. 143). Съставителят сравнява този израз с думите от в. „Свобода", бр. 19: „Юрий Венелин, без никакво съмнение, е първи, който със своята история „Древние и нынешние болгары" научи болгаринът да цени своето име и да се гордее със своята достойна за уважение народност" (стр. 147).

Обаче тези две фрази не съвпадат, а изразеното в тях уважение към Венелин не може да бъде обявено за присъщо само на Каравелов. Всеки случай това не е аргумент за утвърждаване на авторството.

Впрочем съставителят решава понякога сложния въпрос с още по-прости доказателства. Така например за уводната статия на в. „Голос", бр. 56/1867 г. той пише: „Впрочем, за авторството на Каравелов говори преди всичко духът на тия статии" (стр. 174).

Догадката играе голяма роля в доказателствата на М. Димитров, към нея той прибягва често и с желание. През май 1867 г. Каравелов изпратил на някой си Александър Иванович писмо, в което посочвал, че неговият букурещки кореспондент моли да се благодари на редактора на в. „Голос" за някои уводни статии, посветени на южните славяни. На това основание М. Димитров обявява Л. Каравелов за автор на тези статии (всъщност неизвестно кои!, стр. 579).

В състава на книгата, наречена публицистиката на Каравелов, са поместени без

---

[1] Виж „Обявление", стр. 512—513, „Аз ли съм фалшив или издателите на „Отечество", стр. 542, 545.

[2] Любен Каравелов. Избрани произведения, т. 3, София, 1956, стр. 430.

всякакво основание от 120 материала — 13 уводни статии на в. „Голос“, 6 статии на в. „Ден“, 3 константинополски кореспонденции в „Руские ведомости“, статията „Сърбия и европейското равновесие“ от „Московски ведомости“, уводна статия от в. „Отечество“. Не е изключено, че понататъшните издирвания и текстологичен анализ ще ни позволят да установим по-определено и авторската принадлежност на много анонимни кореспонденции (да не се смесват с уводни статии!) във в. „Голос“ и „Руские ведомости“, и най-главното да се уточни кое от тях принадлежи на Каравелов и кое на неговите редактори от редакциите на посочените вестници.

Ще се спра на своеобразните методи на работата на съставителя, които не отговарят на едно сериозно научно издание. Всички уводни статии на в. „Голос“ имат заглавия, посочени в съдържанието на броя. Михаил Димитров ги дава обикновено без заглавие, а в отделни случаи им слага свои произволни названия; така е постъпил той с уводните статия на в. „Голос“ (бр. 230 от 1866 г., бр. бр. 61, 130, 192 от 1867 г.). Някои статии са поместени без началото, а някои без края. Така например от редакционната статия „Сърбия и европейското равновесие“ („Московски ведомости“, бр. 152 от 1862 г.) в книгата отсъствува 1/3 от статията. От уводната статия на в. „Голос“ — бр. 56/1867 г. отсъствуват трите последни пасажа, при което съставителят я смята за статия от бр. 35! На стр. 187 той дори съобщава в особена бележка, че уводната статия на бр. 56 той не е получил. От уводната статия на в. „Голос“, бр. 191 няма началото и тя не е посочена като редакционна. Статията „Турските гърци и турските славяни“ от в. „Голос“, бр. 130/1867 г. се състои от 5 вестникарски колони, а в книгата са дадени само двете последни колони. Така постъпва М. Димитров не само с анонимните произведения, но и с изключително важния труд на Л. Каравелов „Вук Караджич“. Той го възпроизвежда по „филологическите записки“ (Воронеж, 1867 г.), а в пълен вид тази статия се е появила в книгата на Любен Каравелов „Страници от книгата за страданието на българското племе“ (Москва, 1868 г., второто издание — Москва 1878 г.). Изчезнал е краят на статията — две големи страници.

В отделни случаи съставителят не отбелязва нито броят на вестника, нито датата на публикуването на статията, а понякога посочва друг брой. Кореспонденцията на в. „Голос“ от 23 март 1867 г., изпратена от Зимнич, е посочена в бр. 3 (стр. 167—169), а в действителност тя е напечатана в бр. 99. Кореспонденцията от Белград в бр. 99 е подписана с латинската буква S, а съставителят поставя допълнително в скоби — Стойчев.

Не са на нужната висота и коментарите към статиите и писмата. Изключително значение има писмото на Л. Каравелов до И. А. Зиновиев, написано през октомври 1873 г., според съставителя с участието на Христо Ботев. Съдейки по всичко, писмото е писано с цел да се узнае с какви данни разполага царската полиция за връзките на Каравелов с революционните нелегални организации. Каравелов отрича тези връзки и едновременно се опитва доколкото е имал възможност да оправдае И. Г. Прыжов, като го представи за случаен съучастник на Нечаев, а може би и дори жертва на последния. В това писмо Каравелов нарочно бърка дати и факти, доказва, че той дори не е познавал Нечаев. Иначе той не е могъл да пише на Зиновиев, но М. Димитров, разбира се, познава трудовете на В. Богучарски,[1] Евгени Волков[2], Иван Миховски[3] и най-после на Георги Бакалов[4], в които се говори и за личното общуване на Нечаев с Каравелов, и за тяхната кореспонденция. Известно е, че на процеса на нечаевци неведнъж се е споменавало името на Каравелов, който е изпратил Нечаев със своя записка до близкия приятел И. Г. Прыжов. Вместо да съобщи на читателя истинските сведения, М. Димитров е снабдил писмото със следната характеристика: „Отхвърля подозрението за съчувствие на превратни (революционни) идеи и за връзки с руски революционери“. Отношението му към социализма. На какво е посветил живота си. Не иска да бъде неблагодарен на руското правителство“ (стр. 607). Обаче в писмото на Каравелов няма нито една дума за неговото отношение към социализма и няма угоднически думи, които му е приписал Михаил Димитров, че той не иска да бъде неблагодарен на руското правителство. От къде е взел всичко това съставителят на книгата? Отговорът е един — това е същата догадка, която неведнъж се среща в разглежданата книга.

Не можем да се съгласим с представите на Михаил Димитров за прогресивната руска младеж. В споменатата бележка към уводната статия на в. „Голос“, бр. 63, съставителят пише: „Кого разбира авторът под „лишени“ от ум, сляпо щастие и политически усет“? От това, което следва по-долу, се вижда, че той има предвид

---

[1] В. Богучарский. Активное народничество 70-х годов, М., 1912, стр. 29—31.

[2] Ев. Волков, Хр. Ботев. Сб. Бълг. Ак. на науките, кн. XV, 1921, стр. 118—120.

[3] Иван Миховски. Сергей Нечаев и Любен Каравелов, Борба, г. II, кн. 20, София, 1920 г.

[4] Г. Бакалов. Христо Ботев и Сергей Нечаев, „Летописи марксизма“, кн. IX—X, М—Л, 1929, стр. 11.

радикалната руска младеж, която не възпитавала любов към Русия у чужденците“ (стр. 187). В това обвиняваха революционната младеж само реакционерите. Тя обичаше горещо своята страна и своя народ и внушаваше тези чувства и на ония представители от славянските страни, които попадаха в нейните кръгове, какъвто беше Каравелов.

В коментарите има много бъркания и небрежност. За Егор Петрович Ковалевски се съобщава, че бил министър на просветата (стр. 572), а в действителност министър на просветата е бил Евграф Петрович Ковалевски през 1858—1861 г. За граф Н. П. Игнатиев във връзка с писмото на Каравелов до него през 1863 г. се посочва, че тогава той бил руски посланик в Цариград, а в същото време той е бил началник на Азиатския департамент в Министерството на външните работи (стр. 576). Комично звучи справката към бележката за в. „Московски ведомости“ (бр. 45—1867 г.), в която се сочи че хърватската правителствена канцелария ще бъде управлявана от Е. Иелачич. В коментара се разказва, че Иелачич Йосиф е роден в 1801 г., а е умрял в 1854 г., проявил се е при потушаването на унгарското въстание, а след това е бил губернатор (бан) на Хърватия. Да не би да е възкръснал той 13 години след смъртта си, за да получи понижение в длъжността си? Уместно е да се каже, че Йосиф Иелачич, за който става дума, е умрял не в 1854 г., а в 1859 година.

Досадно е, че полезната и ценна книга, поради предвзетостта в съжденията и небрежността при съставянето, е толкова пострадала. Досадно е и това, че тя нанася вреда, създавайки у неопитния читател неправилна представа за великия син на българския народ, достоен за дълбоко уважение и признателност от страна на потомците. Досадно е най-сетне, че това е извършено от учен, когото уважаваме за неговите трудове върху Възраждането.

Л. ЕРИХОНОВ.

☆

СЪЩЕСТВУВАЛ ЛИ Е ПОП БОГОМИЛ?

Богомилското движение е една от големите прояви на нашия народ в неговия исторически живот. Въпреки че научната литература върху него е извънредно богата, все още ред важни въпроси из историята му остават за изследване и разрешаване. Всяко ново проучване в тази насока заслужава похвала, особено ако то изнася нови материали и съждения.

В центъра на научните изследвания досега съвсем естествено се е наблягало върху самото учение на богомилите — главният стремеж е бил да се изяснят възможно по-пълно техните мирогледни идеи: религиозни, социални, политически. В миналото преобладаваха изследвания, които диреха и изтъкваха предимно религиозните схващания в богомилското учение, а се премълчаваха неговите социално-политически идеи. В най-ново време тази едностранчивост е отстранена. Сега богомилството се разглежда преди всичко като силно социално-политическо движение на българските селяни, водещи борба срещу своите притеснители — светските и духовните феодали.

При осветляване на твърде сложните проблеми, свързани с богомилството, някаква особена роля не играе липсата на сведения за неговия създател поп Богомил. Ценно е самото учение. Поради това в литературата за него е писано сравнително малко. Разбира се, наличието на едни или други данни за поп Богомил би улеснило в известна степен по-правилното осветляване на някои страни в учението на богомилите.

На тоя въпрос в последно време се спира др. В. Сл. Киселков. Той написа специална статия „Съществувал ли е поп Богомил“.[1] Статията е ценна преди всичко с това, че дава повод в нашата наука да се подеме по-настойчива и системна работа по поставения въпрос — да се дирят нови материали за поп Богомил.

В тази своя статия другарят Киселков отрича съществуването на поп Богомил, привеждайки ред „аргументи“, за да докаже това. В началото на статията си той пише: „Под влияние на досегашните изследователи на богомилството допреди няколко години и ние поддържахме изтъкнатия общоприет възглед. Обаче откак се запознахме по-подробно с богомилското движение и с книжовните паметници, в които се говори за него, или които отразяват дуалистически, богомилски светоглед, ние се видяхме заставени да се откажем от казания възглед като погрешен и да дойдем до заключението: Козмовото известие за съществуването и за ролята на поп Богомил в епохата на цар Петър се отнася не

[1] Сп. „Исторически преглед“, XIV, 1958, кн. 2, стр. 57—67.

*

Благодарение на голямата си надареност и извънредно благоприятно индивидуално развитие Найден Геров се оказа най-подготвен да осъществи прехода към художествено съзнание в българската литература през 40-те години.

Учейки се до 1839 г. в България, той възприема завоеванията на предходния, даскалския период в литературата. Традицията на рационалистично мислене, възприето от него, се развива в брошурите и изказванията му на филологически теми в Одеса през 40-те години. Запознаването с руската художествена литература помага на Геров да осъществи прехода от рационалистичния стадий на съзнанието, към стадия на чувствителност, което е било предстояща задача на българското литературно развитие. Този преход ярко личи в стихотворенията на Геров[1]. Той започва със съчиняването на басни, анакреонтични стихотворения и оди (срв. стихотворението „На Ч.***“ — свободно подражание на одата на Державин „Велможа“), т. е. пише все още в жанрове, типични за рационалистичния стадий в литературата (класицизма), а след това преминава към сферата на интимната лирика, характерна за пробуждащото се индивидуално съзнание.

Пробуждането на индивидуалното съзнание е най-главното в пътните писма на Геров. За да имаме представа за характера на тези писма и за да не изглеждат голословни нашите по-нататъшни разсъждения, ще цитираме съдържанието на първото писмо — от 10 май 1846 г., в което се описва пътуването от Одеса за Букурещ. Весела компания от младежи напуска Одеса. Първата нощ прекарват в Овидиопол „не като пътници с почиване, а като да бяхме ся събрали да ся веселим със смях. Освен едно шише, нямахме с какво друго да подкрепим веселието си, но недостатъка на вътрешни средства ни замени нашият домакин. . .“ (стр. 928). В такъв лек, шеговит тон започва Геров своя разказ. С друга интонация обаче разказва той за впечатленията си от следващия ден, когато пътниците минават през местата, заселени с български преселници в Бесарабия: „И вместо това да мя развесели, друга една среща мя фърли в весьма нерадостни чувствования.“ Той вижда колко тежък е труда на българите в чуждата земя и сърцето му се залива от горчивина. На това унило настроение отговаря и голият степен пейзаж — „сé равнина и равнина, . . . няма что да ти влезе в очи“ (стр. 928); той мечтае за родината и в далечината му се мяркат очертанията на Стара планина. Всичко привлича вниманието на любознателния пътешественик, ето „десятина душь солдати на страшен бой с мамалига. Като обиколили паницата, па я подстъпили та и духът ѝ не остана. Като ги видях, помислих си: тамам за вас неприятел! М а м а л и г а д у ш м а н л а р а!“ И така навсякъде Геров съобщава не само какво е видял, но и мислите и чувствата, изникнали у него. Неговият разказ понякога напомня простотата и строгостта на руската класическа проза. Съдейки по долуцитирания откъс, Геров изглежда е познавал прозата на Пушкин и по-специално неговата „Капитанска дъщеря“ — „Офицеръ-то остана на кордона. Времято беше весьма добро, но връз

[1] Вж. десетки неиздадени стихотворения на Геров в Архива на Държавна библиотека „Васил Коларов“.

за човек, който наистина е живял, а до една празна легенда или обикновен мит, защото поп Богомил като човек и създател на българското богомилство изобщо никога не е съществувал в България. Всичко, което се твърди за него било от Козма, било от Бориловия синодик, било от някои неизвестни по име защитници на официалното църковно учение, а врагове на апокрифната книжнина в България, Сърбия и Русия, е плод на неоснователни предположения и изводи" (стр. 57). Или пък завършекът на статията: „Това са нашите г л а в н и доказа и съображения, които ни заставиха да се откажем от традиционното гледище по въпроса за съществуването на легендарния български поп Богомил като човек, като богомилски ересиарх и като творец на апокрифни съчинения." (стр. 67).

За доказване на своята теза Киселков, както сам се изразява, си служи с редица „докази и съображения".

*

Разбира се, никой научен работник не би се заел да отстоява съществуването на поп Богомил, ако срещу това се изнасят необорими доказателства и съображения. За съжаление аргументите и съображенията на др. Киселков не са достатъчно убедителни в тая насока. Преди всичко те са едностранчиво събрани и изяснени. Противно на неговото схващане за легендарността на поп Богомил, аз застъпвам схващането, което преобладава в науката, а именно, че поп Богомил е историческа личност. Поне сегашното състояние на науката не ни дава право да се отнасяме така скептично към него. Ако някога се открият определени свидетелства, говорещи против неговото съществувание, никой повече не ще се заеме с неговата защита.

От това самото богомилско движение — като домашно и международно явление — нищо не ще загуби. Важно е тук самото антифеодално движение на богомилите, оставило трайни следи в историята на средновековните народи.

1. Като обяснява как възникнало името „богомили", др. Киселков цитира единтвърде стар славянски извор (от XIV—XV в.), в който се казва: „сами се наричаха богомили" (б о г у м и л и с а м и с е н а р и ц а ю щ е).

Този източник обаче не е оригинален славянски — той не е нищо друго, освен превод и компилация на частта за богомилите из съчинението „Догматическо всеоръжие" (Πανοπλια δογματικη) от византийския писател Евтимий Зигабин (XII в.). Това доказа руският славист М. Соколов още през 1888 г. в своя ценен труд „Материалы и заметки по старинной славянской литературе". Соколов пише: „Так в XII кн. загребских „Старин" В. Качановский напечатал любопытную статейку О богомиляхъ, содержащую изложение некоторых пунктов богомильского учения... Но это есть не что иное, как компиляция из Паноплии Евтимия Зигабена, из XXIII титула, трактующего о богомилах, именно из введения и § I, XIV, XVI, XVII, XIX, XXIII,... Мы сравнивали содержания статейки с латинским изданием Паноплии, Venetiis, 1555 г. (стр. 118).

Тази извадка от съчинението на Евтимий Зигабин се среща често в старославянските ръкописи, напр. преписите: рилски от XVI в. (вж. Е. Спространов, Опис на ръкописите в библиотеката при Рилския манастир, София 1902, стр. 19); Софийски академичен от XVI в. (вж. Б. Ст. Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература. София 1958, стр. 49); Григоровичев от XV в. (вж. В. Мочульский, Описание рукописей В. И. Григоровича. Одеса 1890, стр. 65) и други.

Евтимий Зигабин говори за византийските богомили. При такова положение какво означават неговите думи: „сами се наричаха богомили"? Ясно е, тук става дума за най-новите еретици във Византия, които не се боят, а гордо „сами се наричат богомили", т. е. причисляват се съзнателно към българското социално-религиозно движение н а б о г о м и л и т е. Думите на Евтимий са твърде показателни в дадения случай — те говорят не само за обща идеология с българските богомили, но и за обща борба. Евтимий не говори за еретиците богомили и з о б щ о, за да разяснява тяхното име, а определено става дума за византийски еретици, които се назовават сами богомили.

У Евтимий Зигабин има още една фраза, която определено подсказва, че съчинението му се отнася за византийските богомили. Той пише: „Богомилската ерес се появи не много отдавна всред нашия народ" (Богомильскаꙗ же ересь не прѣдъ мнозѣ же състави се нашего рода, честь соущи от масалиꙗньскые и съслагающи се о мнозѣ онѣхъ преданиемъ). По-нататък той известява, че това станало по времето на „богохранимия наш цар Алексей", който уловил и наказал водача на византийските богомили Василий.

Следователно при положение, че фразата „сами се наричаха богомили" се намира в гръцки извор, тя вече губи онова значение, което ѝ придава др. Киселков, отпадат ония заключения, до които стига той въз основа на нея.

Във връзка с обяснението на името б о г о м и л и искам да припомня, че и дру-

гите еретици, предшедственици на богомилското учение, се считали за истински и верни последователи на Христа. Тази тяхна собствена оценка, разбира се, не импонирала на враговете им, поради което те ги подигравали. В това отношение Козма не е изолиран — той има свои предходници и последователи. В едно слово на архиеп. Кирил Кипрински се казва: „Мнози поганіи еллини, манихеи въ бѣсы вѣроютъ, діаволомъ прелщены. А мы суще, рекше, истинные христіане, в тыяже бѣсы вѣруемъ“ (Описание славянских рукописей библиотеки Троицкой Сергиевой лавры, I, стр. 49).

2. Против съществуването на поп Богомил — според Киселков — говорело обстоятелството, че за него нямало създадени устни или писмени легенди нито от последователите му, нито от противниците му — „за неговия произход, за родното му място, за учението му като юноша, за местослужението и проповедите му като свещеник, за неговата смърт и за неговия гроб. Това обстоятелство се е налагало от самия живот, особено ако той наистина е завършил съществуването си мъченически, както би било редно да очакваме при предположението, че е бил съвременник на цар Петър. Такива спомени и легенди щяха да създадат дори и православните духовници и книжовници, за да служат те за назидание на грядущите поколения“ (стр. 59).

Истина е, че такива легенди за поп Богомил няма както в нашата литература, така и в чуждата. Днешната липса обаче още не показва, че те са липсвали и през средните векове. Но за колко наши културни и обществени дейци са запазени днес някакви легенди? За твърде, твърде малцина! Потърсете легенди дори за царете Борис, Симеон, Калоян! Къде са легендите за такива видни културни творци като Кирил и Методий, патриарх Евтимий, които безусловно са направили силно впечатление на съвременниците си, в чието съзнание са оставили трайни следи? С известна слава в това отношение се ползуват само Иван Рилски и цар Иван Шишман. При такова положение следва ли да се съмняваме в тяхното съществуване? Защо за поп Богомил да е задължително наличието на легенди?

3. Друг аргумент за др. Киселков против съществуването на поп Богомил е, че учениците и последователите му би трябвало „сами да се наричат или да бъдат наричани от противниците си не с името „богомили“, а с името богомилисти, богомиловци, богомилци, богомиляни или някак другояче, но според българските езикови закони“ (стр. 59). Предлаганите от него имена за богомилите наистина може да съответствуват повече на законите на съвременния български език, но не и на езика през онази епоха. Доколко „неправилно“ е името „богомили“, може да се съди от наименованията на останалите еретици през средните векове — манихеи, масалияне, павликяне, македоняне, арияне и пр.

Съгласно законите на старобългарския език богомилите били назовавани „богомиле“. Така е напр. в славянския превод на Евтимий Зигабин Богомили или Богомиле.

Съвременният суфикс -ист за означаване привърженик на някое идейно движение през средните векове не се среща в нашия език, не е характерен за него.

4. Особен аргумент за др. Киселков е отсъствието на името „богомили“, „богомилски“ в „Беседата“ на Презвитер Козма. „Това обстоятелство показва — заключава той, — че самият Козма не е бил напълно уверен нито в твърдението си досежно съществуването на поп Богомил, нито в неизказаното си предположение относно произхода на името богомили от името на споменатия поп Богомил“ (стр. 59).

Всички преписи на Козмовата „Беседа“ съдържат пасажа: „Случи се, че във времето на правоверния цар Петър в българската земя имаше поп, по име Богомил — но по-право е да го наречем Богунемил, — който пръв започна да проповядва ерес в българската земя“. Това е много важно — ясно е посочено всичко: време, при кой цар, кой е творец на новата ерес, за която ще става дума по-нататък в съчинението. Веднъж отбелязал съвсем определено името на ересиарха на богомилите, Козма вече не го повтаря, нито някъде дава името „богомили“, които той редовно назовава еретици.

Защо постъпил така? Козма има дълбока, органическа омраза към еретиците — почти всички най-тежки, обидни думи в своя речник той е отправил към тях. От друга страна, той изтъква, че Богомил пръв започнал да проповядва ереста в България. Да се допуща, че Козма не е знаел за другите еретически учения в българските земи до това време, е наивно. Той е знаел за тях, но те някак са заглъхнали, вече са минало, история. Сега главна еретическа опасност за страната представлява новата проповед на поп Богомил — ереста, както се изразява Козма. Тази дума ереста е извънредно показателна — измежду всички еретически проповеди учението на поп Богомил изпъква най-високо, измества или поглъща останалите, заема първо място по актуалност.

Това се вижда и от увода на „Беседата“ му, гдето изброява първите еретици: Арий

Савелий, Македоний. Особено важна е констатацията на Козма: „Имаше и след това различни ереси по други места, но не за светата Троица, а за божиите твари: едни така, а други иначе заблуждаваха, ала ученията на светите апостоли и отци от всякъде ги отпъждаха“.

И веднага свързва с новата ерес в България: Іакоже слоучи ся въ болгарьскІи земли въ лѣта правовѣрнааго царя Петра.“

Връзката е ясна, приемствеността между българската ерес и предишните еретически учения е създадена. За Козма думата еретици сега означава последното, най-новото еретическо движение, за което той ще говори (юже блядь на прежде поидоуще скажемъ).

Козма счита, че точните сведения за поп Богомил, дадени в началото на „Беседата“ му, са достатъчни. По-нататък неговите усилия са насочени към цялостно разобличаване на Богомиловото учение, на Богомиловата ерес.

Ето при такова фактическо и вътрешнопсихологическо положение за самия Козма как е възможно той да нарича еретиците с името на техния учител богомили? Как той ще ги назовава редовно в творбата си с това прекрасно име? Не, най-справедливо и обществено най-целесъобразно е те да бъдат наричани еретици. Известно е, че в живота на средновековното общество тази дума е имала извънредно важна роля. От друга страна, известна е ролята на църквата, която тя играла в това отношение при оформяне съзнанието на народните маси.

Още една малка подробност — освен в началото на „Беседата“ си, Козма по-нататък не споменава вече имената на Арий, Македоний и Савелий. Така постъпва и спрямо поп Богомил.

Пълни преписи на Козмовата „Беседа против богомилите“ са запазени от XV в. насам. Повечето от тях носят надслов „Слово святаго Козмы презвитера на еретики препрѣнІе и поученІе отъ божественныхъ книгъ“. Но познати са и два преписа с такъв надслов: „Недостойнаго Козмы презвитера бесѣда на новоявившуюся ересь Богоумилоу“, от XVI в. (М. Г. Попруженко, Козма пресвитер, болгарский писатель X века, София 1936, стр. VIII, XXI).

Този надслов, ако не е от самия Козма, все пак ще да е най-близък до наслов, наден от Козма. В него авторът е наречен „недостойният Козма“, както би могъл сам той да се назове. Срещу това другите наслови обозначават „Слово святаго Козмы“ или „Слово блаженнаго Козмы“ — титул, даден от следващите поколения. Първият наслов, за разлика от другите, е ценен с това още, че в него се говори за Богомил и за неговата ерес — „новоявившуюся ересь Богоумилоу“. Следователно има известни основания да се мисли, че името на основателя на богомилското движение е било поставено от Козма в самото заглавие на съчинението му срещу богомилите. И за това той по-нататък не го споменава.

По този въпрос полезно е да се припомни и следната подробност. Соловецкият ръкописен сборник от XVI в., който съдържа един от преписите на „Беседата“ със наслов „недостойнаго Козмы презвитера бесѣда. . .“, е характерен още и с нещо друго. На лист 4 на ръкописа има такава бележка от преписвача: „Книгоу сІю взялъ на списокъ владыкы беседа на новоявившуюся ересь, а писана на хартІи и есть ей за пять сотъ летъ“ (М. Г. Попруженко, Козма пресвитер, стр. VIII). След като анализира езиково този препис на „Беседата“, Попруженко стига до извода, че той е препис от среднобългарска редакция на Козмовото произведение, което се разпространявало в Русия: „Несомненная разительная близость текстов В. и К. заставляет допускать, что эти оригиналы писца В. („писаря“ Павла Васильева) и писца К. (. . . .) находились в тесной зависимости от одного и того-же старого оригинала Козмы пресвитера, бьІть может, действительно ему было „за пятьсотъ летъ“, как заметил в XVI в. писец текста К“ (М. Г. Попруженко, стр. XI).

5. Липсата на всякакви сведения за поп Богомил „в славянски, византийски и западноевропейски автори, които са писали за богомилското учение“, е ново свидетелство за др. Киселков в полза на тезата му. За поп Богомил не говорят: патриарх Теофилакт (X в.), митрополит Димитрий Кизически (X—XI в.), Михаил Псел и Кедрин (XI в.), Йоан Зонара (XI—XII в.), Ана Комнина и Евтимий Зигабин (XII в.), Никита Хониат (XIII в.), Райнерио Сакони (XIII в.). „Най-малкото — обобщава той — чужденците щяха да изтъкнат българския произход на Богомил и щяха да охулят последния, та и целия български народ като виновници заради съществуването на ереста в техните страни“ (стр. 60).

Но защо е нужно да се търси подкрепа за наши български събития у чуждите писатели? Разбира се, ако има такива известия, добре ще е. Но ако няма подобни вести, следва ли от това да се прави извод, че съответните събития не са ставали, или че лицата, за които се говори, не са съществували? Добре е известно, че византийските писатели не са зарегистрирали (нито пък това е било тяхна задача) ред важни събития в нашия исторически живот. Те го-

ворят предимно за български политически дейци — у тях почти не се срещат вести за културни лица и събития. Къде са техните вести за Кирил и Методий, Йоан Екзарх, К. Преславски, патриарх Евтимий?

6. Другарят Киселков обезсилва изцяло вестта за поп Богомил, която се намира в началото на Козмовата „Беседа против богомилите". Нищо вярно няма в нея — Козма е заблуден човек, недобре ориентиран, не е можал да разбере постепенното развитие на дуалистичните учения в България и пр. Изобщо казани са доста черни слова за него (стр. 62). Но по-важно в случая е друго — Киселков смята, че Козма е книжовник от XI в., написал своята творба приблизително към 1042 г.[1] Отдалечил по такъв начин Козма от времето на цар Петър със 70—80 години, за него вече е по-лесно да говори за недобрата осведоменост на Козма. Аз няма да се впущам по този специален въпрос, но само ще кажа, че не споделям това разбиране на др. Киселков.

След като привежда своите аргументи за разпространение на дуалистичните учения (манихейство, павликянство, месалиянство и иконоборство) в българските земи много години преди Петровото царуване, Киселков заключава: „Те (вестите — Б. А.) не позволяват по никой начин да се мисли, както твърди Козма, че поп Богомил бил човекът, който пръв почнал да разпространява в средновековна България дуалистически религиозни схващания и станал създател на нова ерес. А щом се признава, че Козма не е имал ясна представа нито за появата на богомилската ерес, нито за произхода на нейното име, нито за живота и делата на нейния основател, налага се да се възприеме, че и неговото твърдение за съществуването на самия поп Богомил е една обикновена заблуда или легенда" (стр. 64).

Авторът твърди, че богомилството „съществувало преди царпетрово време", още по времето на цар Симеон (стр. 63), без да привежда някакви доказателства. При разглеждането на този въпрос обаче нужно е да се диференцират предишните дуалистически движения от българското богомилство, без, разбира се, да бъде отхвърлена генетическата връзка между тях. Богомилството възприема редица страни от павликянството, манихейството и месалианството, но не се покрива с тях. Особено характерна е неговата социална насоченост. Има много вести за проповедническа дейност в България на еретическите учения преди царуването на Петър, но това още не е богомилско движение. Това е само една от предпоставките за появата и обособяването на нашето богомилство, което увлече със своята проповед силно измъчените народни слоеве.

Тъкмо поради тази връзка между богомилството и останалите еретически учения, авторите от XI в. насам често ги идентифицират. Разпространени са например в старите славянски литератури произведения (преведени от византийската литература) като следните: О мѣсалианѣхъ, иже соутъ глаголиіеми богомили, бабоуни (А. Бычков, Описание церковнослав. и русских рукописных сборников, стр. 293; П. Строев, Рукописи славянские и русские, принадлежащие Ив. Ник. Царскому, стр. 172; И. Свенцицкий, Опис рукописів народного дому з колекції Ант. Петрушевича, I, стр. 41; Ф. Добрянский, Описание рукописей Виленской библиотеки, стр. 392); сватаго Эпифаниіа о Іересехъ (V. Kačanskij, Niekoliko spomenika za srbsku i bugarsku poviest. Starine, XII, 1880, стр. 234); О оуалентіанѣхь, рекше богомилѣхъ, масаліанехъ, рекше евхимиѣхъ, сіурѣчь молитвьницѣхъ (Б. Ст. Ангелов, Из старата българска , руска и сръбска литература, стр. 48) и други.

7. Васил Сл. Киселков твърде леко отхвърля историческата достоверност на вестите, съдържащи се в „Синодика" на цар Борил от 1211 г. Защо? Защото анатемите, които съдържа синодикът срещу богомилите, „са изразени или написани 200—300 години след оформяването и закрепването на богомилското движение в България, сиреч когато членовете от търновския църковен събор не са могли да знаят н и щ о п о л о ж и т е л н о за Богомил, дори и да е съществувал, и друго, защото и самите анатеми, подобно на Козмовата беседа, не откриват н и к а к ъ в сигурен факт из неговия живот. Анатемите не могат да служат за доказ още и поради това, че началните редове на първата представляват едва ли не буквална заемка от Козмовото съобщение за съществуването на Богомила, а втората анатема споменава лица, които не са били преки ученици на споменатия поп, а обикновени разпространители на дуализма в България през XII и началото на XIII в." (стр. 64).

Преди всичко следва да се изтъкне, че е извънредно рисковано да се подхвърлят изобщо на съмнение вестите на „Синодика". В такъв случай би следвало да се разшири кръгът на съмненията, т. е. да не се приемат за достоверни и редица други вести от българската история (за византийската история да не говорим). Разбира се, аз тук имам предвид съобщенията само за такива събития, които са станали десетки години преди търновския противобогомилски събор от 1211 г. Например следва ли

[1] Съображенията си по този въпрос той изложи в статията си „Векът на презвитер Козма", сп. „Език и литература", IV, 1949, кн. 3, стр. 179—192.

да се приемат за достоверни или близки на историческата истина вестите за Кирил и Методий, Климент Охридски, цар Борис и други? И те са писани 200—300 години покъсно. Тръгне ли се по такъв път, много далече не може да се стигне.

Не е задължително паметникът, който говори за известни събития, да бъде близък по временаписване на съответното събитие. Ако приемем това схващане, би следвало ние изобщо да се лишим от исторически достоверни извори. Не трябва да се забравя също обикновения начин на писане през Средновековието, особено когато се касае за исторически произведения — авторът, който се заема със задачата да пише нещо, широко и без стеснение използува предишни исторически творби с подобна тематика. Важна е от друга страна абсолютната увереност в истинността на писаното по-рано. Традицията тук играе важна роля, понякога се преписва буквално.

Не е вярна мисълта на Киселков, че в противобогомилските анатеми на „Синодика“ се говори за „обикновени разпространители на д у а л и з м а в България“. Напротив, в тях съвсем определено се говори за учението на поп Богомил и неговите последователи.

Другарят Киселков цитира и коментира двете анатеми срещу богомилите, поместени в „Бориловия синодик“. А те гласят: а) „На поп Богомил, който във времето на българския цар Петър възприел тази манихейска ерес и я разпространил по българската земя; освен това, който разправял, че нашият бог Христос привидно се родил от света богородица. . . На тези, които са говорили това, и на бившите и на сегашните му ученици, наречени и апостоли, анатема“. — в) „На достойния за всяко проклятие Богомил, на ученика му Михаил и на Теодора, Добря, Стефана, Василия и Петра и на другите негови ученици и съмишленици, които бръщолевят, че Христос привидно се бил родил, а не че бил приел плът от нашата света и пречиста богородица, на всички тия анатема!“

Обърнете внимание на тона, с който се говори за „еретиците“ — тон на господар, знаещ и чувствуващ своята мощ, лъхащ от злъч и ненавист към рушителите на неговото благополучие. Нима подобни ругатни не се чуваха доскоро у нас срещу борците за правда и свобода, за народно благоденствие? Малко ли хули се посипаха върху борците срещу фашизма? Нима и днес те не се разнасят в капиталистическите страни срещу комунистите?

Нужно е също да се обърне внимание на факта, че синодикът е официален църковен документ, съдържащ достоверни факти. Много важно е обстоятелството, че към преведения гръцки текст се притурят пасажи за българската история, в него са отразени решенията на събора в Търново от 1211 г. Оправдано ли е да се допуска, че организаторите на този събор—църковни и политически дейци — ще допуснат такава съществена грешка, като говорят за лица, които не са живели? Нима за тях съществуването на Богомил е било заблуда, възприемана по традиция? Едва ли! Безусловно те са разполагали с летописни и други църковни съчинения, разказващи за появата и разпространението на еретическите движения в България. Разбира се, никак не е изключено те да са ползували и „Беседата“ на Козма — ярък и зъл врат на богомилите.

Името на поп Богомил е отбелязано и на трето място в „Бориловия синодик“, к о е т о К и с е л к о в н е с п о м е н а в а. Става дума за описанието на свиканията от Борил събор. Благочестивият цар Борил организирал борбата срещу „трьклетаа и богомрьзскаа б о г о м и л с к а а е р е с ь, еюже началникь іави се тогда скврьнѣишіи п о п Б о г о м и л ь съ своими оученики“.

И така, в този официален документ Богомиловото име е дадено три пъти; и трите пъти той е посочен к а т о с ъ з д а т е л на „богомръзската богомилска ерес“, след което се посочват имената на някои негови последователи. При такава категоричност и яснота оправдано ли е да проявяваме съмнение в достоверността на Бориловия синодик? Още повече такова съмнение не е оправдано, като се вземе под внимание факта, че тази в е с т с е п о с р е щ а и от други литературни извори. Тук спада, разбира се, преди всичко „Беседата“ на Козма, към която, както вече се изтъкна, Киселков също изявява резерви. Такъв подход е съвсем неправилен — след като се отхвърлят или поставят под знака на съмнението най-добрите исторически вести, се пристъпва към дирене на нови аргументи, към изнасяне на логически разсъждения, които биха подкрепили подхванатата вече хипотеза. Наистина хипотези да се правят е полезно, но все пак те трябва да се поставят на здрава база. Но в дадения случай би могло и би било по-уместно, ако се постъпи обратно — към познатите вече п о л о ж и т е л н и в е с т и за Богомил да с е п р и т у р я т н о в и, да се направят усилия за откриване на нови, които биха потвърдили предишните. Струва ми се, че би било по-правилно, ако усилията на учените се хвърлят в тази насока.

8. Верен на своето отношение към историческите свидетелства за Богомил, Киселков не приема за истинни и вестите в славянския списък на забранените книги. Най-ранната редакция на индекса, прове-

дена от византийската литература по времето на цар Симеон (893—927), не посочва поп Богомил или поп Еремия като творци на еретически съчинения (вж. Б. Ст. Ангелов, Списъкът на забранените книги в старобългарската литература. Известия ИБЛ, I, 1952, стр. 123—124). По-късно обаче, когато възниква типичната славянска редакция на списъка на забранените книги, когато се четат и славянски апокрифни съчинения, вече се посочват поп Еремия и поп Богомил като автори на такива произведения. Най-ранната за сега позната славянска редакция на индекса, възникнала през XI—XII в., известява „Іако же баіетъ Ереміа поп болгарьскъіи. . . тоже Иеремиіа что си изолга".

Киприяновата редакция на индекса (края на XIV—XV в.) вече поставя в известна връзка поп Еремия и поп Богомил — в едни преписи той е син на Богомил, а в други случаи — негов ученик: что сіа солгалъ Єремѣа попъ Богоумиловъ сынъ и оученикъ, паче же богоу немилъ (вж. Н. С. Тихонравов, Сочинения, I, стр. 33); что сългалъ Ерема попъ Богомиловъ оученикъ, паче же богоу не мило (Сырку, Известия ОРЯС, 1907, кн. 4, стр. 138).

Други преписи — вече от по-късно време — диференцират поп Богомил от поп Еремия, като при изброяването дават преднина на поп Еремия. В ръкопис на бившата Московска синодална библиотека от XVI в. напр. се казва: „Творци быша еретическимъ книгамъ въ болгарьскои земли попъ Еремѣи, да поп Богоумилъ" (Горский-Невоструев, Описание, II, книжка3, стр. 641). Сборник от XV в. известява: Были (бѣяхоу) два еретика въ болгарьской земли — попъ Ериміа, а дроугыи попъ Богоумилъ. Ти бо много писаша каноуновъ и стихеръ и молитвъ (Н. С. Тихонравов, Сочинения, I, примеч. стр. 23). Така е и в ред други преписи на славянската редакция на индекса. Защо трябва да се отричат тези вести? Нима не е по-добре те да се приемат като верни свидетелства и да се гради върху тях?

9. Киселков не вярва и на друго твърде ранно свидетелство за Богомил. Въпросът е за един руски препис от XI—XIII в. на важната църковна книга „Кормчая" — кодекс на официалните светски и църковни закони, настолна юридическа книга за средновековната управляваща класа. В този препис, извършен от книжовника Ефрем, се казва: „Във времето на православния цар Петър в българската земя имало поп, по име Богомил. За божия кръст така хитрувал. . ." (Б. Ангелов — М. Генов, Стара българска литература, стр. 169). Такава вест срещаме още в: ръкопис от XVI в. (А. Е. Викторов Описи рукописных собраний Северной России, стр. 82); ръкописна „Кормчая" от 1493 г. (Описание рукописей Соловецкого монастыря, II, стр. 11; други две кормчии пак от XV в. вж. също там, стр. 34, 49); ръкописна „Кормчая" от XVII в. (П. Строев, Рукописи славянские и российские, принадлежащие Ив. Н. Царскому, стр. 182); ръкописен сборник от XVI—XVII в. (А. Бычков, Описание церковнославянских и русских рукописных сборников, стр. 293); сборник от XVII в. (Леонид, Систематическое описание рукописей Уварова, IV, стр. 231).

Но особено важно е да се посочи, че някои преписи на тази статия за поп Богомил и неговото учение изрично отбелязват подигравателната фраза „богу не мил".

Така, руски ръкопис от XVI в. (в сбирката на бившия Румянцовски музей в Москва) помества статията „О Богумилѣ попѣ, иже блажьняшеся о крестѣ Христовѣ." Тя започва така: „Въ лѣта благочестиваго царя Петра въ земли блъгарстѣи бысть попъ, именемъ Богумилъ, а поистинѣ рещи богу — не милъ, иже о крестѣ господни сице глаголеть" (К. Калайдович, Йоан, ексарх болгарский, стр. 100; М. Соколов, Материалы и заметки по стар. слав. литературе, стр. 118).

Тази статия — компилация, както това изтъкна М. Соколов, не е самостоятелно свидетелство, но обикновено извлечение из „Беседата" на Козма (стр. 117). В случая обаче значение има фактът, че тъкмо тази компилация въз основа на „Беседата" се появява твърде рано (XI—XII в.) и получава голямо разпространение; чрез нея (срещаща се най-вече в „Кормчая"-та) се разпространява името на поп Богомил (заедно и с присмеха „богу не мил") като върл еретик, създател на богомилското учение. Ако той не е съществувал, църковните дейци нямаше да го удостоят с такава чест, като го поставят за ересиарх на едно опасно за тях религиозно и социално движение. По-скоро и по-правилно би било да се очаква обратното отношение — да замълчават името на Богомил, като се задоволят само общо да говорят за богомилството. Впрочем до известна степен именно на това отношение може и да се дължат сравнително малкото по брой и твърде оскъдни по съдържание исторически вести за Богомил, които все пак ни е оставило Средновековието.

10. Васил Сл. Киселков отбелязва, че липсата на Богомиловото име в житието на Иларион Мъгленски, писано от патриарх Евтимий, било още едно доказателство против досегашното схващане, че Богомил е историческа личност. Мълча-

нието на Евтимий по този въпрос, пише Киселков, „следва да се тълкува като сигурен и необорим доказ, че така наречените богомили никога не са имали за свой ересиарх някакъв си български свещеник или иеромонах с име Богомил“ (стр. 61—62).

Вярно е, че в написаното от Евтимий „Житие на Иларион Мъгленски“ не се говори пряко за поп Богомил, а става дума общо за ересите манихейска, арменска, богомилска. „Как може да се обясни този странен на пръв поглед факт?“ — запитва Киселков. Наистина недопустимо е да се предполага, че Евтимий „не е знаел нищо за Богомиловото съществуване или че е знаел, но съзнателно отбягнал да пише за него“ (стр. 61). И все пак на какво се дължи премълчаването у него? Според мен причина са следните обстоятелства:

а) във византийската антиеретическа и полемическа литература съществува утвърдена тенденция да се говори против ересите изобщо, без да става дума за техните първоучители. Имената на разните еретически водачи се споменават далеч помалко от броя на съчиненията, посветени на техните учения. Или пък тях ги дават в началото, а после вече не ги отбелязват — остава сборното наименование е р е т и ц и;

б) във византийската литература има определена тенденция за поставяне на единство или сходство между богомилството и дуалистичните движения преди него, не се прокарва диференциация между тях.

Димитър Кизически напр. пише: О масалиІанѣхъ, иже соуть нинІа глаголІемии богомили“ (а славянският преводач прибавя още „Бабоуни“) — вж. Starine, VI, 1874, стр. 100; вж. още стр. 101, 102, 106, 107; XII, стр. 234, 236, 238). Тази тенденция прониква и у нас — Евтимий е един от нейните изразители. Иларион водил борба главно срещу ересите м а н и х е й с к а, а р м я н с к а и б о г о м и л с к а (вж. E. Kalužniacki, Werke des patr. von bulg. Euthymius , стр. 33).

В славянския превод на „Кормчая“-та към статията за масалианите се притуря такава глоса: „МасалиІане оучители богоумиломъ, рекше бабоуномъ“ или пък: „въ сѣи главизнѣ все бабоуньска Іересь: тако бо дрьжеть и бабоуны“ (Starine, VI, стр. 106; XII, стр. 234);

в) при написване на Илариновото житие патриарх Евтимий широко използувал съществуващото преди това съчинение, разказващо за споровете на Иларион с еретиците. Внимание на тази връзка обърна руският учен А. И. Яцимирски в своите „Мелкие тексты и заметки по старинной славянской и русской литературам“ (Известия ОРЯС, XIII, 1908, кн. 2, стр. 149—160). Той писа: „Сравнение этой статьи с житием того же святого, принадлежащим Евфимию Тырновскому, показывает, что она служила одним из главных источников, если не единственным, для Евфимия. . . В остальном оба текста настолько близки в фактической части, что простое изложение рассказа хронографа является у Евфимия скорое только риторически разукрашенным по правилам поздней византийской агиографической школы“ (стр. 150). В тази статия се говори г л а в н о за м а н и х е и и а р м я н и, а за богомилската ерес се споменава накрая. Тук се изброяват ред еретически учители: Арий, Савелий, Македоний, Аполинарий, Несторий, Оригиен, Диоскор и пр. Имената на Маний и поп Богомил отсъствуват. Същото положение намираме и у Евтимий (вж. Калужняцки, Werke , стр. 32—33; Я ц и м и р с к и й, Известия, 1908, кн. 2, стр. 150—151; XXI, 1916, кн. 2, стр. 97—104).

11. Твърде пресилена и невярна е мисълта на Киселков, че Козма нито с една дума „не загатва за съществуването на богомилска книжнина“ (стр. 67). Такъв намек у Козма съществува; освен това трябва да се предполага, че той излага богомилското учение не само по разкази на еретиците, но и по техни писани съчинения.

Наистина книжовната дейност на поп Богомил днес не ни е ясна, защото ни липсват точни сведения за тази дейност. Списъкът на забранените книги само известява, че той е един от разпространителите на еретическите съчинения в България. По-рано се смяташе, че поп Богомил и поп Еремия са едно и също лице, поради което определено някои старославянски произведения се сочеха за Богомилови творби. Тази аналогия обаче след изследването на М. Соколов не може вече да се прави.

В старата българска литература има съчинения, чиито автори днес не знаем. Никак не е изключено някои от познатите богомилски и апокрифни произведения да са дело на поп Богомил. В тая посока пред науката стои важна задача за разрешаване. Преди това да е сторено, не е нужно да се твърди така категорично, че поп Богомил „не е създал никакво книжовно творение“ (стр. 67).

*

Поради всичко това днес не може да се приеме за доказана хипотезата на другаря В. Сл. Киселков, според когото поп Богомил никога не е съществувал, че той е само една легенда, възникнала неизвестно как през средните векове и из-

куствено поддържана от учените в най-ново време. Всички исторически извори, които той така леко отхвърля като недостоверни, са твърде непоклатими — презвитер Козма, Борилов синодик, Кормчая, индекс.

Като привършвам своите бележки по повод статията на др. Киселков, много ми се ще да припомня една мисъл на чешкия славист В. Вондрак. През 1903 г. се явява една отрицателна статия на полския учен проф. Ал. Брюкнер за Кирил и Методий. По този повод Вондрак пише на Вл. И. Ламански: „Най-печалното е това, че именно славянин може да пише така. Но аз все пак се надявам, че ще дойде време, когато не ще бъде възможно да се пише нещо такова“ (вж. Документы к истории славяноведения в России. М—Л, 1948, стр. 241—242). Вярата на Вондрак се оправда. Днес наистина така не може да се пише за великите творци на славянската писменост и култура. Не може да се пише така и за поп Богомил, великия създател на българското богомилство — мощното антифеодално движение на отрудените народни маси.[1]

[1] Образът, за който говори др. Киселков, по ръкопис от XVIII в. е вече издаден (вж. Известия на ИБЛ, кн. VI, 1958, стр. 273).

БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

☆

СЪДЪРЖАНИЕ

на сп. „*Литературна мисъл*“, година II

Поздравление на ЦК на БКП до отчетно-изборното събрание на Съюза на българските писатели, III, 3.

Живков Тодор — Повече между народа, по-близо до живота!, III, 6.

Югов Антон — Животът и историята на народа — неизчерпаем източник за творчество, III, 25.

* * * — Пред VII конгрес на Българската комунистическа партия, III, 30.

Божилов Божидар — Отражението на Втората империалистическа война в някои лирически творби, II, 49.

Божков Стойко — Образът на гладиатора у Байрон, Лермонтов и Смирненски, V, 70.

Борев Юрий — Естетическото богатство на реалистичния образ, V, 80.

Бояджиева Иванка — Орлин Василев — разказвач, VI, 48.

Велчев Велчо — Пушкин в българската литература, III, 98.

Гановски Сава — Седмият конгрес на БКП и задачите на нашата литература и изкуство, IV, 3.

Гачев Георгий Д. — Към въпроса за възникването на литературата като изкуство в България. Сантименталното пътешествие на Найден Геров, VI, 9.

Георгиев Емил — Западноевропейските литератури в нашето литературознание, III, 114.

Георгиев Любен — Архитект на стиха. Бележки за поетическото майсторство на Смирненски, V, 42.

Дарковски Кирил — Срещу апологията на абстрактното изкуство, III, 88.

Димов Георги — За научното и културно наследство на Иван Д. Шишманов, III, 66.

Зарев Пантелей — Стил и художественост, I, 19; Стилното разнообразие в творчеството на Смирненски, V, 3.

Каранфилов Ефрем — Психологическите основи на езиковия шаблон в литературата, III, 47.

Каролев Стоян — Бележки за стила на Димитър Талев, I, 84; Типизация и идейност, IV, 25.

Колевски Васил — Нов подем в развитието на съветската литература, II, 69.

Марков Георги М. — Нешо Бончев, VI, 28.

Найденова-Стоилова Ганка — За някои черти от образа на Яворов в светлината на нашата съвременност, I, 51.

Натев Атанас — За изходната точка на днешната естетика, II, 15.

Николов Минко — Развитие на Смирненски към революционни позиции, IV, 56.

Ничев Александър — Към характеристиката на Бай Ганю, I, 68.

Павлов Тодор — Към въпроса за социалните и гносеологически корени на съвременната реакционна идеалистическа естетика I, 3; За нашите дискусии. По всички ли въпроси и при всички ли обстоятелства ще дискутираме?, III, 34; Два важни въпроса. Пред Третия конгрес на Съюза на съветските писатели, V, 102.

Стоянов Людмил — Критическия и социалистическия реализъм, IV, 14; Съвременността — в центъра на литературата, VI, 3.

Руж Иван — Към въпроса за марксическото осветление на Яворовото творчество, IV, 75.

Цанев Георги — Начало на критическия реализъм в българската литература, II, 3; Художественият метод на Христо Смирненски, V, 23.

ПО СПОРНИТЕ ВЪПРОСИ НА ЕСТЕТИКАТА

Натев Атанас — Предпоставки за определението на художествения метод, VI, 70.

Николов Никола — Има ли изкуството собствен предмет?, VI, 85.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Авджиев Желю — Максим Горки и Георги Бакалов, III, 130.

Баева Соня — Неизвестни записки на П. Р. Славейков от Руско-турската освободителна война—1877—1878 г., V, 111.

Въгленов Михаил — Неиздадено писмо на Антон Страшимиров, I, 115.

Вълчев Величко — Нови данни за разказа „Иде ли?“, IV, 106.

Дудевски Христо — Непубликувано писмо на Алеко Константинов, I, 107; Още едно неизвестно писмо на Алеко Константинов от Одеса, VI, 96.

Леков Дочо — Любен Каравелов — първият български преводач на Марко Вовчок, IV, 93.

Марков Дмитрий Ф. — Социалистическото учение и литературата на българския критически реализъм от края на XIX и началото на XX век, II, 82.

Ничев Александър — Кой е „докторът“ от „До Чикаго и назад“, I, 108.

Сарандев Иван — Неизвестни спомени на Боян Пенев за Пенчо Славейков, II, 88.

Стефанов Димитър — Спомени за Антон Страшимиров, I, 113.

Унджиева Цвета, Иванова Веска — Неизвестни творби на Христо Смирненски, IV, 87.

ПО СТРАНИЦИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ПЕЧАТ В ЧУЖБИНА

Смоховска-Петрова Ванда — Повишена тарифа, но в чия услуга?, II, 100.

ПРЕГЛЕД

Ангелов Боню Ст. — Труд за славянските просветители Кирил и Методий, IV, 118; Съществувал ли е поп Богомил?, VI, 119.

Божков Стойко — Две украински изследвания върху българската литература, III, 149.

Бележка на редакцията — IV, 130.

Георгиев Емил — Научен труд върху българо-чешките културни и литературни връзки, II, 121.

Георгиев Любен — Наследство и наследници. Размишления по повод на една книга, VI, 96.

Делчев Борис — Иносказателност и правда, I, 120; Завоевание на творческа зрялост, II, 106.

Димов Георги — Нов принос на българистиката в Италия, I, 129.

Дудевски Христо — Ламар, I, 119.

Ерихонов Л. — Каравелов в невярна светлина, VI, 113.

Исаев Младен — Людмил Стоянов, I, 118.

Йорданов Христо — Творческият път на Елин Пелин, III, 140.

Корнилов П. — „Слово о полку Игореве“ на български език, I, 143.

„Kunst und Literatur“ за приноса на Тодор Павлов в естетиката, IV, 129.

Молхов Яко — По въпросите на съдържанието и формата в изкуството, I, 135.

Натев Атанас — Между спорното и безспорното, I, 139.

Ничев Боян — „Догматизъм и правда“, IV, 112.

Петканова-Тотева Донка — Един труд върху старобългарската литература, V, 121.

Петров Здравко — Изкуството на критика, II, 114.

Пиринска Полин — Кратки бележки за американската литература, IV, 126.

Руж Иван — Литературният кръжец „Христо Смирненски“, I, 126.

Сарандев Иван — Ценен труд по теория на стиха, V, 126.

Забележка. Поместената в миналия брой статия от Юрий Борев — „Естетическото богатство на реалистичния образ“ е написана специално за сп. „Литературна мисъл“.

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов

реката не можехме да връвим скоро. Човек в добро расположение може да ся наслаждава с весьма прелестни видове на турската страна на Дунав. . . Пътят бе доста длъг и преди да стигнем на място, времято са промени: заизлезе доста голям вятър и удари ситен дъжд“ (страница 929). Прощавайки се с град Галац, Геров дава жива характеристика на неговите нрави: „Галац видом е същий турский град, а по хората е карикатура на турските градове. Който дойде там, като да е дошъл на урзузлука си и за урзузлук. Кога ся срещнат двама стари или млади, богаты или сиромаси, няма да чуеш да си проговорят сладка дума, като Господь дал. Един ще нарече другий магаре, а той ще му каже свиня или друго нечто по-лоше: един ще закачи другий, а той ще го тласне или още по-добре ще го удари. В кафене ли идеш, сякаш че си отишъл в кабак. . .“ (стр. 929). Недалеч от Браила нашият пътешественик ще обърне внимание, че „в ресторана служеше весьма хубавичка немка“. Геров предава с хумор страданията си в друсащата каруца по пътя за Букурещ: „Кога да тръгнем като припляскаха ония ти камшици, като завикаха ония ти сюруджии, отпрьв път аз ся загубих и не знаях де ся намирам, а най-много тегли моя Прити, тя не намираше в колата място де да ся скрие от тоя тресък, от тоя вик“ (стр. 931). Ние недоумяваме, що за нов персонаж е Прити, за който с такава сериозност пише авторът. Оказва се, че това е неговото куче: с него той не може да се раздели и горчиво преживява момента, когато все пак се налага да го свалят.

Такова е съдържанието на първото писмо. Веднага бие в очи несериозният предмет на повествованието. И днес дори е доста трудно да разберем, че именно в това привидно лекомислие на писмата на Геров се е криело тяхното новаторство. Трябва да си представим добре атмосферата на високо религиозно витийство или даскалски педантизъм и суха ученост, които са царели тогава в българската литература. Писането се е смятало за дар от Бога, който е „научил на книжно изкуство“ избрани хора. Словото е било нещо високо и е изисквало високи предмети, като — бог, нация, държава, народ, неговите вождове или пък истина, знание, наука. И колкото възвишени са били тези предмети, толкова висока е била литературата. Тя се е възприемала като свещенодействие, като служене от страна и на читателите и на писателите.

И ето че се явява писател, който занимава вниманието на читателя с разказ колко весело е прекарала нощта в Овидиопол младежка компания или колко тежко е било на кученцето Прити по време на пътуването. Къде се е виждало да се пише за такива празни работи? Това е звучало като кощунство! А авторът продължава с еднаква основателност да пише и за игривите си мисли след виждане на габровските жени, и за високата меланхолия, която го обхванала, след като видял търновските развалини.

Общото, което обединява тези на пръв поглед несъизмерими предмети, е, че всички те са *негови впечатления*. Словото, литературата се сближават решително с човека, с неговото реално битие, с ежедневните му мисли, чувства и преживявания. Книгата се превръща в задушевен приятел. А за приятелска беседа е нужно вече не храм, не училище, а домашно огнище.

Книгата се адресира вече не до нацията, държавата или високи лица (срв. адресанта в творбите на Паисий, Н. Рилски, Бозвели и др.), а до отделния човек, до близки приятели или до себе си. В съответствие с

това се изменя и характерът на литературното изказване: мястото на проповедите и поученията се заема постепенно от изповедта и оттук изникват нови жанрове — дневник, писма (срв. многобройните романи във формата на дневник или кореспонденция в западноевропейската литература[1] през епохата на чувствителността — втората половина на XVIII век — романите на Ричардсон, „Новата Елоиза“ и „Изповед“ от Русо, „Страданията на младия Вертер“ от Гьоте и др.).

Тези извънредно важни изменения в характера на литературата, възникването на интереса към личния, задушевния живот на човека се обяснява с формирането на личността, с обособяването ѝ от общественото цяло, в което е била безсъзнателно разтворена по време на добуржоазните формации. Този път е бил придружен с велики завоевания и с не по-малко велики загуби за човечеството и литературата. Паисий още нямаше развито индивидуално самосъзнание, той не съзнаваше себе си, своята мисъл като нещо особено, различно от всеобщото битие и съзнание. И в това е била великата сила и общо значение на неговото слово. Паисий, призовавайки своя народ да се вдигне от сън, се е чувствувал като пророк, орган на божественото откровение. Той не е смятал своята мисъл — например, че българите са велик, избран от бога народ, който само временно е трябвало да пострада под робство заради греховете на бащите и сега е дошло времето да си върне старата слава и могъщество — само за свое лично мнение, с което другите могат да не се съгласят. По времето, когато се появява Геров, обществото се развило дотолкова, че личността се проявява като нещо относително обособено от цялото съществувание. Сега обществото и личността действуват като две противоположни явления, които в същото време не могат да съществуват едно без друго. Личността не може вече да говори непосредно от името на цялото (и в това е невъзвратимата загуба на литературата) — тя отговаря само за себе си, но затова пък за себе си тя говори с пълно съзнание за собственото си достойнство. Ако порано от Паисий до Бозвели българските писатели казваха за себе си — „аз, недостойний“, а Софроний писа за себе си — „грешний, непотребний и смирений раб божи“, то Геров с пълен глас, със съзнание за значителност говори за себе си, за своите чувства и впечатления. Човек е открил с радост цял свят в себе си и сега неуморно се вглежда в себе си, изучава своите реакции на всичко, което го заобикаля.

За първи път у Геров в българската литература се ражда психологическият анализ, започва осмислянето на парадоксите на човешката психика. Така например, самонаблюдавайки се в момента на приближаването до Копривщица, Геров забелязва неочаквано за себе си, че душата му не изпитва оня трепет и вълнение, които съвсем логично би следвало да се предполагат. Откривайки това психологическо явление, авторът го сравнява с друг, аналогичен момент от душевното си състояние, а именно раздялата с Одеса:

„. . .Кога излязох от Одеса, сърдце ми ся беше заключило и пръв път ся обърнах назад от ладия на Днестровский лиман, за да видя колко сме ся отдалечили от брега, така и кога ся приближявах към

---

[1] Съпоставката с литературния процес в другите страни ни е нужна, за да си представим в чист вид онези явления, които не са могли да се осъществят напълно в България. Само тогава ще можем да разберем спецификата на българското развитие, когато приложим към него по-общ критерий.

дома никакво внутренне чувство не испираше ми гръди, само необикновено много говорих“ (стр. 944). По-точно казано, Геров се учудва не на отсъствието на вълнение — такова все пак има макар и скрито, а на неочакваната форма на проявата му: необикновена приказливост.

Егоцентризмът на писателите от оня период, тяхната съсредоточеност върху собствените им усещания и мисли създадоха в литературната наука доста разпространено мнение за крайната субективност на тяхното виждане: те, казва се, виждат само себе си и не виждат обективната действителност, отразяват я крайно изопачено в произведенията си, за разлика от ясната, пропорционална представа за света, която дават писателите от предходния, рационалистическия или от покъсния, реалистическия период в литературата. Това твърдение е вярно само в най-общ смисъл. Въпросът се нуждае от по-конкретно разглеждане.

Как вижда и отразява света нашият пътешественик? Предавайки чувствата си при влизането в Търново, Геров прави много дълбоко наблюдение: „Кога влизах в Тръново, чиняше ми ся, че гледах града като през многогранно стъкло, през което един предмет ся види като много, разсипани насъде и с различни видове. Като завъртиш стъклото и сичкити мнимя предмети ся изменяват, тъй и като престъпиш една стъпка Тръново ся показва с нов вид по-хубав, по-чюден. . .“ (стр. 938). Коя е тази многостранна призма, през която писателят възприема живота? Нищо друго, освен вътрешният свят на човека. Колкото по-богата е душата на човека, толкова повече въздействия, толкова по-голямо съдържание от реалната действителност може да обхване и усвои. Именно поради това, че на дадено стъпало човек става чувствителен, душата му е открита за всички веяния на живота, той придобива способността да вижда всеки предмет в обективния свят не плоско и едностранчиво, а обемно,[1] всестранно, или както великолепно се е изразил Геров „един предмет ся види като много“. Такова виждане поражда способността за пластично възпроизвеждане на предметите и явленията.

Характеристиките на Геров са субективни, те носят печата на настроението му. Авторът се грижи най-вече да предаде своето отношение към виденото, т. е. за емоционалната достоверност. Така например в неговите писма е отделено много място на разказа за пътуване на султана из българските земи. По онова време това е било важно събитие. И естествено би било да се очаква, от гледна точка на господствуващото тогава рационалистично съзнание, че Геров ще сподели своите съображения за причините и целите на пътуването, за неговите последствия, за икономическото и политическото положение на Турция и поробените от нея народи. Така биха написали за пътуването на султана напр. Априлов или Фотинов. Такава характеристика би задоволила разсъдъка, като обективна и пълна. Нищо подобно няма у Геров. Той се увлича от описанието на второстепенни от гледна точка на разсъдъка неща: рисува подробно церемонията на посрещането, предава реакцията на тълпата, своите впечатления и мисли; разказва как избягали с приятелите си от церемонията и се заглеждали в една красавица-гъркиня. Всичко това е изглеждало съвсем несолидно в очите на съвременника. Но дали е толкова незначително това, за което пише

---

[1] Този вътрешен пълнеж на душата обяснява и възникването на перспективата в българската живопис от средата на XIX век.

Геров, и не дава ли ни то в някои отношения много по-дълбока представа за същността на турския деспотизъм, отколкото стотици страници политически разсъждения? Да чуем самия писател:

„За да видя добре султана, аз не му ся поклоних, а си свалих само шапка и го изгледах твърде добре. Возрастът му трябва да е среден, брадата му късичка и червена като и мустаките му. Лицето му доста правилно, но грапаво. Носът му среден. Ако да му беше малко нечто по-голямо лицето, щеше доста да прилича на Ямщицкий (вероятно общ познат в Одеса — Г. Г.), а сега има доволно сходство с един чиновник от канцеларията на попечителя. Живост обаче няма в лицето ни като единий, ни като другий. Като го погледнеш, познаваш го за восточный властител, но не такъв, на чиято воля сичко ся покорява и ничто не смее да повдигне и очи връз него, а властител роб на обстоятелствата и изнемощял под узда на чужда воля. . . Тая превита церемония, при жалобний писк на децата, при глухото бъбрение на старите, при печалната турска свирня и при мрътвото пристъпянье на султана, повече приличяше на великолепно погребение, нежели на торжественно шествие на гордий восточний властител; повече докарваше униние, нежели удивление на восточно великолепие.

Аз не можах да ида до Паша-капъса да видя как ще слезе царят. На чершията видях в един дюкян девойка с чюдна хубость, очите и огън горяха, веждите като две дъги на небо, устата и. . . лицето ѝ като изписано... като я видях, се запрях, а не можях да ида при нея през пътя, че врътвяха войска“ (стр. 934).

Пред нас се разкрива картина, в която е фиксиран миг от живота. С помощта на художника ние ставаме очевидци на това, което е възприемал само той. Геров предава и зрително-живописни впечатления, и звукови (мъртвото мълчание на силните на деня и жалният писък на децата, глъчката на тълпата и скръбната музика). Благодарение на тази живост и емоционалност на изображението изведнъж ни става достъпно онова, на което едва ли би обърнала внимание рационалистичната мисъл: ние усещаме света в неговите контрасти — тържествената походка на султана и неговата свита се придружава от потискащия плач и страх на тълпата, в който прозира народното мнение, отношение. По такъв начин чрез тоя не логичен, а чисто емоционален момент ние получаваме представа за турския деспотизъм като жестока, но в същото време безжизнена, обречена на гибел сила. Не случайно Геров се вглежда тъй внимателно в лицето на султана. Зад чертите на лицето му той търси душа — и не я намира. Този психологически портрет израства в обобщен образ, символ на цяло обществено явление. И не случайно погледът на нашия пътешественик се отвръща от мъртвото и бездушно лице на султана и си почива в съзерцаването на обикновената девойка: у нея всичко говори за живот, красота, човечност.

И така, онези моменти от описанието на Геров, които за повърхностния поглед изглеждаха безредно прескачане на мисълта от един предмет върху друг, имат в действителност дълбока вътрешна връзка. С помощта на това съвсем субективно, х у д о ж е с т в е н о — време е най-после да произнесем тази дума — виждане на света ние често пъти проникваме в същината на нещата по-дълбоко, отколкото с помощта на разсъдъчното знание. Привидният краен субективизъм на съзнанието в този стадий на чувствителността представлява в определен смисъл решително навлизане в обективния свят и дълбоко познание на последния. Чрез осъзна-

ване на безкрайното богатство на своето „аз“ човек стига до осъзнаване на безкрайното богатство на обективния свят. Опознавайки света, човек опознава и себе си и обратно, опознавайки себе си, опознава света. Защото последният дава съдържание на личността, макар че само с помощта на човешката дейност и съзнание той става действителен и жив за човечеството.

В писмата си Геров пише за себе си, както за света и за света, както за себе си, възприема живия трепет на всяко явление, долавя душата му. Като вижда в Търново развалините, следите от смърт и разрушение, нашият пътешественик съживява камъните и си представя живия живот, който е протичал тук преди петстотин години. Пристигайки в един или друг град, в своите характеристики Геров се спира не на външните черти (разположение, изглед на къщите, занятие на жителите и т. н.), а дава психологически портрет, предава н р а в и т е — нещо недостъпно за географиите от школския период (вж. Землеописанията на Бозвели, Фотинов и др.); срв. неговата характеристика на Галац или Букурещ.“

Изтънченият разум и чувство на сантименталния пътешественик долавят такива явления в света, на които писателите от разсъдъчния период са гледали, но не са ги виждали и са оставали глухи за тях. И най-голямото откритие на съзнанието е откритието за непрекъснатото д в и ж е н и е, което се извършва в света, и за п р о т и в о р е ч и е т о като негова причина. Разбира се, и едното и другото са съществували и по-рано, но само обективно, „в себе си“, а не „субективно“, осъзнато.

Сантименталният пътешественик е откърмен от цивилизацията, той е неин изтънчен продукт, той я носи в себе си като свое съдържание. Геров пътува из Турция с гордото съзнание за своето проевъзходство. Той пътува като че ли с машината на времето назад: пред него преминават преодоляни вече от европейското развитие и от собственото му съзнание етапи на общественото развитие. Феодалният деспотизъм от източен тип се разкрива пред него не толкова в своята живописна екзотика, отколкото в сънната си застоялост и безжизненост. Свикнал с интензивния кипеж на духовния живот в Одеса, той възприема с погнуса вцепенения стил на живота: „Ето Ви сега прехвалений сладкый восточный живот! — възклицава той. — Четири дни го гледам и ми омръзна, а не дай боже, ако мя осъдеха на него, тогава трябваше жив да мра!“ (стр. 935).

Събудил се е критическият разум на личността и тя не изпитва пиетет към нищо. Геров стои в тълпата от посрещачи на султана не като верноподаник, а като изследовател на нравите. Така за пръв път в България критиката на деспотизма (макар и елементарна) прозвучава от позициите на свободната личност, на социалната (в буржоазния смисъл на думата) свобода. (Призивите за освобождение от робството, които България чу от Паисий и Бозвели, бяха призиви за национално освобождение на народа като цяло). Не случайно именно в периода на късното просвещение, през стадия на чувствителността общественото съзнание в Европа създава такива революционни социални идеи като идеите на Русо и Радишчев.

Друга същност, в която човек намира опора, е природата. Именно тя е безкрайно отзивчива и дава отклик на най-малките душевни движения, макар че в същото време тя стеснява и потиска смъртния човек със спокойното си величие и невъзмутимо безсмъртие.

Българската литература до Геров не виждаше природата. Съзнанието на българите от Паисий до Бозвели бе изцяло запълнено с обществена

действителност: религиозна, държавна, просветителска. Дори когато техният поглед се спира на околния свят (в различните землеописания) те виждат само онова, което е създадено от човека: градове, занаяти, търговия, манастири и т. н. — с други думи, техният поглед не излиза от границите на онова, което по-късно Горки нарече „втора природа“, т. е. природа, създадена от човека. Понякога и те все пак се сблъскват с недокоснатата природа, но я възприемат като враждебна и без духовна сила. В „Житието“ на Софроний има някои места, например разказът за преминаването на Искъра и Дунава или как той нощем бяга от Враца из планината, които ще сравним с планинския пейзаж на Геров.

У Софроний: „Нощ тъмна, времето беше дъждовно, а планината стръмна, висока. Колко пъти падах по пътя, докле да отидем на Черепишкия манастир!“ А оттам отново на път. „И станах да отида на други манастир, що е в Софийската епархия. Ала там планини високи, кон не може да се язди, а мене ме боляха нозете — не можех да ходя пеш. А възлизане и слизане има пет часа. И докле възлеза и слеза, наистина със сълзи оплаках живота си!“

У Геров: „Кога поехме пътя въз Стара планина много връхове, които напред ни ся показваха високи, оставаха под нас и на всяка стъпка са снисяваха повече и повече, и ако и да ся показват сичкити еднакви, представляват голямо разнообразие и с голямо наслаждение человек ся обръща назад да гы поразгледа. . .“ (стр. 942). Или пък Геров се приближава вече до родната Копривщица, още един връх и той е вече у дома си, но и предвкусването на срещата с близките му не засенчва пред него красотата на природата. „Кога ся искачих горе на Чумена поляна, аз забравих, че съм наближил до село, кога поразгледах наоколо Стара планина, какъв вид! Във вашите Херсонски пустини никакво описание не може даде понятие человеку за такова величествено нещо. Ние стояхме на това място отдето Стара планина е отпуснала клон и на клона и на хребета високыти върхове огряло слънце, а по-ниските покрыл облак. Из по-високи дерета искачат клъбия мъгла и ся тръкалят по планината, докле да паднат пак в някое дере или да ся растелят по полето. По сичка Стара планина колко око види надлъжь ся провлякал облак, като пояс. А от върха ѝ ся извил над полето до отсрещный клон един полукръг колкото може да бъде, ясна дъга. Тоя вид бе по-высок от всякакво описание“ (стр. 944).

Разликата между възприятието на природата у Софроний и у Геров е колосална. У Софроний имаме активно отношение към природата. У Геров то е съзерцателно. Софроний пише за природата само дотолкова, доколкото тя е представлявала за него в оня момент практически интерес, а именно — била е препятствие, което е трябвало да се преодолее, за да си почине в манастира. Геров, напротив, забравя близкото домашно огнище и близките си, които не е виждал с години, и се спира смаян от красотата. Неговото отношение към природата е лишено от практически интерес. Ако Софроний бяга, пада и отново бяга, за да се избави по-скоро от проклетата напаст — природата, то Геров стои, оглежда се назад и се наслаждава. Ако у Софроний се говори за нощ (на видело той не чувствува природата, тъй като денем тя не причинява никакви неприятности), то у Геров се говори за ден, той описва подробно осветлението и багрите на вдъхновилата го картина.

Софроний пише само за своите физически усещания (болели го краката, не могъл да върви пеш), височината на планините се възприема от него само като физическа преграда. Геров пише за нравствените си усещания: височината на планините събужда у него благоговейно усещане за величие и т. н. По такъв начин във всяка клетка на тези картини виждаме противоположни отношения на човека към природата : в първия случай човекът се намира в безсъзнателно единство с общественото цяло, а във втория човекът стои сам и за него според израза на Хамлет „се е скъсала връзката между времената“. Софроний не може да се спре и да се полюбува на природата именно затова, защото той не може още да погледне и да се полюбува на самия себе си. Да се обърне назад „без сериозна причина“, а само за да съзерцава красотата — такава подбуда е била недостъпна и на Софроний и на Бозвели. Те са били хора на делото, вървели са напред и не са се оглеждали.

Кой от двата типа отношения към природата и от двата пейзажа е за предпочитане? Разказът на Софроний е по-енергичен, изпълнен със сила и динамика. Той не е пейзаж, а именно картина — действие. Пейзажът на Геров е проникновен, одушевен и в средата на XIX век в България именно такова изображение на природата е отговаряло на оная фаза от общественото съзнание, през която е минавал българският живот.

За сантименталния пътешественик всичко природно, естествено, придобива необяснимо очарование. В неговото възприятие изкуствената красота, създадена от цивилизацията, отстъпва далеч пред природната красота. (Ще добавим обаче в скоби, че именно сега човек можеше да види красотата в природата и да погледне критично на цивилизацията, защото преди това именно цивилизацията просвети неговия ум и сърце). В тоя смисъл дълбоко принципиално естетическо значение има онова място, където Геров предава впечатленията си от народната песен. Това описание, трябва да кажем, е толкова изразително, че би доставило жива наслада и на съвременния читател.

„Като слизахме от тая могила надолу към Бяла на едно усойнице работеше жетварка и си пеяше.[1] Като чюх нейний глас, рытам ти веке Сеччи-Корси, че и по-добра певица от нея не съм чюл я. Тука не да ся свива одве, не да си напина жилыти като тютюва, не да си обръща джуны-ти и да си бръчи челото за да напълни с гласа си една ничто ограда, като театър, а работи и наведена выкнала, та глас ѝ испълни хиледи долини, сипе ся по куруби, залюлее шюма и пътници от път запре. Пак да е само у тая жена такъв глас, та и той да не е, а колко ги слушях от после и сега по някой път гы слушям и веке не им ся дивя, а начинам да жаля и да си думам: „зачто не ся дава такъв глас на някоя артистка? Кога на чисто поле носи света и млъния и гръм ти кара в уши, ум ми не побира как ще може да ся претръпи такъв глас в театр на сцена“ (стр. 936).

В тези думи, за пръв път в българската литература е тъй високо оценена безизкуствената красота на народната песен. Трябва да кажем, че за да стигне до осъзнаване на естетическото значение на своя фолклор, българската литература трябваше да измине дълъг път на създаване на собствена литературна традиция. Показателен е фактът, че през първата трета на XIX в. образованите българи, макар и да живеят в народна среда и още с майчиното мляко да всмукват в себе си народните песни,

---

[1] М. Арнаудов твърде уместно си е спомнил във връзка с тази картина Ботевото „Жетварка пее нейде в полето“. Вж. Училищен преглед, XXII, стр. 745.

не се замислят ни най-малко, че тези приказки и песни, които пее простият народ, имат някакъв общокултурен интерес. И най-лошите стихове, написани през време на урок по риторика, са по-красиви за тях, отколкото някаква си песен за Крали Марко. В края на 30-те години, когато българите започват да събират народни песни за Венелин, те все още виждат в тях само исторически паметници, „стари песни“, както са ги наричали, но не са разбирали естетическото им значение. Чак когато литературната традиция достига определено равнище на „изкуствена красота“, в лицето на новото поколение образовани българи, възпитани предимно в Одеса (Геров, Чинтулов и др.), тя се оказва способна да възприеме естествената красота на националния фолклор.[1]

И така, издигайки се до чувството за естествената красота на природата, нашият пътешественик разкрива фалша в изкуствения блясък на цивилизацията. Какво е театърът пред широкото поле и планините? Какво е одеската оперна звезда Сеччи-Корси, която се пъчи и надува — пред волната, неизкуствена песен на жетварката? Какво е въобще животът в душния град пред свободния живот в лоното на природата? И той мечтае да се избави от градската суета и да поживее в къщичка сред селската идилия: „На границата на Търновската каза има една могила (курган), доста висока. Право, ако да имаше наоколо лозя, поне едно лято щях да стана пъдар и щях да заграда к о л и б а на тая могила. Колко „и д и л и и (sic!) ся раждат в ума на человека, кога просне око на поле-то на село Бяла, позлатено с узряли нивы, жлътнали ся из гъстацы-ти за хубость“ (стр. 936). Както виждаме, р у с о и с т к и т е, центробежни по отношение на града и цивилизацията настроения съвсем не са чужди на душата на нашия пътешественик. Селото, животът в лоното на природата му изглеждат като идилия (неслучайно той произнася тук тези думи). Той рисува картината на селското благополучие: цъфтящи ниви „везде следы довольства и труда“, както казваше Пушкин в стихотворението „Село“. Но уговорката, че той би желал да поживее сред природата една година, е твърде многозначителна. В паметта на Геров е все още жив конкретният облик на тази идеализирана патриархална идилия, този, по думите на Маркс, идиотизъм на селския живот. Той няма да се откаже зарад него от кипящия живот, от темпа, от висшите духовни наслади, които му предлага интелектуалният живот в съвременния европейски град. По такъв начин в неразвитите страни, току-що приобщили се към благата на цивилизацията (България и отчасти Русия по времето на Кармазин), не е могъл да съществува чист русоизъм.

*

Видяхме по-горе как благодарение на пробуждането на индивидуалното съзнание оживя обективният свят, как се разкриват в него незнайни досега страни (сферата на социалните отношения, природа, любовта като духовно чувство, макар че за последното е по-добре да говорим при анализа на лириката на Геров). В същото време, всмуквайки в себе си това богатство, човешката личност се развива необикновено бързо, съзрява за самостоятелно битие. Тя се превръща в съдържателно и затворено в себе си противоречиво единство, т. е. х а р а к т е р в духа на новото

---

[1] Не случайно във всички страни интересът към фолклора се пробужда през сантиментално-романтичния стадий на литературното развитие — срв. Хердер, Жуковски и др.

време. Разбира се, това не означава, че преди това хората не са се различавали по душевен строй. Паисий и Софроний, Неофит Рилски и Неофит Бозвели — всичките са различни типове на душевна организация. Те обаче се различават принципално от оня характер, който макар и в слаба степен виждаме у „лиричния герой“ на Геров, по това, че те са цялостни, а последният е противоречив характер. В буржоазното общество, както се изразява Маркс, човек става частен индивид, за разлика от пълния, какъвто е бил по-рано. Това значи, че по-рано индивидуалното изразяваше общото непосредно, а сега тяхното единство е конфликтът между частното и общото, между човека и обществото.

За да разберем по-конкретно с какво се обогатиха човечеството и литературата и какво изгубиха, развивайки се в тази насока, нека сравним нашия пътешественик с героя от „Житието“ на Софроний, който също е странствувал и видял не малко.[1] Героят на Софроний учудва с незамътеното си съзнание — всичко му е ясно в света (тази ясност на светогледа е вече недостъпна на Геров — за него всичко е сложно) и никакви въпроси не смущават душата му, освен „проблема“ за физическото спасяване от гоненията. За отбелязване е, че изобщо в „Житието“ липсват обширни размишления по един или друг повод, а от всички чувства само едно изпълва душата му — страхът. Най-честото му възклицание е — „Ами какъв страх имах!“ Той върви по света, гонен от силата на външната необходимост. Той не изпитва „желание за промяна на мястото“ като средство за духовно развитие. Ако съдбата го беше оставила спокоен, той щеше да си живее мирно и тихо като свещеник в Котел, без да желае друг жребий. Но когато той все пак е принуден да тръгне „по мъките“ (раздялата с патриархалната неподвижност се възприема като страдание), той не може да противопостави на враждебния свят нищо друго, освен обикновената си жизнеспособност, инстинкта за самосъхранение.

Друг е нашият пътешественик. Той напуска бащината си къща и странствува по света, воден от свободата на собствената си воля, т. е., изхождайки от осъзнатата необходимост за интелектуално развитие. У него жизнените явления се сблъскват с гъвкавата реакция на душата му и пречупени през мисълта и преживяването му, остават в съзнанието му. По такъв начин се формира собственото богатство на личността, кръгът от собствени мисли и преживявания, който е неповторим и невъзможен у никой друг. Общото за всички хора съдържание на света тук е индивидуално. Личността и светът сега са равноправни и противостоят един на друг.

Сега човек цени своята индивидуалност. Той е скъпоценна съдина с огромен запас от жизнени впечатления. Той постоянно беседва с най-увлекателния и никога не омръзващ събеседник — със самия себе си. Той се стреми към величаво усамотение, далеч от шумния град; там, където се чува по-добре приятният глас на природата, мисълта, творчеството. „В праздник почти сички-ти тръновци и тръновки, — пише Ге-

---

[1] Когато сравняваме Геров и Софроний и отбелязваме, че Геров стои на по-високо историческо стъпало в развитието на общественото съзнание и литературата, това не означава, че преувеличаваме личните заслуги на Геров и подценяваме делото на Софроний; това не означава, че Геров стои по-високо от Софроний по талант или като личност; това не означава, че когато четем произведенията на Геров непременно изпитваме по-голяма наслада, отколкото когато четем „Житието“ на Софроний. Когато казваме, че социалистическият реализъм е по-висша историческа форма на изкуството, съвсем не смятаме, че всеки съвременен член на писателския съюз, който стои върху платформата на социалистическия реализъм, е вече по-голям и стои по-високо от Омир или Толстой.

ров, — излазят да ся прохождат по лозя-та. Аз обаче не можех да ида и там и на Трапезица“; а предпочетох последне-то, по боле пожелах да помисля за преминало-то нежели да видя настоящее“ (стр. 940). Откривайки в себе си способност за вътрешно съзерцание и творческо въображение, личността я цени, култивира и съзнателно я потиква и като че ли се възбужда до екзалтация. Така например, тръгвайки за Трапезица, Геров взема със себе си стихотворенията на своя одески приятел и съмишленик по поезия Добри Чинтулов със съзнателното намерение да преживее миг на поетичен възторг върху свещените камъни. „Кога да тръгнем да обидем Трапезица аз зех при себе си Добреви-ти стихове. Като я обиколихме сичката запряхмеся на най-високо място там да гы прочетем. Наистина аз не четях стихотворение, а чувствовах това, чтото пише в него и, ω чудесе, кога дойдох до предпоследний куплет, ходжа извика на джамия, что е напред была църква Св. Петка и книга-та ми падна из ръце. Аз ся наведох та я зех и докле слязох долу не продумах дума“ (стр. 940; уместно е да отбележим много хубавия сдържан израз на психологическото състояние чрез физическо движение — Г. Г.). Тук за пръв път в българската литература е показано с такава яркост душевното потресване, предизвикано от преживяване, което е предимно естетическо. Това е миг на вдъхновена самозабрава, близък до творческото упоение.

Толкова голяма е енергията на индивидуалното съзнание, че човек е способен да създаде свой свят и да го противопостави на действителността.

От тук следва, че развитието на индивидуалното съзнание е пълно с противоречие между личността и обществото, което е с тенденция да премине в разрив между тях (идеите за избраната личност, за поета, гения и инертната тълпа), разрив между мечтата и действителността, между илюзията и истината. Личността като че ли се раздвоява на лице, което живее и действува, и на лице, което съзерцава, преживява и осмисля живота на първото. Възниква рефлексията — отличително качество на съзнанието от по-ново време. Ражда се противоречието между идеалния и реалния живот на човека, между това, което е, и това, за което се мисли, между мислите и постъпките. Литературата и изкуството навлизат сега в царството на индивидуалното, за да намерят частичка обща закономерност, резултат на странствуванията. А по-рано, през „доброто старо време“, тя се занимаваше само с общото. То се рисуваше бързо и лесно. Обаче това общо беше елементарно и абстрактно: в живописта — икона, в литературата — абстрактен лик на светеца от житието. Струвало си е да се откаже от това безметежно, но бедно откъм съдържание общо и да навлезе в смътния, но затуй пък пълен с живот океан на индивидуалното!

*

Възникването на рефлектиращото съзнание означаваше качествено нов етап в българската литература. Способността за самоконтрол, присъща на рефлексията, позволи на писателите да погледнат с критично око на създаденото от тях, на творческия процес. Възниква художествена взискателност към себе си. В ръкописите на Геровите стихове можем да проследим търсенията на точни думи, „мъките на словото“. По този начин творческата дейност от наивна и непосредна, каквато е била при фолклора и синкретичната литература, се превръща в професия, в съзнателен художествен труд.

Станало е традиционно да се отбелязва в рефлексията субективизмът на мисълта. Но ако я сравним с предходния тип съзнание — цялостно, не разпаднало се, ще видим ясно в нея момента на обективността, на широтата в мисленето. И наистина до 40-те години на XIX век универсален жанр в непреводната българска литература беше публицистиката. (Книгата на Паисий, диалозите на Бозвели, предговорите към школните книги, граматиките и т. н. — всичко това не излиза от рамките на публицистиката), т. е. най-субективната форма на литературата, чисто самоизразяване. Авторите са се грижили да изразят себе си, своята мисъл и чувство. На тях съвсем не им е идвала мисълта, че може да има друго гледище за нещата. Те са изхождали от безсъзнателното убеждение за абсолютното тъждество на своята мисъл и истината за самото явление.

В рефлектиращото съзнание, което открихме у Геров, най-главното е тъкмо способността да погледне от страна на себе си, на своята мисъл като на чужда, вътрешна самокритика. Възниква схващането, че моята мисъл (преживяване) са неизбежно субективни, зависят от много обстоятелства: време, място и дори настроения; че заедно с моята мисъл съществуват безчислено множество други мислящи субекти и за едно и също явление могат да бъдат изказани много съждения, съвършено противоположни. Това е важна крачка от формално-логическото виждане на света към познанието на предметите в тяхното многостранно битие, в тяхното независимо от моята представа съществуване, т. е. към материалистическата диалектика. А това има голямо значение и за развитието на художествената способност: сега човек може да разбере другите хора, другите мисли и чувства, да се вживее в тях и да ги възпроизведе със силата на въображението си във формата на собствения им живот. В писмата на Геров има разсипани сполучливи зарисовки на бита и нравите, живи характеристики на хора, жанрови сценки, в които се чувствува аромата на живия живот.

Разбирайки многообразието на предметите, знаейки, че след миг предметът ще се измени, рефлектиращото съзнание скъпи единичното, неповторимото, стреми се да обхване явлението в пълнота и конкретност. За тази цел е нужно не абстрактно понятие, което се отвлича тъкмо от „неповторимото“, а образ, картина. По такъв начин рефлектиращото съзнание стимулира художественото отражение на живота.

Търсенето на индивидуалното, куриозното прави обаче писателите от чувствителния стадий роби на единичното. В тяхната картина на света пропорциите на предметите се изопачават, главното понякога изчезва, а второстепенното излиза на преден план. Следващите стадии на литературното развитие (романтизъм, реализъм) ще имат за задача да възстановят изгубеното единство и цялостност в изобразяването на света.

С възникването на рефлектиращото съзнание е свързано развитието на х у м о р а.

Бозвели, кипнал от ярост, не намираше думи, за да разобличи гъркоманите чорбаджии и трупаше една ругатня върху друга:

„Откъде са се пръкнали между милите ми рожби, — пита Мати България, — такива сатанински синове и содомогоморски пресмрадний кринове! Аспидояхиднино порождение! Чумохолерное на горките ми рожби поражение!“ А Найден Геров пише в игрив тон за търновския владика, който е грък, глава на християнската църква в България: „След малко време минахме покрай търновский владика. Той нареждаше нечто гръцки. Аз рекох Цанку: Владиката разправя цигански. Цанко отговори:

какво ще прави, кога не знае блъгарски? Един блъгарин отпри него ся обади: „Знае той и блъгарски“, а аз му рекох: „сой свиня не бръка не в своето си корито“ (стр. 933). На друго място Геров се надсмива над блъгарката, която не му повярвала, че е българин: „по нейнити понятия человек, като ся поотрака и ся облече в по-хубави дрехи, той става веке грък“ (стр. 940). В представата на Бозвели би било кощунство да се говори толкова леко за такива сериозни неща.

И наистина рефлектиращото съзнание като че ли изгубва оная отговорност за своите съждения, която имаше разсъдъчното. Последното допуска само единично съждение за всяко явление и затова го търси и изразява с цялата основателност. Първото пък допуска много съждения, разбира възможната погрешност на своето мнение и затова издига в оценката си момента на относителност. А именно това е истинската почва за хумора, който е призован да долови тъкмо тая неустойчивост на границите между явленията, да разкрива и показва на открито противоречието в тях. По-късно върху основата вече на всестранното възприятие на живота и като всмуква в себе си хумора, отново възниква сатирата, но не като обикновено разобличаване вече, а като обективно изображение (Гогол в Русия, Каравелов в България).

*

Тънката душевна организация на чувствителния човек, многообразието на емоции, които го вълнуват, са търсели своя израз в словото. В отговор на това литературата прави две важни крачки: първо започва преход от поезията към прозата; второ — появява се индивидуалният стил като съзнателно, лично отношение към словото.

Стихотворната реч през оня период не е притежавала необходимата гъвкавост, за да изрази сложните нюанси на мисълта и чувството и за повествование. Известно е, че предходното рационалистично съзнание, когато трябваше да изрази нещо образно, прибягваше до поезията, „езика на боговете“ — макар че в България това по-малко бие в очи, но пък е съвършено очевидно в европейските литератури от епохата на класицизма. В резултат на това стихотворната реч се оказа оплетена от цяла паежина норми и правила, които разсъдъчното съзнание така обичаше да установява. Ето защо не е случайно, че в периода на кризата на рационалистичното съзнание и епохата на късното Просвещение в Европа се развива художествената проза в жанрът в свободния роман: Ричардсон, Стерн, Филдинг в Англия; ранните драми на Шилер („Разбойници“ и „Коварство и любов“), „Гьоц фон Берлихинген“ и „Вертер“ от Гьоте; „Писмата на руския пътешественик“ и повестите на Карамзин в Русия. Чак след това, когато прозата разкрепости мисълта, разбие условните формули и канони на израза, — на преден план излиза отново поезията, но вече свободна (през 80—90-те години Шилер и Гьоте минават към поезията; в Англия вместо прозата на просветителския реализъм идва романтизмът, който е изцяло в поезията — Байрон, Шели, Китс, лекистите); в Русия през първата трета на XIX в. също преобладава поезията.

Естествено в България тази закономерност не може да бъде разкрита в чист вид. Обаче самото преминаване от стихове към проза у Геров е знаменателно: в поезията той можеше да изразява предимно една страна от душата си — нейната меланхолия. Когато стана нужда да изрази многообразието на битието, на мислите и чувствата, той се обърна към прозата, към свободния жанр на пътните писма. До Геров стиховете бяха прозаични.

Геров, който написва първите поетични стихове, разширява това веднъж открито художествено виждане на света и го изразява в поетическа проза. Но през оная епоха България като цяло все още преживява първия период на поезията.

Едва през 60-те години ще дойде времето на прозата — Друмев, Каравелов, Блъсков и тогава на нова основа вече ще възникне високата свободна поезия на 70-те години — късният Славейков („Не пей ми се“), Ботев, Вазов.

Индивидуалният стил дължи своето възникване на същото пробуждане на индивидуалното съзнание. Разбира се, и до тогава е имало стил в литературата. Но той е имал родов характер. Така например византийското витийство, религиозното красноречие си имаха строго разработени стилистични норми за различните жанрове — поучения, проповеди, жития и т. н. Личното възприятие на света или се нивелираше, или в случай на могъща индивидуалност (като Паисий или Бозвели) си пробиваше път стихийно, независимо от съзнанието на автора. У Геров забелязваме вече съзнателно отношение към словото. Неговата фраза реагира най-внимателно и на най-малките нюанси от чувствата и настроенията му.

Както бе отбелязано вече по-горе, разказът се води в тона на лека, шеговита беседа. Но ето че пътник се приближава до Габровското училище — тоя светилник на просветата в България и фразата се изпълва с патос, започват да се леят тържествени, архаични слова. Съединявайки ги в безсмислени съчетания, Геров пародира приповдигнатия славянобългарски стил: „Сърдце ми ся биеше и из гръди ми искачаше кога да иде там дето с благо осмотрени с нашим соотечественников клонили благоотечества вразвати юношества обучени с добро познани образ образовани, училища учреждени, в благородни поведение обращени чистота язик сохранение познани увардили“ (стр. 942).

Геров се стреми към живост на повествованието; преодолява монотонността на речта, разнообразява синтактичния стремеж на фразата. У него срещаме и лаконични, извънредно прости изречения и сложни словесни периоди. Обаче за разлика от периодите на Бозвели, Геровите обширни фрази са много гъвкави „прозаични и се строят не според тромавите схеми на византийското витийство, а съгласно ясната синтактична схема, изработена в процеса на развитието на европейските литературни езици (в това число и руския) от по-ново време.

Когато пък в някои случаи у него се появи известна тромавост, тя носи съзнателен стилистичен характер. Така напр. Геров по следния начин разказва за приема, който му оказали в Калофер.

„Сетнина от прельщение и разочарование и аз друго ничто не мога Ви каза сега за Калофер, освен това, какво отидохме право на хана, какво тоя си час ся събраха там сички-ти чорбаджии, какво ни заведоха на училище-то, что го градяха, какво това училище ще стане най-хубаво от колкото съм видвал аз тука, какво ни заведоха при Ботя, какво Ботевица е хубава като калоферка, какво ходих на кафене, какво ходих при калугерки-ти и най-сетне какво като минувах на едно място, на пътя плачеше дете, а жена му думаше: „Мълчи чи ща тя дам на мечката“ и сочяше към мене“ (стр. 943).

Геров иска да предаде досадата, която го е обхванала от нахалното опекунство и самохвалство на калоферци, от тяхното гостоприемство, което напомня баснята на Крилов „Демянова уха“ — и създава фраза — също своеобразна „демянова уха“, в която струпва всичко: на читателя се под-

нася и това и онова: и едно придатъчно изречение и друго, и трето, и още, и още, докато читателят изгуби търпение и не знае вече къде да се скрие от натрапчивата фраза, ядосва се и е готов заедно с автора да излее душата си в някоя силна дума.

Оттук се вижда, че и тромовостта на фразата у Геров произтича не от беден език, както у Бозвели, който не може иначе да излее мисълта си освен във фраза на цяла страница, а е съзнателен стилистичен похват. В същото време Геров се стреми към единство на стила, старае се във всеки определен момент да остане верен на намерения образ и се придържа към него докрай. Разказвайки за страданията на свой другар в Одеса, влюбен и измъчван от ревност, Геров се придържа към образа и стила на библейското сказание за грехопадението: „Често край нея ся предавал на мисл за будещее та глава му ся зашемедявала и той сякаш че е също в рай, а в това время някой от нас, като диавол в человеческий образ дойде та поседна при Катерина Павловна да я прелъщава, каквото нему ся чинило, да вкуси от дръво познания добра и зла и той бягал из рай в друга одая и там на кревата си ся окайва за загубеното си блаженство“ (стр. 940).

По такъв начин у Геров за първи път се появява усещането за литературен стил, разбиран не като благозвучие и гладкост на речта (стремеж към такава правилност на стила имаше и преди, през школния период и той произлизаше от самите граматични норми на езика), а като гъвкаво отзивчиво средство за предаване на мисълта в многообразните ѝ емоционални нюанси, като своеобразна артистичност, п л а с т и ч н о с т на словото. Това е вече признак на сравнително висока литературна култура. Езикът на литературното произведение става художествен в истинския смисъл на думата.

Стилът на Геров носи печата на онова стъпало, на което се намираше тогава българската литература, а именно — стъпалото на чувствителността. В езика на писмата срещаме много възклицания, обръщения към себе си, „чувствителни думи“, многоточия. Последното е особено характерно. Предходната, разсъдъчната епоха не познаваше многоточията, тъй като беше убедена, че всичко може да бъде изказано ясно, без всякакви мъгляви намеци. Сега обаче, пред лицето на-извънредно сложния и тънък емоционален живот, стана ясна ограничеността на словото, откри се сферата на неизразимото, за което словото може само да намекне, а да го изрази може само музиката или мълчанието („И само мълчанието говори ясно“ — писа Жуковски в стихотворението си „Неизразимото“).

Авторът постоянно има за предмет своето сърце, чувство: „Една среща мя фърли в весьма н е р а д о с т н ы ч у в с т в о в а н и я. . .(к. м.) Сръце не ми даде да ся запра да поговоря с них“ (стр. 928).

„Какви мисли, какви ч ю в с т в а кипяха в д у ш а т а когато влазях в тоя град тъй б л и з ъ к д о с р ъ ц е н а в с я к о й. . . .“ (стр. 938). Ние срещнахме вече тук и традиционните за сантименталното съзнание колиби, идилии и т. н.

Не бива обаче да се преувеличават сантименталните моменти в пътните писма на Геров. В тях няма да срещнем никъде тъй характерната за зрелия сантиментализъм хипертрофия на чувствителността. На Геров е чужда нескромността на крайната субективност. Тази сдържаност на чувствата се обяснява с това, че българската литература току-що е излязла от рационалистичния период на Просвещението, а епохата на Просвещението в България, както и в Русия, трае още дълго, чак до 90-те години на XIX в., до Алеко Константинов и Просвещението ще обхване ро-

мантизма и реализма, макар че в неговите рамки са възникнали вече класицизмът и сантиментализмът. По времето на Геров в България се ценят още много и обективните знания за света и строгата логична мисъл. Геров се стреми да даде в писмата си и някои обективни сведения. В него говори ученият — филолог и етнограф, който се интересува от народния бит. В крайна сметка интересът към обективния свят у него натежава. Пред интереса към самия себе си Геров още не е проникнат от съзнанието за общочовешката ценност на своята душа дотолкова, че да занимава читателя си само с нея и да я изложи смело и гордо на открито с всичките ѝ слабости, както направиха това Стерн и Русо.

Не е случайно, че Геров не публикува своите писма и тяхната интимност не влезе в литературата като фактор за последващото развитие.

★

В пътните писма, както и в поезията на Геров, за първи път в българската литература се оформи оня специфичен комплекс, който е характерен за художественото съзнание (дейност) от по-ново време: възникна неговият специфичен предмет — вътрешният свят на човека в многообразните му връзки с външния. След като бе открито многообразието на действителността, появи се необходимостта от преход — от разсъдъчното към по-гъвкава и жива форма на съзнанието, която отразява явлението в неговата неповторимост и самостоятелна жизненост, т. е. към художествено съзнание като стъпало към диалектическото. Възникна потребността от естетическо съзерцание, разви се способността за художествено въображение; възникна съзнателно отношение към себе си, към своята мисъл, чувство, слово — т. е. рефлексия, артистичност, стил. Макар и в зародишна форма започна да се оформя и нов обществен тип на литературна дейност — литературно направление (тук—романтизъм). В дадения случай имам предвид творческото единомислие между Геров и Чинтулов (вж. епизода, в който Геров на Трапезица чете стиховете на Чинтулов).

Обаче по-голямата част от тези в най-висока степен знаменателни моменти на художественото развитие не бяха известни на българския обществен живот от онова време. Не случайно Геров не публикува своите писма. Той изглежда и сам не е съзнавал ясно тяхното литературно значение. Тези писма са важни като свидетелство за оня процес, който се извършваше в българската литература през 40-те години, тъй да се каже още „в себе си“, а не „за себе си“.

Не случайно, когато Геров и Чинтулов създават в Одеса първите си художествени произведения, в самата България едва започва разцветът на даскалското стихоплетство. За отбелязване е, че самите Геров и Чинтулов, след като се преселват в България, се отдръпват от художествената дейност и осъществяват потребностите, породени още от предходния рационалистичен стадий на българското духовно развитие (педагогика, филология). Не случайно и късните стихотворения на самия Геров („Ода за Александър“, 1856 г., „О царю мохамедански“, 1878 и др.), написани в България, носят върху себе си печата на даскалската поезия.

И така, поради това че в България нямаше единен център на духовния живот, литературните постижения на одеските българи не бяха възприети напълно в самата страна и вътре в България от края на 40-те и през 50-те години отново протича оня процес, който до голяма степен бе изминат вече от българите в Одеса. Този процес е свързан с името на Петко Славейков, който окончателно усвои за България художествената литература като изкуство.

☆

ГЕОРГИ М. МАРКОВ

НЕШО БОНЧЕВ[1]

Няколко критични статии, от които само две пряко засягащи литературата, два художествени превода и десетина записани народни песни — ето цялото литературно дело, с което се представя Н. Бончев пред своите съвременници. Както се вижда, творчество твърде малко по количество, за да се разгърнат напълно възможностите на една надарена личност. И в същото време достатъчно, за да разкрие тя своя талант, знания и особености, да окаже определено въздействие върху обществото.

От къде иде обаянието и значението на Н. Бончев, кое определя така неоспоримо мястото му в развитието на българската литературна критика? Повече от осем десетилетия неговият образ привлича вниманието на литературните историци. И винаги името му се е свързвало с началото на нашата критика, сочел се е като неин родоначалник и основоположник, първият й талантлив представител. „Статията му „Читалище“. . . — писа М. Дринов — смело може да се нарече майка на българската литературна критика (белетристическа и публицистическа)“. Тази идея, подхвърлена от сърдечния и неразделен другар на Бончев, се поде и разви сетне от почти всички автори. В нея има известна истина. Но мнението, че Нешо Бончев е първият български критик не се покрива напълно с историческите факти. Не тук е значението на Бончев и не тук трябва да виждаме неговата литературно-историческа роля и заслуга.

Когато Н. Бончев започва да печата своите статии, българската литературна критика вече е направила първите си стъпки и е набелязала линията на своето самостоятелно съществуване. Оставила в миналото случайните и откъслечни бележки за литературата и за отделни творби, каквито срещаме у Кипиловски, Априлов или Раковски, в „Цариградски вестник“ или „Български книжици“, тя вече се представя със статии за важни и актуални въпроси на нашата книжнина и от автори с претенции за специалисти в нейната област. Още през 1860 г. Добри В. Попов (Добри Войников) издава своя труд „Общи правила върху съчиненията“, в който се стреми да изясни особеностите на художественото творчество, предимно белетристиката, изискванията и правилата, на които то трябва да се подчинява. Малко по-късно излиза просторната статия на Т. С. Бурмов за сп. „Гайда“, в която авторът от консервативни позиции, но интересно поставя въпросите за комичното и разглежда сатирата на П. Р. Славейков. Заслужават да се споменат още вярната по своята оценка рецензия на Д. Войников за поемата на Н. Козлев „Черен арап и хайдут Сидер“, статията на Т. Икономов „Поезията на природата и нашите нужди“, изказванията на П. Р. Славейков за сатирата и особено статията му за романа. Могат да се изброят още редица литературно-критически и теоре-

[1] На 2 януари 1959 г. (нов стил 14 януари) се навършват 120 г. от рождението му.

тически работи, които би трябвало да се вземат под внимание от литературния историк. Но върху всички тях личи печатът на случайността и компилацията, заимствуването на чужди идеи и трудове. В тях все още не откриваме непосредствен критически усет, сериозна литературна подготовка и истинско призвание за работа в литературната критика. И ако съпоставим статиите на Бончев с трудовете на горните автори, несъмнено той би се откроил като първия талантлив представител на литературната ни критика в пълния смисъл на това понятие. Работата е там, че наред с Бончев, и даже преди него, в нейната област творят и се налагат личности със здрави и ясни естетически позиции, с траен интерес към художественото слово, с безспорни качества на литературни критици. И тук изпъкват имената на Каравелов, Ботев и Друмев.

Любен Каравелов се проявява съвсем определено като литературен критик още в първата годишнина на в. „Свобода“ (1869). На страниците на своя вестник и до края на живота си той следи с жив интерес проявите на младата българска литература, своевременно дава авторитетна оценка за автори и творби, разработва основни проблеми на литературното ни развитие. Статиите и рецензиите му са написани темпераментно, те се налагат със своя конкретен и верен идейно-художествен анализ. Малко покъсно от Каравелов, но наред с Бончев изявява своя литературно-критически талант и Хр. Ботев. Неговите статии не винаги са така разгърнати като тия на Каравелов, в повечето случаи това са отделни критически бележки. Но остри, точни и блестящи по мисъл, те ни представят техния автор и като надарен критик. В. Друмев не притежаваше подготовката на Бончев, проницателността на Ботев и постоянния интерес на Каравелов. Обаче анализът му на Войниковата драма „Велислава“, статията му „За критиката“, особено рецензията му на Войниковото „Ръководство за словесност“ говорят за едно широко разбиране на литературното творчество и за верен усет към конкретната художествена творба.[1]

Ако трябва да определим кой е родоначалникът на българската литературна критика, първият неин талантлив представител, това несъмнено е Л. Каравелов. Посочва се обикновено, че Н. Бончев се отличавал със сериозна литературна подготовка, с изразена принципиалност в статиите си и с ярък критически талант. Всичко това е вярно. Но то се отнася напълно и за Каравелов. А при това Каравелов проявява постоянен интерес към съвременната му литература, участвува най-активно в нейния живот, и което е особено важно, започва литературно-критичната си дейност преди Бончев. При сравнителен анализ на критическите работи на двамата автори ще видим, че всъщност в редица отношения Бончев продължава онези насоки, които са вече изразени от Каравелов, и защищава същите ония принципи за литературната критика, които откриваме в страниците на в. „Свобода“. Бончев изисква от писателя да знае що пише, за кого пише и от писането му да има полза. А две години преди него намираме у Каравелов: „Ние сме убедени и можем сякога да докажем, че сяка книга, която се преводи и печата, тряба да са печата с цел: да разпространи знание между народът и да развие неговите умствени способности, а ако тя няма тия качества то никому и не тряба“. Бончев рязко отрича бездарната и невежествена литература, която се шири тогава на нашия книжо-

---

[1] Повече за тези автори като литературни критици вж. у Г. Бакалов — „Хр. Ботев критик“ (1937); Т. Павлов — „Хр. Ботев като литературен критик“ (в „Критика и „критика“, 1941); Г. Цанев — „Васил Друмев — критик“ (в „Идеи и образи“, 1944).

вен пазар. Но с почти същите изрази и тон се е изказал за това преди него и Каравелов: „Ние сме уверени, че сякакви трепетничета, съновници, „гадателни книжки за привременните човечески случки“, „Пития или гледане на счастие“ и пр. щат се продадат и книжарницата на Хр. Данов ще извлече от тях полза, но какво знание добива из тоя боклук народът? Не само знание и просвещение, а чисто отъпение и невежество, чисто помрачение на човеческият ум. А българете са още народ млад и наивен“.

Както се вижда, Бончев не само не предхожда като критик Каравелов, но в много отношения следва набелязаната вече от него линия. И струва ми се, че не без основание можем да поставим въпроса за влиянието на Каравелов върху критиката на Бончев. Още повече, че Нешо Бончев е следял вестник „Свобода“ и е сътрудничил отначало в него.

Каравелов е въздействувал силно върху умовете на съвременниците и с критиката си. Както разказва в спомените си Вазов, младите поети „с туптяци от страх сърца“ са очаквали неговия отзив за стихотворенията си. „Авторитетът на Каравелова — пише Вазов — беше неодолим, неоспоряван“. Буржоазната литературна история замълчаваше значението на Каравелов като критик не защото му липсват знания и усет, а защото той е революционен демократ в обществено-политическите си възгледи и материалист в естетиката.

Определяйки Бончев за родоначалник на българската литературна критика, някои автори изтъкват, че той е критик в тесния и специален смисъл на това понятие, докато и Каравелов, и Ботев, и Друмев са преди всичко художници, а литературни критики са писали случайно. Подобни мотиви не са много убедителни. Решаващо значение за науката има не дали една личност е специализирана в определена област, а дали тя е проявила необходимите творчески качества и дали със своята дейност е положила основите за по-нататъшното ѝ развитие. Началото на българската литература ние свързваме с имената на братята Кирил и Методий, на Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх, а на новобългарската — с Паисий. Но нито първите, нито последният бяха „тясно специализирани“ писатели. За родоначалник и основоположник на марксическата критика ние напълно основателно приемаме Димитър Благоев. А както е известно, той далеч не беше литературен критик в тесния смисъл на това понятие. Защо тогава към Каравелов да не приложим същия критерий, който е научен и конкретно-исторически? Но има още нещо, по-съществено. Нима самият Бончев е литературен критик в тесния смисъл на думата? Нима той е гледал на литературната критика като на свое призвание?—Съвсем не. От осемте статии само две са за литературата. Той, подобно на другите наши възрожденци, е преди всичко културен деец и се откликва на актуалните въпроси, свързани с общественото и културно развитие на българите. Оттук и интересът му към литературата.

С всичко казано не искам да подценя делото и заслугите на Бончев, а само да дам обективна преценка на историческите факти, да уточня мястото му в развитието на нашата критика и да отхвърля едно традиционно, но погрешно схващане. Н. Бончев не е нито основоположникът на българската литературна критика, нито първият талантлив критик. Но той е един от първите нейни пионери и един от първите, който прояви истинско призвание, подготовка и качества в тази област.

Нешо Бончев се отделя от многобройните тогавашни „критици“ със солидната си научна подготовка. Неговите съждения и оценки не са плод на случайни хрумвания и повърхностни знания, а на едно дълбоко по-

знаване на съвременната наука, на политическата икономия и историята, на философията и естетиката. Той сериозно е изучавал съчиненията на изтъкнатите мислители Ренан и Монтескьо, Дж. Ст. Мил и Адам Смит, Спенсер и Фихте, чел е Карл Маркс. Познавал е добре в оригинал гръцката и римската, западноевропейската и руската класика, задълбочавал се е в художествените особености на великите творби. Колко широки и систематични са били научните му занимания показва следната записка в личния му бележник: „Фукидит е прочетен, с преводи и синтаксис се занимавах, превеждах Гоголя за списанието, четох съчинението на Маркс „Капиталът“ и списания“. И затова ние откриваме в статиите му точност в познанията и пълнота в аргументацията.

Но по-важно е, че тези знания не са повърхностни и механични, а са влезли дълбоко в самото мислене на критика. Той винаги проявява самостоятелна гледна точка, разрешава поставената тема с оглед на българската действителност и вътрешната логика на нещата. Докато в работите на литературни теоретици като Д. Войников и Т. С. Бурмов, П. Оджаков и Т. Шишков на всяка страница откриваме подражателност и компилативност, дори и пълно плагиатство, то Бончев никого не повтаря, от никого механично не заимствува. Неговите статии са оригинални, конкретни, винаги вземат за свой предмет актуален въпрос от нашата действителност. Те засягат проблеми, живо вълнуващи обществото, дават отговор на наболели въпроси. И затова са пълни с идеи и мисли, с интересни хрумвания и оригинални разрешения. Дали пише за ползата и уредбата на училищата, за сп. „Читалище“, или за класическите литератури, за Омир или Гогол, навсякъде Бончев съумява да каже нещо интересно и ново, да убеди читателите си, да привлече вниманието им, да възбуди тяхната мисъл. Той винаги се насочва към същността на нещата, засяга техните най-сложни и заплетени възли. Той пише само върху онова, за което е подготвен и което самия него силно вълнува. Полемичността и стремежът да наложи своето схващане е негова характерна черта. Една жива мисъл непрекъснато пронизва статиите му и една дълбока увереност в правотата на твърденията. Може читателят да не се съгласи с него. Но той непременно открива сериозна обоснованост у автора. А това са качества, които разкриват дълбок и жив ум, който трябва да се цени и уважава. Тъй се отнася към Бончев и Хр. Ботев. Великият революционер е непримирим към просветителите и ненавижда носителите на религиозните заблуждения. Но той дава висока оценка на литературната критика на Нешо Бончев.

Характерна черта в критиката на Бончев е ясната и последователна принципиалност в съжденията и позициите. Колко тази черта е била присъща именно нему, показва фактът, че когато в „Периодическо списание“ излиза неподписана строгата рецензия на Друмев за „Словестността“ на Войников, Ботев и останалите съвременници я приписват на Бончев. Преди него, а и във времето на литературната му дейност, с редки изключения е царувало едно благодушие, снизходително оправдаване и утвърждаване на всичко появяващо се в печата. Даже за очевидно слаби и невежествени работи се намира оправдание, защото авторите им излизали от добри намерения. Доколкото се отправя понякога остра реплика срещу някой автор или съчинение, то е в повечето случаи поради лични съображения и рядко от осъзнати принципни позиции. Всъщност това повсеместно благодушие и снизхождение говорят за липсата на здрави и определени принципи. Бончев, наред с Каравелов и Ботев, разруши господствуващото благодушие. Той издигна високо и

дръзко изискването за строга критика, която да се ръководи от обективната стойност на съчиненията, а не от субективните намерения на авторите. Тази борба за принципиалност отдели Бончев рязко от мнозинството, стресна умовете, накара обществото да стане по-взискателно към литературните творби. И през 70-те години все по-често срещаме принципиални статии. В тази насока Бончев несъмнено изигра положителна роля.

Към споменатите качества на Бончев трябва да прибавим и неговия хубав стил. Преподавател по старогръцки език, запознат изтънко с класическото словесно изкуство и народното ни творчество, той се е домогнал до един ясен, логичен, богат стил. Езикът му е непосреден и близък до народния говор, подчертано емоционален и образен. Той умее да навлезе естествено в същността на въпроса, да го разкрие просто и убедително, да заинтригува читателя. Педантичният и високомерен академизъм не му е присъщ. Езикът му е изпъстрен с ярки и верни образи, взети направо от живота и близки до народното мислене. Примерите са непретенциозни, но затова пък винаги постигат целта си. Статиите му приличат на откровени и непринудени беседи, тонът им е искрен и завладяващ. И убедителността на неговата критика, на гледищата, които изказва в нея, иде освен от правотата и логиката на мисълта, още и от ясния, достъпен и въздействуващ начин, по който тя е изказана.

Всички изтъкнати качества съвсем естествено откроиха Бончев като оригинална и надарена творческа личност. И макар да не е първият български критик, макар да е работил на литературното поле само две-три години и да е написал едва няколко статии, той се наложи със своя авторитет, отдели се рязко от многобройните литературствуващи дейци на онази кипяща и богата с имена епоха, завоюва си здраво и напълно заслужено място в историята на българската литературна критика.

*

Нешо Бончев начева литературна дейност, когато е прехвърлил 30-те години, в една вече зряла възраст. Зад себе си той има значителен жизнен опит и системна научна и литературна подготовка. Той не е живял изпълнения с драматични събития живот на Каравелов, не е пламтял в обществените борби като Ботев. Той стои настрана от революционните борби на народа, биографията му е бедна и спокойна откъм външни граждански сблъкновения. В нея откриваме характерните черти на онази наша честна и трудолюбива интелигенция, която е произлизала от най-бедните социални слоеве и, въвлечена в културното движение на страната, вижда смисъла на битието си в науката и културното поприще. Роден в семейство на бедни родители, сирак на 4-годишна възраст, ученик и подидаскал едновременно, а после главен учител в родното си село, семинарист в Киев, студент в историко-филологическия факултет в Москва и „кандидат на науките“, учител по гръцки език в московска гимназия и смърт от туберкулоза в разцвета на творчески сили — ето главните звена на неговата биография. А зад тези външни факти се крие интензивен интелектуален труд. В приятелски кръг той е жив и сърдечен другар, душата на компаниите, артистичен изпълнител на българския фолклор и остроумен имитатор на съграждани и другари. Но склонен е главно към спокойна научна работа. Вниманието му е погълнато от научни занимания, духът — от съсредоточено съзерцание, умът — от напрегната раз-

мисъл. И в тези занимания и съзерцание се изграждат неговият светоглед и характер.

Върху Бончев са въздействували разнородни и противоречиви сили. От една страна, това са просветените умерени и дори консервативни среди в нашето и руското общество: български първенци, славянофилите от кръга на Аксаков, професорите М. И. Погодин, С. М. Соловьов, Т. И. Буслаев, О. М. Бодянски от Московския университет. Тяхното влияние слага отпечатък върху душата и манталитета на Бончев, определя редица консервативни и идеалистически представи за живота у него, формира един характер мирен, покорен, с подчертано религиозно чувство и уважение към изтъкнатите просветни дейци и към държавата. „Добро сърце, сладка душа, покорност на по-стари, целомъдрие, смирение са сичкото украшение, сичката наука на девойката“ — поучава той сестра си Ана. В тези съвети ние откриваме разбирането за достойнствата на човешкия характер и едни принципи, които сам критикът се старае да следва. Най-консервативната черта в личността на Бончев е неговата дълбока религиозност. С нейния дух той е закърмен още в семейната и патриархална селска среда, тя се укрепва здраво в духовната семинария и славянофилските кръгове и той ѝ остава верен до края на живота си. Именно под нейното влияние той, който така високо цени естествените науки, стои в последна сметка на позициите на философския идеализъм. Бончев напълно в духа на християнската философия утешава майка си да не скърби за смъртта на по-големия му брат, защото този (реалния) живот е нищо, а „само една сенкя на оня живот“, задгробния, за който говорел Христос. В критиката си на сп. „Читалище“ той припряно съветва С. Чомаков вместо да се сили „толкова да вразумява читателите, че материята е вечна и до скончание века ще бъде в мира изменения и преражданe на една форма в друга“, да разясни на читателите някои въпроси на медицината и хигиената. „Вечна ли е материята или не — завършва там мисълта си Бончев — това да оставим на учените“. И раздразнението, с което говори, и отклонението от основния въпрос на философията ясно разкриват несъгласието му с материалистическата концепция за действителността. Не случайно негов любим философ, от когото той високо се е възхищавал, е бил немският философ субективен идеалист Фихте.

Но Бончев живее и формира характер и идеи в едно напрегнато и решително за българския народ време, времето след Кримската война. Тази война вдъхна надежди у българите за близко освобождение, възбуди духовете, повиши националното съзнание. И макар да завърши неуспешно и без реални положителни резултати за нас, тя е важен фактор за по-нататъшното засилване на национално-освободителното движение. Бедственото социално положение на народа се чувствуваше по-болезнено, политическото и духовно робство се съзнаваше вече като нетърпимо национално унижение. От всичко това се търсеше изход. В цялата страна кипяха духовете, пред всички честни синове на родината стоеше основният и неотложен въпрос — въпросът за освобождението на България. Народните маси се бяха раздвижили и влияеха неотразимо върху умовете и чувствата на всички обществени и културни дейци.

Нешо Бончев е верен син на своя народ и не е могъл да остане чужд на неговите болки. Външно неговият характер е благ и мирен, тих и примирителен, но по темперамент той е жива и експанзивна натура, духът му е неспокоен и живее с високите идеи за правда и човечност. Религиоз-

ният морал и възпитанието в умереност не убиват непосредната му любов към човека, чувството му за социална справедливост, неговите прогресивни стремежи. Той е бил човек честен и справедлив, с развито патриотично съзнание. Социалната неволя, в която сам е живял, честният му и искрен характер го правят отзивчив към важните въпроси на живота, свързват неговите мисли и пориви със съдбата на народа. Тази съдба го вълнува дълбоко, насочва търсенията му, влияе на жизнения път и на възгледите му. И тъкмо поради това в Русия Бончев изпитва и влиянието на руските революционни демократи, възприема някои техни естетически и естественонаучни гледища, вдъхновява се от прогресивното им културно и обществено дело. Техните хуманистични и демократични идеи му импонират и той се старае да ги следва, разбира се, без да може да осъзнае и да възприеме най-същественото от идеологията им — техния революционен демократизъм.

Така у Бончев се оформя своеобразен, сложен и противоречив светоглед, с някои консервативни тенденции, но здраво свързан с националноосвободителните и социални стремежи на народа. С такава сложност се отличава и характерът му: външно покорен и пасивен, но честен, родолюбив и експанзивен в момент на патриотичен изблик.

По светоглед Бончев е просветител. Той се чувствува свързан с еволюционистичното течение в освободителното ни движение, храни илюзии за националното ни освобождение чрез реформи и културен напредък, не възприема революционните методи за преустройство на живота. Неговите възгледи за обществото и природата в основата си са идеалистически. Като основен фактор той изтъква разума, науката, просветата. Общественото развитие схваща на първо място като интелектуално и нравствено развитие. Затова и на просветното дело у нас отделя най-много статии. Разрешаването на социалния проблем Нешо Бончев вижда в интелектуалното издигане на хората, в естествените науки и училищата, които ще научат трудовите слоеве да използуват по-рационално природните богатства и своите възможности. „Училищата на днешното време са спасението на човечеството“ — изтъква той многократно. Във всичко това откриваме влиянието на буржоазната идеология и просветителския характер на светогледа му. Но оставайки си идейно ограничен, и без да излиза извън рамките на просветителството, Бончев е искрен хуманист и една прогресивна личност. Той не застава на страната на реакционното в живота, не се примирява с консервативното и антихуманното в социалните отношения — дори когато трябва да влезе в противоречия със самия себе си, със своите симпатии и предпочитания. Открие ли нещо нечестно и насочено против народните интереси, Бончев избухва неудържимо и думите му заплющяват гневно. Той с възмущение изобличава користните машинации на С. Чомаков, заграбил за себе си един имот, който е трябвало да закупи за училището. „Огласяваме това безчестно дело за позор на самозваните наши представители и защитници, които уж бранят правата ни, а излиза, че в мътна вода риба ловят“. Бончев рязко се опълчва против чорбаджийско-попския морал, който държи в невежество хората, пречи им да живеят по-човешки. Засягайки „тъмните работи“ в Панагюрище, той пише: „Там доскоро първенците, а най-паче духовните учители, в своята ревност по бозе, бяха се посилили да изкоренят невинните забави и обичаи народни и да облекат българската младеж в черно“. Критикът се бори против аскетизирането на младите, застъпва се за жизнерадостно възприемане на живота, за пълнота на човешкото съществувание. На хората и

особено на младежите е необходима радост. Българският народ и без това е убит, лишен от радости. А поповете и фарисеите искат да го лишат и от малкото му невинни развлечения. За тях хорото е греховно нещо, песните момински са бесовски, седенките — чапкънска работа. Бончев с негодувание бичува варварските нрави в нашия бит, жестоките средства, с които „пазителите“ на обществения морал искат да държат хората в „целомъдрие“. Все така страстно се противопоставя на тиранията в семейството, саркастично иронизира еснафите, които обезличават и унижават жената.

Всичко това представя Бончев откъм неговите най-благородни страни. Ние откриваме една личност с верен усет за радостите на хората и с прогресивен поглед за живота, една натура, която не може да се примири с консервативното в нравите, с лицемерния попско-чорбаджийски морал. Неговата религиозност и уважение към „старите“ не го спират да се противопостави темпераментно на всичко онова, което затрива духовно човека, което го обезличава и убива земните му радости. С тези си позиции Бончев се издига до висотата на хуманизма на своето време. И те се определят не от някакви филантропични настроения, а от трезвата преценка на реалните факти. Той се стреми да бъде верен на действителността, да съдействува на прогресивното в нея, има съзнанието, че се съобразява с историческите тенденции, с развитието на обществото и новото в него. По отношение на обществените явления Бончев проявява конкретно-историческо мислене. Той вярно преценява фактите, стреми се да върви в крак с времето и събитията. Животът, съзнава той, си има свои задачи, изисквания, тенденции. Те са обективни и непреодолими, отделните личности и желания не могат да ги спрат. А още по-малко могат да се запрещят народните движения, борбите на трудовите хора за свобода и напредък. „О, суетни мъдреци! — се обръща той към руското духовенство, което е недоволствувало от разрешението на българския църковен въпрос — Вие не разбирате духа на времето и искате да повърнете назад течението на реките и бурното движение народно! Тежко ви и горко ви! Историята вас не пита, а върши това що ѝ трябва!“ В мисленето на Бончев откриваме елементи на диалектика, които избликват стихийно при непосредствения допир с живота. Реалистичният поглед към действителността му помага в много случаи да проникне в сложността и вътрешната противоречивост на обществените явления, да стои на здрави позиции. И това несъмнено го сближава още повече с народа.

Любовта на Бончев към народа е основният момент в светогледа му; тя е здрава, силна и непосредна. Нешо Бончев изрази подчертано съчувствие към социално потиснатите, дълбока заинтересованост за съдбата на трудовите хора. Неговият подход към просветата и социалните въпроси е дълбоко хуманистичен и демократичен и това го отличава от почти всички просветители. Те твърде много се занимават с училищата, работят за просвещението. И тази им дейност има своите положителни резултати. Но те са не само ограничени като просветители, но и самото им просветителство е тясно, то има буржоазно-класова основа. Те често споменават за народа, ала най-дълбоките му интереси са им чужди. Просветата при тях има абстрактно-научен характер и се насочва главно към нравственото и интелектуално издигане на обществото.

Просветителството на Бончев има демократична основа и се насочва към социалните проблеми. С изключение на П. Р. Славейков, едва ли ще намерим измежду просветителите по това време друг, който да проявява такава жива любов към трудовите хора, към всички потиснати изобщо.

И ако прочетем неговите статии и писма, ще открием, че всъщност централната проблема в тях е проблема за съдбата на народа, за неговото тежко социално положение и потъпкано човешко достойнство. Може би никой от просветителите не изказа такова искрено съчувствие и състрадание към бедните, никой не си е блъскал толкова мисълта, за да намери начин да се помогне на изстрадалия и мизерствуващ български народ. „Бедност ни е налегнала отвсъде— пише той в статията „За училищата“— неволя ни препречва пътищата към по-спокоен живот, па и двете ни не дават да се оправим и окопитим, да се отърсим от теглото, да познаем човешкото си достойнство и да стъпим на крака, да заживеем питомен живот. . . Въпросът за насъщния хляб е въпрос за живот и смърт на милиони човеци; това е въпрос на века, болест на новото време“. А в писмо до М. Дринов, като говори, че е добре човек да употреби своите сили за общо добро и като се пита кой е основния въпрос на живота, той си отговаря: „Големия въпрос за свободата и благоденствието ни“. Вече самата постановка за основния въпрос на живота отделя Бончев от останалите просветители. За тях основният въпрос е духовното издигане на народа, за него — освен националното освобождение, още и въпросът за насъщния хляб на милионите трудови хора. И той търси начин и пътища „да дадем хляб и по минък на хиляди праздни и невещи ръце и на хиляди гладни кореми“. Бончев се заблуждава, когато вижда изхода в просветата, когато смята, че социалният въпрос у нас ще се разреши чрез усвояването на модерния начин на производство. Но явно е, че той е живял с болките на трудовите хора, вълнувал се е от тяхната мизерия и онеправданост. Това го прави недоверчив спрямо западните капиталисти, той предупреждава българския народ против опасността да попадне в още по-тежко робство — капиталистическото. Като дава, от една страна, за пример високата култура в производството на западните страни, в същото време Бончев изтъква и пороците на капиталистическото общество, резките социални противоположности в него, разкоша на богатите и невъобразимата мизерия на трудещите се. „Това най-лесно може да види човек — отбелязва той — в големите градища, а най-добре в Цариград.“

Всичко това ясно говори колко дълбока е неговата любов към българския народ, към всички трудови хора и колко той е далече от буржоазните просветители, които не само че не изказват негодувание срещу експлоатацията и социалното разделение, но ги и оправдават. И не е чудно, че в много конкретни случаи, воден от своя демократичен хуманизъм и под напора на събитията, Бончев сам разкъсва ограничените рамки на идеалистическия си и просветителски светоглед. Любовта към народа за него е свято и дълбоко чувство, гледището и чувствата на трудовите хора — основният критерий за обществените явления. Като съобщава за честването на хилядогодишнината на Кирил и Методий в Москва, той добавя в дописката си до в. „Свобода“: „Но по-приятно е за нас празнуването на нашия народен празник св. Кирил и Методия в село Воложино, където жителите са земеделци (крестяне), работен народ“.

Всичко, което е от народа, което съответствува на неговите интереси, за Бончев е право дело, разумно. Може отделната личност да не възприема едни или други идеи. Но ако тя е честна и обича искрено народа си, в решителните моменти трябва да бъде само там, където е народът, да се бори заедно с него, да отдаде всичките си сили нему. Воден от подобни разбирания, Бончев действително се проявява като демократ и патриот. Той не е революционер, но с голямо внимание следи народното освобо-

дително движение и е готов да подпомогне революционните борби у нас. „А ако напролет дочакаме, както се слуша, здраво движение, то пак секи трябва да помисли, какво употребление да направи от себе си“. Това той пише в края на 1867 г., при вестите за подготвяните чети, които ще да минат Дунава. Бончев не прокламира революционните средства за освобождението на България. Но когато през април 1876 г. народът се вдига масово на въоръжена борба против турците, той застава с цялото си сърце на негова страна, оправдава революцията, изказва дълбокото си съжаление, че тъкмо в решителния момент е сполетян от тежка болест. При известията за въстанието той пише в приятелско писмо: „И развесели се от радост душата ми. Защо ме снайде сега болест? Мислих си много пъти. Народът с радост зима оръжието. Секи припка да помага, а ние лежим. И посрамиха се най-паче мудрите, които първи трябваше да излезат срещу женихуˮ. И след въстанието Бончев продължава да се интересува живо от неговата организация, от участниците му, от развилите се епизоди. Въстанието изобщо повдига националното самочувствие на Бончев, внушава му, по неговия израз, „благородно мнение за българитеˮ, то укрепва увереността му в непреодолимите сили на народа и в близкия ден на националното освобождение. „Отка е взел Бимбашията вместо палешници да кове пушки, и Рад Клисаря вместо клепалото да лучи турци в Долната махала, тям им мина времетоˮ.

Априлското въстание беше не само върховен израз на революционната енергия на българския народ. То беше и най-сериозното изпитание за искреността и последователността на родолюбието. Бончев с чест издържа това изпитание. Когато почти всички просветители похулиха въстанието, когато даже един П. Р. Славейков се отнесе към него отрицателно, Бончев го прие като свое дело, изказа му своята безрезервна поддръжка. На онези, които не го приемаха с душата си, той посочваше, че то е народно дело и в името на отечеството трябва да се изгладят всякакви противоречия. „Отечеството е в опасност, това помислете!ˮ, се обръща той към представителите на „старата партияˮ.

Патриотизмът и демократизмът са основният белег в идеите на Бончев. Те в последна сметка определят значимото в неговия живот, богатството на личността му, смисъла на духовните му пориви. Иззад частните, дребни и лични въпроси на живота пред него с неотразима сила се възправя образът на родината. Той с особена острота и яснота чувствува, че неговото съществуване придобива смисъл само във връзката с народа, в сливането на личните стремежи със стремежите на народа. И може би най-болезнената драма у критика е била тъкмо тази, че патриотичното му съзнание влиза до известна степен в противоречие със слабите страни на характера и светогледа му, с неговата обществена пасивност; че той е направил твърде малко за делото на народа. Той дълбоко съжалява за изгубеното време, когато целта пред него още не е била така ясна и се въодушевява от мисълта да вложи по-голям принос в народното дело. И потърсим ли подбудите на неговата културна дейност, ще ги открием именно тук — в съзнанието за дълг към родината, в стремежа да работи всеотдайно за освобождението и издигането на България, в дълбоката му загриженост за съдбата на трудовите хора. Той смята, че най-добре ще изпълни своя дълг, като отдаде всичките си сили за духовното и интелектуално издигане на българите, в културната и просветителска дейност той вижда своето призвание. Бончев носи един висок културен идеал, който побира в себе си и опита на класическия свят, и ценностите на съвремен-

ната му цивилизация, и нуждите на българския народ. Той активно се бори българите да се издигнат до равнището на епохата, с нейните материални и културни постижения, вдъхновява се от тази цел. И всичко това се подчинява на основната задача — да бъде полезен на народа си, да внесе своя макар и скромен принос за благото на трудовите хора, за прогресивното развитие на родината си. Тъкмо в тези усилия е най-ценното в културното дело на Бончев. Без тези подбуди, въпреки своя талант и голяма ерудиция той едва ли би оставил нещо значимо за поколенията.

*

Литературната критика на Н. Бончев е неделимо свързана с неговото патриотично културно дело. У него е липсвала амбицията за строго посветяване на тази дейност. Той е виждал призванието си повече като културен деец, педагог и просветител, отколкото като специалист в естетиката и литературен критик. Но той е притежавал не само подготовката, но и таланта за работа в тази област. И когато неговият близък приятел М. Дринов и ръководителите на „Периодическо списание“ го поканват и поощряват към сътрудничество, те намират в негово лице един силен и самороден талант, способен да даде творчески принос на литературното поле.

По това време пред младата българска литература стоят големи и сериозни задачи. Тя е трябвало да даде правдива картина на нашата действителност и да се превърне в мобилизираща сила. Бончев ясно схваща патриотичната роля на художествената литература и на литературната критика. „Писмеността — изтъква той — е голямо благодеяние за духовний живот, за духовното развиване и просвещение на народа. Народ, който си познае битието и може да се изкаже в литературата си, има богат и пълен живот, а без това той живее сляпо, бедно“. Оттук въпросите на литературата не засягат само една тясна група от творци, а цялото общество. И затова в своя начален организационен период тя трябва да бъде поставена на здрави основи. „Ние българите — пише Бончев — стъпваме сега в тоя нов за нас път на своето самопознание и духовен живот, а първите ни стъпки трябва да бъдат обмислени, не скори. Каквато посока вземем отначало, права или крива, по нея щем и да вървим, и мъчно е после кривото да изправиш“. Литературната критика е трябвало да съдействува за правилното развитие на художественото творчество. Поради това нейните усилия имат не тясно специални, професионални задачи, но един много по-отговорен патриотичен и широко национален смисъл. Като критик Бончев съзнава отговорността на литературната си дейност, счита я за свое патриотично дело. Това определя особеностите на литературната му критика, нейния вътрешен патос.

Литературно-критичната дейност на Бончев се разгръща главно в две насоки. Първата се изразява в утвърждаване великите образци на класическата литература — антична, западноевропейска и руска, втората — в критично отношение към българските писатели. Но и двете гонят една обща цел — подем на българската национална литература. Бончев настойчиво и с увлечение сочи образците на голямото изкуство. Той е дълбоко убеден, че нашата литература ще изпълни своите задачи, ще създаде уълноценни творби, като се учи от великите майстори на словото. Имайки примера на големите художници, поставяйки пред нашето изкуство високи задачи, Бончев проявява към българските писатели голяма взискателност и подчертана строгост в критиката си: „Литературното поле не е

бална зала, та да се гладиме и да си казваме комплименти. На литературното поле няма място за деликатни чувства“. Тази строгост и безкомпромисност иде от съзнанието за високо отговорната роля на критиката. Самият критик трябва да притежава и подготовка и усет, за да бъде авторитетен съдник на всичко пошло и бездарно, да поощрява с такт талантливото, ново, което отговаря на действителните художествени нужди на народа. Вредно е както безпринципното отричане, така и неоснователното възхваляване. Към думите критикът трябва да се отнася с чувство за мярка и обективност. Не може за дребни неща да се казват големи думи, за посредствения превод на Гр. Пърличев да се твърди, че щял да направи епоха в българската книжевност. „А бе брате! — възкликва Бончев по този повод — Пиши, ама си знай устата, всичко си има мярка“. Воден от тези си принципи за критиката, Бончев се проявява действително като взискателен и строг критик. Неговото перо е безпощадно към бездарното, той избликва в гняв и остроумна ирония, когато трябва да отрече едно лишено от поетическа стойност произведение. Нешо Бончев жигосва всички ония писания, които разпространяват невежеството, утвърждават реакционни и консервативни идеи и пречат на прогресивното обществено развитие. Сякаш критикът вижда най-важната си грижа да гони с острото си слово бездарното и невежественото, за да разчиства пътищата за литературния разцвет.

В своята строгост Бончев допуска някои увлечения. Към Добри Войников, този скромен, но заслужил първотруженик на българската драматургия, критикът проявява рязко отрицателно отношение. „Страх ме е да похвана нечто от неговото перо — изповядва той, — гнус ме е да го чета“. Повестта на Блъсков „Изгубена Станка“ Бончев поставя в един ред с разните неграмотни Христоитии, Невинно заклани моми, Любовници и пр., включва я в общото понятие „чернокнижо гяволско хороигрище“. Към цялата българска литература Бончев се отнася прекалено строго. Той смята, че по това време ние все още нямаме истинска художествена литература, че от стотината излезли книги едва могат да се наброят за в работа пет или десет, а „др гото е измет за изгаряне“. Критикът стига даже до там, че иска да се изхвърли от училищната програма изучаването на литературните произведения. Защото „българската книжнина няма ни басни, ни стихотворения за училищата“. И това той пише в 1873 г., когато вече са създадени най-хубавите творби на българското Възраждане и в съзнанието на читателя са се утвърдили редица писатели; когато Чинтулов две десетилетия по-рано е изпял носталгията си по родината и своите бунтовни песни, Славейков е написал най-хубавите си стихотворения, Каравелов — повестите „Българи от старо време“, „Крива ли е съдбата“ и „Хаджи Ничо“, В. Друмев — „Нещастна фамилия“, „Ученик и благодетели“, „Иванко“, Ц. Гинчев е издал в отделна книжка басните си, а Н. Козлев е напечатал поемата „Черен арап и Хайдут Сидер“, когато най-после бяха вече създадени забележителните творби на Христо Ботев.

Причините за тази рязка оценка се крият може би отчасти в прекалено високите и недостатъчно съобразени с нашите условия изисквания на Бончев. Получил филологическо образование в Русия, изработил си естетически критерий под впечатленията от великите художествени образци, той не съумява в тези случаи да пристъпи конкретно-исторически, да разбере значението на творби като „Изгубена Станка“, да оцени успехите на българската литература. Но главната причина навярно се крие в недостатъчното познаване на литературните факти у нас. Показателно е, че той

отказва активно сътрудничество в критичния отдел на „Периодическо списание“, мотивирайки се тъкмо с такива доводи: „като не знаем тука ни что се пише, ни что се говори и работи там (в България — б. м.), то разбира се, че не е възможна тя (активната му критика — б. м.). Право казвате, че ние оттука не можем да надушим какво нечто са българите и что им трябва“.

Всичко това обаче не означава, че Бончев е някакъв зъл Зоил, който знае само безогледно да отрича, както го представят някои засегнати автори в оня момент; че неговото сърце е студено и безразлично към усилията на нашите писатели. Там, където открие зърно от непосредно чувство и поетически талант, критикът е насърчителен, даже прекалено благосклонен. Той изказва ласкави думи за стиховете на П. Р. Славейков, вижда нещо ценно в стихотворението на Пишурка, в поздравителните стихове на Дупнишкото читалище, в еклогата на Хар. Ангелов. Строгите му изказвания са продиктувани от голяма любов към българската литература, от стремежа тя да се изведе на широкия художествен друм. Тъкмо поради това той, подобно на Каравелов и Ботев, рязко се отзовава за нашата книжнина. И с високия си критерий, и с острата си борба против бездарното и пошлото Бончев се проявява като критик патриот, който болезнено изживява литературната ни изостаналост и е дълбоко загрижен за съдбата на нашата литература. Неговата литературна критика се вдъхновява преди всичко от гражданско-патриотични идеали.

Патриотичният патос окриля критиката на Бончев, издига я до равнището на националните задачи, придава ѝ дълбочина и значимост. Свързана органически с цялостната му просветителска културна дейност, критическата му работа обаче не се претопява в нея, не изгубва своя специфичен облик. За разлика от многобройните критици преди него Нешо Бончев насочва вниманието си към естетическите страни на литературата, или още по-точно, той свързва органически обществено възпитателните задачи с художествените. За него литературната творба не е просто средство за познание и обществено въздействие. Той я разглежда като факт на изкуството, което има своя сфера, своеобразни средства за идейно-нравствено въздействие, свои собствени закони и особени задачи. Бончев търси доколко пълно са осъществени тези закони, доколко са постигнати художествените цели. Със статиите си той цели да възпитава естетически народа и писателите, да развива вкус към изящното и прекрасното. Не случайно в програмата си за училищата включва и пеенето. „Пеенето — изтъква той — кога е изкусно, то приводи душевните чувства на човека в строй и чистота, утишава страстите, настроява душата“. В тези думи личи вярно разбиране на особения, естетически характер на художественото въздействие, което засяга преди всичко емоционалността на хората и чрез нея стига до общественото им съзнание. Бончев се бори за естетическа култура, която ще спомогне да се изградят по-цялостни и пълноценни личности, способни да възприемат красотата в природата, прекрасните прояви в човешкия живот. Тъкмо от едни такива разбирания той излиза в отношението си към народната песен и музика. Бончев иска тя да се очисти от чуждеродните и антихудожествени елементи, от следите на маанетата и шлагерите. Истинската народна песен, изтъква той, крие в себе си „една много тънка и току-речи неуловима сладостна черта“, която повдига душата, раздвижва най-интимните струни на човешкото сърце.

За „сладостната черта“ на народната песен и художествената литература споменават критици и преди него. Но у тях това остава само общо

място, някакво смътно догаждане, без ясно и тънко вникване в естетическите особености на изкуството. Бончев е един от първите критици у нас, който проявява широко и конкретно разбиране на естетическия елемент, прониква в същината на художествения образ като естетическа категория. То се изразява не толкова в преки теоретични изказвания, колкото в непосредствените му оценки и анализи. И може би най-ярко и пълно в критиката му на Гр. Пърличевия превод на първа част от „Илиада“. Ако за един А. Пискюллиев тогава главната цел на превода е да предаде вярно мисълта на художника и богатството на езика, то за Бончев преводът е същото такова творчество, каквото и създаването на оригинална поетическа творба. В изискванията му към превода ясно се вижда, че художественото произведение за него не е просто вярна мисъл, изказана в гладки стихове, а органическо единство на идейно-жизнено психологическо съдържание и образна форма, т. е. цялостен художествен образ, който е ненакърним и влияе с всичките си компоненти едновременно. От тези позиции той отрича и превода на Пърличев. „Г. Пърличев — изтъква Бончев — не е преводил Омира, а го е острижен предложил на българете, и допълнил и окрасил по свой вкус. . .“ И с един съвсем конкретен разбор критикът доказва тази си мисъл. У Омира, посочва той, имаме 225 стиха в хекзаметър, а у Пърличева 143 стиха от по десет срички. Като се има предвид, че хекзаметърът е съставен от пет трисрични дактила и един двусричен трохей излиза, че туй, което Омир е предал в 3825 срички, Пърличев е предал в 1430. Тази съпоставка сама по себе си показва, че преводачът твърде се е престаравал да съкращава, „да стриже и чисти“ Омира. „Но г. Балабанов и читателят ще каже: не е ли все едно в 225 стиха ли ще описвам нещо, или в 143 стиха? Не е ли тука казано това щото и у Омира? То е казано — заключава Бончев, — ама то не е Омир, елински поет, ами е Пърличев, български поет“.

С всичките тези аритметически съпоставки критикът иска не просто да докаже, че преводачът се е отдалечил от смисъла на оригинала, а най-вече, че е представил художествено непълноценно творбата, че е разцилял естетическото богатство на образа. Да се измени формата на една творба значи да се накърни и естетическата ѝ същност, и емоционалното ѝ въздействие. А да се измени съдържанието му, то значи фактически да се напише ново произведение. Следователно, иска да подскаже критикът, не е все едно дали произведението ще бъде написано в хекзаметър или в произволни стихове. Хекзаметърът в случая не е нещо външно, а съществен елемент на художествената форма. Чрез него се постига определен ритъм и интонация, той се явява най-подходящ за конкретното художествено съдържание. Но има нещо по-важно, което взема предвид Бончев. Измененията в метриката, съкращаването на отделни стихове и моменти от сюжета са неделимо свързани с накърняването на съдържанието. Онова, което ще бъде изразено с по-малко стихове и в друг размер, може да бъде вярно по мисъл, но то ще бъде далеч по-бедно, по-елементарно по емоционално и жизнено богатство. Подобно преработване ще се отрази върху вътрешната композиция на творбата, ще опрости душевните движения на героите, ще наруши логичното развитие на характерите и конфликтите. И тъкмо затова Бончев упреква Пърличев, че в своя осакатен превод е изоставил почти целия спор между Ахилес и Агамемнон, който, както вярно изтъква критикът, е „най-важното нещо в първата рапсодия“. Анализът на Пърличевия превод е художествен анализ и разкрива едно дълбоко

разбиране на специфично художествените особености на литературната творба, едни ясни естетически принципи.

Но има нещо по-съществено. Работата е там, че Бончев, освен общо принципно вярно разбиране на художественото творчество, притежава таланта да направи конкретен анализ на отделното произведение. Грешките му по отношение на някои автори и творби съвсем не доказват, че му липсва усет за естетическите особености на конкретната творба. Като критик той се стреми да даде цялостна идейно-естетическа оценка, да вникне в същността на художествения образ, да разбере особеностите на творческата личност. Той се интересува не само от идеята сама по себе си, а и доколко в произведението са разкрити жизнената правда и красота в художествена форма. Оттук излиза той, за да отхвърли напълно основателно „братското поздравление" на Хар. Ангелов, което, според критика, „не чини ни две пари". Все от тука той изказва сдържаната си похвала за хумористичните стихове на Кр. Пишурка и поздравителните стихове на дупнишкото читалище „Зора". Той отбелязва, че поезията ни, представена в сп. „Читалище", показва напредък именно защото поетите „малко или много пеят понякога доста благогласно". Може в някои случаи похвалата да не е била напълно заслужена. Даже и за оня период стихотворенията на Пишурка и поздравителните стихове от читалище „Зора" не могат да се смятат за художествени успехи, а в еклогата на Хар. Ангелов не личи особено дарование на автора ѝ. Но несъмнено критикът търси преди всичко едно поетическо дарование, една творческа личност. В стиховете той се мъчеше да открие поне искрица поетичен талант. Няма ли тази искрица, критиката му става остра и унищожителна: „А г. Бисеров за поет го съвсем не бива и всуе се мъчи да гласи славопойки". Изкуството изисква, подсказва критикът, освен амбиция и познаване на стихотворните правила, още и талант. Всички усилия без него са напразни и по-добре е такъв „поет" да се откаже с време от поетическото поприще. Но там, където Бончев открие такъв талант, той е ласкав и внимателен. С вярно критическо чувство долавя поетическата сила и подчертаното емоционално въздействие на „Тогаз поне" и „Не пей ми се" от П. Р. Славейков и особено ги отделя от останалите стихотворения. И той насърчава поета и занапред да обогатява българската родна поезия с такива хубави творби. За непосредния и тънък усет на критика извънредно показателни са няколкото думи, които отделя за стихотворението „Тогаз поне". Сравнявайки го с „Не пей ми се", той смята, че то е „много по-тънко и деликатно" и че всички читатели ще го прочетат „с голямо наслаждение". Несъмнено в това предпочитание ще открием и едно влечение към интимната, общочовешката поезия. А може би тъкмо поради изяществото на елегичното настроение, което Славейков успява безизкуствено да внуши, Бончев го цени по-високо от „Не пей ми се". Но несъмнено е също така, че критикът е вникнал в характера на стихотворението, силно е почувствувал неговия задушевен тон, прецизността на стиха, художествената му непосредственост.

В оценките си за поетичните творби на сп. „Читалище" Бончев е кратък, лаконичен. Той не дава подробен анализ на достойнствата и слабостите на засегнатите стихотворения, което се определя от задачата на статията — да даде обща характеристика на списанието. Поради това, макар и да са интересни и показателни, те не разкриват напълно таланта на Бончев като литературен критик. Но когато трябва да даде по-цялостна характеристика на едно произведение, когато е необходимо да изтъкне не-

говото богатство и художествени достойнства, той доказва, че действително притежава естетически усет, че може да навлезе в неповторимите особености на образите. Това ясно личи в статията му за Гогол и по-точно в анализа на „Тарас Булба“.

В тази статия Бончев представя Гогол като голям поет-художник, който „разумява тънко красотата и описва ни Малорусия с нейните романтични сказания и вярвания сериозно, страстно“. Критикът е доловил особения талант на писателя, чийто смях в първите повести е „весел , а не горчив“, а в по-късните му работи оставя тегота. Силата и особеностите на Гоголевия талант, посочва Бончев, е такава, че те карат „и да се смееш и да плачеш над беззаконието людско“. Анализирайки по-специално „Тарас Булба“, Бончев посочва вярно и умело чертите на героите, неповторимите особености на техните характери. Тарас е типичен образ на воин-казак, който се налага с желязната си воля и безстрашие, с безграничната си преданост към делото на православната вяра и казачеството; евреинът Янкел е комичен; Андрей е с душа „чувствителна, любовна“. С малко, но точни думи критикът посочва най-силните картини в повестта. И в това, кое смята за най-хубавото, проличава вярното му разбиране за художествено пълноценното. Като изброява тези ярки моменти, той завършва: „Прочетете всичко това и ще видите силата и висок талант на истински поет-художник, който със своя божи дар прави чудеса. Воистина, „Тарас Булба“ е чудна поема като „Илиадата“ на Омира, но поема спроти вкусът на нашето време и нрави“. Бончев е посочил най-силното и най-съществено за повестта на Гогол, чието съдържание е „историческо, а характерът — трагичен“.

Анализът на Пърличевия превод и на Гоголевата повест, изразителната оценка на стиховете на сп. „Читалище“ показват, че Бончев се е домогнал до спецификата на художествената литература, до едно пълноценно разбиране на изкуството като особена проява на човешкия дух. Той обръща голямо внимание на поетическата форма, търси доколко в творбата е въплътена красотата на живота, свързвайки това неделимо с патриотично-възпитателната роля на художественото творчество. В основата на неговата критика стои един ясен естетически критерий, който той прилага и към външно-формалните особености на творбите, и към тяхното идейно-жизнено съдържание. Ако,от една страна, тя носи патриотичния патос на възрожденската епоха, ако се свързва с големите национални културни задачи, от друга страна, тя е критика художествена, която винаги държи сметка за спецификата на литературата. И тъкмо тук е една от най-характерните нейни черти, тъкмо това най-рязко отделя Бончев от литературно-публицистичната критика преди него.

Излизайки от тази особеност на неговата литературна критика, някои буржоазни критици в миналото стигаха до извода, че Бончев проявявал стремеж към „чистото“ изкуство, към самоцелни естетически ценности. „За него — пише един от тези критици — естетическата хубост се свежда преди всичко във формата, не в съдържанието. Важното е не толкова какво ще каже поетът, а как ще го изрази“. И на друго място: „Изкуството (пак според Бончев! — б. м.) не може да бъде средство, то само е цел. И не бива да се унижава, като се иска да служи на момента, на някаква странична идея“. По този начин буржоазните автори се мъчеха да утвърдят нашия възрожденски критик като зачинател и основоположник на формализма у нас, да го представят като привърженик на една реакционна

естетика. И може би поради това упорито го изтъкваха като първия български критик и негласно го противопоставяха на Каравелов и Ботев.

Тезата на споменатите критици е тясно-класова, субективистична. Тя не излиза от обективната преценка на Бончевото наследство, а от един преднамерен стремеж да се тласка литературата ни към самоцелното изкуство. Вярно е, у Бончев откриваме по-силен интерес към художествената форма и красота, отколкото у другите критици. И в известен смисъл това е по-ярко изразено в сравнение с един Каравелов. Но това още съвсем не доказва, че неговата критика е формалистична.

Бончев съвсем не подценява съдържанието на литературната творба и по-специално нейната основна идея. Вгледаме ли се по-внимателно в отделните му оценки, ще видим, че за него значимостта и верността на идеята имат основно и решаващо значение. Никога и никъде той не утвърждава едно произведение само заради „чистата“ форма, а търси преди всичко к а к в о казва поетът. Като изразява задоволство от „добре нагласените“ поздравителни стихове на дупнишкото читалище, той бърза да добави, че сюжетът на стихотворението е незадоволителен, защото „за Читалището не идат ония похвали“. Отбелязвайки таланта на Хар. Ангелов в еклогата „Славчо и Цвятко“, той го съветва да остави еклогите и аркадските овчари, а да се обърне към нашата реална действителност. А към стихотворението на Шишков се отнася иронично и отрицателно, нарича го „блудкаво и безсолно“ тъкмо заради еснафско-сантименталната му идея, че добродетелта не оставала без награда. Бончев изисква от изкуството правдиво съдържание, значима идея, вярна мисъл. Той, който вижда смисъла на човешкия живот в службата към народа и социално онеправданите, не може да приеме една поезия пустозвънка и самоцелна, поезия, която не учи човека на нищо, не го обогатява и окрилява. Силата и значението на поета не е да развлича читателя, а да стане глашатай на новите идеи, на прогресивните стремежи на човечеството, да разкрие величието на народната душа. Студеното, безидейно, чуждо на човешките болки и радости изкуство той категорично отхвърля. Най-ясно това виждаме в съпоставката, която прави между творчеството на Шилер и Гьоте, в предпочитанията му към първия. Бончев се прекланя пред гения на Шилер, възхищава се от него и го превежда, защото този поет е „прозорец на човечността“, жрец на любовта и правдата. „Шилер — отбелязва той в бележника си — е писал в името на великите идеи на прогреса. Той разрушава умствените бастилии, трудил се е над съграждането на тоя велик храм на свободата, който е длъжен да съедини всички нации като едно братство. . .

Шилер работи с ентусиазъм за социалния прогрес на човечеството и възпява всемирната история. Поезията на Гете прилича на статуи, в тях можем да се влюбим, но те остават безплодни“. Бончев се бори за изкуство като това на Шилер, което ще активизира хората, ще тласне социалния прогрес. Изкуството трябва да бъде прекрасно, но в същото време то трябва да е и прогресивно и социално целенасочено. Ако идеите му са реакционни, или даже безразлични към човешката съдба, то е безполезно и непълноценно. Това има предвид критикът, когато записва в бележника си: „Гете е велик като художник, но отвратителен като личност“. Днес е съвсем очевидна несправедливостта на Бончев към Гьоте. Но явно е също така, че се отнася към него така рязко, именно защото смята поезията му за студена, олимпийска, безразлична към социалните въпроси.

Може ли след казаното да приемем тезата за формализъм и асоциалност на Нешо Бончевата критика?

Като просветител и демократ Бончев смята, че литературата е длъжна винаги да има ясна и определена цел пред себе си, да води към някъде. Тя трябва да е насочена към обществото и да служи на него. Извън връзката с обществото и настрана от нуждите на народа нейното съществуване е безсмислено. „Писане без полза е вредно и за това, що пише, и за това що чете. Вредно е така, както е вредно пиянството“. От тези позиции той остро критикува сп. „Читалище“, което, според него, не знае що пише, защо пише, за кого пише, поради което от писането му няма полза, а вреда. По повод на преводите, той записва в бележника си: „длъжност е на всеки строго да избира, затова трябва да се изгони всичко, що не достига пряка и осезаема полза“. Засягайки нашата „оскъдна книжнина“, Бончев подобно на Каравелов, се възмущава от царящото в нея невежество. Вместо да просветява народа, вместо да го обогатява духовно и естетически, тя го затъпява. „Тежко е да гледаш на това днешно книгобесие и отпада ти сила, и ищах, и надежда за по-добър, и по-людски, и по-честит живот за нашите еднородци, кога видиш какви книги се обръщат днеска между жедните за четене и гладни за наука младежи“. И като изброява многобройните блудкаво-нравствени, поучителни и религиозни книжки в това „сляпо царство на нашата книжнина“ той и с гняв, и с горчивина завършва: „Вгледайте се, повтаряме, внимателно в това черноокнижко гяволско хороигрище, и кажете ми: с тия ли книжки се народ просветява?“ Нареждайки в това „гяволско хороигрище“ съчиненията на реакционния руски писател Булгарин, критикът явно разбира идейността не в някакъв „чисто“ художествен план, а и в социален.

Всъщност Бончев може да бъде упрекнат не в някакви си формалистически увлечения, в предпочитания към самоцелното изкуство, а в прекалено голямата роля, която възлага на изкуството. Като просветител той отдава решаващо значение на интелектуалното и нравствено съзнание за напредъка в обществото. В изграждането на това съзнание литературата заема челно място. Говорейки напр. за Гогол, Бончев сочи огромното възпитателно въздействие, което този писател е оказал върху руското общество. Гогол е проникнал с острия си поглед в тъмните страни на руската действителност, изобличил е със своя „лют смях“ пороците и е пробудил хората да търсят лек против социалните недъзи. Благодарение на това пробуждане и нравствено прераждане, смята Бончев, руското общество е отишло така далеч по пътя на прогреса, „та в някои десет, петнадесет години не мож го и позна“. Най-голямата заслуга на Гогол, според него, се заключава именно в това обществено-възпитателно въздействие.

Според естетиката на Бончев изкуството има на първо място възпитателна роля, а после познавателна. Тези два момента не се разделят и противопоставят, но акцентът пада върху първия момент. Критикът вижда два пътя за естетическо и обществено въздействие на литературата. Единият е да се описват идеални човешки характери. Те реално в живота не съществуват и хората могат само да мечтаят и да се стремят към тях. Такава е поезията на Шилер и Пушкин. Другият път е да се показва действителността в нейното реално битие, като се осмиват човешките слабости и пороци. Такова е творчеството на Гогол. Но и двата пътя водят и трябва да водят до облагородяване на читателя, да го потикват към съвършенство, да спомагат за социалния прогрес.

Кой тип изкуство предпочита Бончев? Какъв е неговият идеал за художествено творчество? Критикът никъде не изказва своите предпочитания. Той обича поезията на Шилер, но високо цени и творчеството на Гогол, главната заслуга на когото вижда в това, че „даде на поезията реално битие, свали я от небето на земята“. И не от тук трябва да тръгнем за да разберем естетическия идеал на Бончев. Основното е не какъв стил, какъв тип изкуство той предпочита, а какво идейно и жизнено съдържание смяташе трябва да се влага в него, към кои страни от действителността да се насочва художникът. Така ако поставим въпроса, ще открием някои особености в естетическите му позиции.

Бончев се бори за изкуство съвършено откъм художествена форма, значимо по обществено съдържание, прогресивно по идейна насоченост. Той иска литературата ни да се насочи към реализма, към правдивото и конкретно изобразяване на българската действителност. Отбелязвайки дарованието на Хар. Ангелов по повод на идилично-пасторалната му поема „Славчо и Цвятко“, той съветва поета да се обръща към нашия национален живот за теми. „Авторът на тая еклога — пише той — би сторил добро и за себе си, и за читателя, ако би избрал по-реални предмети, защото еклогите и аркадските овчаре не са интересни“. Тези няколко думи ясно разкриват изискването за реалистично изкуство, за близост до живота, до духа на времето. Извънредно силно проличават демократическите позиции на Бончев в борбата му за народностно и национално самобитно изкуство. Той е един от първите у нас, който изяснява конкретно и с последователност въпроса за народността с оглед на особеностите на поезията. Тук той се учи от Белински. „В литературата на всеки народ се проявява неговият духовен образ, както в огледалото се огледва лицето на човека“ — така започва своята най-добра статия „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“. Бончев мечтае за онова време, когато и у нас ще се появят „учени писатели и вещи поети, напоени с народен дух, та да ни бъдат ръководители, както в литературата, така и в другите пътеки на народний ни живот“. Всеки народ си има свое неповторимо историческо битие, своя психология, свои духовни и социални стремежи. Художествената литература има за първостепенна задача да вникне в тези национално-самобитни особености, да разкрие характера на народа и чрез това да спомогне на самия народ да опознае себе си, да го изведе на историческия друм. „Самопознанието е началото на литературата“, изтъква той. Без това национално самопознание тя е лишена от исторически смисъл и идейно-художествена дълбочина. Силата на гениалните писатели е в това, че черпят великите си идеи от народния живот , и най-пълно отразяват духовния облик на своята нация.

Всичко това доказва още веднъж здравата основа на Бончевата естетика, органичната ѝ връзка с усилията за изграждането на народностна и реалистична национална литература. С тези си черти критиката на Бончев се влива в линията на материалистическата естетика на нашето Възраждане и спомага за утвърждаването на пълноценен естетически критерий. Но от друга страна, ние не може да не видим, че в редица отношения неговите естетически позиции са ограничени и непоследователни. Бончев се прекланяше пред Шилер, който прокламира идеите за свобода и социален прогрес. Но тези идеи той разбира в голяма степен в една абстрактна и общочовешка плоскост. У него забелязваме една склонност към „вечната любов и вечната правда“. Борейки се за правдиво изкуство, Бончев

изказва предпочитание към интимните и „общочовешки“ мотиви. Той поставя „Тогаз поне“ на П. Р. Славейков по-високо от „Не пей ми се“. Тази ограниченост не е исторически предопределена, а класово идеологическа. В нея откриваме следите на буржоазно-идеалистическата естетика. В този смисъл Бончев стои на по-ограничени позиции дори от П. Р. Славейков, който изисква изкуството да остави в миналото идеализираните изключителни герои и да обърне внимание повече на социалния живот на обществото, на първо място на народа. Истинската задача на писателя, според Славейков, е „да се углъби в народния живот, да изнесе от него мислите, които движат този живот, развитието на тези мисли и техните разни судбини“. Бончев също говори за народа, но има предвид на първо място неговия национален дух, а по-малко социалните му явления. Той не успява да се издигне не само до идеала за една революционна литература. Той не стига даже и до идеята за критическия реализъм, което обективно съответствува на светогледа му, логически следва от социалните му идеи. В публицистичните си статии той привлича вниманието на читателя към социалните недъзи в обществото. Но в литературните си изказвания никъде не насочва писателите към изобразяване на класово-социалните противоречия в обществото. Този момент не е в основата на неговата естетика, както е при Каравелов и П. Р. Славейков. И това не е пропуск. То е израз на определени естетически позиции. Оставайки си на прогресивно-демократични позиции, естетиката му е идейно класово ограничена. Тя напомня в редица отношения естетиката на западноевропейските просветители-демократи, а у нас — на П. П. Славейков, разбира се, без индивидуалистическите залитания на последния и без неговите отстъпки на формализма, и с тази съществена разлика, че навсякъде у Бончев долавяме дъха на българското Възраждане, пулса на едно родолюбиво сърце.

Мястото на Нешо Бончев в развитието на българската литературна критика е скромно, но несъмнено и заслужено. В нашето съзнание днес той живее не само като една личност, която храни искрена любов към народа и социално потиснатите, която радее за културното издигане на родината ни, но и със своите здрави естетически идеи. Литературното му наследство е твърде малко по обем. Бончев не остави разгърнати критични статии, от които и днес читателите да черпят познание и оценки. Неговото наследство е предимно в заветите, които завеща на следващите поколения. Тук са на първо място усилията му за народностна и реалистична литература, преклонението му пред великите постижения на класическия художествен гений и на първо място към руската литература, която той сочи като първоучител на българите. Но най-силно той ни привлича с примера на принципиален и взискателен критик, със стремежа за високо художествено и значимо прогресивно изкуство, с борбата за пълен разцвет на творческите сили на българския народ.

☆

ИВАНКА БОЯДЖИЕВА

ОРЛИН ВАСИЛЕВ — РАЗКАЗВАЧ

Разказът е една от най-трудните белетристични жанрови форми, която винаги поставя пред писателя свои специфични изисквания. До голяма степен това се дължи на своеобразния сгъстен строеж на този жанр. Значителната вътрешна обемност от една страна, и краткостта на изложението от друга, създават трудности при обработката на жизнения материал. Един отделен епизод трябва така да се заостри и обобщи, че в него да се оглежда голяма житейска правда.

Всичко в разказа трябва да бъде стегнато, целеустремено, строго подчинено на основния замисъл. Но тази строгост и целеустременост не бива да води към схема, а краткостта да бъда за сметка на дълбочината и многообразието. И макар че разказът засяга само отделни страни от действителността, в него може и трябва да се чувствува пълноводното течение на човешкия живот. Своеобразният сгъстен строеж и ритъм придават на разказа една особена сила и гъвкавост. Истинският майстор може да отрази в разказа и най-нежните тонове на човешката душа, и най-бурните конфликти на епохата, да разкрие вълнуващи и завършени човешки характери.

По своята строга отчетлива композиция, по вътрешната си хармония и ритъм, разказът напомня донякъде на драматично произведение. Подобно на драмата и тук обикновено се отразяват един или два съдбоносни, възлови моменти от живота на героите, когато те най-ярко проявяват своите характери. Действието е пропито с драматизъм и една единна идея пронизва цялата творба.

Разказите на големите майстори на художественото слово като Мопасан, Тургенев, Горки, Вазов, Елин Пелин и др. освен конкретните лични драми на героите имат и дълбоко подводно поетично течение. Това е вторият план на произведението, който неусетно разкрива пред очите на читателя един по-широк житейски екран, където се сплитат и разплитат най-големите човешки и социални противоречия. Там именно, във втория план на произведението, се съдържа голямо художествено обобщение, което винаги така много ни покорява в истинското изкуство.

Умението на писателите да използуват богатите възможности на разказния жанр и начина, по който ги използуват, определят стила и своеобразието на всеки разказвач.

В българската литература разказът заема едно от най-почетните места и има свои здрави реалистични традиции. Наша национална гордост са разказите на Вазов, Елин Пелин, Г. Стаматов, Йовков, Л. Стоянов, Св. Минков, Г. Караславов, Е. Станев.

Между писателите на боевата антифашистка литература у нас през 30-те години, със свой собствен характерен творчески профил и оригинален подход към проблемите на действителността, изпъква Орлин Василев.

Първите стъпки в областта на художествената литература Орлин Василев прави като автор на разкази. Негови първи печатни творби са разказите: „В София“ и „Служба“ („Саблята на Пандурина“), излезли в сборника „Дни и нощи“ през 1928 г. Вече 30 години оттогава Орлин Василев върви неотклонно по стръмните пътеки на писателското изкуство и през целия този период той не престава да пише разкази. Днес О. Василев е вече известен наш драматург, а също и автор на романи, повести, очерци, репортажи, есета и приказки за деца. Но със своите разкази той е успял да завоюва едно от първите места в нашата съвременна литература.

Проследявайки 30-годишния опит на О. Василев в областта на късия белетристичен жанр, разказа, ще се стремим да разкрием някои по-важни черти от творческата физиономия на писателя, да изтъкнем силните и слаби страни на неговия художествен метод. Освен това при по-задълбочено вглеждане в строежа и особеностите на разказите биха могли да се намерят общите страни, връзката между О. Василев — разказвача и О. Василев — драматурга. Дългогодишната практика на писателя в областта на разказа има безсъмнено голямо значение за подготовката му към драматичното творчество.

* * *

Малката спретната книжка с първите разкази на О. Василев, излязла през 1930 г., е озаглавена „Прости сърца“. Тук се включват шест разказа, писани през 1928—29 г. Разказът „Трябва“ служи като пролог към сборничето „Прости сърца“. И днес в първия том от съчиненията на О. Василев този разказ е отпечатан като въведение към останалите творби. Писателят „трябва“ в пет колони за една вечер да напише една такава история, която силно да развълнува читателите, да „парне душите им“. Той се чувствува задължен да опише историята на работници, учители, деца, войници, проститутки, писатели, безработни, затворници — живи и мъртви, познати и чужди. Разказчето „Трябва“ е съвсем кратко, но то е програмно. В него О. Василев сякаш обещава, че ще пише за страданията на обикновените хора.

Съдбата на героите от „Прости сърца“ не се разкрива изолирано като затворена, съществуваща сама за себе си човешка съдба. Напротив, социалният конфликт е ясно изявен, чувствува се и дъхът на новите прогресивни идеи, които по това време все повече овладяват духовете. Но на преден план е винаги трагедията на малките хора, недостигнали още до голямата правда на живота и новото време. Те се блъскат, грешат и много страдат. Наред с тях, на втори план в разказите се мяркат и други герои, като младият учител Вълчев в „Късно е“, синът на Пандурина и нелегалният момък, когото Пандурина залавя. Това са новите хора, комунисти, които макар и като периферни герои, присъствуват в тези разкази.

Още в първите си творби О. Василев съзнателно търси и се докосва до най-сложни общочовешки мотиви. Така например проблемът за изкуството се засяга в разказа „Творец“; за младостта, любовта, жената и семейството в „Късно е. . .“ и „Пролетно замайване“ (последният раз-

каз е написан също през 1929 г., но не влиза в сборника „Прости сърца“); проблемите за престъплението на човека, за падението и извисяването на човешкия дух са разработени в „Грях“ и „Саблята на Пандурина“. Към всички тези теми и проблеми писателят се връща по-късно не веднъж.

Проблемът за жената, любовта и семейството винаги особено е вълнувал О. Василев. В разказа „Пролетно замайване“ (излязъл във „Вестник на жената“ през 1929 г. под заглавие „Семейство“) той го поставя за първи път. Тук се чувствува, наистина малко наивно предадена, но доста ясна художествена идея. О. Василев определено сочи, че най-важното в любовта е голямото и истинско чувство, а не звънтящите кухи фрази. Освен това, противопоставяйки безделния, декадентстващ поет на обикновения честен труженик, кинооператора Любо, авторът жлъчно осмива цялата тогавашна фалшива декадентска поезия, която опустошава хората, прави ги обществено вредни, без морал.

Еднообразно и скучно протича животът на село на стария учител Петров в „Късно е. . .“. Той е вече много, много уморен от всичко. Откъснал се е напълно от живота и е престанал да чете. Някога е чел, но сега книгите му са потънали в прах. Любовта му към младата учителка Невяна Стоянова пробужда в душата му силите на младостта. Може би не всичко е загубено безвъзвратно, може би отново ще почувствува пулса на живия живот? Но уви!. . . Бликналият нов живот и младостта му нанасят жесток удар. За една нощ само той разбира колко е стар и ненужен. „Късно е вече“. . . неопределено помисли старият учител“. Да, наистина за него е късно вече не само да обича и да бъде обичан, но и за всичко, което е пропуснал в живота си. Но читателят чувствува, че Невяна и младият учител няма да живеят така сиво, както е просъществувал Петров.

В този кратък разказ О. Василев е проявил една своя особеност като разказвач — чрез чисто интимното преживяване на героя да достигне голямо художествено обобщение. В него се прославя тържеството на младостта и новото в живота. Същевременно авторът съчувствува на душевната болка на този изостанал човек, защото за неговото безлично съществуване са виновни и тогавашните убийствени условия на село.

О. Василев е изобразил с голяма точност и вещина сложните душевни вълнения на стария учител, а също майсторски, сякаш осезаемо е нарисувал дивната картина на дунавската лятна лунна нощ. Дълбоки впечатления от живота на селските учители писателят е имал възможност да почерпи непосредствено по времето, когато сам е учителствувал из дунавските села. Своеобразната емоционална атмосфера в „Късно е. . .“ напомня донякъде атмосферата на Чеховите разкази и говори за големите възможности на младия разказвач.

Още в първите си разкази О. Василев проявява майсторството си да изгражда верни и характерни образи на хора от народа. Много жив е например образът на бай Желью, училищния настоятел от разказа „В София“. Нещо чисто българско и елинпелиновско лъха както от самия герой, така и от случките, които се описват в разказа. Приключенията на бай Желью в София будят лек добродушен хумор, но от това той ни става по-симпатичен и по-близък. За да изтъкне колко чиста и честна душа носи този селянин, авторът си е послужил с контрастния образ на Ангелов — директора на прогимназията. Контрастът между двамата е особено засилен след последната преработка на разказа (том I от съчиненията на О. Василев).

Наглед фактите и случките са останали същите, но поправките не са само стилно-езикови. Всичко просташко и байганьовско в образа на училищния настоятел е изчезнало, а художествената идея е извисена. Бай Желью израства като представител на честния и трудолюбив селянин.

В авторовата позиция се чувствува неговият хуманизъм, който има дълбока социална основа. Сблъскването на бай Желью със столичната поквара и особено резкият контраст между двамата герои все по-ясно загатва за двата враждебни морала — тема, която писателят по-късно разработва нееднократно.

Прославата на човека и човешкия дух в името на едно високо хуманно начало се чувствува още от най-ранните творби на О. Василев. Постепенно това се превръща в основен патос, пронизващ цялото творчество на писателя. Човекът се разглежда не като биологична категория, а като обществен продукт, като къс от околната социална среда, на която той се явява жертва. Но дори и тогава, когато писателят разголва до дъно падението на човешката душа, се чувствува, че причината за злото не се корени вътре в самия човек, а в обществото и в неговото социално устройство. Злото получава свой конкретен адресант. И за най-страшните човешки пороци се обвинява не само героят, а и общественият строй.

„Грях“ и „Саблята на Пандурина“ са най-сполучливите разкази в сборника „Прости сърца“. Те и днес не са загубили нищо от своята идейно-естетическа стойност. Характерно и за двата разказа е, че в тях идеята за светлото начало у човека се доказва от автора по негативен път. Каруцарят бай Михал в „Грях“ разказва как в стремежа си да се добере до една войнишка раница на фронта става убиец на млад французин — баща и цял живот съвестта го измъчва. Тази история е колкото проста, толкова и поучителна със своята човешка и обществена драма и със силната си антивоенна тенденция. Кой е виновен, че на душата на добрия бай Михал лежи тежко престъпление, което годините не могат да заличат? Думите на героя и днес звучат като страшно обвинение срещу всички подпалвачи на война, срещу истинските престъпници, рушителите на човешкото у човека. „Война!. . . Зверска работа!. . . Нали затова ти викам, че и досега ми е страшно, а тебе ти е като на шега!. . .“

Като контрастен фон на силно драматичния разказ на бай Михал служи чудното звездно небе и притихналото дунавско поле: „Небето развяваше над главите ни звездното знаме, кукурузите шушнеха земната си приказка“. Описанията на природните картини се преливат с основния тон на разказа и му придават едно особено поетично звучение.

Стражарят бай Кольо Пандурина в разказа „Саблята на Пандурина“ е трагичен образ. Впрегнал всичките си сили за достигане на своята мизерна цел — да се добере отново до меките тюфлеци на околийското управление, той всъщност достига до пълното си разрушение, до духовната си и физическа гибел.

Ценно качество, което проявява писателят в този разказ, е голямата динамичност на действието и вътрешното напрежение, с което са изпълнени отделните моменти. Конфликтът между бащата и сина е загатнат още в самото начало (Пандуринът написва заявление за служба и отново лъска старата си сабя, а в това време синът му се връща от нелегално събрание). Желанието на бащата да се върне на стражарска служба неминуемо ще го сблъска с комунистите, между които се намира и неговият син. Всички следващи моменти естествено и логично подготвят трагичния

край — арестуването на сина от полицията, виновник за което е бащата и самоубийството на стария Пандурин с неговата любима сабя.

Действието на целия разказ е изградено със завидна последователност и стройност. Всичко се центрира около главното събитие, напрежението непрекъснато расте и се сгъстява. От това самият разказ прилича на една малка драма, в която главна фигура е трагичният образ на Пандурина. Този опустошен човек все пак не е загубил всичко човешко у себе си. Някъде дълбоко в душата му са живи и трепкат пламъчетата на бащината любов. Той се гордее със своя син и смътно долавя неговата правда, въпреки острия конфликт между двамата:

„Добро ми е момчето — все над книгата, все над книгата. . .

Дълбоко скритата обич пропъпли някъде в гърдите му, затопли лявата страна около сърцето, надигна се към очите.“

Читателят едновременно и презира, и жали главния герой. Но авторът ясно дава да се разбере, че истинската причина за голямото човешко падение на Пандурина се корени не толкова в самия него, колкото в буржоазното общество, което изкълчва по-слабохарактерните хора като него. О. Василев отправя своите критични стрели към целия буржоазно-фашистки режим у нас. Идеята на разказа е дълбоко прогресивна. И макар че на първа линия е обрисуван отрицателният образ на Кольо Пандурина, авторът и тук не е изоставил своя идеал за светлото начало у човека. Трагичният край не придава песимистичен облик на разказа. Това се дължи на факта, че в повествованието, макар и на второ място, присъствуват нови хора, борци за справедлив ред, какъвто е синът на Пандурина и младият конспиратор. В целия разказ се чувствува тревожната атмосфера на онова време след 25-та година, когато фашистката полиция напразно се стреми да стъпче отново надигащите се борчески сили на народа.

В разказите „Прости сърца“ О. Василев проявява истински качества на разказвач — умение да наблюдава и да вниква във вътрешния свят на героите, да възсъздава случки и образи, изпълнени с непрежение и драматизъм. Той обикновено заплита една сложна, не само външна, но и психологическа верига, като за душевните драми на героите се отделя главно място. О. Василев се стреми да подбира такива образи и сюжети, които съдържат драматичен заряд и остра конфликтност. Това свое ценно качество писателят поддържа и доразвива непрекъснато и то по-късно служи като естествен мост към драматургията му.

Образите, които писателят създава в първите си разкази, са свежи, драматични и оригинално обрисувани. Младият белетрист притежава усет за мярка и чувство за равновесие при разпределяне на цялостния художествен материал. Диалогът в разказите заема важно и пълноценно място. Езикът на О. Василев, макар и все още неукрепнал, се отличава със своята стегнатост, вътрешно богатство и изразителност. Пейзажът е одухотворен от писателя и спомага да се разбере по-дълбоко душевното състояние на героите. Природните картини са винаги оригинални и се запомнят, но те имат подчинена роля — да задълбочат основното настроение. Хубавите разкази на О. Василев носят своя емоционална атмосфера, пропити са с голяма поетичност и мисловност.

В първите разкази на О. Василев липсват каквито и да било упадъчни настроения, а героите не са откъснати от естествената народна среда. Напротив, макар и съвсем млад О. Василев се чувствува истински син на онеправдания и отруден български народ. Селският живот, селският пейзаж и характерните образи на селяни заемат централно място. Сполу-

ката на разказите се дължи до голяма степен на това, че той пресъздава образи и случки, наблюдавани и преживяни от него на село, а също така, на правилно схванатия и ясно изявен социален конфликт на епохата. О. Василев своеобразно, по свой начин, отразява тогавашната бурна действителност. Той засяга само някои отделни страни от нейното сложно многообразие — живота на обикновените прости хора от село, но от позициите на определен обществен и естетически идеал. Авторът се издига над обикновеното съчувствие на нещастията, които преживяват простите хора. Той не идеализира също така и техните добродетели. Житейските драми на героите се развиват на фона на нещо ново и неудържимо, което напира в живота. Навсякъде в разказите се усеща свежият лъх на левите идеи, които вече си пробиват път и на село.

Тази важна особеност на първите разкази на О. Василев е здрава и сигурна основа за бъдещето прогресивно творческо развитие на писателя.

В най-сполучливите разкази от „Прости сърца“ — „Късно е. . .“, „Грях“, „Саблята на Пандурина“ се чувствува как идейните позиции на О. Василев все повече се избистрят. Все по-често в творчеството му започват да се появяват новите герои — революционери, които отначало са на втори план, но по-късно ще заемат главно място в произведенията на писателя. Високо хуманният идеал за прослава на човека постепенно се конкретизира в ясен комунистически идеал. Авторът се стреми да разкрие пълно и задълбочено комунистическата душевност на новите хора. Тази особена характерна черта на цялостното творчество на О. Василев е само загатната в ранните му произведения. Тя се развива и обогатява в по-късното му творчество.

★

Художествената антифашистка проза в началото на 30-те години е все още неукрепнала. Голяма част от писателите-комунисти още търсят свой собствен оригинален почерк. Левосектантският период в партията се изживява бавно и мъчително. Изкуствено се стеснява кръгът на писателите-антифашисти и по този начин те се откъсват от цялостния поток на прогресивната литература. В художествените произведения комунистическата идеология се манифестира обикновено направо, образите често са схематични. Въпреки всичко това революционната литература още в самото начало на 30-те години придобива свой качествено нов облик. Като главен герой се утвърждава работникът-борец от фабрики и мини, стачникът, политзатворникът или пролетаризиращият се селянин (в разказите на А. Тодоров, Н. Бурянин, Хр. Радевски, Г. Караславов, Н. Шмиргела, в репортажите на Кр. Белев и стиховете на Любен Велев и др.).

През този период О. Василев изживява, макар и за късо време, известна творческа криза. Но здравите корени на неговата творческа младост са живи и той бързо надделява временните си колебания и увлечения. Фактически само романът „Тор“ свидетелствува за неговото огъване надясно. В разказите, писани по същото време, се вижда, че О. Василев си остава верен на своите първоначални прогресивни реалистични литературни позиции. В тези разкази се забелязва и нещо ново, което напълно отговаря на новия етап от развитието на тогавашната наша литература. Класовото чувство на писателя силно се изостря и в разказите му нахлува социалният протест на епохата. Чувствува се как писателят се стреми да отговори на наболелите въпроси на своето революционно време, като се ръководи от идеите на Комунистическата партия.

В началото на 30-те години О. Василев пише няколко малки разкази („Скъсаната нишка“, „Смешни историйки“, „Страшната вест“, „Диалектика“, „В ареста“), от които се вижда, че той търси своите теми и конфликти от живота и борбата на работническата класа. Такава е новата тематика на времето и писателят се стреми да не изостане от нея. Разказите на О. Василев са пропити с основното настроение, присъщо на тогавашната антифашистка литература — зов за непримирима класова борба. И макар да носят почти всички слабости на тогавашната революционна проза, тези разкази имат свое историческо място и значение, както за своето време, така и за цялостното развитие и оформяване на О. Василев като писател.

„Смешни историйки“ са пропити с непримирима ирония и гневен протест срещу социалната неправда. А в разказите „Скъсаната нишка“, „Диалектика“, „В ареста“ и „Страшна вест“ личи усилието на автора да изтъкне на преден план образите на работници-революционери. Навсякъде писателят пристъпва към разрешаване на проблемите от определени класови, комунистически позиции.

Новите черти, появили се в разказите на О. Василев в началото на 30-те години, са напълно закономерни и необходими за по-нататъшното му оформяване и развитие. Те служат като здрава изходна позиция към по-късното зряло негово творчество. Но наред с някои положителни неща, в тези разкази прозират и характерни слабости, които крият опасност и за по-късното му творчество. Често в разказите конкретният художествен материал служи само като илюстрация, за да се докаже определена философска максима („Смешни историйки“, „Диалектика“). Също така разсъжденията и пряката намеса на автора добиват понякога големи размери, а художествените образи са по-бледо и едностранчиво обрисувани („Диалектика“, „Възкресение“ и „В ареста“). Вместо да бъде незаменимо ръководство за нови художествени открития, комунистическата идейност е обикновено грубо и направо декларирана от автора. Ето защо в разказите няма задълбочени художествени образи. Тази слабост е присъща на почти цялата наша ранна антифашистка проза.

През 1932 г. се образува Съюзът на трудовоборческите писатели и О. Василев е привлечен като сътрудник на органа на Съюза „Фронт на трудовоборческите писатели“. Той не се чувствува вече откъснат от най-революционните писателски среди и това оказва много благотворно влияние върху цялостното му творчество. През този период той създава значителни белетристични творби — повестта „Огненият обръч“ (1933 г.), в която диша героичният патос на септемврийските дни; алегоричната антифашистка повест „Дивата гора“ (1935 г.) и вълнуващия исторически роман „Хайдутин майка не храни“ (1937 г.).

В разказите на О. Василев от средата на 30-те години до началото на 40-те и навечерието на Девети септември отразяването на социалния конфликт придобива по-задълбочен и цялостен характер, а образите получават плът и кръв. Голямата поетичност, емоционалност, мисловност и драматизъм на образите са качества, присъщи още на ранните разкази на О. Василев. В най-хубавите му творби от средата на 30-те и началото на 40-те години тези качества се доразвиват и усъвършенствуват. Освен това комунистическата идейност не се декларира пряко, не се изявява непохватно-публицистически, авторът успява умело да я вплете в художествената тъкан на произведението.

На О. Василев сякаш му е било нужно да се вгледа по-внимателно и задълбочено в своите собствени спомени и преживявания, за да намери верен тон за по-нататъшното си творчество. Този тон е пропит с една особена интимност и топлота, която позволява малко или повече да се чувствува личността и позицията на писателя. Разказът обикновено се води от първо лице и това отговаря както на спецификата на съдържанието, така и на цялостната художествена форма.

Сюжетите на „Приказка“, „По неволя разказвач“, „Пур-сувенир“, „Върхът на волята“ и „Враждебен свят“ са взети от спомените и преживяванията на писателя от най-ранните му детски и юношески години. Тези разкази имат нещо, което ги обединява. Това е основният герой, отначало малко момче, след това юноша и младеж, сблъскал се с враждебния капиталистически свят. Илюзиите на селския пролетарий рухват една след друга и всичко в разказите говори, че от него ще се развие бъдещ борец.

Спомените на писателя са изпъстрени с хумористични нотки към собствената му личност и едновременно с достойнство и гордост. Момчето е силно критично, дори безжалостно към себе си, но заедно с това то съзнателно се гордее, че е селски пролетарий. За никакви земни и небесни богатства то не би заменило своята бедност и честност, своите лъчезарни мечти. О. Василев проявява голямо умение да вниква в детската и юношеската душа. Особено интересни са тези моменти от разказите, в които е проследено как се оформя характерът, как се калява волята и как постепенно се ражда стремежът към писателско творчество („По неволя разказвач“, „Върхът на волята“). Камъчето от купчинката с кремъци, които юношата всеки ден в определен час занася на върха на волята, отдавна е загубено, но клетвата, дадена пред родното поле и небе, винаги ще се помни: „— Аз винаги ще бъда честен и достоен човек. Моята воля няма да се огъне пред злото в света! Тя винаги ще бъде твърда като този кремък“ („Върхът на волята“). Тази клетва от ранна младост напомня донякъде на клетвата на четиримата приятели от пролога на пиесата „Шастие“. Тук също така се съдържа силен драматичен заряд — дали по-късно, когато човек се сблъска с всички трудности в живота би удържал на своята клетва от младини? Разрешение на този вълнуващ въпрос О. Василев е намерил в своята драма.

В разказите „Приказка“, „По неволя разказвач“, „Върхът на волята“ и „Пур-сувенир“ личи порасналото умение на писателя да пише занимателно и леко и да създава напрегнати драматични ситуации.

Развитието и съзряването на О. Василев като художник от края на 30-те години най-добре проличава в разказа „Враждебен свят“. Той сякаш се явява като венец на групата разкази със силен социален патос, а също така и на цикъла разкази с автобиографичен характер. В него са съчетани най-добрите страни и възможности на О. Василев като разказвач. Проблемът за враждебния характер на буржоазния морал и непримиримостта на двете социални групировки намират тук задълбочена и цялостна художествена разработка. Писателят достига също и едно завидно богатство на изразните средства, което му позволява да изобразява убедително и живо различни характери.

„Враждебен свят“ е оригинално построен. Състои се от няколко части, всяка от които си има свой център, свое настроение и свое драматично напрежение, които се сливат с общото настроение и цялостното драматично напрежение на разказа. Главният герой — малкият Цанко, обединява

всички части в едно единично цяло. Това е една истинска новела, която донякъде напомня на Чеховите разкази „Ванька“ и „Спать хочется“. И тук, както в разказа „Ванька“, бедното момче, дадено да работи в града при чужди хора, безмерно тъгува за дядо си и за село. И малкият Цанко, както деветгодишната Варька в „Спать хочется“, трябва да работи цял ден домакинска работа, а дебелата господарка постоянно подвиква и се кара над главата на детето. Но тези Чехови влияния в общото настроение, в тона на разказа и донякъде в образите, ни най-малко не засягат вътрешната специфика и цялостния художествен градеж на „Враждебен свят“. Разказът си има свой национален български колорит и характерни типично български образи. Дядото на Цанко е образ на истински български беден старец, в чиято душа се преплита сложна гама от най-разнообразни човешки чувства. И макар че в разказа главен герой е малкото момче, образът на стареца е разкрит задълбочено, цялостно и умело детайлиран.

Социалната струна във „Враждебен свят“ е изострена до краен предел. Писателят остро разобличава морала на богатите. Наред с майсторски изградените образи на Цанко и неговия дядо в разказа се откроява релефно и образът на търговеца Дончо. Авторът е разкрил умело грабителската същност на героя, като го е показал в най-естествена за него обстановка — ту в кантората, когато посреща Цанко и дядо му, ту чрез подробно описание на целия му домашен бит, на жена му и на децата му. О. Василев е подбрал точни художествени средства, за да разкрие света на бездушния богаташ. Неговият образ се рисува постепенно, но така, както той изглежда в очите на малкото селско момче.

Цанко се сблъсква с враждебния свят на богатите, където дори сладкият мед и топлият, бял като симид хляб се оказват горчиви и засядат на гърлото му. Само за един ден той проумява думите на ратая Иван, че ако лугува на такива хора като Дончо, няма да стане богат, а гърбат. И затова, без да се колебае, Цанко грабва торбичката с дрехите си и избягва.

С голямо проникновение и пестеливост е предал писателят душевното състояние на дядото и внука, след като те дружно напускат огромната къща на алчния търговец:

„Цанко дръпна желязната порта, но тя така изскриптя, че и двамата изтръпнаха на място. Лицата им се изкривиха от уплаха и толкова много си заприличаха: едното младо, но състарено от преживените мъки, а другото старо, но подмладено от изобилно бликащата радост“.

Цанко е щастлив, че се е отървал от този враждебен свят, а така също много горд и радостен, че е преживял нещо извънредно важно, което дори и неговият дядо не знае и не подозира.

Образът на ратая Иван се явява като слънчев лъч, който хвърля светлина върху всички герои и върху цялата атмосфера на разказа. Макар и второстепенен образ, той е носител на светлото, оптимистично начало и главно чрез него се постига извисяване на художествената идея в разказа. Бодрият и оптимистичен тон, който струи особено от края на разказа, се излъчва до голяма степен от този горкиевски герой. Пътят и бъдещето развитие на малкия Цанко се подсказват от срещата му с Иван, който му вдъхва не само кураж и бодрост, но и воля за по-друг живот.

„Враждебен свят“ представлява един своеобразен връх в творчеството на писателя. В него ясно личат големите възможности на О. Василев — разказвача — от една страна, искреният, неподправен и задушевен тон, без пряка намеса от страна на автора, силно емоционална атмосфера, една единна художествена идея, която обгръща целия разказ и му придава

стройност и поетичност, чисто български национален колорит, а от друга страна, драматични образи, стегната композиция, талант да се вниква в детската психология и умение да се предава в разнообразна форма класовият конфликт на епохата.

През 1945 г. О. Василев издава сборника „Житие-битие“ с разкази, очерци, есета — всички написани преди Девети септември. В центъра на неговото изображение са селяните от село Враняк, където О. Василев е евакуиран по време на англо-американските бомбардировки. От богатия рудник на своето родно село писателят гребе с пълни шепи и в творбите му се появяват претворени както острите противоречия на времето, така също и самобитни типове на български селяни (дядо Вушо, дядо Велко, Нинка). Почти във всички разкази от „Житие-битие“ О. Василев обикновено си служи с оригиналната художествена форма на авторова изповед във вид на записки-дневник. Чрез нея сякаш най-ясно се чувствува неговата гражданска и писателска съвест и най-живо се разкрива животът на съвременното му обществено битие. Писателят се е стремял да търси в действителността класовите противоречия, да разнищва основния социален конфликт. А мемоарният характер на случките внася по-голяма топлота, интимност и разнообразие в повествованието.

За селото О. Василев пише обикновено свободно и леко, без маниерност, образите му са оригинални и живи. Авторът като че ли се слива с героите, разтваря своето „аз“ в тяхната съдба. Може би така се получава, защото тези герои са му много близки и той сякаш разказва своите спомени за познати от детинство и за живот, в който сам е врял и кипял. Във всеки случай за селото О. Василев има богат запас от жизнени впечатления и затова разказите му са свежи, жизнени. И не само че не заглъхва, а напротив, още по-силно зазвучава неговата страстна комунистическа партийност.

Но в някои разкази на О. Василев, писани също през средата на 30-те и началото на 40-те години, понякога изпъква една негова слабост — да показва безцеремонно навсякъде своето авторово „аз“, да се разполага открито със съдбата на героите и разрешаването на конфликтите („Житейски работи“, „Благодетел“, „Пролетарче“, „Давидови потомци“). Дори и в такъв, иначе хубаво написан и оригинален разказ, какъвто е „Облог“, се чувствува известна изкуственост при подреждане на събитията, някаква книжност и тезисност, която пречи на плавното и естествено повествование. И затова образът на болната Цанка, независимо от горещото съчувствие на автора към нея, бързо избледнява. В най-хубавите разкази от сборника „Житие-битие“ — „Нинка“, „Опък човек“ и „Биография“ О. Василев доказва, че е способен да победи тая своя слабост. Така например и в „Нинка“ авторът също разказва от свое име, но така изкусно скрива своето „аз“, че разказът от първо лице остава само като най-подходяща форма за разкриване трогателната съдба на героинята, за създаване на единно настроение и интимна атмосфера. Образът на Нинка е един от найярките и вълнуващи образи в разказното творчество на О. Василев. Той остава дълбоки и трайни следи в съзнанието на читателя.

С подкупваща искреност, простота и сила авторът разкрива трагедията на селската жена. Нещо типично българско, чисто национално има у тая Нинка и то извира както от външния ѝ облик, така и от вътрешните ѝ характерни черти и особено от нейната индивидуализирана реч. Пред читателя постепенно израства цялостният образ на героинята — прекрасен, жив, даден в развитие — от малката палава овчарка с очи „сини като ме-

тличина“ до суха, съсипана стара жена. Историята на Нинка трогва дълбоко. Та кой не е срещал на село такива преждевременно състарени жени, които цял живот не са видели „бял ден“? Рано задомяване, тегло от свекър и свекърва, смърт на първа рожба, тежка работа от тъмно до тъмно — така е похлупвала Нинка „белите празници с черните делници, както нощта деня похлупва“.

В разказа има много правда и човечност. Той е пропит с тъга по невъзвратимата младост, по щастливото безгрижие на детските дни. Същевременно едно друго — по-бодро настроение завладява читателя. То произлиза от непрестанния копнеж на героинята по музиката, от жаждата ѝ за щастие, радост и по-смислен живот. Макар че тежките условия така безжалостно са ограбили Нинка, огънят в нейното сърце, което винаги се е бунтувало, не е изгаснал. От време на време той проблясва в нейните останали по чудо от някога очи-метличини. Тя не се е примирила и не може да се примири с този живот, а копнее за друго време, в което поне децата ѝ няма да имат нейната участ. Този копнеж е особено ясно изразен в края на разказа, когато Нинка загатва за новия строй, който ще настъпи у нас „щом русите минели Дунава“.

Съдбата на Нинка поражда в душите горещ протест срещу тежките условия, при които е поставена жената на село. Животът трябва да се промени, хората трябва да имат повече радост и по-малко тежки грижи — такъв е основният патос, който пронизва целия разказ. Образът е толкова жив и вълнуващ, че човек неволно си представя една жена с нейния характер в съвременното наше село. Голямата ѝ е енергия и упоритост, живият ѝ пъргав ум, палавата ѝ веселост и силното ѝ влечение към музиката нямаше да бъдат напразно стъпкани в калта. Тя би се издигнала като истинска самостоятелна жена и би извършила може би чудеса.

Към своите любими герои и героини от село О. Василев се връща неведнъж. След Девети септември той търси и наистина открива нашата съвременна Нинка в разказа „Петра Манолова“.

*

Орлин Василев е от ония автори, на които не липсва чувството за отразяване на комичното в живота. Хуморът като художествен елемент присъствува къде повече, къде по-малко в цялото творчество на писателя и внася свежа живителна струя. Чисто хумористични разкази обаче, в които хуморът и сатирата се налагат като жанрова особеност, О. Василев е написал сравнително малко.

Профилът на хумористичните и сатирични творби на О. Василев в зависимост от формалната им и идейно-художествена стойност се очертава в приблизително такава линия — от лек, безобиден, на места доста външен хумор към остър сарказъм, при който за по-силно заостряне на образите се използува хиперболата. Някъде комично-сатиричните моменти приемат трагичен характер. Наистина в някои от хумористичните разкази, като „Разменените шапки“, „Грешница“ и донякъде в „Глас народен“ се забелязват и известни слабости — самоцелен хумор, гонене на външен ефект, липса на значителна художествена идея и пресилено карикатурни образи. Но там, където писателят си поставя една строго определена художествена задача и използува най-подходящи за целта изразни средства, той постига безспорен успех („Опак човек“, „Чакалът“, „Гъба“).

В тези разкази проличава умението на автора да композира уверено и строго, да не губи чувството за художествена мярка и когато си служи с

хиперболата и преувеличението, да създава комични ситуации и да подчинява всички моменти на основната художествена идея. Творческата физиономия на О. Василев като разказвач се обогатява с нови свежи краски. Той създава няколко ярки и оригинални хумористични и сатирични образи.

Интересният хумористичен образ на дядо Вушо Капелата се разкрива върху активния фон на напрегнатата политическа атмосфера малко преди Девети септември. Без да бъде в центъра на изображението, осезателно се чувствува фашисткият терор, а също и непрекъснатото нарастване на съпротивителните сили на народа. Цялата интрига в „Опък човек“ е изградена върху една нагледно обикновена смешна случка. След дългогодишна свада между дядо Вушо и Хайдук-Гено кръчмаря, заради една мастика, щом започва голямата война, дядо Вушо ей така, просто на инат заявява: „Щом Хайдук-Гено е с германците, аз ще отида с руснаците, та да видим кой ще излезе отгоре“. Писателят най-естествено разкрива социалното деление на селото. С Хайдук-Генчо и германците се нареждат всички „най-първи обирачи на селото“, а „останалите вранячани, кой открито, кой прикрито, държаха с дядо Вушо“.

Целият разказ е наситен с жизнерадостен, чисто български хумор, който се излъчва най-много от главния герой. Дядо Вушо е обрисуван изцяло хумористично, но не е осмян и отречен. Той е положителният герой в това хумористично произведение. Чрез неговите странности, остроумия и комични ситуации, в които попада, авторът по косвен път разобличава фашистката действителност.

Откритото антигерманско поведение на дядо Вушо скоро го изправя пред съда. Особено весела е откровеността на героя пред околийския управител. „Попитал го управителят: „Вярно ли е, че си черпил заради болшевишката победа при Сталинград?“ „Вярно е — признал си дядо Вушо. — Имах нещо като бас с Хайдук-Гено. Запържихме се на жегла — де да видим кой ще надвие: Хитлер или болшевиките“. Щом болшевиките напердашиха Хитлер аз трябваше да почерпя Хайдук-Гено — нямаше как...“

Образът на дядо Вушо е много жив. Той ни се струва колкото оригинален, толкова и познат, защото в неговата характеристика се съдържат някои черти на българския селянин въобще — особено неговото остроумие и русофилство. Дядо Вушо напомня донякъде на Каравеловия дядо Либен и на Вазовите чичовци и хаджи Ахил. Но той носи напълно чертите на своето време и това е особено ценно.

Останалите второстепенни лица в разказа са осветени също хумористично и то така, че всеки един от тях изпъква с някоя своя характерна черта. Хайдук-Гено разкрива вълчата си и грабителска природа, Петко Кармелеца се мени като хамелеон според вятъра, който задуха и пр. Но и напълно отрицателните герои са осмени по такъв начин, че в целия разказ хуморът запазва своето единство. Той никъде не излиза извън границите на лекия, жизнерадостен хумор.

Изобличителното жило на О. Василев става особено остро, когато героят заслужава пълно, стопроцентово осмиване и отричане, когато трябва да се разголи до дъно неговата антинародна същност.

В сатиричния разказ „Чакалът“ основните отрицателни черти на героя са осветени много ярко, като с прожектор и по този начин изобличението е особено силно и пряко. Лекото преувеличение, използуването на хиперболата служи за по-силно заостряне и типизиране на сатиричния образ. Иронията и сарказмът играят също важна роля.

Характеристиката на околийския съдия, „чакала“, е постигната главно чрез езика на героя. Той говори отсечено, грубо, със заекване, почти истерично:

„Къ-къ-къде се на-мираш! Сва-свали си ка-калпака! Ту-ту-тука не е бостан! Плашило такова! Какво ме зяпаш като т. . . треснат! Провален на-народ! Ще ви науча аз! Акт!. . . Глоба. . . Излез въ-вън! Ще те арестувам!“

Важното в случая е не само как говори героят, но и съдържанието на неговите думи. Истинският облик на „чакала“ най-добре проличава в неговите „родолюбиви“ речи. В тях винаги има нещо за дисциплината, чинопочитанието, за царя, за калпаците и стоте хиляди бесилки, предназначени за „рушителите на държавата“. Карикатурният образ на този фашист и народен враг е очертан еднолинейно, но по посока на неговата същност и затова е жизнен и правдив.

В разказа „Чакалът“ се забелязват и някои недостатъци — известна композиционна нестройност, ненужна намеса от страна на писателя и на места пресилени, чисто външни хумористични подробности и небрежност към езика като например: „Машинописката имала много дебели крака, но се гордеела с тях, та шиела все подкъсени рокли.

Архиварят бил сух и длъгнест като глист, а до него се клател тръстлестият призовкар“ и др.

Въпреки това обаче авторът е постигнал своята изобличителна цел чрез образа на „чакала“, който е напълно приемлив.

Краткото разказче „Гъба“, написано в 1936 г., е ярък пример за истинска идейно и художествено осмислена сатира. Чрез образа на „гъбата“ — постоянният висш чиновник в едно министерство, е постигнато голямо художествено обобщение. Хуморът тук преминава в силна ирония и остър сарказъм. Авторът жлъчно осмива героя, като разкрива неговото пълно човешко нищожество. Същевременно образът не е опростен и принизен, той си има своя предистория, своя логика и всяка негова постъпка е предварително подготвена, художествено мотивирана. Сравнението на този висш чиновник с „гъба“, впита дълбоко в стъблото на държавата, е много сполучливо. То се повтаря в различни вариации във всички части на разказа. Повторението е естествено, не е натрапено отвън и затова спомага за по-пълното разкриване цялостния образ на героя.

Разказчето „Гъба“ се отличава със строга, оригинална, бихме казали, камерна композиция. Състои се от четири малки части, които се преливат една в друга. Всяка част има определена задача в изграждането на образа. Първата част е уводна — прави се обща характеристика на „гъбата“. Тук леко се загатва за онова главно и фатално събитие в живота на героя, по повод на което е написан разказът. След „уводната“ част следва „изложението“ (втора и трета част) — многогодишната дейност на „гъбата“ като директор, поддиректор, началник и пр. и неговото специално усърдие в областта на чистотата. В разказа се съдържа едно вътрешно, скрито напрежение. Външно плавният, спокоен, но всъщност остро-саркастичен тон непрекъснато засилва напрежението. Читателят всеки момент очаква да се случи с героя нещо необикновено, нещо парадоксално. И това наистина става. Борбата на гъбата-началник за чистотата се превръща във фанатична страст, която го погубва. Той не е в състояние да понесе антифашистките лозунги, надрасквани няколко пъти по стените на клозета и умира изведнъж като от удар. Поводът за смъртта на героя е парадоксален и съдържа комичен елемент. Същевременно той е особено показателен

и още повече подчертава неговата антинародна същност и човешко нищожество.

Последната, четвъртата част на разказа, има заключителен характер. Някои неща — кафе-сладкарница „Цар Освободител“, келнерите и др. се дублират с началото и по този начин кръгът се затваря. Впечатлението е силно. Авторът напълно е постигнал целта си. Жлъчно е осмяно едно типично за буржоазната държава явление. Висшите постове са заети от пълни човешки нищожества, за които най-важните цели в живота са кофите с боклук.

Образът на „гъбата“ не е само символ на едно типично антинародно явление, той е облечен в своя кръв и плът. Сполучливото и детайлно описание на неговия външен вид, походка, държание и навици го правят напълно жив, осезаем. Особено характерен е носът му — „тоя великолепно устроен, родов чорбаджийски нос“.

Силно впечатление прави и особеният сатиричен стил на разказа. Той е начупен, на места телеграфен и напомня донякъде на Стаматовия:

„Той — спора от някогашните еленски чорбаджии, успя да се впие в крепнещото стъбло на младата държава.

Стипендиант в гимназията — година, две, три.

Стипендиант в Берлинския университет — година, две, три. . .

Растеше държавното стъбло. . .“

Покрай добре индивидуализираните, чисто хумористични или сатирични образи на дядо Вушо Капелата, на фашисткия съдия „чакал“, на „гъбата“ — бюрократ, О. Василев е създал и една друга категория образи в сатиричен план чрез по-особен вид типизация. В разказите „Щастливецът“, „Светли мечти“ и най-вече „Биография“ писателят е постигнал голямо заостряне на образите и силен изобличителен ефект, като е използувал иронията, сарказма и на места хиперболата, а комично-сатиричните елементи са приели трагичен оттенък. Съдбата на главните герои в тези разкази е същевременно и жалка, и трагична. Авторът жлъчно им се надсмива и ясно сочи истинските причини за тяхното нищожество. Бедният „щастливец“ никога не ще забогатее от държавната лотария; самодоволният писател Янко Петрунчев, потънал в лениво съзерцание и мечта за слава, никога не ще създаде нещо значително, защото се е откъснал напълно от действителността. А биографията на „цветолюбеца“ е особено трагична. Убийствените условия на фашизма са разсипали душата на този слаб човек, който намира морално удовлетворение в отглеждане на животни и цветя, станал „цветолюбец“ и „човекомразец“. Героят не е загинал от бомбите, но е загубил най-ценното — човешкото си достойнство. Той не е станал фашист или престъпник, но е престанал да бъде човек. И авторът накрая предупреждава: „Не само бомбите могат да убият човека“. Зад привидно делничния тон на разказа се крие голямата ирония на автора, който и тук страстно воюва за светлото начало, заложено в човека.

Тази интересна възможност за типизиране на героя посредством преливане на комично-сатиричните моменти в трагични О. Василев използува още по-успешно и по-късно при създаване драматичните образи на Витан Лазаров от пиесата „Тревога“ и Венцислав Атински от „Щастие“.

Сполучливите разкази „Опък свят“, „Гъба“ и „Биография“ показват, че О. Василев притежава дарба и в областта на хумора и сатирата, която трябва да разгърне по-нашироко, като се обърне към нашата съвременност.

*

За новите конфликти и за новите хора изглежда най-мъчно се пише. Това, което е пресято от годините, което принадлежи на миналото и историята, винаги по-лесно се подрежда и избистря пред окото на писателя. Истинското и дълбоко познание за съвременния живот се постига по-трудно, защото той непрекъснато и стремително се променя. Ето защо, когато писателят посегне към буйния водовъртеж на нашето съвремие, за да извади оттам нещо важно и значително, да открие пред читателя новото и бъдното, се изисква и смелост, и талант, и най-вече голямо познание и вживяване в пресъздавания живот. Нужни са също повече от всякога ясен естетически идеал и здрав творчески метод.

Творчеството на О. Василев след Девети септември придобива нов, оригинален облик. Цялото си зряло майсторство и талант писателят насочва в областта на драмата. С пиесите „Тревога“, „Любов“ и „Щастие“ О. Василев заема челно място в съвременната българска драматургия. Успехите на писателя в областта на драматичното творчество не са случайни и изненадващи. Както видяхме, почти всичките му хубави разкази се отличават с остра конфликтност и ярки драматични характери, с образен диалог и стройна, отчетлива композиция. Същевременно пътят на писателя от разказа и романа към драмата представлява нов, по-висок етап в неговото творческо развитие.

Наред с драмите О. Василев не е престанал да пише и разкази. В сравнително малкия брой разкази, създадени след Девети септември, той не бяга от съвременните проблеми, а се опитва да вникне в тях, да ги тълкува художествено. Както в драмите, така и в разказите си О. Василев страстно воюва за формиране на нова комунистическа душевност и изграждане на истинско човешко щастие. Писателят се стреми да разкрие някои характерни черти на строителите на социалистическото общество, да създаде жив образ на нов човек. Разказите, писани след народната победа, са пропити с възторжен патос и възхвала на новия живот. Връзката между миналото и настояще е винаги силно подчертана. Главни герои са обикновено бвши партизани, политзатворници, ятаци (бай Петко от „Отмъщението на комуниста“, генералът от „Зайчето“, баба Рада от „Конфликт“). Понякой път дори настоящето служи като фон или по-скоро повод, за да се обрисуват славните минали дни на героите. Такъв е случаят в „Зайчето“ и до известна степен в „Отмъщението на комуниста“.

В разказа „Зайчето“ се чувствува композиционна разтегнатост и липса на значителен художествен образ. В него настоящето е само декор (в началото и края), чрез който се цели да се откроят по-ясно героични страници от живота на нашите политзатворници.

Когато мотивът за славното минало, преплетен с различни страни от настоящия живот, се повтаря в една или друга вариация в няколко разкази, започва да омръзва. За съжаление такова еднообразие на герои и мотиви се чувствува в някои от разказите на О. Василев.

Много важно е също върху каква конфликтна основа е разкрито настоящето. В „Зайчето“ то служи само като „рамка“ и така, макар с известни уговорки, може да се приеме. Когато настоящето следва като логично продължение на минали случки и събития, когато минало и настояще са обединени от общи герои и от неделимия поток на развитието на действието, тогава, разбира се, разказът също има своето художествено оправдание („Отмъщението на комуниста“). Но не винаги миналият героичен живот на героите може да помогне да се оживи и уплътни бедното им настояще

съществувание. Такъв е случаят например с разказите „Конфликт“ и „Първомайски тревоги“. В тях действителността е до известна степен лакирана, повърхностно разкрита, а главните герои като правило имат само много минал актив. Бедата тук е в това, че разказвачът не се е натъкнал на нещо съществено и сериозно, на нещо голямо и неповторимо, не е напипал истинските съвременни конфликти.

За новите конфликти, които се пораждат на село вследствие кооперирането на земята, са написани вече немалко повести и разкази. Традиционният конфликт за колебаещия се средняк, който в последна сметка осъзнава своя истински път, доскоро почти не слизаше от сцената. (В творчеството на Ст. Ц. Даскалов, Крум Григоров, А. Каралийчев и много други). Но нерядко това действително съществуващо явление се отразяваше опростено, схематично.

Със своите творби „Страх“ (1950), „Петра Манолова“ (1950) и „Отмъщението на комуниста“ (1956) О. Василев внася известно разнообразие и оригиналност в произведенията със селска тематика. В тези разкази са преплетени един в друг най-различни мотиви. Но на преден план авторът е изтъкнал един основен проблем, който дълбоко вълнува нашето съвремие. Това е въпросът за неподозираните, коренни преобразования, които се извършват в душите на хората, породени от изграждането на социалистическите отношения на село. В тези разкази О. Василев е надникнал в душите и живота на съвременните селяни от един свой „орлиновски“ ъгъл на зрение. Той центрира вниманието си върху сложните душевни вълнения и страхове на селяните, породени от неизвестното, от невъзможността им да се освободят изведнъж от чувството на собственост, пуснало дълбоки корени в душите им. Дона, главната героиня в „Отмъщението на комуниста“ е била готова в миналото да жертвува и живота на децата си за партията, но с малкото земя и добитък, които притежава, тя се разделя само след голяма душевна борба. Разказът се отличава с напрегнат и дълбок драматизъм. Поведението на Дона по време на кооперане на земята и нейният отчаян вик: „Недейте ми взема земята!“. . . е колкото изненадващо, толкова и правдиво. От цялото държание на тая жена и главно от очите ѝ „лъхаше недоверието ѝ в хората, в доброто, лъхаше цялата тъмна, непреодолима народна мъка“. Чрез съдбата на селянката Дона О. Василев нагледно показва колко труден е процесът за изграждане на нова комунистическа душевност у хората.

Писателят обаче не спира дотук. Проблемът за активното включване на жената в кооперативното стопанство е залегнал и в трите разказа със селска тематика. Жената е душата на семейството. Тя може да стане важен фактор и за процъфтяване на стопанството. Докато в разказа „Страх“ писателят е наблегнал повече на консервативната роля, която понякога могат да имат жените, неповярвали и неубедени в новото, в „Петра Манолова“ О. Василев е обрисувал оригинален и жив образ на нова, борбена жена, стоителка и победителка.

Силно впечатление прави особеният художествен похват, чрез който е изграден образът на Петра Манолова — чрез доклада на самата героиня пред районна конференция на женско дружество, на която тя е делегат. „Делегат“, „доклад“, „конференция“ — тези неща в много художествени произведения обикновено навяват скука. Но тук още с първите си думи делегатката оживява пред читателя и интересът към нея не отслабва докрая. Необичайният ѝ доклад се превръща в някаква задушевна повест.

Неволно се налага едно сравнение на Петра с Нинка от едноименния разказ на О. Василев. Двете героини си приличат по нещо основно в характерите — по своя борчески темперамент и силен стремеж към хубавото, Но същевременно колко различно се слагат съдбите им в зависимост от времето, в което живеят. С нарастваща болка слуша човек тъжната повест на едва четиридесетгодишната, но прегърбена, изсушена от тегла, свита край огнището стара жена — някогашната палава Нинка с омайно сините очи. А колко бодрост и красота лъха от образа на Петра! Нейният живот не е по-малко труден. Но тя е имала щастието да се свърже с партията и най-важно активно да участвува в построяването на социализма. Тя е председател на женското дружество, ръководител и това я окриля.

Едно основно положително качество в творбите на О. Василев е умението му да долавя и отразява съвременното. И драмите, и разказите му са силно оцветени с баграта на времето, в което са написани и за което се отнасят. Писателят върви от конкретно-историческото към общочовешкото. И затова колкото и да си приличат характерите на Петра и Нинка, защото в тях са доловени някои основни черти на българската селянка, образите им съществено се различават. В разказа „Петра Манолова“ властно и неудържимо е нахлуло новото. То се чувствува във всяка дума, във всеки жест на героинята, в най-незначителните на пръв поглед детайли. Петра е типична рожба на нашето време, когато на селянката сякаш израстват криле, с които може да литне високо. И тя е разперила своите криле, но колко трудно е да направи първите полети, възпирана от консерватизма и предразсъдъците, от хитро замаскираната вредителска дейност на реакцията. Авторът не се е плъзнал само по гладката повърхност на постигнатите успехи на героинята. Разказът е много конфликтен. И тук, както в другите разкази със съвременна тематика, О. Василев припомня миналото на героинята. Петра по-рано е била ятачка. Само че за разлика например от „Конфликт“, миналото е засегнато само дотолкова, доколкото е нужно да се изяснят някои моменти от сегашния живот на героинята, изпълнен с напрежение и борба. Авторът особено силно е наблегнал върху съвременните конфликти. И това е едно от най-големите достойнства на разказа.

С „Отмъщението на комуниста“ се завършва първият том с разкази от събраните съчинения на О. Василев. Това е нещо като послеслов и изповед на самия автор и има далечна връзка с пролога „Трябва“. И сега писателят трябва, обещал е на една редакция да напише хубав разказ, новогодишен. „Отмъщението на комуниста“ е наистина хубав, интересен разказ. Той е нещо като „сборен“ разказ — в него се преплитат любими образи и събития, които неведнъж са занимавали твореца О. Василев. В него се чувствува драматизмът и величието на Септемврийското въстание, познати от повестите „Бялата пътека“, „Огненият обръч“ и пиесата „Щастие“. Образът на изпитания стар комунист бай Петко напомня донякъде на образа на бай Димо от драмата „Любов“. По постройка и оформление това е също така типичен „орлиновски“ разказ, в който макар и съвсем малко, се намесва пряко и самият автор. Състои се от отделни драматични късове, обединени от общи герои, единна идея и своеобразна емоционална атмосфера. Центърът на тежестта е поставен върху драматичните сблъсквания на бай Петко с Дона по време на кооперирането на земята и това сгъстява конфликтността на разказа, придава му силно съвременно звучение. Разказът „Отмъщението на комуниста“ съдържа готов сюжет за драма.

В своите нови разкази за съвременните хора О. Василев търси винаги едрите проблеми и се натъква на съществени и оригинални конфликти. Той никога не остава при натуралистичните и битови подробности и не се впуска в самоцелно психологизуване. Произведенията му са обикновено добре обмислени и целенасочени. В тях се чувствува втори план и своеобразна емоционална атмосфера.

Но ако се сравнят най-добрите разкази на О. Василев — „Грях“, „Късно е. . .“, „Саблята на Пандурина“, „Враждебен свят“, „Нинка“, „Гъба“, „Опък свят“ и „Биография“ с най-новите му творби, ще стане ясно, че в последните животът не блика така непосредствено и живо.

На писателя би могло да се направи такова пожелание — отразявайки острите съвременни конфликти, да загребва повече жизнени подробности, да детайлира по-разнообразно своите образи, за да достигне до по-пълно и многостранно разкриване душевността на съвременния човек.

*

Хвърляйки общ поглед върху цялото разказно творчество на О. Василев, ясно може да се види неговата оригинална творческа физиономия. Това е един търсещ автор, чийто път не е лек и еднообразен. Развитието на писателя е доста сложно и неравномерно. То не е непрекъснат възход, в него има и зигзаги. И все пак това развитие е устремено напред към все по-големи художествени постижения.

Обикновено комунистическата идейност в разказите произлиза от логиката на събитията, от образите на героите и от техните жизнени сблъкновения. Още в най-ранните творби липсват каквито и да са упадъчни настроения и идеи. Авторът критикува тъмните страни на живота не от позицията на някакъв неопределен идеал или от сремеж за някаква „правда“ изобщо. И в „Саблята на Пандурина“, и в „Грях“ той обвинява конкретно истинските рушители на човешкото у човека, причинителите на злото и страданията. И макар не направо, дава се да се разбере, че съществува друга, нова правда, правдата на бъдещето. Навсякъде се чувствува здравата авторова позиция, позицията на писател-комунист.

Проблемите и темите, залегнали в разказното творчество на О. Василев, са разнообразни. В повечето случаи те имат общочовешки характер, но същевременно са актуални и действени. Мотивът за младостта, любовта и семейството, за собствеността, експлоатацията, труда, героизма и социалистическото строителство — такава е в основни линии проблематиката на разказите. Прави впечатление, че тези проблеми, макар понякога да се повтарят, търпят едно развитие и обогатяване в зависимост от идейно-художествената задача на писателя и главно от времето, чиято специфика винаги носят. Това може лесно да се открие при проследяване на-пример драмата на жената в разказите „Нинка“ и „Петра Манолова“.

Основен проблем, пронизващ цялото творчество на О. Василев и определящ спецификата му на творец, е проблемът за щастието. Този проблем, залегнал и в основата на драматургията на писателя, има обикновено две страни: от една страна, със смъртна ненавист се разкрива падението на човешката душа, а от друга, се воюва за нравствена чистота, за осмислено щастие и прослава на човешкия дух. Навсякъде в разказите на О. Василев, дори и там, където се разголва човешкото падение, винаги се чувствува присъствието на едно високо хуманно начало. То е изразено чрез ясната присъда на самия автор, както е в разказите „Гъба“, „Чакалът“, „Светли мечти“, „Биография“ или в останалите да мъждукат пламъчета на съ-

вестта в душите на такива жертви на капиталистическия свят като Кольо Пандурина, бай Михал. Песимизмът и отчаянието са чужди на писателя и за различните тъмни човешки прояви се пише с грижа, с болка и страст. Борбата за щастие, за комунистическа нравственост и прослава на човечното у човека става основен патос в драматургичното и белетристичното творчество на писателя.

О. Василев достига значителни успехи при създаване на различни видове характерни образи. Най-добри постижения има разказвачът в обрисовката на герои-селяни. Бай Желью, бай Михал и Кольо Пандурина; дядо Вушо и дядо Велко; Нинка и Петра Манолова са типични образи на наши български селяни, които не ще избледнеят лесно от съзнанието на читателя.

На фона на борбата за изграждане социалистическите отношения на село писателят се стреми да разкрие и раждането на нова комунистическа душевност у хората. Бай Петко, Дона и особено Петра Манолова са първите предшественици на герои-борци за човешко щастие. Петра е интересен тип на нова, борбена жена, която в трудностите расте и се калява. Нейната воля, упоритост, принципност и талант на ръководител напомнят донякъде някои черти от характера на Донка от пиесата „Любов“. О. Василев упорито търси характерните черти на съвременната жена и струва ни се, че вече е налучкал нещо основно.

В най-хубавите разкази на О. Василев осезателно се чувствува образът на повествователя. Това не се осъществява чрез пряка авторова намеса, нито чрез направо сервиране на идеята, а благодарение на художествения подбор и оценка на изобразяваните явления, на композиционното оформление, на авторовия език и на особената емоционална постройка на фразата — на всичко това, което създава оригиналния стил или почерк на писателя О. Василев.

Почти във всеки сполучлив разказ на О. Василев е залегнала някаква човешка драма, изпълнена с напрежение и драматизъм. Композиционните и стилни похвати на автора позволяват дори някъде да се почувствуват и отделните звена на тази драма, експозиция, завръзка, развитие, кулминикационна точка и развръзка. А големите разкази-новели с по-дълъг сюжет като „Саблята на Пандурина“ и „Враждебен свят“ са разделени на няколко отделни части, всяка от които има свой драматичен център. Тези особени „драматични“ качества на някои разкази на О. Василев подсказват за бъдещите му успехи в драматургията. Писателят сякаш развива и укрепва майсторството си да създава драматични ситуации, да поставя героите си в конфликтно положение. В този смисъл разказното творчество на О. Василев е добра школа за неговата драматургия.

Но между отделните драматични моменти в разказите не бива да съществуват празнини и скокове, както се чувствува донякъде в „Отмъщението на комуниста“. Те би трябвало естествено да се преливат един в друг. В „Саблята на Пандурина“, „Враждебен свят“ и „Гъба“ е постигнато пълно единство на голямата динамичност на действието с проникновена психологическа характеристика на героите. В „Тиха смърт“ („Житие-битие“, 1945 г.) О. Василев показва друга разновидност на своя талант като разказвач — да създава сполучлив, чисто психологичен разказ.

В този разказ няма случки, отделни събития и герои. Всичко е построено върху спомените и преживяванията на един умиращ човек. Дори неговият образ не е щрихиран. Важното е в случая онова особено душевно състояние, което е обзело този „олекнал“ вече от живота старец. Колко

вярно са предадени последните минути на самотния старец,неговите прости човешки чувства. Някакъв дълбок смисъл се крие в малкото разказче. Животът на този селянин след дълъг и упорит труд завършва така тихо, така естествено. Има тъга, но мъдра тъга, защото този старец трябва да си отиде и това е най-естествената смърт. Сън, спомени, действителност — всичко се смесва в едно в отслабналото съзнание на умиращия. В последния миг пред очите му са най-близките, най-милите му хора — баща, майка, сестра, баба , жена му. Авторът е подчинил и околната природа на своята художествена задача — да изрази как настъпва естествената смърт: „Белите облаци слизат надолу, закриват тополите, къщата, сливите, лазят къмто коша. . . Всичко става бяло, спокойно, хубаво. Татък само през мъглата, някъде далеко-далеко се чуват овчарски звънчета и гласът на майка му: „Станьо-о. . . яла, мама, че съм ти надробила. . . попара. . .“ „Ида. . . ида. . . — шепне мислено старецът и заспива с ръка на бузата и провиснат крак“.

Често описанията на природните картини съдействуват много добре за изясняване психическото състояние на героите, за разкрване на техния вътрешен живот, за създаване единна емоционална атмосфера. Пейзажът служи също и за обозначаване мястото и времето на действието. От съзнанието на читателя никога не ще избледнеят описанията на крайдунавската природа от „Грях“, „Късно е. . .“, „Саблята на Пандурина“ и „Враждебен свят“, която е незаменим фон за развитието на събитията. Чисто българският селски пейзаж се явява неделима част от националния колорит на разказите от цикъла „Житие-битие“. Орлин Василев е направил вече и първите си стъпки в обрисуване на съвременния селски пейзаж, който подпомага разкриването на новите социалистически отношения между хората.

Нито един разказ на О. Василев не страда от незавършеност, от логична непоследователност или от липса на ясно изразена авторова позиция. Писателят има силно развито чувство за правилно композиционно оформление и най-вече за майсторски извисен финал. Обикновено във финала на разказа, както в лириката и драмата, авторът изказва най-важното, което иска да сподели, това, за което в продължение на целия разказ е подготвял читателя. Там някъде, казано на школски език, се крие поуката на творбата, там е кулминационната точка и развръзката, казано с езика на драмата, или тъй наречената поанта.

Обикновено цялото художествено оформление на финала е в пълно съзвучие с емоционалната атмосфера на разказа, слива се с нейната мелодия: „— Късно е вече. . . — помисли неопределено старият учител, легна върху дъхащия на нафталин чаршаф и загледа портрета. Но може би затова, че връвчицата бе скъсна от превързването, очите на жена му не гледаха вече в него, а някъде настрана в полутъмния ъгъл“. („Късно е...“).

Орлин Василев обикновено така майсторски завършва разказите си, че читателят остава убеден и не се съмнява в художествената правда. Своята главна мисъл авторът умее да изрази силно, внушително и ефектно:

„Не, не само бомбите могат да убият човека. . .“ („Биография).“

Езикът на разказите е чист, изразителен, изпъстрен с много народни думи и изрази („възйе“, „спотъми“, „вратници“, „шумкане“, „царевичник“ и др.), но без диалектизми, с хубав национален колорит. Понякога в постройката на фразата, в зависимост от съдържанието, се чувствува една голяма напевност и музикалност, напомняща до някъде народните приказки и песни: „Уж ѝ минало: почнала да оглежда с усмивка пресно

зелените пролетни ниви и далечните синкави дипли на планините, обшити като къдрави шевици в полите на небето. После задържала очите си на една затрептяла в песен чучулига и тихо заговорила.“ („Облог“).

Заедно с коренните преобразования на нашето селско стопанство в езика на народа ни навлязоха много нови думи и изрази. О. Василев не се плаши от тях и не се стреми да ги избегне. Той сполучливо ги използува особено при очертаване на новия социалистически фон на разказите: „Около него се събрала на късен разказ смесена селяшка компания — стопанери и частници, докарали от различни села храни за държавните доставки, но не дочакала още ред да изсипят зърното в ненаситните гърла на елеватора“ („Страх“). Или: „Когато лани бликна плодородието — първото наше планово добито богатство — Донината челяд го срещна с повече от две хиляди и четиристотин трудодни“ („Отмъщението на комуниста“).

Разказите заемат самостоятелен и важен дял в цялостното творчество на О. Василев. Много от тях имат неоспорими художествени достойнства — остра конфликтност, оригинални образи, стройна художествена постройка, национален колорит, звънтящ български език и своеобразна „орлиновска“ атмосфера. Като майстор на късия разказ на О. Василев се пада едно от първите места в нашата съвременна литература. От него има много на какво да се научат нашите млади белетристи.

Читателите с право очакват от О. Василев да напише нови разкази за съвременните хора, за техните неподозирани житейски драми и съдби. Нека още по-страстно зазвучи мъжественият и правдив глас на писателя — възторжен за големите народни победи, изпълнен с гневен протест и жлъчна ирония срещу нередностите, бюрократизма и всичко, което спъва развитието ни напред.

☆

АТАНАС НАТЕВ

НЯКОИ ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ОПРЕДЕЛЕНИЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД

Напоследък в литературните издания зачестиха заглавия, които са колкото удобни, толкова и неблагодарни за автора на една теоретическа статия. Удобни са, защото могат да подслонят различни разсъждения по не съвсем сродни естетически въпроси. Лошото е, че читателят обикновено не намира в статията точно това, което очаква.

Разбира се, и горното заглавие не прави изключение. Няколкото теоретически бележки не ще изчерпят нито определението на художествения метод, нито дори отделен въпрос, свързан с него. Единственото им оправдание е техният дискусионен характер.

1

На предишните идеалистически учения понятието „творчески метод“ беше толкова чуждо, че никой не си даваше труд да обоснове отказа от него. Ако все пак в Кантовата „Критика на съдната способност“ могат да се открият няколко изречения, предназначени да избавят теорията на изкуството от това понятие, нехайните думи на автора тутакси подсказват, че и той не е намирал за нужно да търси доказателства. „В изкуството няма метод; има само маниер“ — казва той и това звучи не толкова като извод, колкото като внушение: приемеш ли теорията за произвола на художника, трябва да избиеш напълно мисълта за какъвто и да е метод в изкуството. И в този пункт старият кьонигсбергски мислител се оказа предвидлив. Не само неговите следовници, но дори и тия, които се преструват на отегчени от философстването на старите, не са направили до днес нито стъпка встрани от записаното в поизвехтелия законник на идеалистическата естетика — във втория отдел на втората книга, в приложението към § 60 на „Критика на съдната способност“: „В изкуството няма метод; има само маниер“. . .

Навярно преди дълго време тази мисъл се е нуждаела от разшифроване. Днес е вече късно. През изтеклите столетия стана съвършено ясно, че отказът от метода в изкуството означава било боязън от художествената истина, било опит да бъде пренебрегната, а при сгоден случай — прокудена от въображението на художника. Но нима наистина се удаде това на буржоазните писатели и художници? Нима те не си служат с никакъв метод, когато венчават живописта с декорацията, за да получат плетениците на абстрактното изкуство? Научната теория, вярна на понятията си, би открила сигурно и тук белезите на определен метод, независимо дали ще го нарече художествен. Но представителите на декадентството упорито настояват за своя „произвол“ и виждат в „метода“ заплаха за него. Те са по своему прави. Методът по начало разкрива известно отношение към действителността, показва доколко и как художественият образ е обвързан с нея. Романтиците не бяха привърженици на възгледа, че

литературата е „огледало, разнасяно по широкия световен друм“, ала когато младият Юго говореше за своя метод, без да го назовава, не се поколеба да пише: „Трябва да предпочитаме блясъка на оръжието пред натруфеността на гербовете“. Тогава между гербовете и оръжието предстоеше да избира не само изкуството, но и Франция. Ако днес някой има основание да се бои от „метода“, то е единствено онзи, за когото е неизгодно сравнението на художническите му претенции с действителността.

Разбира се, това е само една от причините за отсъствието или за съвсем незадоволителното присъствие на понятието „метод“ в немарксическата естетика. Откъсната от останалите, тази причина се оказва дори твърде несъществена. Тя засяга представителите на субективизма. А естетиката, която се е придържала към принципа на художественото отражение, винаги, неотклонно се е застъпвала за една или друга страна на творческия метод. И в това е виждала главното си предназначение. Другояче не може да се обясни патосът на Лесинг, когато критикува метода на Волтер в „Меропа“, нито пък увереността на Белински в поезията — „оракул, който дава отговор на най-мъдрите въпроси, лекар, който преди другите открива общите болки и скърби и с произведенията си ги изцелява“.

Всичко това е на всички ни известно. И все пак теоретиците на реалистическото изкуство преди Енгелс можеха да пишат блестящи съчинения за отделни своеобразности на поезията, умееха да я разграничават от описателството, правеха ненадминати по дълбочината си наблюдения върху особеностите на драмата, но нито един от тях не създаде определение на художествения метод. Малко парадоксално наистина: с цялата си теория те отстояваха един художествен метод, а сами се чуждееха от теоретическото определение на понятието „метод“. Защо? Защото избягваха определенията? Подобно предположение би било несправедливо. Тъкмо те дадоха определения за прекрасното, типичното и т. н., с които и досега си служим. Каква е тогава причината? За да си отговорим, трябва да припомним днешните изследвания върху характера на метода в изкуството.

Задачата за определение на художествения метод възникна пред марксическата естетика и стои още открита с пълната си строгост. Много дискусии бяха посветени на нея. Със сигурност може да се каже, че тя няма да напусне дневния ред и на предстоящите обсъждания. Мнозина започнаха да гледат на нея с досада. За някои тя вече да изглежда дори безпредметна. Но за естетиката и художествената практика тази задача означава нещо много важно, нещо най-основно.

Вредно е да се смята, че като адресираш няколко остроти към „Таймс литерари съплимънт“ ще защитиш теоретически социалистическия реализъм. Може някои да злорадстват на съветската дискусия върху реализма, да я изкарват „без марксически гръбнак“, ала каквито и да бяха недостатъците ѝ, тя извърши изключително полезно дело: подчерта неразработените теоретически въпроси, потикна към разрешението им. Дискусията ни предпазва занапред от неуточненото употребяване на термините „реализъм“, „романтизъм“ и пр. На дискусията се откроиха различни гледища, но ни едно от тях не оспори, че на теорията предстои още много работа по уточняването на тези термини, а между тях най-вече на термина „художествен метод“. Истински съкрушителен отговор на зложелателните нападки нашето литературознание дава не чрез честия пукот на полемическата отбрана, а като постепенно, но уверено разкрива естетическото съдържание на социалистическия реализъм. За да може да върши безпрепятствено това, както и да насочва преоценката на художественото наследство, то очевидно се нуждае от теоретически издържано определение на творческия метод. Науката може да си служи с неизвестни, ала никога не бива да остава неизвестно това, което обосновава. А най-същественото за марксистко-ленинската естетика днес е да обоснове характера на социалистическия реализъм като художествен метод. Лесно е да се разбере колко пакостно е намерението на някои да си спестят усилията за изясняване на това понятие.

От какво собствено зависи своеобразието на творческия метод? На др. Тодор Павлов принадлежи заслугата да насочи теоретическите издирвания към обективната предпоставка на това своеобразие. На читателя е добре известно предупреждението на Тодор Павлов да не се смята мирогледа определящ по отношение на метода или обратно. Определяща в случая може да бъде само действителността. Тук трябва да се прибавят няколко думи и за последователността, с която известният наш мислител се бори и до днес против неприемливите опити на някои автори да разглеждат художествения метод било като недозиран примес на светогледа със стила, било като някакъв „лабораторен метод". Няма защо да се преповтарят и без това известните доводи на автора. Можем направо да се присъединим към основното заключение, което се налага от неговите последни изказвания: художественият (творческият) метод е преди всичко особено познавателно отношение към действителността. Той не само потиква към едно или друго отражение на живота, но и сам на свой ред е отражение на някаква обективна потребност.

Естествено, на пръв поглед този извод не подсказва нищо определено ни на читателите, ни на поетите, опнали „тревожни антени" в съвремието. Той е толкова далече от римуването на „скалата" с „мъглата", колкото формулата на Айнщайн от нашето възприятие на звездните лъчи. Ала в същото време тъкмо от споменатата в него особеност на метода започва невидимият синур между различните творчески методи, който накрая съвсем ярко разделя Йозеф Кафка от Хайнрих Ман, подобно на това както трудно разбираемите знаци на Айнщайн делят суеверието от науката. Наистина посоченото теоретическо заключение ще има тепърва да се дообосновава и развива. И в това няма нищо обезкуражаващо. Готованството не е било нивга спътник на творчеството.

Най-голямото затруднение на теорията е да открие онази обективна потребност, която определя особеностите на художествения метод. Това е следващата крачка и при нея предишното заключение става недостатъчно. Да се задоволиш с верния извод, че особеностите на художествения метод зависят от действителността, ще е все едно да приемеш за достатъчно твърдението: „Снеговалежите се определят от единството и взаимната обусловеност на обективните явления". Всяка обща истина леко се превръща в заблуда, ако не се държи по-нататък сметка за своеобразностите на нейната конкретизация.

В това отношение нашите обсъждания ни изненадват с не малко разочарования. Така например стана почти всепризнато да се казва, че предметът на художественото отражение определя спецификата на творческия метод. Авторите не са единни, когато трябва да посочат своеобразния предмет на изкуството, ала мнозина от тях се схождат в убеждението си, че ще отстоят последователно марксическите позиции, ако прекроят, видоизменят и пригодят към изкуството известното изказване на Енгелс за научния метод. Какво се получава се вижда да речем от статията на Юрий Борев „За природата на художествения метод", поместена в кн. 4, 1957 г. на списание „Вопросы литературы". Основното твърдение на автора е, че „художественият метод е аналог на предмета на изкуството" или още по-ясно — че „предметът на изкуството определя художествения метод". Като се придържа към това схващане, авторът съставя една твърде категорична формула.

Според Борев специфичен предмет на изкуството са естетическите качества на действителността. Дали е основателно това твърдение е въпрос, който засега може и да се подмине. По-важно е друго. Борев с право не пропуска да подчертае, че този предмет е исторически изменчив. „Измененията на предмета на изкуството зависят от изменението на характера на обществената практика и от развитието на самата действителност". Така тезата стига завършека си: обществената практика изменя предмета на художественото отражение, а предметът — творческия метод. Най-същественото е да се обяви предметът на отражение за „жизнена основа" на метода. Борев

иска да се обясняват измененията в творческия метод или появата на нов с промените, настъпили в предмета на изкуството (срв. стр. 59—61).

Съпоставена с художествените факти, тази обща формула предизвиква смущение, особено ако се допусне, че методът на писателя се определя от непосредственния му предмет на отражение. Достатъчно е да си представим как би се чувствувал литературният критик, ако трябва по подобен начин да охарактеризира метода на Загорчинов в „Ивайло“. Първата трудност, която ще се изпречи, е въпросът: Какъв е предметът на отражение? Ако приемем най-близкото до ума, — че предмет на отражение са човешките отношения и преживяване по време на Ивайловия бунт (респ. естетическите качества на тогавашната действителност) и ако се съобразим с формулата на Борев, ще се лутаме дълго да открием причината за различието на творческия метод на Загорчинов от метода на средновековната литература. Другата възможност пък — да предположим, че предмет на отражение и в този случай е нашата съвременност, би създала такава бърканица, че е по-добре своевременно да я изоставим. Наистина много често в историческата белетристика, особено в нереалистичната, се натъкваме на безконтролно примесване на опознатите елементи от миналото със сегашното, но когато се говори за определението на художествения метод и когато един така трудно разграничим предмет се приеме за „жизнена основа“ — объркването е неизбежно. Преди всичко става невъзможно да се отговори защо изобщо е допустимо подобно смесване на отразяваните епохи и как така методът остава пасивно-безучастен, нещо повече — зависим от него.

На тези разсъждения застъпниците на гносеологистическото определение на художествения метод (т. е. авторите, които се придържат към гледището, че своеобразието на метода трябва да се определи главно чрез предмета на отражение) биха могли да се противопоставят по следния начин: ние — ще ни кажат — нямаме предвид непосредствения предмет на отражение. Напразно давате примера със Загорчинов. Неговият меод се определя от основния предмет на художественото отражение в наше време, сиреч — съвременната действителност, независимо, че в произведението се опознава предишна епоха. Подобно възражение заслужава най-сериозно внимание, само че то с нищо не подпомага авторите, предоставили естетическото определение на гносеологията. По силата на каква логика предметът на отражение ще определя своеобразието на метода, дори когато . . . не е всъщност предмет на отражение? Нима чрез неведомите пътища на някаква инерция писателят ще отразява предишната действителност с метода, който е бил пригоден за отразяване на неговата съвременност?

Наистина една по-късна действителност може да подпомогне разгадаването на предходните епохи, но въпросът е дали това валидно за цялото познание диалектическо правило очертава специфичните особености на художествения метод, дали главно чрез отношението между предмета на отражение и художествения образ трябва да се обясняват измененията в метода на изкуството. Според мен от това затруднение може да се излезе само като се изостави спекулацията с понятието „предмет“ и се признае, че художественият метод се определя не толкова от естетическите качества и обществените отношения на отразяваното време, колкото от естетическите потребности на времето, през което се отразява. С други думи своеобразието на метода трябва да се свързва най-напред не с характерите, които се опознават, а с характерите, на които изкуството е задължено да оказва определено въздействие.

И спор няма, че свойствените на всяка отделна наука методи зависят от кръга на изследваните явления. Но за марксиста това е твърде недостатъчно. Основание в известни страни на изучавания свят намираше и механистическият метод на материалистите от 18-то столетие. Неговата поява обаче се обяснява не само с предпоставките му в опознаваните страни на действителността, а и с историческото състояние и по-

требностите на обществото. Марксистът не забравя, че освен закономерностите на отразяваните явления има и друг фактор, който повечето науки *не опознават*, но който си остава твърде съществен за метода на всяко тяхно изследване: историческата практика — определител и цел на познанието. Щом многостранната човешка практика *е цел* дори на науките, които не опознават нейните собствени закономерности, защо да не допуснем, че тъкмо тя, някои *своеобразни* нейни потребности крият обективната причина за художествения метод и за промените в него, без да се търси задължителното посредничество на предмета на отражението?

Разбира се, и Борев говори за ролята на практиката. Какъв смисъл има тогава да се противопоставяме на споменатата му формула? За теорията са най-интересни сложните диалектически преходи, но понякога се налага да се подчертае междата, разделяща отправните точки. Никой марксист не би посмял да оспорва, че практиката играе определяща роля и по отношение на изкуството, както и на всяка форма на социалното съзнание. Въпросът е дали своеобразностите на художественото творчество и на неговия метод ще се обяснят посредством предмета на отражение (т. е. по гносеологистичен път) или пък ударението ще се постави върху *особената* обществена потребност от изкуство, която ще трябва да ни обясни защо, какво и как отразява художникът. Теоретическата отлика между двете гледища е, че докато първото от тях мълком или открито признава изкуството, подобно на науката, „само“ или поне „главно“ за познание, второто — макар да не изключва големите познавателни възможности на художествения образ, търси основата на неговата специфика в различната му от науката обществена цел и функция. Ясно е, че за първото гледище ще е повече от нужно да разграничи изкуство и наука главно по предмета на отражение, да въведе този предмет като почетен гостенин и в определението на художествения метод. Според мен второто гледище е значително по-близо до фактите на творчеството. Ала първото, което се споделя и от Юрий Борев, е днес тъй много разпространено, че няма да е грешка да се нарече общоприето.

Тук се намесва пак настойчивият спътник на всяка теоретическа работа — въпросителната. Нали преди малко се присъединихме към извода на др. Павлов, че художественият или творческият[1] метод е познавателно отношение към действителността. Какво тогава ни дели от тезата, която нарекохме гносеологистична?

Разбира се, всяка от съставките на художествения образ е „дошла“ от действителността, е нейно отражение. При това творбата винаги носи някакво познание за живота, а когато е значителна — дълбоко и вярно познание. В този смисъл творческият метод по необходимост е и „аналог“ на отразяваните страни на действителността. Въпросът е обаче дали своеобразието, дали „диференция специфика“ на художественото отражение и на неговия метод трябва да се определи посредством познавателния предмет или пък самите особености на познанието, неговото участие и място в художествения процес, за разлика от предназначението му в науката, се дължат на собствената, обществено обусловена *цел и функция* на изкуството. Иначе казано спорът е за *обективната основа* на художествената специфика.

Гносеологистичната теза се препъва не само в историческата белетристика. И при по-близка тематика художникът, колкото и нашироко да е обхванал действителността, все ще постави в центъра *определени* човешки отношения и преживявания. Първите части от романа на Емилиян Станев „Иван Кондарев“ са изградени така, авторът е подбрал такива отношения между характерите, такива техни преживявания, че дори и да не знаеше националната ни история, дори когато още не е прочел ненапечатаните части на романа, читателят бързо се досеща, че в центъра на повествованието

---

[1] Някои автори поставят изкуствена граница между понятията „художествен“ и „творчески“ метод. Те обичайно признават „творческия метод“, като нескрито се мъчат да го ограничат в „тъмната стаичка“ на художника, в лабораторията му. Според мен такова разграничение е съвсем неоснователно. Макар да ми се струва, че думата „художествен метод“ повече подхожда на понятието, за чието определение се говори в настоящата статия, съзнателно употребявам и двете думи като равнозначни.

стои голям бъдещ политически конфликт. При това за стила на Емилиян Станев далече не може да се каже, че притежава лаконичността на авторите, които умеят да подбират биографиите на героите си в няколко страници. Напротив, от „Иван Кондарев“ добиваш впечатление, че Емилиян Станев милее за стила на барбизонските живописци, които рисуват на предния план и тревичките, запълват го с подробности, макар да са могли да ги избегнат с няколко небрежни мазки. Това не е натурализъм, защото не измества основното, съществените. Този стил има известни предимства за читателите, като създава лесно доловима обстановка. Защо да се смятат застраховани срещу натурализма само онези, които рисуват цветята без стъбълца и тичинки?

Ала тук става дума за друго. Непестелив към подробностите, Емилиян Станев е подчинил различните преживявания главно на една страна от живота на героите си — узряването им за предстоящата обществена буря. Те се обичат, мразят, изживяват предишни заблуждения и се заразяват от нови, но ни един от тях не напуща кръга на основната тема — колизията, която ще вземе връх в следващите части. Художественото творчество не се лишава в никакъв случай от подобен подбор на явленията и фактите от действителността. Отнася ли се той към съставките на творческия метод и от какво се обуславя?

Разбира се, подборът се извършва благодарение и на това, че в различна връзка изпъкват ту едни, ту други страни на живота. И все пак самите обективни процеси не могат да „нахлуят“ в творчеството, без да бъдат подложени на известен подбор от някакъв критерий. Не творческо пресъздаване, а механическо копиране на действителността би се получило, ако самите естетически качества определяха направо мястото си в художествения образ. За да избегне подобна крайност, Юрий Борев и други представители на същата теза пускат в ход най-„ефикасното“ средство — зачеркват подбора на отразяваните явления от специфичните съставки на художествения метод. Ето какво пише авторът:

„Предметът на изкуството е жизнената основа на неговия художествен метод. Художественият метод е резултат на активното, творческо отражение на предмета на изкуството, възприеман през призмата на общия философско-политически светоглед на художника. С други думи художественият метод повтаря тези особености на предмета на изкуството, които се виждат през призмата на дадения светоглед, т.е. тези особености, които са се включили (вошли) в качеството на най-съществени моменти в съдържанието на изкуството.

Съвкупността на споменатите по-горе обстоятелства предизвиква многообразието на художествените методи, предизвиква съществуването на различни методи в една и съща епоха“ (стр. 61, разр. м).

В цитирания пасаж има несъобразност, твърде досадна за теоретически труд. Излиза, че „художественият метод повтаря. . . тези особености, които са се включили (вошли). . . в съдържанието на изкуството“. Като че ли художественият метод не е основно средство в творческия процес, а резултат от него; сякаш в „първата си редакция“ художественото съдържание не се е нуждаело от специфичния творчески метод. Но тази несъобразност е по-малката беда. Юрий Борев всъщност изземва от творческия метод най-важното му право — да подбира явленията, които отразява — и по такъв начин го превръща в роб на светогледа. Вместо активно отношение към действителността, творческият метод се префасонира в технически придатък, който отшлифова, а комай и по-лошо — „повтаря тези особености на предмета на изкуството, които се виждат през призмата на дадения светоглед“. По такъв начин подборът на реалните факти се отчислява от специфичните съставки на художествения метод, за да се прехвърли изцяло в актива на светогледа.

Понятието „творчески метод“ е оправдано в изкуството само ако в него се влага по-широк смисъл, ако не се свежда до техническите похвати или до „повторението“

на предначертаните наблюдения. Иначе той ще се претопи или в светогледа, или в стила. Непосредственият предмет на отражение естествено оказва известно влияние на творческия метод, но от предмета не бива на никаква цена да се съди за метода на писателя. Всеизвестно е, че съветската действителност е била непосредствен предмет на отражение не само за Феодор Гладков, но и за Пантелеймон Романов. Едва ли някой ще се окуражи да уеднаквява техния метод. Освен това творческият метод е значително по-постоянен от непосредствения предмет на отражение. Писателят може да прескача от епоха в епоха, да подхваща било интимно-психологически, било политически въпроси, да се насочва ту към градска, ту към селска тематика, ала когато заговорим за художествения му метод ще подразбираме неговото цялостно художествено отношение към действителността, изразено в активния подбор на обективните факти и в предпочетения начин на пресъздаването им. В този смисъл творческият метод е сроден и със светогледа, и със стила, без да е нито едното, нито другото. Той е особеният принцип на художествено отражение, от който се ръководи писателят. Кое е определящото за особения принцип на отражение? Светогледът? Разбира се, не. Светогледът се намесва винаги в творчеството, в състояние е да стимулира или да спъне писателя, но не може „сам по себе си“ да бъде причина за художественото отношение към действителността, а още по-малко за своеобразието на художественото познание. Предметът? Вече се спомена, че самият подбор на предмета трябва да се включи в понятието „художествен метод“, че за един и същ обект могат да се създадат различни произведения по съвсем различен художествен принцип. Тогава и двете заедно? От съчетанието на предмета и светогледа няма да се получи никакво художествено отражение на действителността. Но ако тук присъствува и талантът? Дали той няма да внесе третото, което ще завърши художественото усвояване на действителността? В недавна състоялата се дискусия с чешките литератори един от нашите автори застъпи подобно гледище. Ала ние няма защо да се присъединяваме към позатихналия, но неприключил спор. По-скоро да се попитаме: не може ли да се забележи и друга потребност, която да е жизнената основа на художествения метод? Или трябва да се задоволим с триадата: светоглед + предмет на отражение + талант? Отговорът на този въпрос не ще е приумица, а належаща потребност на литературознанието.

Определението на художествения метод предполага да се анализира сложната познавателна специфика на изкуството и в същото време да се открие нейната обективна обществена основа. Тъкмо поради туй, когато естетите, които се доближаваха до марксизма, правеха догадки относно бъдещото определение, се чувствуваха длъжни да съпоставят науката и изкуството не само в гносеологическо, но и в социално отношение. (Особено ярко проличава това в забележителната статия на Добролюбов „Тъмното царство“). Но и тъкмо поради туй домарксовите естети отбягваха определението на художествения метод. Цялостното разкриване на познавателното своеобразие на изкуството и особено на неговите социално-исторически предпоставки бе непосилно за тях.

2

Теорията се причислява не „към“, а „около“ изящното творчество. Ведно с нея кръжат и литератори, които с охота биха се отървали от неудобното ѝ съседство. За оправдание те пускат в обръщение един изтъркан от употреба аргумент: теорията не почитала фактите. Вярно е, че теоретическите изследвания са най-често равнодушни към споровете за рожденните дати на поетите, но би било несправедливо да не се забележзва, че теоретичното мислене търси винаги опората на онези дребни, понякога дори незабележими факти, които са мозаичните зрънца на художествения образ. Случва се споровете около своеобразието на изкуството да се поблазнят и от формулите, които силогистиката позволява да се съставят и от неверни предпоставки. Но истин-

ската цел на теорията е била винаги да проникне чрез най-елементарния факт на естетическото общуване между хората до същината на творчеството. В този смисъл не прави изключение миналата, няма да прави изключение и бъдещата дискусия около определението на художествения метод. . .

Никоя друга форма на общественото съзнание не може да обхване така дълбоко и трайно цялостното светоотношение на човека, както постига това изкуството. Животът е по-силен от всяка представа за него. И все пак понякога се обръщаме към живота с поглед, който преди това е привикнал да разпознава силуетите на нещата с помощта на изкуството. Пример за това може да ни бъде и едно стихотворение от Александър Геров.

В самотата човек най-много доскучава на себе си. Срещу самотата дори лекомислието е полезно оръжие. Но има и по-удобно средство — да се мъчиш да вникнеш в тайната на тези, които стоят „на пейката до теб“.

Те не са ни млади, ни любими.
Вижда се — съпруга и съпруг.
Но една голяма тайна имат:
чувстват, че седят един до друг.

Достатъчно ли е собственото ти въображение, за да прекъснеш мислите на „двамата до тебе“, да ги заставиш да ти разкрият своята тайна? Или вече някой ти е подшушнал за нея?

Като нарисувани от Бешков
те седят на пейката сега.
Аз, и аз тъй искам да усещам
времето, живота и света!

. . .Самото изкуство се е превърнало в съставка на „времето, живота и света“. То прониква дълбоко в светоусещането ти — става „и твое“ отношение към света, дори „мярка“ за времето и живота („Като нарисувани от Бешков. . .“). Разбира се, човек би могъл и с помощта на заученото от дебелите учебници по психология да се помъчи да „вникне“ в чувствата на случайните си съседи от градинската пейка. Но заученото няма да достигне, за да изживее той емоционално „тяхната тайна“, да предусети за миг очарованието на суровата им близост. От всички средства, които безстрастният Левиатан — обществото — е предоставил на хората, единствено изкуството помага да се преосмисли живота чрез неговото „повторно“ преживяване. И в това е силата на изкуството. Спрямо нея никоя друга форма на социалното съзнание не му съперничи. Изразено с езика на теорията, това означава, че *особената обществена цел на изкуството е да усъвършенствува цялостното човешкото светоотношение, като проникне от непосредственото усещане на света до най-съкровените въпроси на светогледа*. Художественият образ е и „разпознаване“ на действителността, и начин да се остави човек „насаме със себе си“, да изпита непринудена наслада, и подтик за определено социално поведение. Нито без едното, нито без другото е възможно изкуството. И от тази истина — подкрепена с хиляди най-елементарни факти на художественото въздействие — трябва да започне теоретическото изследване.

Обществената цел на изкуството е израз и на историческата потребност от него. Тя го разграничава от науката, религията, политиката и морала, но в същото време го сродява с тях. Колкото по-голям дял от живота на цивилизования човек запълва изкуството, толкова повече то се намесва в проблематиката и на останалите форми на общественото съзнание. От друга страна, науката, религията, политиката и морала се възползуват широко от предимствата на изкуството, за да намерят по-близък досег с мислите и чувствата на хората. Да са различни и да се преплитат една с друга — това е диалектически израз на *обективната* нужда от общественото възпитание

на човека. Породено от тази нужда, изкуството става най-„интимния“ проводник на човешките убеждения и предубеждения.

Веднъж чуждестранна студентка ни разказваше за „корените“ на религиозното си чувство. Тя никога не чувала за картезианските доказателства за съществуването на бога, пък и не би им повярвала. Тя приемаше евангелието за изящна литература със своеволности на фантазията. Тя не вярваше в седемдневното сътворяване на света, ала казваше: „За мен религията е вътрешна необходимост. Аз обичам да се заседявам в оцветения полумрак на църквата, да слушам божествените мелодии на органа, да чувствувам край себе си хора, които пеят фалшиво, но искрено се мъчат да прогонят дневните си грижи. Като че ли ставам по-добра“. . .

Респектът към религията бе вдъхнат всъщност от изкуството. И какво ли би представлявала религията без тайнствените легенди на Изтока, без студените форми на готиката, без зографисаните стени, без притчите, без тъжните или тържествени мелодии, без примамките на риторичното изкуство? — Суха догма, която надали би развълнувала някого. Многовековната религиозна повинност на изкуството е признак както на въздействената му сила, тъй и на преходната му социална слабост. Доставящо естетическа наслада на хората, художественото творчество според историческата повеля е могло да бъде както потик към свободата им, тъй и средство за духовното им подчинение. За да се осмисли теоретически това, няма да помогне „предметът на отражение“, защото самият му подбор зависи от конкретното съдържание, с което историята запълва о с о б е н а т а цел на изкуството.

Непосредственият контакт на художествената литература с читателя се осъществява по пътя на естетическата наслада, а тя на свой ред е немислима без нагледно-индивидуализирания характер на образа. Намират се пазванти в теорията, които се настройват кавгаджийски при споменаването на думата „наслада“. Да не би да се предадат позициите на научната естетика! Те не проумяват, че могат да предадат позициите на изкуството. Естетическата наслада е един от безусловните признаци на художествения образ. Марксическата теория се противопоставя на идеалистическата не като отказва да включи насладата между най-основните специфични белези на творчеството, а с нещо друго: като доказва, че естетическата наслада е основно с р е д с т в о, но не и ц е л на създадения вече художествен образ. Теорията не може да не държи сметка дори за това, че читателят търси художествените творби най-често не заради целта, преследвана от тях, а поради специфичното им средство. Непредвзетият читател не пресяга към стихосбирките за да „повиши обществената си съзнателност“, а за да изпита наслада от прочита им. И въпреки туй, а по-точно е да се каже — тъкмо поради туй особената обществена цел на поезията е да направи следващата крачка — да остави следи върху най-интимните преживявания на човека. Естетическата наслада, която изкуството предизвиква, проправя партината за катарзиса („пречистването на душата“), ако се възползуваме от термина на античната естетика. Така в своята цялост художественият образ става потайният застъпник на разните обществени вкусове и вълнения пред най-интимните мисли на човека.

Ванслов, Борев и други автори са на мнение, че своеобразието на художественото творчество и на неговия метод идват от естетическите качества на действителността. Трябва веднага да се отбележи, че нито без съществуването на индивидуалното в живота, нито пък без естетическите качества на действителността (ако приемем така да назоваваме прекрасното, трагичното, комичното и пр.), би било възможно създаването на художествен образ. Но да се закрепостява художествената специфика към този предмет, да се смята той за неин източник ще рече да се стесни неоправдано обществената цел на изкуството. Отразяването на естетическите качества е при изкуството подчинен момент за постигане на специфичното му въздействие. Най-очебийното доказателство за това е, че художественият образ в никакъв случай не определя какво е прекрасното или комичното, а се стреми да го п о д н е с е с оглед на известно внушение върху

читателя. Ето защо е крайно неприемлив възгледът, че естетическите качества на действителността били „жизнената основа“ на художествения метод. „Жизнена основа“ може да бъде само онази своеобразна обществено определена цел на творчеството, която пронизва и средствата, и познавателните особености на образите му.

Що се отнася до средствата на художествената литература тутакси може да се натъкне, че те зависят почти изцяло от преследваното въздействие върху публиката. Бертолт Брехт например не е възнамерявал да пригажда стила на епическата си драматургия към Средновековието или Тридесетгодишната война, въпреки че от тях е почерпил познавателния материал на някои свои пиеси. Но за сметка на това пък той се съобразява напълно с изискванията пред съвременната драма, чието определение („съвременна“) се свързва не с предмета на отражението, а с адреса на въздействието. Наистина художественият детайл трябва да напомня за епохата на действието, ала и това „напомняне“ се прави в мярка и в насока, които са изцяло зависими от целта на въздействието.

Въпросът за особеностите на художественото познание е малко по-сложен. Той се затруднява главно от това, че макар целта на въздействието да е винаги исторически определена, посредством художественото отражение на действителността се постигат образи, надживяващи първоначалното си предназначение или поне разчупващи историческите му рамки. Художественият, творческият метод е в много близка връзка с познавателните особености на изкуството. Налага се макар и бегло да засегнем този въпрос в реда на настоящите теоретически бележки.

3

Който вземе под внимание, че целта на изкуството (респ. на художествената литература) не е просто да доставя наслада, а чрез естетическата наслада да усъвършенствува цялостното човешко светоотношение, неизбежно трябва да приеме познавателния характер на образите. Не става дума просто за подражаване на действителността. И при най-елементарната наслада се наблюдава някакво подражаване или далечно наподобяване на света, доколкото прекрасното, трагичното, възвишеното и пр. имат определени обективни предпоставки. Целта на изкуството предполага да се вникне много по-дълбоко в същината на човешкия живот, предполага търсенето на истината. Авторите, които си затварят очите пред този факт, се оправдават обикновено с липсата на преки знания, която не пречи на образите да бъдат художествени. Порокът на подобни съждения е пълното уеднаквяване на „преките знания“, характерни за науката, с познанието в широкия смисъл на думата. Белетристът може да заимствува знания направо от науката, но те „сами по себе си“ няма да са специфични за литературата. Своеобразни те ще бъдат доколкото са „прилегнали“ към останалите съставки на творбата. А в нея без затруднение ще се открият условности, случайности, алегории, метафори и т. н., които подпомагат „разгадаването“ на живота, при все че не са преки и категорични като знанията, дошли по научен път. За определението на творческия метод е нужно да се види какво, как и защо се отразява от художествената литература.

На първото запитване отговорът е подготвен още от няколко години, а проявим ли придирчивост, ще го датираме по дисертацията на Чернишевски или двадесет столетия преди това — по естетиката на стагирците. Изкуството, а особено литературата отразява главно човека. Тази истина, предусетена още у Аристотел, се преповтаря днес охотно и съвсем не безполезно. Нека си припомним дискусията за белетристиката на трудова тема, която поде и в духа на традицията недовърши в. „Литературен фронт“. Главното сражение срещу схематичната, „производствената“ литература се изнесе тъкмо под знаменателя на тази истина. Бедата е само в това, че вместо към уточняването ѝ, някои автори предпочетоха да „улеснят“ естетиката, като я тикнат към абсолютизирането, а то ще рече — вулгаризирането ѝ.

Уточнението на предмета на художественото творчество трябва да започне според мен с разтълкуването на факта, че не всичко у човека, а определени страни от неговото поведение са били предпочитани от писателите. Тези страни се отнасят предимно към нравствено-психическите, в нередки случаи към политическите прояви на личността, а особено много към нейните интимно-емоционални преживявания. Дали това беше недостатък в досоциалистическата литература? Естествено в известен смисъл, доколкото не винаги успяваше да открие същинските връзки на личността с обществената среда, предишната литература допускаше известни увлечения. Но да се вижда в споменатите нейни предпочитания само негативното, ще е съвсем вредно.

Рисковано е да се прегражда интересите на художествената литература, а още повече на литературата в социалистическото общество към който и да е факт от обществения живот. От сферата на производството до най-„духовните“ чувства може да се разпростре подборът на писателя, съобразен с неговия светоглед и преди всичко с особеното предназначение на творчеството му. Ала непосредственото въздействие върху човешкото светоотношение задължава всичко опознато да бъде пречупено през призмата на онези чувства и възгледи, които литературата е в състояние да затрогне у своите читатели.

Предимствата на явленията са същевременно причина и за ограничаването им. Изключително важното предимство на художественото творчество да прониква чрез естетическата наслада до най-съкровените чувства и мисли на читателя предполага и известно ограничаване на неговите възпитателни възможности. Художествената наслада се е превърнала в средство за постигане на обществено полезни цели (усъвършенстване на човешкото светоотношение), но изкуството би загубило своята самостойност, ако предпочетеше утилитарния път за въздействие върху човека. Само производството и някои битови отношения могат да удовлетворяват непосредствените материално-физиологически потребности. Като не се осланя пряко на тях, художественото творчество спечелва своята относителна самостойност, ала загубва възможността да възпитава у човека трудовите, организационните или битовите навици (трябва да се прави разлика между трудовите навици, чието възпитание е непосилно за изкуството и отношението към труда, чиято емоционална и интелектуална страна е не само достъпна на художественото въздействие, но е и първа грижа на социалистическия реализъм). Това не е никаква беда за изкуството и тези, които се опитват да „поправят“ положението, обикновено навреждат тъкмо на обществената сила на художественото въздействие. Резултатите от досега с художествената литература могат дори да се „материализират“ косвено, чрез последователно поведение на читателя. Не е съчинен оня епизод у ранния Еренбург („Ден втори“), когато след разговора между предварително застарялия студент и невежия почитател на водката, след припомването на алегорията у Достоевски за нуждата от „завъртване на лоста в обратна посока“ идва злосторничеството — отчужденият от хората Толя завърта в обратна посока лоста, но не мисленния, изместващ „съдбата“, а истинския, погълнал труда и ентусиазма на много хора. У Еренбург може би се съдържа намек за неразучената сила на ейдетичните (натрапничавите) образи, съчетан с тогавашния приповдигнат стил. Ала все пак, следвайки своеобразния си път на въздействие върху читателя, художествената литература може да „контролира“ в известен, ограничен смисъл (косвено) дори поведението му в производството. Но това става именно косвено и е възможно само ако художественият образ преследва не трудово-материален или дидактичен ефект, а интимно емоционално въздействие.

Като имаме предвид това, лесно ще си обясним защо, независимо от увлеченията си, досоциалистическата литература беше вярна на художествените си задачи, когато се мъчеше да отразява обществената действителност не просто в хронологията на забележителните от историята събития, а като се опитваше да ги проецира върху екрана на интимното човешко емоционално и интелектуално отношение към тях. Това може да се обясни само с особената обществена цел на изкуството и с необходимите средства за осъществяването ѝ — непосредственото усъвършенстване на човешкото светоотношение.

Социалистическо-реалистическата литература, свързана с единствено научния светоглед, притежава в сравнение с предшественицата си значително повече облекчения да обхване и разтълкува големите исторически събития. Но и за нея остана задължението да поставя в първия фокус на читателя оня кръг от проблеми, който засяга най-пряко интимното (в най-широкия смисъл на тази дума) отношение на човека към света. Навярно думата „интимно“ не е сполучливо подбрана, защото в очите на някои тя е тъкмо обратното на социално значимото. Не зная как другояче това би трябвало да се нарече, ала факт е, че и когато обхваща най-значителните, най-епохалните събития, художествената литература се стреми да ги опознае чрез емоционално-интелектуалните, нравствените въпроси, които те пораждат. Политиката заема голям относителен дял от вниманието на писателя, но предимно от една своя страна — като човешки възгледи и чувства. Когато „вкусва“ революцията, литературата започва не от противоречието между обществения характер на производството и частния начин на присвояване, а от психическите метаморфози. Тях тя снема в Кожух и Чапаев, в Мелехов, в Щор, Давидов и Нягулнов. Чрез психологическата „анамнеза“ на революцията социалистическата литература стига до нейната същност. Не само в белетристиката, но и в драматургията където всички предоставят предно място на действието, не би могло да се обхване историческото събитие просто в неговите закономерности, ако те не бяха преосмислени чрез нравствено-психологическите въпроси на времето. Ако действието подсказва спецификата на драмата, то характерите говорят за нейната жизнена основа, тъй като чрез тях се подхващат нравствено-психологическите проблеми, с които литературата цели да „обезпокои“ читателя или зрителя, да повлияе на личното му, „интимно“ отношение към света. Без характери като Любов Яровая, които в своята неповторимост носят проблемите за нравствено-емоционалното отношение към революцията, драмата може би щеше да донесе полъх от натъжения въздух на времето, но нямаше да постигне специфичното художествено въздействие. Т. е. нямаше да бъде драма, а драматизирана публицистика. Тази връзка между особената обществена цел на художествената литература и подбора на проблемите, чрез които ще се предаде историческото събитие, има много съществено значение за творческата практика.

Преди две години (кн. 10, 1956 г. на сп. „Театър“) Лозан Стрелков публикува пиесата „Незабравими дни“. Споменът за първата пиеса на драматурга ме накара да се надявам, че ще прочета интересна творба за Деветосептемврийското въстание. Но това само усили разочарованието ми. Действието е изпъстрено от гърмежи, от внезапни арести, вмъкната е дори сцена на Орловия мост в очакване на танкове. Драматургът говори за събития, скъпи на читателя. Въпреки това, а навярно тъкмо затова, очакванията за художествените достойнства на творбата са значително по-големи от непосредственото впечатление. Струва ми се, че основната причина се корени в илюстративния подход на автора към такова необхватно историческо явление като началото на нашата социалистическа революция. Дано във варианта, който ще видим на сцената на Народния театър, да е иначе, но в публикуваната пиеса нравствените преживявания и политическите чувства на героите са дадени външно, набелязани са публицистично, без специфичната за творчеството проблемност. Читателят е почти освободен от догадки и размишления. Той очаква да види как ще му се представи това, което вече знае. Няма я тревогата от бъдещото разрешение на нравствената колизия, която го обзема в „Разлом“ или „Любов Яровая“. Поведението на Есев или Ирина е пресъздадено твърде външно, за да може да събуди някакъв дълбоко вълнуващ въпрос за сърцето и ума. Черно-бялото копие на радостта и страха, на надеждите и съмненията, които носеха незабравимите септемврийски дни, се оказа бледо и недостатъчно. Изкуството е бедно, когато се стреми да илюстрира големите житейски събития. Но то става откритие и откровение, когато подхване въпросите, които ще привлекат интимното участие на читателя и зрителя към повторното, наново осмислено преживяване на незабравените и не-

забравими събития. В това се заключава новаторският подбор като съставка на творческия метод.

Неволно се преплетоха две страни на метода, които старателното теоретическо изследване обикновено разграничава— темата и подхода към темата. Ала ако за науката е полезно подобно разграничение, при изкуството и художествената критика то е признак на слабост, макар да е станало вече привичка на критиците. Та малко ли незначителни творби бяха снизходително вписвани сред постиженията само защото подхващали, както казваха, „значителна тема“. Темата се уеднаквяваше с кръга от обществени явления, които писателят наблюдава. Тя получаваше отделна оценка и по правилата на аритметичното събиране и делене влияеше върху критичната оценка на художествения подход към действителността.

Умението на писателя да пречупва най-съществените въпроси на социалния живот през най-интимните тревоги на човешкото светоотношение, способността да определя големите исторически сътресения по тяхната нравствено-психическа „детонация“ е едновременно и своеобразен тематичен „обсег“, и специфичен подход за художественото творчество. Темата и подходът към темата не могат да бъдат разглеждани и оценявани поотделно по простата причина, че в художествения образ надделяват не решенията, а проблемите, че художникът започва своеобразната си творческа дейност с откриването и „формулирането“ на въпросите, засягащи „сърцето и ума“ на читателя.

Най-голямото изкушение за теорията е да подкрепя изводите си с безспорните художествени постижения. Ала понякога първите плахи стъпки на писателя, оспорваните му успехи са също така примамващ пример. Макар теорията да поставя все още многоточие след въпроса за предмета на художественото отражение, творческата практика дори на някои съвсем „необиграни“ автори налучква правилното решение. Имам предвид малката книга „Вълнения“ на младия и досега поне на мен неизвестен автор Тодор Монов. Съзнателно удължих уговорката преди примера, защото съм далече от намерението да отреждам особено място на книгата. Тъкмо защото е скромен успех на начеващ писател, сборникът от разкази „Вълнения“ привлича вниманието с подбора на проблемите с — така да се каже — тематичния подход.

Авторът е заживял с всекидневието на строежа. Това никой не би могъл да оспори. Но когато затворите книгата, напразно ще търсите в паметта си следите от напрегнатите графици, от настойчивия звън на телефона в кабинета на отговорните другари, от припряните производственици, от самоуспокоилия се ръководител. А все пак — и вие заживявате с трудовото всекидневие. То идва до вас с тъгата на бай Васил, с грубоватата свенливост на Първан, с малкото приключение на Нина. Авторът не се е мъчил да илюстрира делничния ден на строежа. Той е искал да го открие. Да го открие чрез нравствените и психическите проблеми, които го запълват. Не бих казал, че старанията на Монов са достатъчни. Но — забелязват се и това е много обнадеждаващо. При науката може едва след поставянето на темата да се умува върху методите на нейното разработване. В изкуството самото търсене на темата е вече метод. При това — художествен метод, доколкото е съобразено с особената обществена цел на изкуството.

4

„Защо“, „какво“ и „как“ отразява изкуството? По първите два въпроса бяха споделени няколко откъслечни мисли. Определението на творческия метод зависи особено много от изчерпателния им отговор. За съжаление негов заместител са все още предположенията. Но това не е причина да отбегнем третия въпрос около художественото познание.

В „Неделен разказ“ Богомил Райнов описва по малко маниерен начин раждането на... самия разказ. Ако се наложи да се степенуват сполуките на писателя в новата му книга, „Неделен разказ“ според мен не би достигнал и сравнителната степен.

Изграден върху известния трик на умните писатели да занимават читателя със собствените си изживявания, за да не им доскучаят героите, разказът представлява теоретически интерес преди всичко като есе върху творческата психология. Така читателят става свидетел на трудния път, по който се избистря сюжетът, на изнамирането на прототипа и на последвалия го отказ от подробностите в поведението му. Историята е известна, дори като че ли „поизносена“ в днешната белетристика: пияни американци се сбиват за момиче и извършват убийство. . . Ала тая позната историйка, както и всяка подобна на нея, преди да стане художествен факт, минава през дългия, мъчителен процес, който ни подсказва „как“ изкуството отразява действителността.

Ето — Андре е разказал приключението си „с любовницата му, танцувачката“. Тъкмо когато намислили да се женят „трима типове го грабват от улицата с кола, закарват го нейде и му казват горе-долу следното:

— Ти знаеш ли глупако, колко пари сме потрошили, за да снабдим твоята Жулиета с тоалети? Колко тичане е паднало, за да я настаним в операта? И сега, когато чакаме да дойде някой да плати разноските, ти внезапно се намираш с нечистата си мутра, да правиш идилии. Ако само още веднъж се доближиш до момичето, тутакси ще се намериш в Сена с половин кило олово в дреболиите.

Подир туй му стоварили един предупредителен бой и го пуснали. . .“

Писателят вече з н а е историята, както вече е чул и за поразията на американците. Но. . . „драмата, собствено, почваше от тук нататък, и в нея имаше много недоизяснени места“. Какво „недоизяснено“ намира изкуството в интересните случки, станали в живота? Какво „повече“ иска да прави с тях писателят?

Всеки подобен въпрос не само очаква два отговора; той предполага две теории. Едната засяга индивидуалната проява на общите психически закономерности. Другата търси вътрешните, структурните закономерности на изкуството. И тя е по-близо до определението на метода.

Разбира се, най-първата задача на художника е да изтръгне от житейската случка нравствено-емоционалния проблем, който ще бъде отправен към сърцето и ума на читателя. Следващата стъпка е обаче не по-малко важна; тя има пряко значение за метода и е същинското средоточие на художественото познание. Със следващата стъпка писателят трябва да премине напълно прага от правдоподобието (външното наподобяване на света) към своеобразната художествена истина. Как?

Богомил Райнов разказва: „Още като ги видях тия тримата, разбрах, че това са моите американци. Ония от историята в Барбизон, които все не успявах да си представя ясно. . .“ „Моите американци от историята в Барбизон“ и то — открити в нечистото кафене на широкия булевард към Клиши. . .

Още на първите мислители, които са дръзвали да надникват в „тайната“ на поетическото съчинение, е правила впечатление волността, с която поетите пренасят качествата на нещата, „примесват“ ги, за да ги излеят в нова форма. Писателят видял тримата и веднага „познал“ в тях „своите“ герои и то — тъкмо героите, които. . . „не успявал да си представи ясно“. Това е действителен парадокс, ала от онези, които Дидро използуваше като предвестници на истината. Психологът сигурно също „открива свои „отнапред познати“ между непознатите, както откривателят Пастьор е разпознавал бъдещите си пациенти между болните. Но в такива случаи индивидът съответствува на научното определение, както градинското цвете на ботаническото му описание. А ето че писателят дири прототиповете си, за да ги превърне в живи представи, видоизменяни според нещо друго. Какво? Какво е накарало разказвачът „да смени главата“ на първоначалния си прототип с главата на Кларк Гейбъл или по-вярно — с главата на следващия срещнат американец? Наистина „Майк можеше да има глава на Кларк Гейбъл и да си бъде все същия Майк“. Но защо все пак авторът предпочита да „лиши“ първия си прототип от кафенето по пътя за Клиши от собствената му глава?

Всъщност всяка промяна на белезите трябва да се тълкува само с оглед на образа, който се създава. Съображенията за „префасонирането“ на модела са следователно толкова своеобразни, колкото и отделната творба. Може би и повече, понеже се отнасят до отделни компоненти на творбата. Ала за определението на художествения метод е нужно да се знае не конкретната подбуда за видоизменянето на прототипа, а принципа, който оправдава това.

В художествения образ правдоподобието (външното наподобяване на живота) се преобразува в истина чрез *отражението по вероятност*. Желателно е характерите в литературната творба да *наподобяват* поведението на действителните хора. *Задължително* е постъпките им да бъдат истинни по вероятност. И съвременният зрител може да прости на великия драматург, че заставя „духът“ на убития датски крал да проговори. Той не може да приеме онези постъпки на героя, които биха наподобявали действителността, но не биха излезли от неговата *вътрешна логика*. В литературознанието се говори често и по различни поводи за „вътрешната логика на характерите“. Това не е случайно, тъй като чрез нея се узнава най-лесно художествената истина по вероятност. Но защо „по вероятност“?

За да постигне „интимен“ (непосредствен) контакт с читателя, художественото творчество трябва да разполага с неограничена възможност за изобразяване. Писателят се разпростира от най-обикновените постъпки на човека до приказните пътища, достъпни единствено на въображението. Това не е произвол, а нужда. То е подчинено на особената обществена цел на изкуството. Новалис и Беранже са възприемали толкова различно, а са се стремяли към едно — да докоснат по своему светоотношението на човека. И двамата са претендирали за истината, макар единият да я търсел в лъжовния свят на мечтите, а другият — там, където можело да се открие. Но заблудата съпровожда и търсенията на науката. Особеното е, че и истината, и заблудата в изкуството са съобразени с неговата специфична обществена цел и поради това са разчупили рамките на научното съждение.

Както отдавна е отбелязано в естетиката, изкуството избягва доказателствата. То се стреми да онагледи истината, да я покаже. Защо е така се обяснява лесно със собствената цел на изкуството. Но лишено от доказателства, от „автентичен“ материал, художественото творчество няма друго средство да съхрани истината, освен да прибегне към използуването на *вероятността*. *Вероятно е такова явление, което би трябвало да стане по необходимост, ако се биха появили определени условия*. В последния стих поетесата се запитва дали смелият летец, когато се зарее в космоса, преодолял земното притегляне, ще може да устои на притеглянето на любимото сърце. Премълчан е отговорът, но е казана истината. До където и да стигне, човекът няма да загуби трепетите на сърцето си. . . Дори опитът да бъде преповторена тази истина, я вече огрубява, отнема ѝ художествената заразителност. А какво ли би било, ако трябваше да се подлага на доказване?! За поезията тя ще се запази чрез вероятността — убедителна, а пестелива на доказателства. Вероятността ще ни е още повече нужна, за да поведем свойски разговор с героите на романа или драмата. Това, което ще наречем „вътрешна логика“, представлява именно преценка дали една или друга тяхна постъпка става *по необходимост* при създадените обстоятелства или пък е плод на авторовата принуда.

Художественото отражение по вероятност дава неограничена възможност за пресъздаване на житейската истина. Писателят добива правото както да видоизменя ситуациите и прототиповете от действителността, така и да измисля несъществуващи, без да наруши истинността на образите си. В реалистичното творчество се предпочита наподобяването на действителността, защото чрез него истината достига най-пряко до читателя. Но и при най-усърдното наподобяване на реалните случки и характери, не може да се избегне моментът на *вероятността*. Без него образът би загубил

художествената си сила, би се превърнал в бледа илюстрация на живота. Когато съзнанието ни е обзето от проблема, повдигнат от художествената творба, ние никак не се занимаваме с „автентичността“ на случките, интересува ни главно вероятността на проблема и на стъпките към неговото разрешение. С други думи интересува ни дали е доловен правилно въпросът, който се налага необходимо при определените обстоятелства и дали същата необходимост следват настроенията и мислите, вложени в творбата. Но нали обстоятелствата могат да бъдат измислени? Как тогава се получава истината в творбата?

Тук проличават предимствата на художествената вероятност. Чрез нея писателят постига най-важното — той внушава, че повдигнатият от творбата въпрос, по силата на своята необходимост-вероятност, засяга много повече явления, навярно и такива, каквито сам читателят познава. Независимо дали конкретните обстоятелства в творбата наподобяват нещо станало или са изцяло измислени, ако зад тях прозира в е р о я т н о т о, читателят лесно п р о д ъ л ж а в а проблемите и към собствените си чувства и мисли. Така на писателя се удава да превърне и миналото в настояще, и настоящето в бъдеще. Един подробен анализ на най-любимите ни образи от литературата ще ни убеди, че нашата привързаност към тях се дължи на художествената вероятност. Ние можем и да не знаем дали и доколко точно Лермонтов е наподобявал свои съвременници, „взети направо от живота“. Ала ние знаем, сигурни сме, че Печорин не е могъл да постъпва иначе при с в о и т е обстоятелства и това е безспорна заслуга на художествената вероятност.

Натъкваме се на един между най-трудните и най-неразработените въпроси на естетиката. Не можехме да го отбегнем, макар и заради това, че обикновено го изолират от определението на творческия метод. А връзката е очевидна. Търсенето на прототиповете и зараждането на сюжета, „доизясняването“ на историята с Андре или намерението да се направи Майк красив (с глава на Кларк Гейбъл) са свързани тъкмо с особения принцип за отражение на действителността по вероятност-необходимост. Не бихме могли нито да си изясним особеностите на художествения метод, нито да разграничим реализма от останалите направления, ако не залегнем за по-нататъшното осветляване на този принцип. И наистина по какво се различава реализмът от романтизма? По това ли, че романтиците си служат предимно с мечтата, че „съчиняват“ обстоятелствата? Но мечта и „измислени“ обстоятелства срещаме и при реализма. Причината за различието ще да е много по-дълбока; тя се корени изглежда в особеното използуване на принципа на художествената вероятност. . . Впрочем този въпрос заслужава специално внимание.

5

Всеки опит да се направят по-основни изводи от откъслечните разсъждения, които бяха споделени по-горе, е, разбира се, напразен. Заключителните думи ще припомнят само някои от п р е д п о с т а в к и т е за определението на художествения метод.

Методът на художественото творчество трябва да се разглежда преди всичко като о с о б е н о познавателно отношение към действителността. При обясняване на спецификата му не бива да се изхожда предимно от предмета на отражение. Особената обществена цел на изкуството ще ни подскаже и обективната основа на неговия метод. Своеобразното познавателно отношение на писателя към действителността зависи най-вече не от това к а к в о се отразява, а з а щ о се отразява. Творческият метод трябва да се разбира следователно като активен подбор на известни черти (страни) от действителността и начин за отражението им по вероятност в художествената творба, чрез която се въздействува непосредствено, цялостно върху човешкото светоотношение.

☆

НИКОЛА НИКОЛОВ

ИМА ЛИ ИЗКУСТВОТО СОБСТВЕН ПРЕДМЕТ?

КРИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ[1]

Напоследък въпросът за предмета на изкуството се поставя все по-настойчиво. Той започна да заема все по-важно място в литературните разговори. Бяхме свикнали с традиционния възглед, според който изкуството се отличава от науката само по начина на отражение на обективната действителност, като техния предмет се счита за един и същ. Но ето че през последните години някои съветски автори обявиха този възглед за твърде ограничен, едностранчив и носител на вулгаризаторски тенденции в естетиката. Те отидоха по-нататък и се попитаха: в какво собствено се заключава предметът на изкуството? Щом всички признават, че изкуството е форма на познание, различна от научната форма на познание, то от какво се обуславя това различие? Дали спецификата на формата на отражение в икзуството не се обуславя от наличието на специфичност в неговия предмет?

Трябва да отбележим, че в постановката и разработването на въпроса за предмета на изкуството в горното направление особена заслуга има съветският автор А. И. Буров. През последните години той написа няколко статии в печата на тази тема, а през 1956 г. излезе и със специален научно-изследователски труд под заглавие: „Естетическата същност на изкуството“. Тук той ясно формулира своята теза: не може само с образната форма на отражение да обясняваме спецификата на изкуството, защото самата тази форма трябва да бъде обяснена. Ако предметът на науката и изкуството е един и същ, тогава неизбежно изниква въпросът как и защо този предмет един път обуславя научна форма на познание, а друг път — художествена. И Буров търси отговор на този въпрос с изтъкване на положението, че изкуството има свой специфичен предмет, от който се обуславя и специфичната му образна форма на отражение — това е познанието на човека, взет в неговите реални връзки със заобикалящата го среда.

Доскоро възгледът, че изкуството е само специфично усвояване на действителността, без да има свои предмет на усвояване, различен от предмета на науката, изглеждаше неуязвим. Той беше завоювал абсолютно господство, присвоявайки си правото да носи единствен етикета на последователно марксически възглед. Ако някой се опиташе да изкаже съмнение в марксическата правоверност на този възглед, такъв автор биваше зачисляван едва ли не в редиците на враговете на марксизма. Но днес положението е друго. Броят на авторите, които поддържат гледището за собствен предмет на изкуството, е твърде значителен, а техните опоненти все повече преминават от нападателни позиции в положение на отбрана.

---

[1] Целта на настоящите бележки е да се посочи логическата неиздържаност на гледището, според което изкуството няма собствен предмет. Въпроса за характера на предмета на изкуството ще се опитаме да разгледаме в друга статия.

За читателя е трудно да се ориентира в проблемата за предмета на изкуството. Работата е там, че докато едни автори смятат, че изкуството има свой специфичен предмет, други категорично отричат това и твърдят, че предметът на изкуството и науката е общ. В същото време както едните, така и другите автори не пропускат да изтъкнат своята теза за единствено правилна, марксическа, а тезата на опонентите си да обявят за опростителство и вулгаризация в естетиката. Всъшност това са двете основни направления в съвременната марксическа естетика по въпроса има ли изкуството собствен предмет. Второто направление ние считаме за погрешно и затова в настоящата статия ще направим някои критични бележки.

Трудността не идва само от факта, че марксическите автори дават едновременно противоположни отговори на въпроса има ли изкуството собствен предмет. Противоречията не свършват тук, а оттук едва започват. Работата се усложнява и от това, че съществуват противоречия и между защитниците на една и съща теза. Така например не всички, които приемат, че изкуството има специфичен предмет, са единодушни. Като признават за безспорно положението, че човешкият живот е предмет на изкуството, едни автори смятат, че изобразяването му тъкмо откъм неговата синтетичност като живо цяло представлява предмет на изкуството. Други автори, които се придържат към същата изходна точка, обявяват това определение за неточно и даже смятат, че то смесва предмета на изкуството с предмета на обществените науки. Защо? Защото според тях обществените науки (история, политическа икономия, етика) също можели да отразяват дадена страна на човешкия живот като част от едно живо цяло, както и изкуството. Някои смятат, че към горното определение на предмета на изкуството трябва да се добави: човешкият живот с неговите естетически качества. А срещат се и такива автори, които макар да отговарят утвърдително на въпроса има ли изкуството собствен предмет, виждат ограниченост в положението, че човекът е специфичен предмет на изкуството. Последния те считат за главен предмет, но не единствен. Предмет на изкуството според тях са и могат да бъдат и природните неща и явления. Но с това си твърдение тези автори фактически скъсват с гледището за собствен предмет на изкуството.

Подобно е положението и всред поддръжниците на противоположното гледище — че изкуството няма собствен предмет. В спора с опонентите си едни от тях стигнаха до субективизъм, който плътно се покрива с идеалистическите позиции. Други, в желанието си да останат на материалистическа почва и същевременно да отхвърлят гледището за собствен предмет на изкуството, се впуснаха в дълги възражения, но накрая не посмяха сами да направят изводите, следващи от разсъжденията им, защото това би означавало явно скъсване с материализма.

Преди всичко заслужава внимание възражението, че обществените науки разглеждат отделни страни на обществените отношения в същия вид — цялостно, като части от едно живо цяло — както и изкуството. Интересно е да се отбележи, че едни автори използуват това възражение, за да докажат, че тезата на Буров носи печата на едностранчивостта и се нуждае от разширяване, макар по начало да възприемат тази теза за правилна. А други автори използуват същото възражение, точно за противоположни цели, а именно да докажат, че между предметът на изкуството и науката няма никакво различие. При това не е излишно да се каже, че докато авторите от първата група се ограничават най-често с голи възражения, лишени от аргументация, то авторите от втората група проявяват особена активност, като се впускат в дълги разсъждения и остри забележки, пронизани с ирония. Това е лесно обяснимо — нали те трябва да докажат „несъстоятелността“ на тезата за собствен предмет на изкуството, да убедят читателя, че поддържането на подобна теза представлява нито повече, нито по-малко „нежелателен остатък на опростителството“.

В статията „Да изострим нашето оръжие“, поместена във в. „Литературен фронт“, бр. 31, 1957 г., др. Ал. Обретенов по начало се съгласява с А. И. Буров, че човекът, човешкият живот е предмет на изкуството. Но той се стреми да внесе известно уточне-

ние. Него го тревожи въпросът: от къде идва естетическото в изкуството? Според др. Обретенов, Буров не е прав, като твърди, че само изкуството може да познае отделна страна на човешкия живот като част от едно живо цяло. Същото нещо осъществявали и обществените науки — политическа икономия, история, етика. И авторът се пита: „Защо тогава, когато същите страни от човешкия живот бъдат разгледани в едно произведение на литературата или живописта, ние всички виждаме не само познавателната, но и естетическата същност на това произведение?“

Преди всичко тук е нужно уточнение — литературното произведение не разглежда точно „същите страни от човешкия живот“, както обществените науки. Ако разглеждаше „същите страни“, тогава изкуството нямаше да има собствен предмет, а с това не е съгласен и сам др. Обретенов. Според него излиза така: и обществените науки, и изкуството разглеждат едни и същи страни на човешкия живот. В такъв случай от къде идва естетическата същност на познанието в изкуството? Ако спрем тук, това значи да отъждествим предмета на изкуството например с този на общата история. Оттук Обретенов прави извода: трябва да се даде „по-ясно“ определение на предмета на изкуството, като се добави — човешкият живот с неговите естетически качества.

Но работата е там, че „общественият човек в живото единство на обществено и лично“ не е предмет на обществените науки и поради това не може да се каже, че те изучават „същите страни“ от действителността, както изкуството. Предмет на изкуството е общественият човек и в него вече се съдържат естетическите качества. Затова именно опознаването му е в същото време и естетическо познание. Обретенов не е съгласен с тази мисъл на Буров и това ни кара да смятаме, че според него общественият човек е предмет и на обществените науки. Само така можем да си обясним горния израз, че обществените науки разглеждат „същите страни от човешкия живот“, които разглежда и изкуството. Излиза, че предметът на изкуството е същия, както и на обществените науки, но с една добавка — естетическите качества. Защо опознаването на обществения човек да не е и естетическо познание? Не означава ли това откъсване на естетическите качества от техния естествен носител?

Ние смятаме, че др. Обретенов неправилно обвинява Буров в „автоматизъм“, в пренебрегване на субекта в изкуството. Според него Буров обяснявал ц я л а т а специфика на изкуството с а м о с предмета. Това не е вярно. Предметът се схваща от Буров като определящ елемент спрямо спецификата на изкуството, но не и единствен. Всеки марксист знае, че сам по себе си предметът не ражда познание. Нужен е субект. Познанието е активен процес на отражение на действителността от човека с цел да ѝ се въздействува в едно или друго направление. Познанието на обществения човек в живото единство на обществено и лично обуславя образната форма. Тук художественият образ ще бъде толкова по-пълноценен, колкото по-вярно изразява индивидуалното и общественото. Но за създаването на такъв художествен образ р е ш а в а щ а роля има творецът — неговият талант, житейският му опит и мирогледът. Може творецът да притежава голям талант, богат житейски опит и прогресивен мироглед, но ако не се насочи към действителния предмет на изкуството, той не ще създаде истинско художествено произведение. Така че поставянето на предмета в основата на спецификата на изкуството не означава никаква „фатална предопределеност“.

Упорит противник на тезата за собствен предмет на изкуството е др. Гошкин. Според него подобна теза водела до скъсване „всяка връзка между изкуство и наука“. (Г. Димитров — Гошкин „Единство и дискусии, стр. 50, 1958 г.). Защо? Защото др. Гошкин счита, че горната теза означавала разбиране на предмета на изкуството като „особени области, недостъпни за науката“ (пак там, стр. 50). Но тъкмо това не е вярно. Никой и никъде не е изказвал мисълта, че предметът на изкуството представлява „определени части, сектори, области от действителността“ (пак там, стр. 49), както пише Гошкин. Защо трябва да приписваме на опонентите си измислени твърдения, а после да им търсим сметка за това. Подобен извод не следва и логически от тезата за собствен предмет

на изкуството. Знаем, че обществените отношения се изучават от различни обществени науки и въпреки това всяка от тези науки има свой предмет, без това да води до разделяне на обществените отношения на „части, сектори и области“, които да са недостъпни за другите науки. Явленията са многостранни и затова отделното явление може да бъде предмет на познание от различни науки. Така например и социологията и историята изучават обществените отношения, но от това никой не прави извода, че те имат един и същ предмет.

Най-решителни възражения против тезата за собствен предмет на изкуството намираме в статията „По спорния въпрос за предмета на художественото познание“ от Атанас Натев (виж сп. Септември, кн. 12, 1956 г.). Веднага трябва да кажем, че възраженията на автора се основават на съвсем неправилно и произволно тълкуване на критикуваната от него теза. Според Натев горната теза означавала своеволно „накъсване“, „поделяне“ на действителността между наука и изкуство. И като вижда, че подобно строго разделение на действителността на „запазени периметри“ между наука и изкуство не съществува, Натев не без ирония пише: та това ли не е „една тъй неустойчива гледна точка“, която „нагорчава на опростителство?“

Възраженията на др. Натев се свеждат до следното:

а) предметът на изкуството е всеобхватен и затова не може да съществува такава сфера на действителността, която да не се изучава от науката, а единствено на изкуството да принадлежи монополното право на познание;

б) не само изкуството, но и науката се стреми да изучава явленията цялостно, в тяхната сложна връзка. Така че в това отношение изкуството също не притежава никаква привилегия.

Вярно, от тайните на морското дъно до небесните светила, от простото устройство на амебата до човешкото съзнание — навсякъде науката се стреми да разкрие причините за съществуването на явленията и нещата, да обясни тяхната същност, взаимната връзка, изменение и развитие. И природата, и човешките отношения са предмет на научното познание. Социологията, политическата икономия, историята, психологията, етиката и т. н., цялата система от обществени науки изучава човека и човешките отношения от различни аспекти. Тогава остават ли такива страни и явления от действителността, които могат да се изучават само от изкуството? Отрицателният отговор на този въпрос, даван от редица автори, в това число и от Натев, води направо до превръщане на изкуството в някакъв д у б л и к а т на научното познание. Нали за него не остават никакви явления и страни от действителността, чиято същност то трябва да ни разкрива. В това отношение всичко е монопол на науката.

Четеш романите на Д. Талев и пред теб застават като живи образите на винаги сдържаната и сякаш студена, но всъщност с топло майчино сърце Султана; на кроткия, благ и тих, безкрайно трудолюбив Стоян Глаушев; а ето го и Лазар, бавно, но сигурно достигнал до осъзнаване на идеята за освобождение на народа от турско иго, пресмята умно и всичко впряга в служба на това велико дело. Един след друг се зареждат човешки образи, излети от плът и кръв, всеки със свои характерни черти и пред теб оживява една историческа епоха, която ти става близка, позната. Ти посягаш като да пипнеш някои от героите, да го помилваш, да заговориш с него, сякаш е жив.

Пита се: нима науката разкрива и може да разкрие човека в живото единство на обществено и лично така, както това прави изкуството? Казват: вижте, психологията изучава също човешки характери! Да, но коя наука се стреми да покаже картината на човешкия живот откъм неговата цялост в оня вид, в който той е в самата действителност? Не съществува такава наука. Вярно е, че едно художествено произведение може да ни дава познания за различни страни от човешкия живот, които иначе са предмет на отделните обществени науки. Известна е мисълта на Енгелс, че от произведенията на Балзак той е научил повече за икономическия живот на страната, отколкото от произведенията на тогавашните професионални буржоазни икономисти, историци и статистици.

Но това не означава, че за предмет на изкуството ще трябва да считаме всички страни от човешкия живот, за които то ни дава познание. Защото иначе изкуството се разтваря в другите форми на общественото съзнание, загубва познавателната си функция, като му се предоставя само илюстраторска роля.

Работата е там, че някои автори неправилно приписват на художника задачата да изучава обществения живот, неговите закономерности тъкмо като предмет на познание, а след това има задължението само да предаде резултатите в образна форма. Разбира се, от подобна постановка на въпроса действително следва, че изкуството и обществените науки имат един и същ предмет. В такъв случай образната форма на познание се схваща само като средство за изразяване на обществени закономерности, които се изучават от обществените науки. Така образната форма на познание се оказва без собствена обективна основа.

В това отношение ние смятаме, че е прав др. Буров, когато изтъква, че човекът в изкуството следва да се разглежда не просто като средство, като форма за разкриване на обществени закономерности, а именно като „специфичен предмет на изкуството“ (цит. кн., стр. 81). Характерът на самия предмет (обществения човек) е такъв, че неговото познание обуславя възпроизвеждането на обществения живот „във формите на самия живот“. От само себе си се разбира, че познанието на човека тук включва разглеждането на реалните му връзки, отношения със заобикалящата го среда — обществена и природна. Тъкмо затова художественото произведение може да ни дава познание и за обществото и за природата, без последните да представляват негов предмет на познание. Човешката същност е обществена и това диктува на художника да разглежда въпроси от обществен характер. Но не всяко поставяне на обществени въпроси е оправдано в художественото произведение, а само когато това става във връзка с изучаване на обществения човек като предмет на познание. Много дълбока е мисълта на Чернишевски, че историята изучава живота на обществото, а изкуството — живота на човека. В историята животът на човека има значение доколкото помага да се разкрие същността на обществения живот като предмет на познание. В изкуството, обратно, обществеият живот има значение доколкото помага да се разкрие същността на живота на човека като именно предмет на познание.

Няма защо да се хващаме тук за употребените от някои автори изрази, че изкуството отразява явленията, „без да ги разчленява“ или че отразява „всички“ явления, отнасящи се до човешкия живот. Добре известно е, че човешкото съзнание не може никога да отрази абсолютно всички страни и явления от действителността, както и тяхната сложна взаимовръзка. Не бива да се приписва подобен смисъл на горните изрази, за да се обвиняват после авторите им в незнание на. . . елементарни неща. Колкото и да повтаряме, че при научното познание изучаването на частите е предпоставка за обяснение на цялото, с това не ще убедим никого, че обществените науки изучават явленията на човешкия живот именно откъм тяхната цялост така, както това става в изкуството. Тъкмо защото изкуството разкрива същността на човешките отношения от тази тяхна страна, то има собствен предмет на познание. Следователно работата тук не е в чертаене на „резки граници“ между явленията от действителността и даден кръг от явления да се счита за недостъпен от науката. Не в това е специфичността на предмета на изкуството. Буров изрично писа, че о б е к т ъ т н а о т р а ж е н и е в науката и в изкуството е един и същ, но художникът го взема и н а ч е и по силата на това п р е д м е т ъ т н а и з к у с т в о т о има своя специфика. В тоя смисъл следва да разбираме „особения“ предмет на изкуството (виж сп. „Вопросы философии“, кн. 4, 1953 г., стр. 147). Това показва, че съвсем несправедливо е да се приписва на поддръжниците на тезата за собствен предмет на изкуството мисълта за разграничение на науката и изкуството „предимно по предмета на отражение“.

В последната си работа „За изходната точка на днешната естетика“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 2, 1958 г.) др. Натев отново отхвърля тезата, че изкуството има соб-

ствен предмет на познание. Той смесва предмета на познание с предмета на отражение. Това му позволява да направи извода че „предмета на изображение“ не може да бъде източник на художествената специфика на изкуството. По-нататък, след иначе интересно изследване, др. Натев идва до заключението, че „особената обществена функция на изкуството“ е източник на неговата художествена специфика (стр. 37).

Тук нещата са поставени в обратен ред: образната форма на отражение се извежда от обществената функция, която има да изпълнява такъв начин на познание на действителността. А ясно е, че подобна функция ще е налице, когато имаме вече създадено художествено произведение. Функцията не обуславя, не предшедствува художественото произведение, а от него следва. Очевидно обществената функция на изкуството сама трябва да бъде обяснена със своеобразието на художественото познание, а основата на последното — със спецификата на неговия предмет.

Като отрича наличието на собствен предмет на изкуството и в същото време търси източника на неговата специфика в обществената му функция, с това др. Натев не само разбърква местата на причина и следствие, но и ликвидира всякакъв обективен критерий за оценка на художествената творба. За човек, който би се придържал последователно към подобно твърдение, ще бъде излишен въпросът дали и доколко писателят например се е насочил вярно към действителния предмет на изкуството, дали в творбата има лица и ако има живеят ли или са безжизнени създания на автора за илюстрация на известна негова предварителна теза. За такъв човек ще бъде достатъчно, че творбата играе определена роля в обществото като „усъвършенствува човешкото светоотношение чрез наслада“ (стр. 48).

Но нали такова „усъвършенстване“ може да става (и действително става) в различни направления — към формиране например на пролетарски мироглед у читателя, или към защита и разпространение на дребнобуржоазни и буржоазни възгледи. Тогава за пълноценни художествени произведения ще трябва да се обявят и ония, в които обществените отношения са изопачени по един дълбоко замаскиран начин, но затова пък играят огромна служебна роля в интерес на господствуващата класа, когато тя вече се е превърнала в реакционна.

Поради това ние смятаме, че горната гледна точка се строи върху нездрава почва. Силното подчертаване на мисълта, че в изкуството нямаме „документална точност“ при изобразяване на предметите, че то ни давало само „познание по вероятност“, че спецификата му се обуславяла от неговата функция — всичко това означава уклон към субективизъм при решаване на въпроса: къде е основата на спецификата на художественото познание.

Преди статията на Натев (кн. 12 на сп. „Септември, 1956 г.) тезата на Буров изпита силата на критическото перо на Емил Стефанов. Той написа обширна статия под заглавие: „Някои въпроси на литературознанието“, поместена в кн. 6 на сп. „Септември“, 1956 г. Тук др. Стефанов отхвърля тезата, че изкуството има собствена сфера на познание в действителността. От друга страна, той не посмя да приеме и разкритикуваната теория, че предмет на изкуството е цялата действителност. Освен това още в началото на статията си авторът заявява, че мисълта „човекът е предмет на изкуството“ трябва да се отнесе към категорията на така наречените „остарели схващания“ (стр. 158). По такъв начин др. Стефанов се оказа в крайно затруднено положение пред въпроса в какво се състои предмета на изкуството. Той търси изход, като поставя предмета на изкуството в пряка зависимот от творческия процес на създаване художествената творба, както и от възприемането на творбата от читателя. Според него без творчески процес „няма да се получи никакъв предмет на изкуството“ (стр. 178). Също така не ще имаме предмет на изкуството и когато отсъствува „читателят, колективът, народът“, изобщо когато няма човечество. Но защо е нужно да се повтаря до втръсване такава банална истина, като тази, че без човечество няма предмет на изкуството? Това няма никакво отношение към въпроса за същността на предмета на изкуството. Увлечен в подобни разсъж-

дения, др. Стефанов стига до твърдението, че предметът на изкуството даже се твори от човека, или както той се изразява , в известен смисъл е „роден от човека“. Така предметът на отражението, който според материализма съществува обективно, вън и независимо от нашето съзнание, според др. Стефанов, е създаван от човека, зависим е от неговото съзнание. И подобно нещо не е написано случайно, защото той просто настоява: „Без наличието на разбиращо изкуството съзнание (първото такова съзнание е творецът) няма предмет на изкуството“ (стр. 177). Ти може, драги читателю, да твърдиш колкото си щеш, че дадено явление в обществото е съществувало отдавна преди да го възсъздаде някой художник, но ти се лъжеш. Прочети статията на др. Стефанов и ще разбереш, че това явление започва да съществува от момента, когато даден художник го отрази в произведенията си. А ако той не го отрази вярно, тогава въпросното явление също не съществува и не може да бъде предмет на изкуството. Хубава „теория“ за предмета на изкуството, няма какво да се каже.

Позицията на отричане наличието на специфичен предмет на изкуството не дава възможност за успешна борба против идеализма в естетиката. Защо? Защото от подобна позиция не може изобщо да се обясни обективната обусловеност на художествената форма на познание. Щом един път се приеме, че предметът на изкуството и науката е един и същ — цялата действителност — тогава художествената форма на познание се оказва абсолютно независима от предмета. Но в такъв случай не остава друго, освен да се обяви, че художественото творчество се явява резултат на чисто субективна дейност на човека без всякаква обективна основа. Натев например стигна до там, че с високомерен тон пита защитниците на възгледа за зависимостта на формата на познанието от неговия предмет: от къде те „са почерпили кураж за своята настойчивост“ да поддържат подобен възглед? (стр. 175).

Е добре. Нали е доста известна мисълта на Енгелс, че субективната диалектика е аналог на обективната диалектика. Маркс също говори за познанието като обективна диалектика, която е п р е с а д е н а и п р е р а б о т е н а в човешкия мозък или съзнание. Това означава, че според основоположниците на научния социализъм методът на познание се обуславя, зависи пряко от онова, което се п р е с а ж д а и п р е р а б о т в а в човешкото съзнание, т. е. от предмета на познанието. Изхождайки от тази мисъл, др. Т. Павлов правилно писа, че обективно-реалните предмети и явления се движат, развиват и изменят по определени закони. Нашето съзнание отразява този процес. Когато то отразява правилно тези закони и ги използува за изменението на света, имаме научен или художествен метод (виж в. „Лит. фронт“, бр. 12, 1957 г.). Но както научното, така и художественото познание се отнасят към идейния субективен мир на човека, т. е спадат към субективната диалектика. Следователно, за да имаме художествено познание, трябва да съществуват някакви особености в самите явления и страни на обективната действителност, чиито закони на движение, развитие и изменение да се отразяват правилно в човешкото съзнание, обуславяйки по такъв начин художествения начин на познание. Това означава, че изкуството има собствен предмет на познание, от който се и обуславя художествената форма на познание. В такъв случай не може да не изникне законният въпрос: от къде др. Натев е „почерпил кураж“ да иронизира поддръжниците на възгледа за зависимостта на формата на познание от предмета на познанието, щом този възглед се основава пряко на дадени положения от Маркс и Енгелс?

Наистина, когато противниците на тезата за собствен предмет на изкуството заявяват, че изкуството е отражение на обективната действителност, те стоят на материалистически позиции, защото признават първичността на битието и вторичността на съзнанието. От тези позиции Белински, Добролюбов и Чернишевски воюваха с успех против идеалистическата естетика, която откъсва изкуството от действителността, считайки, че стои над нея и го противопоставя абсолютно на науката. Решавайки материалистически основния принципен въпрос за отношението на изкуството към действителността, великите руски революционни демократи се бореха за тясна връзка на изкуството с

живота. В това е тяхната историческа заслуга. Но на следващата крачка, когато ще трябва да се направи разграничение между изкуството и другите форми на общественото съзнание, да се потърси и обясни неговата специфика, критиците на тезата за собствен предмет на изкуството напускат гледната точка на материализма за пряката зависимост на формата на познание от предмета на познанието. Позоваването тук на руските революционни демократи е съвсем неуместно, защото те не решаваха този въпрос.

Ние сме съгласни, че е нужно и правилно да се изяснява специфичността във формата на художественото отражение. Така ще проникваме все по-дълбоко в природата на изкуството. Но никак не можем да се съгласим например с твърдението, че това и само това „дава ключа за разбирането на неговите особености“, както пише съветският автор В. Иванов (виж сп. „Коммунист“, кн. 1, 1958 г., стр. 88). Изследването на спецификата на художествената форма на отражение не дава отговор на въпроса от какво се обуславя тази специфика. В последна сметка поддръжниците на възгледа, че изкуството няма собствен предмет, обясняват образната форма на отражение със самата тази форма, т. е. стигат до тавталогия. Констатирането на факта, че изкуството отразява действителността в образи, а науката — в понятия, не е още обяснение на спецификата на изкуството. Причината за качественото различие в усвояването на действителността от науката и изкуството очевидно трябва да се търси извън субекта на усвояването, ако не искаме да скъсаме с материализма.

Интересно е, че се намират автори, които открито признават този безспорен факт и сякаш не забелязват в какво дълбоко противоречие влизат със себе си, когато продължават да „оборват“ тезата за собствен предмет на изкуството. Например съветският автор К. С. Давлетов в статията „Към въпроса да зависимостта на спецификата на изкуството от неговия предмет“, поместена в кн. 5 на сп. „Вопросы философии“, 1957 г., от една страна признава, че за всеки материалист „формата на познание трябва да се намира в пряка зависимост от предмета на познанието“ (стр. 167) и затова оправдава Буров, когато търси специфичност в предмета на изкуството. От друга страна, категорично заявява, че „изкуството няма специфичен предмет на познание“ (стр. 173). Едно от двете: или трябва да приемем, че изкуството има собствен предмет и тогава усилията ни трябва да се насочат към неговото изследване и осветляване; или ще заявим, че изкуството няма собствен предмет и тогава, щем не щем, напускаме материалистическата гледна точка за пряката зависимост на формата на познание от предмета на познанието.

Някои автори изтъкват и един друг аргумент против тезата за собствен предмет на изкуството. Той се състои в следното: всичко, което се изобразява в художествените произведения, представлява предмет на познание в изкуството. Или да си послужим с думите на К. С. Давлетов: „в рамките на изкуството предмет на нашето познание се явява онова, което се изобразява“ (цит. ст., стр. 171). Наистина ли в изкуството предметът на познание винаги и изцяло съвпада с онова, което се изобразява? Да се съгласим с подобно твърдение значи да приемем, че предмет на изкуството е цялата действителност. Но тук очевидно се забравя, че изкуството не просто и не само изобразява различни страни и явления от действителността — то се стреми да разкрие същността на определени явления, отнасящи се до човешкия живот. Изкуството не е фотографически апарат, за да улавя и запечатва като фотографска снимка безразборно всички и всякакви предмети и явления. Художникът напълно съзнателно прави подбор на явленията и нещата с цел да разкрие по-дълбоко същността на дадена страна от картината на човешкия живот. Човекът е немислим не само без отношенията си със себеподобните, но и без отношението си към природната среда. Постъпките на хората се обуславят от средата, от условията. Затова разкриването на човешките характери, на душевния мир на човека е невъзможно без изобразяването на околната среда. Хегел например отбелязва, че не можем да разберем арабът без изобразяване на знойната пустиня, шатрите и конете (виж соч. т. XI, стр. 261). Предметите, заобикалящи човека, играят различна роля в

неговия живот и в различна степен характеризират човешките отношения. Има предмети, с които не само отделни индивиди, но и цели групи в обществото просто са се сраснали и без тяхното изобразяване художникът не би могъл да ни даде правдиви образи. В това отношение пред художника стои отговорна задача: той трябва нито да преувеличава, нито да подценява мястото и ролята на дадени предмети и явления в живота на изобразяваните лица. Същото нещо имаме и при изобразяването на животни в произведенията на изкуството. Същността на животните е физиологическа и тя не може да бъде предмет на познание в изкуството. Чрез изобразяване на животни в изкуството се цели пак разкриване на важни, съществени страни от човешкия живот. Това показва, че много опростителски тълкуват тезата за собствен предмет на изкуството онези, които считат, че според тази теза освен човека, друго не трябва да се изобразява в изкуството, тъй като нямало никакво художествено значение и не ще се получи художествен образ.

Не бива да се забравя, че човекът е активна сила и също налага печат на заобикалящата го среда. Изкуството се стреми да покаже взаимодействието между среда и индивид, където определяща роля играе винаги средата. Тъкмо поради това разкриването на типични характери може да стане само когато те се поставят в типична среда. И в късия разказ и в романа се сблъскваме с изобразяването на толкова много неща и явления от природата, от домашната среда. Нима от този факт следва, че всичко, за което се разказва в дадено произведение, трябва да се отнесе към предмета на познание в изкуството?

Известно е, че политическата икономия освен икономическите отношения разглежда и средствата за производство. Тя запознава читателя с какво хората произвеждат нужните предмети за поддържане на своя живот на определен етап от развитието на обществото. Но от този факт никой не прави извода, че изучаването на средствата за производство влиза в предмета на политическата икономия. Това е техническата страна на производството и тя е предмет на естествените науки — физика, химия, агрономия и пр. Производителните сили играят определяща роля спрямо икономическите отношения и това политическата икономия е длъжна да отчита. Дотолкова тя разглежда и производителните сили. Следователно и при отделните науки не всичко, което се разглежда, се отнася и към техния предмет. А защо искат да ни убедят, че изобразяването на предмети и явления от природата в художествените произведения означава включване на последните в предмета на познание в изкуството? Ако повярваме на подобно твърдение, тогава на същото основание ще трябва да обявим за погрешно общоприетото положение, според което предмет на политическата икономия са обществено-производствените отношения, обществената, а не и техническата страна на производството.

Не е безинтересно да посочим и следния факт: докато едни автори, числещи се към критиците на тезата за собствен предмет на изкуството, както видяхме по-горе, заявяват открито, че в изкуството не можело да се прави разграничение между обект на изображение и предмет на познание, то други автори от същата група не намериха у себе си кураж за подобно твърдение. Те не посмяха да отидат против толкова очевидната истина, че в изкуството може да се възпроизвежда цялото многообразие на предметите и явленията от действителността, без това да означава, че обекта на изображение и предмета на познание в изкуството е винаги едно и също нещо. Нима това противоречие у горните автори не трябва да ни подскаже, че пред нас е „една тъй неустойчива гледна точка“, чиито поддръжници често сами се опровергават?

От където и да погледнем, на всяка крачка защитниците на възгледа, че изкуството няма собствен предмет, влизат в противоречие със себе си. Това не може да не поставя под съмнение верността на този възглед. Например те не пропускат да говорят нашироко за познавателната същност на изкуството. Но когато викат на помощ цялото си красноречие, за да ни убедят, че спецификата на изкуството е само във фор-

мата на отражение и с известно високомерие отправят поучение към всеки, който търси специфичност и в предмета на изкуството — с това горните автори фактически изгонват познанието из изкуството. Те проявяват голяма загриженост за съдбата на сферата на познание в изкуството. Нали поддръжниците на противоположния възглед стигат до „стесняване“ на тази сфера. Така В. Иванов пише, че „основната грешка“ на всеки автор като Буров, който търси специфичност в предмета на изкуството, се състои в това, че „неизбежно стига до стесняване сферата на познание на изкуството. А тази сфера в изкуството, както и в науката се явява цялата действителност“ (цит. ст., стр. 85). Но вместо да изказват подобна загриженост, нямаше ли да бъде по-уместно горните автори да се запитат: какво собствено остава от познавателната същност на изкуството, когато то се лишава от собствен предмет на познание? Те упорито избягват да отговорят на този въпрос. Защо? Нужно е да се каже открито: отрицателите на тезата за собствен предмет на изкуството ликвидират изцяло неговата познавателна същност. Те обричат изкуството на жалко съществуване, отреждайки му изключително илюстраторска роля.

Горните автори влизат в непримиримо противоречие със себе си, когато хем упорито воюват против признаването на собствен предмет на изкуството, хем са принудени да пишат, че изкуството все пак има свой предмет. Така В. Иванов пише, че „именно наличието на някакви особености в действителността изисква развитието на художествената форма на познание“ (цит. ст., стр. 88). Ако по-горе авторът, както видяхме, без уговорки обявява „цялата действителност“ за предмет на изкуството, сега той е склонен към стесняване на предмета: не, не цялата действителност, а някакви особености в действителността. И после нали „не всяко явление на действителността се поддава на такова (художествено — Н. Н.) възпроизвеждане“ (пак там, стр. 89). По такъв начин „цялата действителност“ стана пак част от действителността. А другарят Гошкин, който енергично реагира против тезата за собствен предмет на изкуството, е принуден да пише, че действителността се раздвоявала на „художествена и научна“ и оттук се определяли „основните форми на познание“ — изкуството и науката (цит. кн., стр. 50). Изказвайки тази мисъл, авторът е попаднал в още по-затруднено положение: от една страна, той с нищо не е подпомогнал читателя да разбере как така действителността се разделяла на „художествена и научна“; от друга страна, като пише, че едната част от действителността определя художествената форма на отражение с това др. Гошкин сам пропуска през прозореца онова, което той вече е изгонил през вратата — че изкуството има свой предмет на познание.

Поискаме ли да определим значението на критикувания възглед за практиката на художественото творчество, не можем да не забележим в какво незавидно положение ще се окажат неговите поддръжници. Знаем, че всяко познание, научно или художествено, не трябва да се спира при повърхността на разглежданите явления от действителността, а да прониква по-дълбоко и зад тяхната външна видимост да ни разкрива същността, законите на развитието им. Като отричат правото на изкуството да има свои специфичен предмет на познание, горните автори ликвидират неговата познавателна природа. В такъв случай, ако не искат да бъдат обвинени в непоследователност, те ще трябва да издават свидетелство за пълноценност и на онния произведения, в които авторите не се домогват до значителни художествени обобщения или изобразяват явления и неща, които не ни „казват“ нищо за човешкия живот. Нали според тях цялата действителност е предмет на изкуството. Но подобно теоретическо оправдание на слабите произведения не може да не поражда вредни илюзии у авторите на тези произведения, не може да не води до всеобщо понижаване равнището на художественото творчество.

Придържането към възгледа, че предмет на изкуството е цялата действителност всъщност отвлича вниманието на художествените творци от задълбоченото изучаване на действителния предмет на изкуството. А непознаването на този предмет отваря

вратата на схематизма в произведенията, на повърхностното и безпристрастно описателство и оттук на безидейност или порочна идейност.

Днес между социализма и капитализма се води остра борба на идеологическия фронт. Важно оръжие в тази борба представлява изкуството. Чрез създаване на вълнуващи художествени произведения за героичните дела на освободения от веригите на експлоатацията човек художествените творци показват превъзходството на социализма над капитализма и с това се явяват неуморими пропагандатори на социалистическите идеи и борци за утвърждаването на новия живот. Всичко това показва, че днес повече от всякога художникът трябва да бъде на ясно по въпроса за предмета на изкуството. Само тогава той ще може съзнателно да се насочи към всестранно изучаване на човешкия живот като специфичен предмет на изкуството.

В това отношение критикуваната теза не само че не помага за правилното решение на въпроса за предмета на изкуството, а напротив, увеличава недоразуменията и се явява теоретическо оправдание на вредни по същество тенденции в художественото творчество.

☆

ОЩЕ ЕДНО НЕИЗВЕСТНО ПИСМО НА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ ОТ ОДЕСА

Публикуваното по-долу писмо е нов (към досега известните[1]) документ за живота на Алеко Константинов в Одеса, дето учи в т. н. Новорусийски университет (1881—85 г.). Това е период съвсем непроучен, с най-малко установени биографични и литературно-творчески данни. Ето защо намереното писмо е още един ценен източник за проучване на биографията му.[2] От него се долавя:

1. Че седемнадесетгодишният Алеко, връщайки се да продължи образованието си в братска Русия, вече носи в себе си съзнание на „млад писател".

2. Той не одобрява „модата" по онова време у някои свои млади сънародници да писателствуват. И има защо. Мнозина не владеят прилично даже родния си език, а и по руски се изразяват с речника на файтонджията, затова съчиняват „повести" от рода на „Три години в „братската" Русия".[3]

3. В противоположност сякаш на това съчинителство, в края на писмото (на гърба на листа) Алеко привежда на своя адресант собствени „скици" от пътуването си с параход за Одеса. Отделните части са разграничени една от друга с многоточия. Ако трябва да се оценяват тия „скици" в художествено отношение, следва да се каже, че писаното — плод на фантазията на автора — представлява един от многото юношески опити на перото му да създаде весела картина, хумористичен портрет на героя разказвач, като привлича в диалога колоритни народни думи и изрази.[4]

ЗА ИВАНА х. ИВАНОВ

Даскале!

Ний пишем, пишем, нестоим празни; пишем повести, разкази, каквото щеш го наречи, ама заглавията им са нечто вроде, так сказать:

Три години в „братската" Русия
(разказ на един юнкер)[5]
от
Ълеку Ивжницуф[6]

Убаво е ли, ли е лошо, незнайми, но като прочетохме на студентите, то мне сказали. . . Что сказали? — какое-то аглицкое[7] слово; „машалла"[8]. Я написал ѐвтой самой ихней, как бишь ее. . . Виктории, что евто мол, значит, слово „мàшалла". Они авòрят, ето „сон" то исть означествует, ето гварит, что гварѝт болгарской литературе гварит и не снилось гварѝт подобное гварѝт то исть произведенствие.[9]

---

[1] Пенчо Славейков. Спомени и бележки. — Съчиненията на Алеко Константинов. Книга първа. 1901, стр. XVI—XXV. Александър Ничев. Неизвестна страница от живота на Алеко Константинов в Одеса. — „Език и литература", г. VIII, 1958, стр. 383—390.

[2] Оригиналът на това писмо (без дата) получих от др. Х., сродница на Иван Д. Иванов, Алеков вуйчо (най-малкия брат на майка му), оттук шеговитото обращение — „Даскале!". То е съвсем запазено. Било е поставено вътре, в сгънат на четири некролог за Алеко от името на колегите му, столичните адвокати. В началото на листа вместо адрес стои „За Ивана х. Иванов". Това подсеща, че писаното е било поставено в чужд плик с молба да се предаде на Ив. Иванов.

[3] Като се има предвид, че Алеко прекарва три години в Южнославянския пансион в Николаев (1878—1881), може да се каже, че писмото е изпратено наскоро след пристигането му в Одеса — есента на 1881 г. Това обяснение се посреща от заглавието „Три години в „братската" Русия".

[4] Очевидно и тук Алеко се ръководи от стремежа си да разсмее лицето, до което пише. Не случайно в известното писмо до Ив. Иванов от 1 септември 1882 г. той допълнително моли то да бъде прочетено на Ив. Д. Шишманов и му бъде съобщено предизвикало ли е смях. Ще рече Алеко съзнателно се е стремял да постигне хумористичен ефект чрез тия „зарисовки" на образи и събития. Може би и към Ив. Д. Иванов трябва да бъдат отнесени думите на Алеко: „Пиши ми засмя ли се, като прочете писмото" (вж. Ал. Ничев. Неизвестна страница . . . — „Език и литература", 1958, кн. 5, стр.388).

Ний пишем още началото, а чем дальше, тем лучше, но[10] туй що бях си купил от Цариград се свърши на втория ден; у мене нямаше ни една пара за да си купя нещо; до Одеса оставаха 24 часа; а апетита ми за ядение от час на час все повече се разиграваше; аз тръгнах да търся г. А., но где ще го намеря, — първи клас в парахода беше за мене непристъпен. Настъпи нощта, пасажирите налягаха. В стомаха ми буйствуваше революция, която не ми даваше да спя. До мене спеше един евреин, който носеше една кошница с круши. Не зная по какво подбуждение аз изгледах още веднъж всичките спящи. . . Господи!. . . мигар аз. . . късно вече. . . Ръката ми беше в кошницата и аз с няколко круши в ръка побягнах на другата страна на парахода. Какво не прави глада! Крушите, разбира се, бяха унищожени в един миг.

. . . Аз слязох на двора на хотела и забелязах от едната страна ресторант, а понататък — гостилница и тъй като не разполагах ни с една счупена пара, предпочетох да вляза във второто заведение, гдето готвача с бели дрехи и бяла батистена шапка управляваше изкуството си над изтънчените ястиета. Тази картина възбуди в мен желание да вкуся от плода на неговите трудове.

— Господине! дайте ми да си хапна нещо, щото съм гладен.

— С голямо удоволствие, заповядайте в ресторанта, отговори любезния готвач.

— Но. . . аз нямам пари, аз съм българин, и съм. . .

— Нà, земи, пък си изляз, защото ми бъркаш, каза той, като ми подаде един къс варено месо и хляб.

. . . аз пак бях принуден на другия ден да се обърна за милост към любезния готвач, но този път трябваше с труд да си спечеля хляба. Той ме угости добре, но с условие, че ще му измия съдовете. Положението ми ме караше да бъда съгласен на всичко.

. . . Как турчѐ! не може да бъде, где е то? — извикаха всички в един глас. Г. А. ме повика и ме показа на любезните си другари.

— Ты турок, а? ме попита един от тях.

— Не, не, то е българче, отговори г. А. вместо мене, аз се шегувам.

— Българче! — ами защо си взел, — да го опитомяваш ли?

. . . и не забелязах кога се измина дена и потъмня по полето.

— Сто-о-ой! — изрева каручерина и конете се спряха.

. . . . . или поне желаях да искам позволение да се разходя из родния му град за развлечение; но уви!. . . когато аз пристъпих прага на кухнята, вдървих се на мястото си. Вместо град аз видях едно широко посеяно поле, заобиколено от трите страни с гора; отпреде ми беше къщата на г. А., и от страните още няколко прости здания. Това може би да ми се показа, защото съм сънен, помислих аз, — отрих си очите, погледнах, наистина, няма град, няма село, — само гора, нивя и две-три къщи. Аз почувствувах нещо като страх.

— Где съм аз? — си зададох въпрос.

— Недей стоя тука, иди горе, че те вика барина, извика отзаде ми слугинята и ме стрясна.

Аз бях забравил, че ме викат.

Алеко

Съобщава: ХРИСТО ДУДЕВСКИ

---

[8] Не мисля, че тук става реч за оня юнкер, за който Алеко говори в писмото си до Ив. Д. Иванов от 1 септември 1882 г. (ср. „Език и литература“, 1958, кн. 5, стр. 387).

[9] Сочейки себе си като автор на този въображаем разказ, Алеко нарочно написва името си по фонетичния принцип, за да покаже и развенчае предвзетостта на съчинителите от този род. Доколко съзнателно гони тази цел личи още от това, че той изменя своя почерк, редовете са разкривени.

[7] аглицкое (разг. остар.) — английское.

[8] машалла, машаллах (тур.) — браво, много добре.

[9] Известно е, че малограмотните люде, като пишат, „изяждат“ често букви и цели срички от думите, между изреченията липсва логическа връзка. Именно такива „писатели“, познавачи на руското просторечие, Алеко жигосва.

[10] Оттук надолу почеркът на Алеко приема „естествения“ си вид.

☆

НАСЛЕДСТВО И НАСЛЕДНИЦИ

РАЗМИШЛЕНИЯ ПО ПОВОД НА ЕДНА КНИГА

Има два вида литературни историци.

Едните идват в литературната история с много знания, често пъти с голяма ерудиция, владеят безчислено количество факти и могат всеки момент да ти кажат и най-незначителната дата из живота на най-незначителния писател. Тези упорити труженици знаят наизуст цялата библиография по въпроса и могат безпогрешно да те осведомят за всички спорове около него. Те биха с часове ти обяснявали този автор какво смятал, онзи какво отхвърлял, но попиташ ли ги за тяхното собствено мнение, поискаш ли им да ти направят самостоятелен анализ на някоя художествена творба, да ти разкрият нейното идейно-художествено съдържание, те изпадат в неудобно положение и виждаш, че цялата им солидна фактология се оказва безпомощна пред най-важното.

И има друг един вид литературни историци, за които паметниците на миналото не са само факти и имена, а непресъхващи извори за удовлетворение на естетическа жажда; в творчеството на писателите от наследството те дирят отговор на редица въпроси, които поставя съвременният живот и съвременната литература.

Първият вид литературни историци знаят всички дати, но забравят само една — днешния ден, в който пишат. Той тях не ги интересува. Докато другите — мислят и имат предвид само него; по негова повеля са тръгнали те да дирят примери и образци в историята; заради съвременната литература се ровят в миналото.

Ясно е, че става дума за такъв литературен историк, който е едновременно и литературен ценител, критик.

Георги Цанев дойде в литературната история от литературната критика. Преди да стане историк на литературата, той беше неин взискателен и утвърден критик.

Мисля, че Георги Цанев има определен свой път на критик с ясно подчертани индивидуални белези. Твърде поучително би било да се проследи детайлно този път, но това е отделна задача.

С такъв актив на утвърден критик се отдава Георги Цанев на литературната история, а след 9. IX. 1944 г. се пристрастява изцяло към нея, като изневерява напълно на оперативната критика и я изоставя съвсем. Нашата литература изгуби един темпераментен критик, но спечели един сериозен и вещ свой историк.

Студиите на Георги Цанев, събрани в книгата „Страници от историята на българската литература“, обемат най-същественото, което критикът е създал в тази област.

С всяко издание „Страници от историята на българската литература“ се увеличаваха, но не за сметка на раздуто съдържание, както обикновено става при преиздаване на съвременен роман, а поради вмъкване на нови очерци. В третото издание книгата съдържа статии за най-изтъкнатите наши писатели след Освобождението: Иван Вазов, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Елин Пелин, Пенчо П. Славейков, Д. Благоев, Г. Кирков, П. К. Яворов, Димчо Дебелянов, Христо Смирненски, Гео Милев и Никола Вапцаров. От съвременните автори е застъпен само един — Стоян Загорчинов. Останалите статии засягат общи проблеми на нашата литературна история.

Своите основни критерии и принципи на литературен историк Георги Цанев е изложил в статиите „Георги Димитров за литературното наследство“, „За нашето литературно наследство“ и „Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението“. Редица от тях са общовалидни за нашата

литературна история и по-интересно е да се проследи как конкретно ги е приложил Георги Цанев в своята работа.

Като излиза от основните положения на Ленин за изкуството като отражение на живота и за двете култури във всяка национална култура, Георги Цанев определя така двете основни „линии“ в българската литература:

„Едната съдържа произведения, които отразяват и утвърждават интересите, морала, стремежите на реакционната господствуваща класа. Другата е свързана с прогресивните тенденции в живота — тя обхваща всички художествени произведения, които отразяват правдиво действителността, борбите, копнежите, идеалите на трудещите се и експлоатирани маси, произведения, които по един или друг начин подкрепят усилията на народа да върви напред. . .

Борбата между тия две основни линии изпълва литературното развитие от Освобождението до 9 септември 1944 г“ (стр. 98—99, к. а.).

Втората линия съдържа всъщност най-значителното и най-ценното, създадено в нашата литература, онова, което е останало до наши дни, чиито традиции съвременните писатели приемат и продължават. С тази линия се занимава критикът, нейните най-първи представители са обект на неговото внимание.

Но тук, струва ми се, трябва да се направи едно уточнение. На две места в книгата си (стр. 36 и 98) Георги Цанев казва, че е все едно как ще наричаме тази линия — „демократично-революционна, демократично-реалистична, прогресивна или просто реалистична“. Сега, след неотдавнашната дискусия в СССР по въпросите на реализма, може да се внесе по-голяма точност в обозначението на прогресивната линия в литературата. Тази линия не може вече да се определя като „просто реалистична“, защото в противен случай ще се стигне до отречената теория „реализъм-антиреализъм“. Тя съдържа и произведения, които имат прогресивен характер, макар че не са написани по метода на реализма (импресионистичните стихове на Ясенов и романтичните разкази на Йовков и Каралийчев напр.). Не е нужно те да бъдат определяни за реалистични, за да бъдат включени в прогресивната линия. Разбира се, най-голямо място в нея се пада съвсем справедливо на реализма, но тя самата е по-широка от него.

Иначе Георги Цанев правилно изтъква, че прогресивната линия обединява и двете идейни течения — демократическото и социалистическото, които взети заедно се противопоставят на буржоазно-реакционната линия в литературата. За разлика от някои схващания в миналото, Георги Цанев разширява идеологическата основа на „демократично-прогресивната линия“, като включва тук и писатели, които не са били в пряка връзка със социализма и с работническото движение, но са отразили правдиво в творчеството си живота и борбите на народа. Ако съди по някои анализи в конкретните статии в книгата обаче, читателят може да остане с впечатление, че от литературата през първия период след Освобождението, (1878—1917) в прогресивната линия влизат само писателите-реалисти. Такова положение е близко до утвърждението на някои автори, че българската демократична, прогресивна литература се състои само от реалисти и по-точно: от критически реалисти и социалистически реалисти. На едно място Георги Цанев отбелязва, че през втория период от развоя на следосвобожденската ни литература (1917—1944) в творчеството на някои наши писатели от 30-те години — Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников („Жертвени клади“), Ст. Загорчинов, Ламар, Багряна и др. — се оформя един метод, който „не е социалистически реализъм, не е обаче и критически реализъм — той е повече от критическия реализъм, защото в творчеството на тия поети има и открит протест против фашизма, и възторг от революционното дело на народа, и вяра в победата на това дело“ (стр. 117). И заключава: „Наред със социалистическия реализъм, за нашата прогресивна литература през тоя период е характерен и друг реализъм, свързан именно с обстоятелствата, със задачите на антифашистката борба. Той не би могъл да се определи с една дума, но за него би могло да се каже поне това, че изразява вяра в силите и победата на народа, че съдържа прогресивна романтика, че стои по-горе от критическия реализъм. Време е, струва ми се, да престанем да оперираме само с две категории реализъм — критически и социалистически: между тях има цяла редица междинни моменти“ (стр. 117).

Последният извод вече е в пълно съгласие с един от резултатите на съветската литературоведска дискусия. За съжаление Георги Цанев не е определил по какво, според него, творчеството на Фурнаджиев, Разцветников, Ламар, Гео Милев и др. се различава от социалистическия реализъм. „Открит протест против фашизма“, „възторг от революционното дело на народа“ и „вяра в победата на това дело“ има и в творчеството на социалистическите реалисти. Защо тогава посочените поети да не са социалистически реалисти?