3

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр.40)

© Институт за литература
при БАН
1979
c/o, Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 16. II .1979 г. Подписана за печат на 20. IV. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,63 Издателски коли 12,48 Тираж 1900 Изд. индекс 7328

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 177

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1979

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

10 години от речта на др. Тодор Живков пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на ДКМС

Ефрем Каранфилов — Задачите на литературната критика 3
Здравко Петров — Отговорността на критиката 8

* * *

Дочо Леков — Райко Жинзифов в развитието на българската литература през Възраждането 10

1979 — Международна година на детето

Симеон Янев — Зараждане и основи на българската детско-юношеска проза 23
Луко Захариев — Неразкритият Александър Балабанов 43

* * *

Страхил Попов — Психо-драмата на лирическия характер в поезията на Асен Разцветников 50
Нина Андонова — 1918—1919 година в творческото развитие на Николай Райнов 60
Драган Ничев — Поетиката на Чудомир 70
Илия Конев — „История славяноболгарская“ и европейското Просвещение 90

Научни съобщения, спомени

Климент Цачев — Наливане на основите 112

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Дания, Австрия, Холандия 129

Преглед

Боню Ангелов — Хилендарската ръкописна сбирка 134
Тодор Янчев — „Героите на Георги Караславов“ от Александър Спиридонов 138
Атанас Бучков — „Социалистический реализм сегодня“, сб. 139

* * *

Иван Павлов, Светлина Николова, Любомира Парпулова — VIII международен славистичен конгрес (Загреб—Любляна) 141

СОДЕРЖАНИЕ

10 лет со слова тов. Тодора Живкова перед XVI отчетно-выборной конференции столичной организации ДКМС

Ефрем Каранфилов — Задачи литературной критики 3
Здравко Петров — Ответственность критики 8

* * *

Дочо Леков — Райко Жинзифов в развитии болгарской литературы в эпоху Возрождения 10

1979 — Международный год детей

Симеон Янев — Зарождение и основы болгарской прозы для детей 23
Луко Захариев — Незнакомый Александр Балабанов 43

* * *

Страхил Попов — Психо-драма лирического характера в поэзии Асена Разцветникова 50
Нина Андонова — 1918—1919 год в творческом развитии Николая Райнова 60
Драган Ничев — Поэтика Чудомира 70
Илия Конев — „История славяноболгарская" и европейское Просвещение 90

Научные сообщения, воспоминания

Климент Цачев — Закладывание основ 112

Из зарубежной печати

Литературные журналы Дании, Австрии, Голандии 129

Обзор

Боню Ангелов — Хилендарската ръкописна сбирка 134
Тодор Янчев — „Героите на Георги Караславов" Александра Спиридонова 138
Атанас Бучков — „Социалистический реализм сегодня", сб. 139

* * *

Иван Павлов, Светлина Николова, Любомира Парпулова — VIII Международный конгресс славистов (Загреб—Любляна) 144

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ЗАДАЧИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

Ефрем Каранфилов

Изминаха десет години от речта на др. Тодор Живков пред столичните комсомолци, в която бяха разгледани и проблемите на художествената критика. През този значителен период от време нашият народ отбеляза крупни завоевания във всички области на материалното и духовното строителство. Отбеляза крупни успехи и нашата литература. Сред тях са несъмнено и успехите на литературната критика. Ето вече десет години тя прави усилия за превъзмогване на своите слабости и за разрешаване основните задачи, които стоят пред нея.

Сред тези основни задачи и проблеми една от най-важните несъмнено е: да осмисля и подпомага развитието на литературния процес по такъв начин, че художественото творчество „да се превърне в един от решаващите фактори за изграждане на човешката личност“. И тъкмо тук се крие голямата трудност. Защото осмислянето изисква не само сериозна теоретическа задълбоченост, но и сериозно задълбочено творческо проникване в същината на нашата действителност, което предполага опознаването на тази действителност. А какво е в същност опознаването на една бързо променяща се действителност: преди всичко опознаване психиката на съвременника ни, който изгражда тази действителност и я променя съобразно комунистическите идеали. Литературата е човекознание. И литературната критика е също човекознание: опознаване на човека в нашето съвремие, опознаване на литературния герой — наш съвременник, опознаването на писателя-творец — наш съвременник. В литературата „проблематиката“ не виси във въздуха — тя е свързана с човека. Литературата е конкретно дело. Преди да бъде тип, литературният герой трябва да бъде човешка индивидуалност, единна и неповторима — ако иска да оживее. Тук е сложността и трудността както за писателя, така и за литературния критик.

С какво е съдействувала литературната критика за насочване на писателя към съвременната тема? В речта на др. Тодор Живков пред столичните комсомолци беше ясно подчертана необходимостта от правдивото изобразяване на съвременността в нашата литература. Основното във всяка литературна творба несъмнено са нейните идейно-художествени качества. Но значимостта на писателя се определя и по това, доколко той е съумял да разкрие истината за своята съвременност. Както и значимостта на един литературен критик се измерва предимно по това, доколко той е съумял да разкрие истината за състоянието, задачите и перспективите на съвременната литература. Заобикалянето на съвременността от значителния писател не е достойнство за него, както и заобикалянето на съвременната литература не е достойнство за литературния критик. Трудностите да се пише на съвременна тематика и за съвременна литература са както

от художествено, така и от морално естество. И са свързани с откривателството. Но в литературата именно трудностите обогатяват твореца.

Някога Флобер бе казал, че сюжетите не се търсят, а се изживяват. Това важи и за тематиката. Тя се изживява. Значи задачата на критика пак се усложнява: той трябва както да съдействува за насочване на писателите към съвременната тема, така и към изживяването на съвременната тема. А това е по-трудно.

И тук нашата литературна критика общо се е справила през последните години с първата част на задачата си — тя е съдействувала за насочване на писателите към съвременната тема. Най-напред самите критици започнаха да пишат повече за съвременността и за съвременната литература. Вгледайте се дори само в заглавията на последните книги от наши най-изтъкнати критици (и в бъдещите планове на издателствата) и ще видите, че те все повече се обръщат към проблематиката на съвременността. От академици като Пантелей Зарев, през творци от средното поколение като Тончо Жечев, през млади талантливи критици като Светлозар Игов и дори до най-младите като Христо Стефанов — те всички живеят с вълненията на нашата съвременна литература.

Но тук има още нещо важно:

На XI конгрес на БКП др. Тодор Живков подчерта: „Същевременно трябва ясно да се изтъкне, че очерталият се прелом и насочване към проблемите на съвременността все още не е довел до прелом в овладяването на съвременната тема в нейната историческа мащабност и значимост."

Задачите, които стоят пред литературата, са и задачи на литературната критика. Тя трябва да съдействува със своите средства и възможности за овладяването на съвременната тема от творците на словото. Става дума не само за насочване, не само за изживяване, но именно за овладяване на съвременната тема. А овладяването на съвременната тема в нейната мащабност и значимост е свързано със създаването на творби с високи идейно-художествени качества. Следователно дълг на всеки литературен критик е да повишава своите изисквания към творците на литературата, насочили се вече към съвременната тематика — с оглед преминаването към един по-висш и съществен етап — овладяването и осмислянето на тази тематика.

В същия дух са и изискванията на Юлския пленум към всички наши съвременници — строители на развитото социалистическо общество: за качество и ефективност. На Националното съвещание с идеологическите кадри от 2 ноември 1978 г. това с особена сила бе подчертано в словото на др. Т. Живков и в доклада на др. Ал. Лилов. Овладяването на съвременната тема значи високо качество на литературните творби. Защото само такива творби са в състояние да въздействуват.

Трудността на съвременната тема в настоящия етап — бързо развитие, бързи социологически изменения, бавност в кристализирането на социологическите типове — изисква не само приближаване до живота, но и способност за проникване в неговата същност, както и чувство за ритъма в развитието му.

И, от друга страна, човекът се изменя, но в неговата психика остава нещо трайно, свързано с националната психика на нашия народ. Човешката душевност днес във века на техническата революция става все по-труден обект за писателя.

От всичко това следва, че нараства необходимостта не само от преки наблюдения и впечатления, но и от запознаването с огромната информация за съвременния живот. Откъде ще може писателят да дойде до осмислянето на съвременната проблематика във философско-етичен аспект? Тук би трябвало да се използуват постиженията и обобщенията на такива науки като философията, социологията, народопсихологията, лингвистиката и др. Комплексността при разрешаване на проблематиката обхваща целенасочеността на науката в отделните от-

расли ведно с литературата и изкуствата. Днес само талантът и проникновението на творците не са достатъчни — нужно е и научно задълбочено знание.

Това важи със същата степен и за съвременните литературни критици, за техните трудове, студии, статии. Тясната специализация в областта на литературната наука и по-специално в областта на литературната критика вече не е достатъчна с оглед преките ѝ задачи и общите задачи на съвременната литература.

В речта си пред столичните комсомолци др. Живков посочи като слабости на критиката „политиката на неутралитет към художествените факти", избягване борбата със „сивия поток", допускането на известна „девалвация на национални и класово-партийни ценности", недостатъчно остра борба с превъплъщенията на идеологическата диверсия.

Тези изисквания с особена сила важат и днес, когато строим развитото социалистическо общество след решенията на Юлския пленум на ЦК на партията. Духът на остра критичност, на избягване на всяко примиренчество с идейно-художествените слабости трябва да бъде основа в етиката на съвременния критик при оценката на литературните произведения и при неговата цялостна работа. За борбата със сивия поток вече дълго е говорено и писано тъкмо през тези десет години след речта на др. Тодор Живков. Но трябва да признаем, че литературната ни критика все още не е съумяла да постави яки и сигурни прегради по неговия „устремен път".

И тук борбата трябва да бъде комплексна. Но по-особено значение имат оперативните жанрове и специално рецензията в един разгърнат вид. Някои критици от възрастните поколения все още подценяват рецензията при своята дейност. Но в рецензията критикът може да разкрие своята оперативност, способност за анализ, характер. Тя е конкретна и затова общите теоретически разсъждения не са достатъчни. При нея съществено не е интимността на един вкус, а обективните изисквания на времето.

Като че по-труден е въпросът в това, кои и какви книги се рецензират и как да бъде обхванато голямото изобилие от литературни произведения, които непрекъснато се изливат на нашия пазар. В това отношение се допускат пропуски. Някои литературни критици предпочитат да пишат само за едни и същи автори. Затова често талантливи и интересни творби минават извън орбитата на литературната критика. Подпомага се развитието на нашата литература не само с отрицаване на онова, което е слабо, но и с утвърждаване на истински хубавото. А тъкмо тук много често се губи степенуването.

В речта си пред столичните комсомолци др. Тодор Живков особено подчерта необходимостта от класово-партиен подход при оценката на литературното наследство, за да не се получи девалвация на национални и класово-партийни ценности. Както е известно, и в това отношение бяха допускани слабости.

Класово-партийният подход има конкретно историческо съдържание. Днес, когато строим зрялото социалистическо общество, той се конкретизира във възможността литературата да влияе върху съзнанието на човека и преди всичко върху неговото комунистическо, което ще рече и творческо отношение към труда. В този смисъл партийността в настоящия етап от нашето историческо развитие е форма на социалистическия хуманизъм.

И всичко това — изработването на обективен критерий, разкриването новите конфликти в живота и в литературата, борбата на малката правда с голямата правда на съвременността ни, стремежът съвременната ни литература да не изостава от живота, а литературната критика да не изостава от съвременната литература, стоят все още като задача пред нас. Решението на XI партиен конгрес, на Юлския и другите идеологически пленуми конкретизираха и изостриха някои основни положения от речта на др. Тодор Живков пред столичните комсомолци.

Но явява се и въпросът: доколко литературната критика влияе върху читателите. Логическата връзка поражда и друг въпрос: доколко писателите, литературата изобщо, днес влияе върху читателите. И в какво се изразява това влияние в съвременната действителност при наличието на „конкуренцията“ — радио, телевизия и пр. и при наличието на „сивия поток“.

Да не забравяме, че „сивият поток“ и свръхпроизводството на книжнина води до известна инфлация на словото, затрупва под своята тежест „съзвучието на живите слова“.

Литературният критик трябва да може да се ориентира сред множеството книги, които непрекъснато се нареждат по книжарските витрини. Наред с всичко друго той трябва да умее да открива талантливата творба и онова въздействие на творбата върху читателите, което е необходимо и важно. Значителните литературни герои обикновено са носители и на значителни обществени задачи. Способността на критика да открива значителността на творбата с оглед настоящето и бъдещето, да разкрива хубостта ѝ с помощта на прецизен анализ, сама по себе си пак не е достатъчна. Всичко това трябва да достигне до читателите и да ги убеди: те трябва да възприемат и обикнат творбата. Колко много доверие във вкуса на критика трябва да имат тези читатели. И колко внимателно-убедителен трябва да бъде той. С други думи, за да въздействува, критикът трябва да притежава качества: „Ако искаш да влияеш върху другите — затова трябва да притежаваш качества“ (К. Маркс).

Но за да бъде в състояние да влияе върху читателите, литературният критик трябва да ги накара преди всичко да го четат. Не го ли четат, каквито и „данни“ да притежава, той няма да изпълни своята роля и предназначение. Ако литературно-критическите писания на даден автор се преглеждат само от ограничени специални кръгове, такъв критик не може да се яви и пред писателите с необходимия авторитет. Не бих искал да разглеждам тук проблема за езика и стила на критика. Известен е съвременният стремеж за научност в критиката, което предполага специална терминология. И това е правилно. Критиката е оценка, а за да оценяваш, трябва да боравиш с точни понятия, изпълнени с конкретно съдържание. Без специална, точна и прецизна терминология критиката не би могла да изпълни своето предназначение.

Но ако тази терминология се превърне в система от шаблонни изрази, ако живото слово бъде заменено със скърцащите протези на една изкуствено усложнена шаблонизация, ще се породи неразбиране, скука и мъглявост. Гогол остроумно иронизира „умномършавата дума“. С мършаво слово и литература, и литературна критика не може да се прави. Съвременността не само за писателите, но и за критиците — това са преди всичко читателите. Ето защо въпросът за влиянието на литературната критика върху читателите е особено важен и по-сложен, отколкото изглежда на пръв поглед.

Спецификата на критиката е твърде широка. И критикът като писателя, по думите на Блок, може да каже, че е по професия човек. С всяка нова творба, пред която се изправя, той „трябва да се ражда отново. . .“

Грижата за младата смяна е също една от важните задачи при укрепването и развитието на литературната критика. Младият литературен критик, това е както сегашният, така и утрешният ден не само на критиката, но и на литературата ни, нейният жизнен облик в проекцията на бъдещото развитие. Колко много качества на интелекта и характера трябва да развият у себе си тези млади хора, които утре ще оценяват произведенията на една литература, родена и създадена в атмосферата на зрялото социалистическо общество.

Имал съм случаи и друг път да подчертавам, че сред младите литературни критици се срещат истински талантливи хора. Те въпреки някои слабости, които допускат в своята работа, обичат дълбоко литературата и нашия живот. Това е

особено важно за тяхната бъдеща дейност. И литературната критика изисква пламенна всеотдайност, огромен труд, готовност за себежертва. Най-важното при възпитанието на младите литературни критици е да разберат и почувствуват литературната работа не като средство за бърза слава и доходно занятие, не като система от тактически ходове и съображения, не като служене на групи и групов-ски интереси, а като всеотдайност, като дълбока любов към литературата, което значи — към човека.

Днес се намираме във важен етап от нашето развитие, който наред с икономи-ческите и социалните процеси е свързан и с дълбоко нравствени и психологически изменения. Изгражда се новата душевност и морал на съвременника ни, устремен към големите и отговорни исторически задачи.

Този нов морал се обуславя от развитието на чувството за висока отговорност на личността, от творческия характер на социалистическия труд, от формирането на способността за качествено изпълнение на многостранните обществени изисквания. Индивидуалният и личният живот се издига на социалистическо равни-ше. От това укрепва у личността чувството за отговорност. Демократизацията на нашето социалистическо общество се отбелязва с изострено чувство за лична и обществена отговорност.

И с изострено чувство за самокритичност и критична насоченост към слабо-стите на обществения живот.

Всички тези нравствени и естетически проблеми, свързани с облика на новия човек, стоят пред литературата и пред литературната критика. Това са големи задачи, за които все още малко се говори. Дискусиите, които нередовно провежда-ме, нерядко прерастват или в дребнави боричкания, или в изказвания на еднакви мисли без спорове.

Все още са малко задълбочените теоретически студии и трудове със стремеж за обхващане цялостното както литературно, така и обществено развитие. От литературната критика в немалка степен зависи атмосферата на литературния живот. От литературната критика в немалка степен зависи овладяването на съ-временната тема в нейната мащабност и значимост.

И всичко това: изработването на обективни класово-партийни критерии при оценката на литературните явления и тяхното степенуване, разкриването новите конфликти в живота и литературата, борбата на голямата правда с малката правда в съвременността, стремежът съвременната литература да не изостава от живота, а литературната критика да не изостава от съвременната литература, осмислянето на литературния процес във връзка с важния исторически етап от нашето развитие и свързаните със съвременната ни етическа и естетическа проблематика въпроси стоят все още като задача пред нас. Основното изискване на Единадесетия конгрес за качество и ефективност важи не само за произведенията на белетристи, поети и драматурзи, но и за публикациите на литературните критици. Само по този начин те ще могат да изпълнят големите съвременни обществени задачи. Тези задачи с особена сила се открояват, когато хвърлим поглед върху нашето разви-тие през десетте години, изминали след речта на др. Тодор Живков пред столич-ните комсомолци. Задачите на литературната критика все още цялостно не са решени. И тук е големият дълг на литературните критици от всички поколения.

ОТГОВОРНОСТТА НА КРИТИКАТА

Здравко Петров

Десет години минаха, откакто др. Тодор Живков произнесе своята реч пред софийските комсомолци. Както е известно, централно място в тая забележителна реч заемат проблемите на литературната критика. Десет години са достатъчно време, за да се провери стойността на едно слово. Можем да кажем съвсем определено, че за тоя период от време речта на др. Тодор Живков за нашата критика ни най-малко не изгуби своята актуалност и острота. Напротив, издигнатите в нея принципиални положения и до днес могат да служат като ръководно начало на по-младите литературнокритически поколения.

Лично аз добре си спомням при каква обстановка сред нашата критика беше произнесена тая реч. В известен смисъл тя падна като гръм сред бял ден, като гръм от небето. Тя срещна редица хора в изненада. Тя с властна сила напомни от името на партията значението на литературната критика като партийно оръжие в сферата на идеологията. Тая, бихме казали, историческа реч демонстрира мъдростта на партията, нейната чувствителност по отношение на идеологията и литературните процеси. Тя показа, че партията в лицето на нейния първи секретар не е чужда на проблемите на литературната критика.

Връщайки се назад, трябва да припомним обстоятелствата, които породиха произнасянето на тая реч. По едно време в нашата литература се забелязаха тенденции на деидеологизация, на забравяне на някои основни принципи на политиката на партията в областта на литературата и критиката. С тая реч на др. Тодор Живков бе внесена яснота и острота по въпросите на литературната критика. Не че дотогава не е говорено по тия въпроси, но сега за пръв път се заговори така разгънато по проблемите на литературната критика, и то от най-отговорно обществено място. Др. Живков съвсем недвусмислено ни внуши, че работите на нашата литературна критика са твърде неблагополучни, макар че имаме немалко успехи в тая област след Априлския пленум на нашата партия от 1956 г. Тая реч спомогна за обединението на литературните критици на принципиална основа, за изживяване последиците на професионалния егоцентризъм. Неслучайно тая реч беше приветствувана от най-различни среди, отличаващи се с различни естетически нюанси.

В изтеклия период са водени редица професионални разговори за състоянието на литературната критика. В своето цяло нашата литературна критика, особено в лицето на по-младите, се превъоръжи. Тя застана смело на своя пост, активно участвува в оценката на литературните факти. Благодарение на речта на др. Тодор Живков критиците успяха да уточнят своите идейно-класови критерии, партийната гледна точка. В тоя период нашата критика постигна много. Тя стана естетически по-гъвкава към литературните факти, навлезе по-дълбоко в структурата на художественото произведение (тук не говорим за увлеченията на струк-

туралнзма, който иска да подмени един подход с друг за сметка на идейното съдържание на литературната творба), на дело осъществява разглеждане на художественото произведение като единство на съдържание и форма. В тия години се забеляза едно брожение сред литературната критика, тя се обогати и жанрово. Разчупиха се същевременно догматичните рамки на критическо мислене. Речта на др. Т. Живков от 30 март 1969 г. послужи като отправна точка за развитието на литературната критика, спомогна да се преодолеят някои естетически различия, благодарение на нея на практика се потърси една по обединяваща платформа за работа в средата на литературната критика.

Едва ли има критик-марксист, който да не е убеден привърженик на принципите на марксистко-ленинската естетика и на идеите на социалистическия реализъм, но работите се усложняват, когато се постави въпросът не само какво да се прави, а и как да се прави, с какви идеологически средства. Партията неведнъж ни внушава значението на ефективността в партийната работа. Това важи и за литературната критика, която трябва да реализира максимум идеологическа ефективност за литературата, ако иска да бъде на собственото си място, да има тежест в обществото. Не могат естетически неграмотни хора да прокарват сполучливо партийната линия в литературата и най-вече априлската линия на нашата партия. Нашата социалистическа критика трябва да воюва с дехуманизаторските тенденции на западното общество, но това трябва да се извършва на равнище, естетически пълноценно, на територията на враждебната идеология. Нашите врагове неведнъж са ни обвинявали, че ние се намираме в положението на оня войник на сцената, който вика: „Напред!“, а все стои на едно място. По никой начин не трябва да заставаме в положението на тоя неблагополучен войник. И затова е необходима висококвалифицирана литературна критика, а не влачене по коловозите на примитивизма и сивото критическо мислене.

Безспорно днес критиката ни се отличава с по-големи професионални качества, тя не е това, което беше вчера. Тя отиде решително напред. Но и в настоящия етап тя не се е освободила от някои професионални, органични недъзи. И досега по вестникарските колони се мъдри лицеприятната, рекламна „критика“, която стои като грозна бръчка върху лицето на нашата литературна критика, която в най-тежки години на партията е била идейно ясна, открита, бойка, войнствуваща. Критиката ни в лицето на някои млади пера стана толкова чевръста и съобразителна, че почна да губи своето лице, своя характер, своята настъпателност. Редица писатели вече не се плашат от критиката, тя вече не смущава съня ми, тя не е в състояние да ги извади от състояние на блажено рутинерство.

Много критици не само от възрастното, но и от средното поколение се зачислиха в обозите на литературата, преминаха в запас. Сега златният фонд на нашата критика се представлява по неизбежност от по-млади хора. Те по неизбежност не знаят парещия дъх на класовите битки в миналото в областта на литературата, нямат достатъчно жизнен и професионален опит. Мнозина от тях имат забележителна професионална подготовка, богати са на информация, но няма при тях достатъчно идейно горене, опит за поставяне на демаркационна линия между нашата и чуждата идеология. При тях най-вече се чувствува идейната дифузия. В известен смисъл те не се вълнуват и от естетическите ценности. В повечето случаи пишат професионално. В известен смисъл се раждат професионалисти. Това е добре и не е добре. На тия млади другари по оръжие бих препоръчал да се върнат повторно към основните принципни положения на речта на др. Т. Живков от преди 10 години. Но тая реч важи не само за тях, а и за всички, които са се заели да изтръгнат от литературната ни нива плевелите на занаятчийството, лицеприятната, безпринципна критика, превръщането на литературната критика в сила, обслужваща нечии лични интереси, а не в идейна сила на литературата.

РАЙКО ЖИНЗИФОВ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

(140 години от рождението му)

Дочо Леков

Последните две десетилетия от живота си Жинзифов прекарва в Русия. Тук той, макар и далеч от робското ежедневие на народа си, създава творчество, свързано с духовната и политическата атмосфера в България, с общите тенденции в развитието на българската литература и култура. Жинзифов се изявява като поет, журналист, публицист, белетрист, преводач, литературен критик, фолклорист. И преди всичко като патриот, подчинил всяка своя проява на националния си дълг, на верую то си на гражданин и демократ.

Няколко момента от живота на Жинзифов се оказват решаващи във формирането на неговите обществени и творчески позиции. През 1856 г. той е назначен за помощник-учител в българското училище в Прилеп, чийто главен учител по това време е Димитър Миладинов. В негово лице Миладинов открива отдавна търсения съидейник. Жинзифов е респектиран от културата, изключителното родолюбие, педагогическия такт на своя сънародник. Той е увлечен от стремежа му българският език да се преподава в училищата, да зазвучи от църковния амвон; от неговата принципност и твърдост в борбата против асимилаторските домогвания на фанариотите. Дружбата с Миладинов прави от Жинзифов ревностен поклонник и популяризатор на народното творчество. Той наблюдава с увлечение народните обичаи, записва песни, приказки, предания. Тези богати впечатления от народния бит и изкуство не остават без отглас в развитието му като писател и публицист.

На Миладинов Жинзифов дължи и друго — насочването към Русия, към нейната богата литература и култура. Тук той попада в кръга на Каравелов, Дринов, Нешо Бончев, създава с тях Московската българска дружина, която си поставя за цел да подготвя пристигащите от България младежи за приемане в руски учебни заведения, да ги снабдява с книги и ги подкрепя материално. По инициатива на Дружината през 1860 г. започва да излиза и единственото българско периодично издание в Русия „Братски труд“, в списването на което Жинзифов има решаваща роля.

В Москва жадният за знания български младеж се свързва с видни руски учени и общественици — Ив. С. Аксаков, проф. М. П. Погодин, П. И. Бартенев, Нил Попов и др. Те му съдействуват да види редица събития и факти през техния поглед, да ги прецени с техния критерий, т. е. да възприеме някои техни славянофилски концепции, които слагат отпечатък върху някои моменти в неговото литературно и обществено дело.

Една подробност от биографията на Жинзифов има особено значение за израстването и утвърждаването му като български патриот. В Одеса, на път от Македония за Москва, той се среща с Раковски. Разговорът му с него е откровен — Жинзифов му разказва за въвеждането на българския език в училищата и църквите, за народните умотворения, които е събрал. Раковски му дава наставления за по-нататъшното му образование, за онова, което му предстои след завършването на ученията в Русия. Зачуден от гръцкото име на Жинзифов — Ксенофонт, — Раковски се обръща назидателно към своя млад събеседник: „Да си мениш името, ако си българин!“ След няколко месеца, приел вече българското име Райко, Жинзифов му пише с облекчение: „Истинно, Господине мой, колку неприлично ми ся видеше името ми неможам да ви докажам, щото, веруйте ми, дури страм ми беше да го кажам другему. . . Проклетий!. . . Прочее вместо Ксенофон. . . зедох име, с което преди две години ме викаше муж добрий и великодушен и най-голям родолюбец в Македония, Д. Хр. Миладинов. Това име ке го държам до последното ми издихание. О! Да знайте колку ся радвам, даже и ся гордам!“[1]

Преклонението на Жинзифов пред Раковски е толкова голямо, че то му дава и първия творчески импулс. В писмото, което „новопокръстеният“ Райко му пише на 9 януари 1859 г. от Москва, спонтанният възторг се е отлял в стихотворно славословие:

Г- е. . . Раковский,
мудрий юнак български,
радуй ся ти, душа мудра,
весели ся, душо блага.
Чест и слава си добила,
вечно име оставила. . .![2]

Въздействието на Димитър Миладинов и Раковски, непосредственият контакт с родолюбиви български младежи в Москва, непресекващият интерес към събитията в България, знанията и впечатленията, получени в Русия, и не на последно място несъмненото дарование и искреният патриотизъм създават от Жинзифов търсеща личност, утвърждават го в нашата литература, журналистика и култура.

Стиховете в писмото до Раковски от 9 януари 1859 г. са първата плаха стъпка в областта на поезията. Но Жинзифов не е от онези стихотворци, които пишат по вътрешна принуда. За него, както изповядва в писмо до Дринов, поезията е „нравствено развлечение“, необходимост. И той заживява с нейния богат и примамлив свят.

В поезията на Жинзифов откриваме онези мотиви, онова настроение и атмосфера, които ще открием и в поезията на Геров, Чинтулов, Славейков. . . Лирическият му герой е превъзмогнал патриархалната привързаност към бащин дом, майка и родина. Подобно на героя на Чинтулов от „Стара майка се прощава със сина си“ и „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ той отива „на чуждина“, за да се върне след това и да „изтреби търне“, да „изчисти троскот“, да „изоре безплодна нива“, която „да дадит плод“ („Глас“). Вслушан в гласа на Паисиевата история, този герой отправя поглед към древното историческо минало, за да „види“ старинната българска столица, „накитена. . . сос левски знамена“, да се поклони пред дръзкия и страшноок Симеон („Сон“). Той обича да си спомня за Крали Марко, за изтъкнати дейци на славянската писменост като Климент Охридски. Чрез безсмъртието на тяхното дело поетът внушава идеята за поли-

[1] Р. Жинзифов. Съчинения. С., 1969, с. 389.
[2] Пак там, с. 388.

тическа и духовна свобода, държи будно националното съзнание („Песня“, „Охрид“).

Славейков, Каравелов, Ботев считаха за най-опасен враг на народното тегло апатията, заспалата съвест, малодушието. В изблѝк на спонтанно негодувание Ботев нарече обществено индиферентните свои сънародници „идиоти“ („В механата“), Каравелов ги иронизира в „Зора се е зазорила“, „Минуват дни и години“, „Проклинат ни гърците“. . .

Мъката на Жинзифов от безразличието е също болезнена, сарказмът — неудържим. Те дават поетичен заряд на едно от най-хубавите му стихотворения — „До българската майка“, — съхранило горестта на патриота и изгнаника.

Майко злочеста ти, майко страдалница,
мътни са сълзи ти, как у Брегалница,
мътни са студни вълни.
Рониш ти сълзи, а сърце разпаряш ми;
питам напразно я — не отговаряш ми
сладки л' са, майче, они?

Осъзнатият граждански дълг се чувствува и в горчивия упрек, и в присмеха и иронията. Жинзифов негодува против пошлостта и лицемерието, апелира за сговор и родолюбие. В преклонение пред подвига на Миладиновци Каравелов им посвети най-хубавата си повест „Българи от старо време“. Жинзифов увековечи техния подвиг в поезията си:

Запалени свеки държейки,
на бугаре пат те светейки
. . . . . .
сос сърце смирено, горещо,
те бранеха с слово си вещо
народност, свобода народна
и вера духовно свободна.

(„Вдовица“)

Ботев възпя героичната смърт на Хаджи Димитър и Левски („Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“), Жинзифов по своему видя и възвеличи делото на Сава Филаретов, Никола Катранов („После смъртта С. Филаретова“, „После смъртта на Н. Огнянов“).

Райко Жинзифов е поет с непримирима гражданска съвест. Той страда със своите братя, негодува от политическото, духовното и социалното безправие. Понякога потапя перото си в кръв:

Нам не помагат с сълзи молитви,
жъртви олтарни, поклони ниски,
нам са потребни кървави битки,
час на съдба ни мож да е близки.

(„Недопеяна песня“)

Но песента, както самокритично признава чрез заглавието на стихотворението, остава „недопеяна“. Пробудилата се революционна дързост секва, поетът се отпуща в малодушие и размисъл, за да признае трагичната безизходица, в която е изпаднал: „щом ръка я кренам в той час става тя мъртва“.

Жинзифов не можа да възприеме революционната борба в България и в другите славянски страни. Към политическите партии понякога той даже има утопично отношение. „Я не зная ни старите, ни младите родолюбци — пише в писмо до Дринов от 22 ноември 1868 г., — но не умеям да ти кажа за что серце

мое лежит повече към старите, нежели към младите. Мене ся струва, че уничтожението на тези две партии, тоест соединение их в одно целое, е необходимо, ако само пожелаем да имаме некаков си успех в какво и да е предприятие.“[3] Независимо от афинитета си към нотабилите обаче Жинзифов намира сили да признае, че „младите“ стоят нравствено по-високо от „старите“. Даже понякога, поддавайки се на житейския си усет, стига до революционни изводи: „Я же мислам — споделя Жинзифов с Марин Дринов, че този въпрос (черковния — б. м.) окончателно ще го реши само саблята.“[4] В такива моменти Жинзифов се приближава до представителите на революционната партия, до Каравелов и Ботев като гражданин и творец. И в стихотворенията му се долавят някои от онези бойни нотки, които идват от страниците на „Свобода“, „Независимост“ или „Знаме“. Но предопределил съдбата си чрез връзките с видни славянофили като Ив. С. Аксаков, застанал на техните позиции, Жинзифов, щом почувствува, че се приближава до някои схващания на революционната българска емиграция във Влашко, отпуща в малодушие десницата, готова да хване окървавения булат (меч).

В българската литература през Възраждането псевдоцивилизацията, възприемането на формалната страна, на гланца на европейската култура възмущава поети като Славейков, драматурзи като Войников и Тодор Пеев. Жинзифов, свързан здраво със самобитните български нрави, бит, душевност, продължава тяхната страстна защита на изконно българското. Прозрял в значението на традицията, на духовните и материалните ценности, създадени от народа, той е саркастично настъпателен срещу псевдомодернизацията, намерила външна изява в облеклото, езика, в отношенията между хората („Европаизъм в Шумен“). Тази „криворазбрана цивилизация“ поетът открива не само в България. Принуден да се скита по време на следването си като домашен учител, той наблюдава с огорчение живота на руското дворянство, напъните му да подражава на Запада. „Първо мене ме вбесява тази глупава привичка — пише по този повод Жинзифов — да се говори на чужд език, и то не с чужденци, а със своите, с домашните, със сестрата, с децата и пр. без всякаква потребност, така че понякога, говорейки по руски, ти се налага да слушаш как известно лице, кореняк руснак, се затруднява даже по-зле от мене при предаването на мислите си и пита как на руски трябва да се преведе еди коя си френска или немска дума. Още съществува някакво неволно пренебрежение към своя роден език, някакво неясно, несъзнателно хладнокръвие към него.“ Отстоявайки традиционно българското, Жинзифов го свързва с националното, взето в многообразните му измерения и нюанси.

Да не мразим, да не гоним
наша света старина,
нек разсъдим, нека спомним
и за наша бъднина.

(„Просяк“)

Жинзифов е поет на елегичните тонове, влюбен в горите, долините, полята на своя роден край, на България. В пейзажите му се долавят ромонът на Вардар, плисъците на Охридското езеро, ароматът на стружките градини. Природата в неговата поезия напомня за пейзажа в стихотворенията на Чинтулов, Козлев или Ботев. Тя не е статична. Жинзифовият пейзаж диша, реагира, става резонатор на вълнения, настроения, идеи. Вдовицата на Димитър Миладинов крее след трагичната смърт на своя мъж. Мъката ѝ трябва да се предаде в нейния избликъ и вглъбеност. Природата става „действуващ компонент“ на лиричната творба:

---

[3] Р. Жинзифов. Съчинения, с. 406.
[4] Пак там.

Разплакала гори, планини
и стружки дълбоки долини,
градини и ниви, и дървя,
разплакала китки и лозя.
И славей престана да пеит,
и сълнце пред нея не греит.
От жалост зорница са скрила
и сички небесни светила,
и върба си гранки наведна,
и риба из вода побегна.

(„Вдовица“)

Психологическият детайл, предаден чрез спонтанните отреагирвания на природата, дава своеобразен колорит на творбата, подсказва за потенциалните заложби на автора.

Чинтулов пръв от нашите поети издигна солидарността между славянските народи като гаранция за тяхната независимост и свободно развитие („Стани, стани, юнак балкански“). Жинзифов акцентува на тази повеля като поет и публицист. Той постави общославянската взаимност в нравствен и политически план, поиска да я види в перспектива.

Треба вера, твърда клетва
да сме верни ми до гроба,
да сме чисти като жертва,
като в майчина утроба.

(„Гусляр в собор“)

Влечение към фолклора проявяват всички наши писатели от Възраждането. Той ги интересува като летопис на народната съдба, като съкровищница на недосегаемия народен гений, като естетическа категория. Най-хубавите от творбите на Геров и Чинтулов, Козлев и Славейков, Каравелов и Ботев са свързани с фолклора. Литературното дело на Жинзифов утвърждава по своеобразен начин ролята на народното творчество в литературния процес през 60-те —70-те години на XIX в.

Още при първия досег с песента Жинзифов е пленен от нейната идейна и емоционална свежест. Българските народни песни са „невинни, многоречовити. . . многогласовити, умилни“ („Млади години“). В това е тяхната сила и прелест, дълбочина и полет. И поетът заживява с мечтата да създаде такива творби, които да са зов и повеля, както песните на древния певец Боян („Молитва“).

Жинзифов обиква народната песен още когато обикаля родния край. Миладинов му дава възможност да я почувствува и разбере и когато по-късно младият велесчанин обръща отново поглед към нея, тя му разкрива много от своите тайни. Допадат му образи, изразни средства, композиционни похвати, колоритният език. И формирайки се като творец, Жинзифов не се откъсва нито за миг от онова, което е създавал народът в продължение на столетия.

По мотиви и композиция някои негови стихотворения стоят близко до популярни народни песни, в други образът, настроението, поведението на лирическия герой се разкрива чрез похватите и лексиката на фолклора. Девойката в поезията на Жинзифов нравствено и физически не се разграничава съществено от девойката в народната песен — тя е блага, стройна, черноока. Щампата от фолклора преминава и в личното творчество. И ни напомня за някои женски образи от разказите и повестите на Каравелов — Латинка, Лила. . . Процесът на „приближаване“ и „разграничаване“ от фолклора се проявява в различна степен,

по индивидуален начин в творчеството на българските писатели, в т. ч. и на Жинзифов.

Прави впечатление, че Жинзифов и Каравелов понякога използуват едни и същи мотиви от народното творчество, като им дават нова, почти сходна обществена нюансировка. Заръката на момъка или момата към пилето в народната песен да предаде на любимата или любимия интимна поръка в Жинзифовото творчество има друго предназначение. В стихотворението „Гулаб“, първата стихотворна творба на поета, той използува този мотив, както и композиционната схема на песента, но преосмисля и поръката, и изживяванията на лирическия герой. Молбата на този герой има вече подчертан граждански смисъл:

Но ако може да спомогне
отечество да си избави,
Македония, Тракия,
па и Горна България
от фанариоте владици,
прокляти, лукави гърци.. . .

Към гълъба поетът има и друга заръка — да каже на „българи-юнаци, нестрашливи македонци“ да продължат борбата, започната от Димитър Миладинов. Същия начин на заимствуване и интерпретация откриваме и в Каравеловото стихотворение „Молитва“.

Народната песен дава идейна сила и образност, колорит и естественост на Жинзифовия стих. Тя го обогатява интонационно, прави го оригинален. Неслучайно най-хубавото от поезията на Жинзифов звучи с нейната мелодичност, завладява с нейната непринуденост.

Мършоедки, чърни птици,
пейте, в гранки пейте;
кукувайте кукавици,
очи, сълзи лейте!

Ветри буйни, ветри с сили,
вейте, жално вейте
и с планински самовили,
очи, сълзи лейте!
. . . . . .
Белолики ви девойки,
тъжно ви запейте,
ви, жетварски чърнооки,
врели сълзи лейте!

(„Гусляр в собор“)

Чувствува се едно дарование, школувало при народния певец, което все още не може изцяло да се прояви.

Влиянието на народното творчество при Жинзифов и Каравелов идва и по друг път. И двамата не само познават, но превеждат творби от поезията на Шевченко, близка по дух и ритъм на борческите традиции на украинския фолклор. Шевченко става за тях пример, как трябва да се преосмисли фолклорното, каква индивидуална изява да получи.

Жинзифов не е поет от ранга на Славейков или Ботев, но той има дарование. В стихотворения като „Град“, „Гарван“, „Вдовица“, „Сам себе си“, „Гусляр в собор“ и др. се откроява творческата му физиономия, собственият му глас, който трепти от носталгия по родината, изобличава робството, възпява всичко, свързано с героичното минало и бъдещето на България.

През 1870 г. в Браила излиза в самостоятелно издание поемата на Жинзифов „Кървава кошуля“. Част от нея през 1868 г. е отпечатана във в. „Народност“. Преди „Кървава кошуля“ са създадени няколко български поеми — „Стоян и Рада“ на Н. Геров, „Двама приятели“ на Чинтулов, „Горски пътник“ на Раковски“, „Черен арап и хайдут Сидер“ на Н. Козлев. Но поемата на Жинзифов има свое място в развитието на този жанр. Тя не се отклонява от идейната проблематика на „Горски пътник“, независимо че и сюжетът , и интерпретацията на образите са дадени в друга тематична и художествена плоскост. Въпреки това османският политически гнет е показан в необузданата му бруталност и цинизъм. Примиренческата философия на една майка, възпитавала сина си в робски дух, влиза в противоречие с едни порядки, за които синът не е подготвен — и той загива. Така жестокият спомен — кървавата риза на убития — става символ на петвековната робия, обвинение срещу апатията, призив за борба. В „Горски пътник“ Раковски посочва жизнените обстоятелства, които карат младите българи да се опълчат срещу османската власт и ги довеждат в хайдушката чета. В „Кървава кошуля“ Божин пада мъртъв още при първото стълкновение с поробителя и онова, което трябва да стане с него, наблюдаваме при майка му — тя скъсва с апатията, у нея заговорва бунтът на отмъщението. Чрез лиричните изповеди, диалога, който води със старицата, с назидателните си думи към всички „гиздави момчета, българчета градски“ авторът подсилва оптимистичния подтекст на поемата, внушава идеята за всенародна политическа борба. „Кървава кошуля“ продължи традициите на поемата като жанр — свързването ѝ с актуалните проблеми на съвременността, изобличение на петвековния произвол.

И в тази своя творба Жинзифов остана верен на себе си — да бъде близко до проблемите на съвременността. Затова поставя подзаглавието „Приказка из съвременнийт български живот“. Тази тенденция той осъществява и като белетрист чрез разказа „Прошетба“, излязъл през 1860 г. на страниците на сп. „Братски труд“. Датата на появата на творбата показва, че авторът ѝ долавя някои жанрови тенденции в литературния процес през Възраждането и прави опит да бъде пионер в утвърждаването им. През 1860 г. освен „Прошетба“ в сп. „Български книжици“ излиза повестта на Друмев „Нещастна фамилия“, а в руското списание „Наше время“ разказът на Каравелов „Атаман болгарских разбойников“ („Войвода“). Наистина поради слабия достъп на сп. „Братски труд“ в България разказът на Жинзифов не оказа онова въздействие, което имат Друмевата повест и Каравеловата творба „Войвода“, появила се през 1870 г. и на български език във в. „Свобода“. Независимо от това опитът на Жинзифов в областта на белетристиката насочва към онези граждански литературни проблеми, които занимават и другите ни повествователи.

Разказът му, посветен на Д. Миладинов, е насочен против политическия и духовния гнет. И ако с „Нещастна фамилия“ и „Войвода“ го свързва неприкритата му обществена тенденция, авторът му за пръв път в белетристиката ни поставя въпроса за фанариотското потисничество, който Друмев засяга във втората си повест „Ученик и благодетели или чуждото си е сѐ чуждо“. Още мотото на „Прошетба“ — поговорката „Зол търн — зла копачка“ — подсказва за борческата идея на Жинзифов, прокламирана и от Каравелов във „Войвода“. Той описва, негодува и в стила на Бозвели страда и иронизира: „Кутра сирота България! Дали царят не дявят *ферман* да ся строят църкви или твоите жедни *фанариоти* със среброто и със златото, които дават твоите бедни синове, покриват своите *коляски* и *наргюлета*?“

Жинзифов умее да разкрие и предаде изживяванията на героите, да се усмихне добродушно или заговори съучастнически. Какъв родолюбив заряд се крие в желанието на бабата да чуе благословията на черковнославянски език, помрачено от неумението на „попът, чист българин. . . да читат по български“. Независимо

че в известни случаи Жинзифов изпада в етнографизъм, в разказа си той проявява дарование във воденето на диалога, в претворяването на пейзажа, в характеристиката на лицата. С тези свои качества, с идейната си проблематика „Прошетба“ не само по хронология, но и по стойност се нарежда между първите сериозни прояви на възрожденската белетристика.

В историята на българската възрожденска литература Жинзифов се утвърждава и като преводач. В „Новобългарска сбирка“, издадена през 1863 г. в Москва, заедно с оригиналните му стихотворения са включени и преводите на „Слово о полку Игореве“, „Краледворски ръкопис“, творби на Шевченко. Жинзифов пръв от българските писатели превежда „Словото“, както и стихотворения от Кобзаря. Той е един и от първите преводачи на мистификацията на Ханка „Краледворски ръкопис“.

И в преводаческата си дейност Жинзифов се ръководи от искрени патриотични подбуди. Той иска да покаже, че още в древни времена славяните са създали ненадминати фолклорни творби, да насочи книжовниците към откриването на „некое старо народно съкровище, в кое, като в огледало, ще видиме животът на нашите дедове“[5]. Затова, когато една от тези старини е открита — мистификацията на Ив. Гологанов и Ст. Веркович „Веда Словена“, — Жинзифов превежда от български на руски език песента на Орфей — „Древняя болгарская песня об Орфеее, открытая Стефаном Верковичем, сербским и болгарским аржеологом. 1867“.

С писателски усет и научен интерес подхожда Жинзифов при превода на „Слово о полку Игореве“. Превода той придружава не само с предговор, но и с интересни бележки — дава библиография за „Словото“, посочва кога и от кого е открито, както и образци от различните руски издания. Като взема под внимание работата на Жинзифов като преводач и първи български литератор, проявил научен интерес към тази забележителна творба на старата руска литература, проф. К. Н. Державин пише: „Преводът на „Слово о полку Игореве“ влезе в историята на българската литература като пръв опит за пресъздаване на най-великия паметник на древната руска поезия, като истински влог в българо-руското културно сближение, като принос на искрена, сърдечна признателност от страна на българския патриот-просветител, възпитаник на руската култура.“[6]

Истинско откритие за Жинзифов е поезията на Шевченко. Тя го привлича с топлотата и лиризма, с хуманизма и борческия си демократизъм, със своеобразната си близост до украинския фолклор. Седем години преди да излезе първият печатан превод на Шевченко, направен от Каравелов — стихотворението „Песен: Защо ми са черни вежди“[7], — чрез „Новобългарска сбирка“ Жинзифов утвърждава приоритета си на пръв преводач и популяризатор на Кобзаря в България. Той така интимно чувствува произведенията му, че заживява с мисълта да преведе цялото му творчество. През 1866 г. споделя с Дринов: „Превел сум почти весь Шевченко, но той още дълго време ще лежи между другите мои бумагошарения.“ След няколко години отново осведомява Марин Дринов, че през лятото на 1869 г. ще бъдат готови всичките му преводи от поезията на Шевченко. Жинзифов не осъществява намерението си и онова, което е превел, без да го отпечата, е изгубено или унищожено.

Когато се разглежда делото на Жинзифов, особено внимание трябва да се обърне на преводаческата му практика. През 60-те—70-те години на XIX в. в България се водят спорове за качествата, които трябва да притежава художе-

---

[5] Р. Жинзифов. Публицистика. Т. II. С., 1964, с. 237.

[6] Проф. К. Н. Державин. Райко Жинзифов и его перевод „Слово о полку Игореве“. — Вестник на Ленинградския университет, бр. 1, 1951.

[7] Свобода, бр. 44, 1870.

ственият превод, за неговата достоверност и за границите, в които трябва да се движи интерпретацията на преводача. Отхвърлят се „побългаряванията“ като отминал етап във формирането на оригиналната ни литература. Възрожденските ни писатели чрез своите преводи и литературнокритически отзиви и статии изработват принципи и критерии за оценката на преводната творба. Жинзифов се намесва в тези спорове не като литературен теоретик и критик, а като преводач-практик. Чрез преводните си произведения той се застъпва за добросъвестно придържане към оригинала, за правдиво пресъздаване на идейно-емоционалната атмосфера, за съблюдаване на естетическите концепции на автора. Той превежда точно. Само в единични негови преводи, и то тогава, когато не може да намери адекватно покритие със съответно име от оригинала, е принуден да побългарява (Трохим — Трайко, Наста—Неда, „Ратайкиня“). Наистина не всички преводи на Жинзифов са достатъчно сполучливи. Но несполуки има и в преводаческата практика на Славейков и Каравелов. При това, когато се прави оценка на преводаческото майсторство на възрожденските книжовници, трябва да се имат пред вид не само творческите им възможности, но и недостатъчната шлифовка и неустановеност на формиращия се национален български език.

Жинзифов не проявява литературнокритическия нерв на Каравелов или Нешо Бончев. Наистина той възприема всяко произведение като критик, но мълчаливо, сдържано, без да излиза с отзиви и преценки във възрожденския периодичен печат. Някои от писмата му до Марин Дринов говорят за непредубедения му критерий — той изказва мнението си без резерви, независимо от това, дали бележките, които трябва да направи, са за приятели или за хора, към които е резервиран. И може би авторът на „Кървава кошуля“ нямаше да се изяви като литературен критик, ако не беше хубавото намерение на А. Гербел да състави и издаде сборник под заглавие „Поезия славян“. На руския учен е била необходима статия за българската литература. И той (по съвета на Бартенев) се обръща към Жинзифов. Последният приема и прави подбор на творби от фолклора и от българската литература, които трябва да бъдат включени в изданието. Заедно с това помества в него и две специално написани за случая статии — „Българската литература“ и „Български поети“, чрез които се легитимира като критик и пръв историк на нашата литература.

В статията „Българската литература“ са проследени най-характерните моменти от литературния процес през Възраждането. Посочена е ролята на Паисий като родоначалник на обновителния дух в българската литература и култура, на един от първите самобитни последователи — Софроний Врачански. Обърнато е особено внимание на тежкия политически и духовен гнет, който забавя литературния развой, набелязани са по-значителните прояви в книжовния живот през първите десетилетия на XIX в. — „Рибния буквар“ на Берон, произведенията на К. Огнянович, Хр. Павлович и др. Поради продължителната си емиграция в Русия Жинзифов не е бил запознат основно с българската оригинална и преводна книжнина. Затова в статията си понякога допуща неточности, не споменава за интересни явления и дейци. Въпреки това той разграничава оригиналното от малоценното, отбелязва приноса на всеки самобитен творец в общонационалния литературен фонд. Жинзифов има критично отношение към теорията на Венелин за произхода на българите, но разбира актуалния ѝ заряд, ролята ѝ за извисяването на националния български дух. И той оценява справедливо както съчувствието на руския учен към робската съдба на българите, така и неговото научно и литературно дело.

По-значителни прояви и дейци в новобългарската литература Жинзифов вижда след четвъртото десетилетие на XIX в., когато се появяват поемата на Геров „Стоян и Рада“, „прекрасните поетически песни“ на Чинтулов, които „се разпространяват в България от ръка на ръка в множество преписи“. Той се прекланя

пред талантлив писател като Петко Славейков, „надарен от природата със забележителни способности“. Гордее се с такъв непримирим родолюбец като Раковски, представител на „най-дейните труженици и пламенни патриоти, посветили целия си живот в полза на своето отечество“.

Отношенията между Жинзифов и Каравелов охладняват след острата рецензия на редактора на „Свобода“ за „Новобългарска сбирка“ и за славянофилството на нейния автор. Независимо от това, когато трябва да се изкаже за писателя и журналиста Каравелов, Жинзифов превъзмогва личните си чувства и проявява едно от най-ценните качества на литературния критик —принципността. Както в статията „Българската литература“, така и в очерка си за Каравелов той го характеризира като един от най-даровитите български писатели и журналисти. При обзора на възрожденската белетристика Жинзифов споменава повестта на Блъсков „Изгубена Станка“, побългарената „Сирота Цветана“ на Йоаким Груев, но бърза да посочи, че значение за развивието на белетристичния жанр имат „по-специално разказите на Каравелов „Неда“, „Дончо“ и „Хаджи Ничо“. Изобщо Каравелов владее прекрасно перото и притежава способност привлекателно и вярно да изобразява народния бит на българите.“

В обзорната статия на Жинзифов са посочени и първите български драматургични произведения — „Райна княгиня“, „Покръщение на Преславский двор“, „Велислава“. Изтъкнат е научният принос на Дринов, посочена е преводаческата и съставителската дейност на Партений Зографски, Иван Момчилов, Никола Михайловски и др. В Жинзифовия очерк има и празноти: не е отбелязана първата проява на възрожденската белетристика — повестта на Друмев „Нещастна фамилия“, не са споменати диалозите и драматичните творби, които предшествуват драмите на Войников.

В очерка си „Българската литература“ Жинзифов се проявява и като един от първите историци на българския периодичен печат (приоритет в случая се пада на Каравелов с неговата статия „Българската журналистика“, излязла в бр. 153, 154, 1862 на в. „Московские ведомости“). Той отбелязва почти всички вестници и списания, издавани в Цариград или извън пределите на Османската империя, посочва по-значимите от тях — „Български книжици“, „Читалище“, „Периодическо списание“. Жинзифов отбелязва направлението и характера на възрожденската журналистика, изтъква антинародното съдържание на издания като „Турция“, родолюбивия дух на „Дунавски лебед“, „Свобода“. Докато задачата на „Турция“ е „да кади тамян на правителството и на турските сановници и да разпространява всред българите разни нелепости и неверни неща за Русия“, „Дунавски лебед“ „принесе голяма полза на българите, тъй като неговият талантлив редактор със своето изкусно перо спомагаше много за успеха на борбата“.

В другата си статия — „Български поети“, — поместена в сборника на Гербел, Жинзифов разглежда по-подробно жизнената и творческата биография на някои от утвърдените възрожденски писатели — Раковски, Славейков, Чинтулов, Каравелов. В статията са включени и данни за нейния автор, които имат автобиографичен характер. Така Жинзифов сам, макар и с понятното за случая стеснение, определя справедливо своето място в контекста на литературния процес през Възраждането.

Статията „Българската литература“ е първият обзор на възрожденската ни книжнина, появил се при това в чуждестранно издание. Той дава първите системни сведения на чужденците за нашето културно развитие, за неговата специфика и перспективи. От статията и очерците за българските писатели в „Поезия славян“ черпи сведения А. Н. Пипин за двутомната си „История на славянските литератури“.

Повечето от българските възрожденски писатели се проявяват като талантливи журналисти и публицисти. На страниците на своите вестници и списания

те обнародват литературните си творби, излизат в защита на поруганата национална чест, апелират за единство, просвещение или борба. Изключение в тази насока не прави и Жинзифов. Първите му литературни и публицистични прояви са свързани с издаваното от 1860 г. в Москва сп. „Братски труд“. В него Жинзифов печата „Питане и отговор“, „Европаизъм в Шумен“ и други свои стихотворения, „Прошетба“, статията „Две думи към читателите“. Независимо че от списанието излизат четири книжки, то привлича вниманието на българската емиграция, на руски учени и общественици. А. И. Пипин в бр. 4, 1860, на „Современник“ отбелязва: „Това е малка брошура на български език — образец на нова, сега започваща славянска литература, още бедна откъм писатели, средства и читатели, но която не трябва да губи надежда за успех в бъдещето.“

Като публицист с дарование обаче Жинзифов се изявява в руските периодични издания „День“, „Современная летопись“, „Русский архив“, „Московские ведомости“, „Москва“, „Православное обозрение“, както и на страниците на българските вестници „Время“ и „Македония“. В руската периодика той печата статии, дописки и обзори, чрез които запознава руската общественост с борбата на българите против фанариотското духовенство, със социалните язви в Османската империя, с икономическия и духовния живот на българите. В руския печат Жинзифов обнародва над 170 публикации, наситени с факти, пропити с болка и вяра.

Неговият диапазон е широк. Той е загрижен за съдбата на своя народ преди всичко, но се интересува и от борбата на черногорци и сърби, откликва на важни събития в живота на чехи и поляци. Коварните ходове на английската и австрийската дипломация към Сърбия го възмущават не само като славянин, но и като журналист и човек. И той реагира срещу всяка лъжа и фалшификация.

Статиите на Жинзифов в своята цялост проследяват историческото развитие на българския народ, неговия културен и обществен живот. В тях той се проявява като патриот, чужд на тесногръдието и шовинизма. Затова, изтъквайки приноса на българите в областта на цивилизацията, той не омаловажава духовните ценности на другите народи.

Жинзифовата публицистика прави впечатление преди всичко със солидната си аргументация. Преди да дойде до извода, той го подготвя, търси неговите уязвими страни, за да ги подкрепи с нов доказателствен материал. И чак след това със суровата логика на фактите обобщава и въздейства. В обстойната си статия „Из бележките на един пътешественик из Македония“ Жинзифов се легитимира като публицист, отлично запознат с географията и статистиката. Това му дава възможност да докаже, че по негово време „едната половина на населението на Македония съставляват българите, а другата — разни дребни племена, пръснати всред тях, по голямата част от които се намират в градовете, а именно — турци, албанци и власи или румънци“. Все така граждански целенасочен и добросъвестно аргументиран е публицистът и в останалите си статии. В „Българите и техните съседи“ например той очертава границите, в които живее българският народ „според изследванията на етнографа Лежан, когото не можем да упрекнем в пристрастие към българите“, посочва числеността на населението, излагайки различни мнения, и достига до извода, че „броят на българите се колебае между пет и четири и половина милиона“.

Силното национално чувство на Жинзифов прозира във всеки ред от публицистиката му. Той спори, противопоставя, отхвърля или утвърждава, но не за да възвеличи един народ за сметка на друг. Националният нихилизъм му е винаги чужд. По повод на фалшификациите в гръцката брошура „Военен стан или тържеството на века“ Жинзифов пише: „Но не цялата гръцка литература, поместена в списанията, се състои от подобни творби. Напротив, известно ни е, че някои от атинските вестници дори съчувствуват на делото за възраждането на славянските народности в Турция.“

Славянофилските възгледи на Жинзифов не му позволяват да застане на правилни позиции по някои национални и международни въпроси. Той не успя да разбере, че борбата на поробена Полша е насочена не срещу международния престиж на Русия, а срещу руското самодържавие. Не оцени и справедливото възмущение на Раковски във връзка с преселването в България на черкези и татари, изразено на страниците на „Дунавски лебед", в брошурата му „Преселение в Русия. . ." Това не му попречи обаче до последните дни на живота си да благоговее пред делото на Раковски. Когато искаме да почувствуваме твореца и човека Жинзифов, трябва да умеем да отделим и разграничим искрения патриот и демократ от „заръждавелия славянофил".

Големите наши публицисти се раждат на страниците на българските вестници „Гайда" и „Македония", „Свобода" и „Независимост", „Дума на българските емигранти" и „Знаме". Талантливи български публицисти създава и руският периодичен печат, един от които е Жинзифов. Наистина той пише на руски език, но поставя проблеми, които се разискват върху страниците на нашата периодика. При това той мисли, спори и убеждава като българин. Затова с право неговата публицистика е съединително звено между руската и българската публицистика през 60-те—70-те години на XIX в. В нея ще открием и народната мъдрост, всмукана в статиите на Славейков, и родолюбивото негодуване на Войников, стаено в „Дунавска зора", и дръзкото възмущение на Каравелов и Ботев.

Публицистиката в българските периодични издания има за задача да формира национално българско съзнание преди всичко, да съдействува с различни средства българският народ да се обособи като нация, да заживее свой политически, икономически и културен живот. Подходът и интерпретацията в публицистиката на Жинзифов имат други особености и нюанси — авторът ѝ трябва да запознае руското обществено мнение със страданията на българите, подвластни на Високата порта; да спечели подкрепата на руския народ и на официална Русия за освобождението на България. Така, поставяйки в статиите си много от проблемите, които се разискват и на страниците на българските вестници, Жинзифов ги анализира и осветлява с оглед на новия, небългарски читател, който, за да бъде спечелен, трябва да бъде убеден в правотата на идеите чрез силата на аргумента. Затова „руската" публицистика на Жинзифов се отличава със своята фактическа последователност. Тя обогатява публицистичния жанр през Възраждането с нови отсенки, с интересни хрумвания и внушения. В нея, както и в публицистиката на талантливите български писатели няма еднообразие на форми, похвати и художествени средства. Основен неин вид е статията, но когато е необходимо, Жинзифов използува и дописката, прегледа, писмото на читателя до редакцията. Понякога говори като очевидец, в други случаи придава впечатления на конкретно лице. Когато е необходимо, се позовава на съвременни събития и факти, без да пренебрегва историческите сведения или народните умотворения. Винаги обаче се ръководи от едно — онова, за което пише, да се възприеме без резерви.

Като писател и публицист Жинзифов се интересува от проблемите, свързани с формирането на българския национален книжовен език. Той е бил упрекван от книжовници като Богоров, че не спазва определени езикови норми, че пише на „едно небивалично наречие"[8]. Нека не се забравя обаче, че Жинзифов е имал усет за съотношението между език и наречие, отчитал е богатството и своеобразието на всеки диалект и е поискал чрез писателската си практика да даде пример, по какви пътища трябва да стане формирането на националния ни книжовен език. „Мие за български язик — разсъждава той — броймe той язик, кой ся говорит по цяла Македония, Тракия и България, между говорите на кой има малу-

[8] Книговище за прочитане, г. I, 1875, кн. 4.

много разлика, но мие, както и секой българин не късоглед, не можиме да речеме, що словото р ѣ к а или вòда е македонско или трайкийско, а ръкà, водà е българско, защото нема македонци, нема трайкийци като отделни народи, а има само славяне — българе, които живеят по речените места, имената на кои, може би, имеят си право в землеописанието, а не в народността; накъсо да речиме, има един целен народ български и един язик български, който, как и секой, кой му драго, другий язик, ся делит на наречия. . . И така мие мислиме, що не е наша погрешка, ако на читателите ще им са паднит да четат ръкà, водà, планинà, а в друго место рѣка и вòда, плàнина и пр. Исто тако мие писахме път и пат, мъчно и мачно, ръкà и рàка, харно ли мие сторихме или лошо — това е друго питание; само сакаме да кажиме, що тие разлики на язикът ни беха нам по-малко или повече познати и не сет погрешки от незнание; но со се това ние не щеме ни да помислиме, а камо ли да кажиме, що изучихме язикът си, колку що треба.“[9]

Такива са схващанията на Жинзифов за българския език като писател. Към този език той подхожда и като патриот и с основание смята, че националният книжовен език трябва да обединява, а не да разединява.

Приносът на Жинзифов във формирането на новобългарската литература е неоспорим. Съратникът на Миладинов работи в различни литературни жанрове — в поезията и белетристиката, изяви се като неоспорим преводач и литературен критик, прояви интерес към народното творчество, завоюва свое място в българската публицистика, изказа се по проблемите на националния книжовен език. Заедно с това подпомогна морално и материално новосъздаденото Българско книжовно дружество, което го провъзгласи за свой дописен член. Жинзифов насочи към руските учебни заведения будни български младежи, грижи се за преуспяването на български училища в Македония. Той си извоюва неоспорим авторитет между руски учени и общественици като писател и педагог. Затова погребението му е тържествено и многолюдно. „Москва е виждала рядко такова погребение, на което да се стече цветът на нейната интелигенция, членовете на Славянский комитет, професорите от Университета, някогашните другари на Жинзифов“, пише първият му биограф С. С. Бобчев.[10]

Жинзифов работи с именити български писатели и учени — Марин Дринов, Нешо Бончев, Васил Друмев, Васил Д. Стоянов. Те вярваха в неговите възможности, поощряваха го в многостранната му дейност. „Жинзифов е още много млад — пише в една от статиите си, публикувани в Чехия, Васил Д. Стоянов — и можем да се надяваме, че един ден той ще стане именит български поет, ако Амор и българските музи не го напуснат.“ Райко Жинзифов живя до последните мигове от краткия си живот и с „българските музи“, и с непреклонния дух на български патриот и хуманист. В писмо до В. Д. Стоянов от 12 януари 1864 г. той му пише от Москва: „Не гледайки на това, че я лично не знам вас, ни па вие мене, но наша-та клета наръчница (урисница), коя-то йе очукала нас горки българе, йе дотука насърдена и налютена на нас, щото треба секой из нас млади-те българе, кои-то сме са распръснали по Европа, да са печали, за да са дигне тойзи гъстий мрак от клета ни Майка България (Македония, Тракия и Балканска България). Треба щото си мие българе (млади), знаиме ли са или не, да сме напоени с една вода; треба щото си мие да сме вдъхнати с еднаков дух. . .“ Тази „една вода“, този „единаков дух“ именно направиха Жинзифов голям патриот и общественик, вградихме литературното му дело в устоите на българската национална култура.

---

[9] Р. Жинзифов. Съчинения, с. 169.

[10] С. С. Бобчев. Р. Жинзифов. Животопис и книжовно-просветна деятелност. — Наука, 1882, кн. 8—9.

ЗАРАЖДАНЕ И ОСНОВИ НА БЪЛГАРСКАТА ДЕТСКО-ЮНОШЕСКА ПРОЗА

Симеон Янев

Съществува една видима дистанция в хронологията на българската детска поезия и българската проза за деца. Докато детската поезия започва още във времето на Възраждането, когато започва и детският периодичен печат (стихотворенията на П. Р. Славейков в неговото списание „Пчелица"), за проза за деца може да се говори едва половин век по-късно — във времето след войните, когато работата си като детски писатели започват Каралийчев и Елин Пелин, Ран Босилек и Стилиян Чилингиров. Закъснението на прозата е един литературно-исторически факт и когато срещу празнината на тези петдесет години от Славейковите „детски песни" до Каралийчев и Елин Пелин поставим имената на Вазов и Константин Величков, на Васил Попович и Цоню Калчев. Да се обясни това закъснение не означава само да се приеме художествената вторичност на прозата, но да се покажат основните структури на националния нравствен идеал като възпитателен идеал, да се съпоставят доминиращото естетическо съзнание на епохата с детското съзнание, най-после — да се разгледа процесът на формирането на поетиката на детската проза. Необходими са, за да се направи в някаква степен успешно това, не само пълни литературно-исторически познания за развитието на националната детска проза, но преди тях общотеоретически трудове, в които са изведени общите закономерности в обособяването в рамките на един национален художествен процес на детската литература и специално на детската художествена проза. Вече стана дума, че историята на детската ни литература е почти девствена земя и сто години след началото ѝ, а теоретическите изследвания върху детската литература като дял на националната литература са изключително редки и за съжаление в редкостта си — много често за нас и недостъпни. На детската литература се е гледало ту като на учебно-помощна литература, ту като на специфична, но напълно подвластна на развитието на националната литература област. Но без да се изключва значението нито на едната, нито на втората характеристика, трябва да приемем, че те никога досега не са дали една плодотворна база за всестранното изследване на еволюцията ѝ. Възникнала в приоритета на възпитателната си функция, детската литература (и проза, и поезия) е преди всичко осъзнаване на реалността на националния нравствен идеал. В нашата култура това е един почти толкова изоставен въпрос, колкото и историята на самата детска литература. Взаимосвързани и взаимообусловени, тези два проблема като скачените съдове обясняват и нивото на развитостта си. Ето защо написването на една история на детската литература у нас сега е непосилна задача за нормалните възможности . Но да се диференцират и определят въз основа на най-общите белези на националния нравствен идеал етапите и посоките в

еволюцията на прозата например е работа наложителна, макар и изпълнена с рискове.

Ето защо, преди да говорим за фактическото зараждане на българската проза за деца, преди да разглеждаме факторите, които определят основите на нейната своеобразност, ние трябва да се спрем накратко върху онези нравствени норми и правила, в името на които е извикана тя на живот през Възраждането. И тук голяма част от нашите наблюдения ще се отнасят не само конкретно до прозата, но до общата цялост на детската литература. И тук своеобразието на националната нравственост ще се пречупва в критериите на общата нравственост на европейската християнска цивилизация. Но това е ако не единственият път за разкриване основите на известно национално своеобразие, то поне един от добрите пътища, доколкото дава възможност за контрастиране и подчертаване на стойностите.

Нашият национален нравствен идеал има осъзнатото си начало във Възраждането. Именно това осъзнато начало извиква необходимостта от детската литература. Кои са фактическите основи и измерения тогава на този идеал и къде в днешно време можем да потърсим изконните им първоизточници? Азбучната постановка на марксизма за битието и съзнанието ще ни отведе към социалното състояние на българския народ във Възраждането. Възраждането наследява повече от четиристотингодишно робство; нашата нация осъзнава себе си като нация, когато е имала осъзнато вече своето положение на рая — положението на една пълна феодална обезправеност. Възраждането заварва нравствени понятия — например понятията за чест, достойнство, смирение, най-общо понятията за доброто и лошото, — формирани и дооформяни в дълбоките векове на патриархата. Възраждането динамизира и активизира промените в тези понятия; покрай другото то осъществява една велика нравствена революция. Но ние бихме направили огромна грешка, ако изключим в изследването и общото описание на нравствения национален идеал неговите исторически основи. Тия основи, автентични и релефни, можем и днес да намерим в наследството на цялата ни култура — история, етнография, живопис, религия и т. н., но най-определено и релефно във фолклора. Фолклорът и по-рано развитата поезия за деца могат да бъдат нашата база сега, когато ще търсим чертите на националния нравствен идеал в детската художествена проза.

Славейков и особено Вазов вече бяха направили така, че честността и откровената простота да се смятат в морално отношение по-висши от пресметливостта и тактичността. В грубите селски нрави те виждаха много повече морал, отколкото в изискаността на градския живот. Те бяха винаги склонни да оправдаят праволинейния селски инат, фамилиарността в общуването и социалния нихилизъм на българина, убедени, че те са по-добри пред разумното хамелеонство, строгия индивидуализъм и алчността, които новият живот носеше. Като хора от великата епоха на Възраждането те бяха разбрали основния фактор, който я бе извикал на живот и който в същност правеше величието ѝ — труда. И не само стихотворенията им за деца, но и цялото им творчество, което при оскъдността на детската литература тогава е поемало и нейните функции, излъчва непрекъснато и могъщо славословие на труда, вяра в труда, упование в него.

Трудът, разбиран и като ученолюбие, и като физическа работа, е коронованата тема във всичко, предназначено за деца, написано във времето на Възраждането. Приеман като сигурно спасение от робството в тая нова епоха, той е присъствувал неизменно в живота на българина-роб и преди нея. Ето защо, активизиран във Възраждането, трудът е бил усещан в дълбоките му български корени. Робството не значи само безправие; най-напред то означава труд, а безправието започва едва когато се разделят плодовете на труда. Живеейки векове като рая, българският народ си е създавал свои нравствени норми, които са определяли

всички нравствени качества в тяхното отношение към труда. Докато турчинът е възпитавал децата си, че честта и достойнството се изразяват в „агалъка“, т. е. благородното съзерцаване на създадения от аллаха свят, и единствено в усилия да се побеждават и държат в покорство неверниците, българинът ги е възпитавал, че честно и достойно е човек да работи, без да придиря коя и каква е работата.

Така трудът в конкретността на социалните условия се превръща *от средство за съществуване и напредък* в нещо повече — превръща се в *морална и нравствена норма, в система за поведение*. Цялата българска литература още от Паисий го разбира и разглежда именно така, конфронтирайки подтекстово този негов смисъл на смисъла, който са му влагали другите народности, с които е живял заедно българският народ. По такъв път това разбиране на труда се превръща постепенно в национална отлика и тази отлика излиза на преден план винаги в литературата, скривайки социалната си основа и под нея чак качествено новата нравственост. Паисий пише: „Простите българи в своя дом приемат и гощават всекиго и даряват милостиня на ония, които просят от тях. А мъдрите и културни (гърци) никак не правят това, но и отнемат от простите и грабят несправедливо и повече грях, а не полза ще получат от своята мъдрост и култура. Или се срамуваш от своя род и език пред учените и търговците и славните на земята, защото българите са прости и няма от тях много търговци и грамотни, и вещи, и знаменити на земята в днешно време, но повечето от тях са прости орачи, копачи, овчари и прости занаятчии? Аз ще ти отговоря накратко на това. От Адама до Давида и праведния Йоаким, Йосиф годеник (на света Богородица), колкото праведни и свети пророци и патриарси имаше и се нарекоха велики на земята и пред бога, никой от тях не беше търговец или прехитър и горделив човек, както сегашните хитреци, които ти имаш на почит и им се чудиш и се влачиш по техния език и обичай. Но всички тия праведни праотци са били земеделци и овчари и били богати с добитък и земни плодове, и били прости и незлобливи на земята. И самият Христос слезе и заживя в дома на простия и беден Йосиф.“

По този път Паисий намира същността на националната отлика, която тук е неговата най-важна идея в нравствеността, а нравствеността е за него определима от труда и от отношението към труда. Анализът на националната отлика (самобитност) е довел Паисий до националната нравственост, а *в основата на националната нравственост той е видял именно отношението към труда*. При това, ако „История славяноболгарская“ е първият литературен паметник, който показва това отношение като основа на националната самобитност, съвсем не Паисий е първият, който по начало го определя. Във всички жанрове на фолклора — и в поезията, и в прозата — ние ще открием огромен брой творби и варианти, които свързват нравствеността с труда. И съвсем неслучайно тази тема е една от най-широко застъпените и най-всестранно тълкуваните в народното творчество.

В народните песни можем да видим труда изразен като радост и висше щастие и заедно с това труда като мъка и безкрайна неволя. Дори темите за любов и младост — хедонистични сами по себе си — са почти винаги „оглеждани“, така да се каже, в труда, за да се подчертаят във високите си акценти отново в него. Никъде обаче няма да намерим дори една творба, в която нравствените добродетели се свързват с нещо друго, с чорбаджилъка или агалъка например или с мързела и съзерцанието. *Българските приказки и песни, пословиците и поговорките издигат труда до основен нравствен закон, на базата на който започва самото разграничаване между доброто и лошото. Всяка нравствена добродетел изведнъж загубва цената си за народния творец, ако не е свързана с труд и усилия.*

Трудът е така високо издигнат в българския фолклор, както рядко можем да го намерим във фолклора на други народи. Има дори една великолепна в лаконичността си, точността си народна приказка, която е формулирала съпоста-

вително именно неговото особено място в живота на българина: когато господ раздавал благата, дал на турците агалъка, на евреите — сметките, на френците (французите) „мурафетите“ (т. е. изкуствата), на гърците — клеветничеството, а на българите — работата. В многобройните си варианти тази приказка не е само едно точно наблюдение и съпоставка. Тя също така е апотеоз на притежавано достойнство, едно самоиронизиране, вършено с неизчерпаема вътрешна гордост.

Превърнал труда в основа на нравствеността, от която е черпел своето достойнство, робът българин го е увенчал с естетически форми и ритуали, издигнал го е над онова, което е неговата основна същност — да се работи, за да се придобиват блага. В народните песни и приказки ще намерим стотици образци, в които трудът се представя не само като усилие в името на определен резултат, но и като своеобразен духовен ритуал. Да припомним отново един анекдот, който води началото си не вече от чезнещите в мъгла векове на патриархата, а от времето след Руско-турската война. Тоя анекдот, използуван от Симеон Радев в една негова работа за Елин Пелин (кн. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1966), разказва как някакъв ловец, разхождайки се из нивите след жътва, подпалил с цигарето си снопите на един селянин. Уплашен от гнева на случилия се там собственик, той му предложил много пари. Но за негова голяма изненада селянинът продължавал да бъде недоволен, говорейки, че той пари може да има, но кой ще му върне радостта от това, че ще откара снопите на хармана, ще ги овършее, ще прибере зърното, ще отиде на воденица да смеле зърното, ще го откара в къщи и ще замеси сам хляба си. И ето краткия коментар на Симеон Радев: „Той (селянинът) не е извършил всички обреди. И думата обред, която ми иде на ума случайно, открива ми истинския характер на това чувство. Защото то влиза в природния ред и в течението на сезоните. Мене ми се нрави, дето нашият селянин има такова схващане за труда. Защото то е благородно и плодовито.“

Още едно свидетелство, че *на труда в българското му разбиране не само е предадена духовна същност, но тази същност е подчертаната и предпочетената*. Разбира се, едно такова схващане на труда, ако и да е съществувало покъсно, е родено и отгледано от патриархата, в който народът ни е живял столетия. Именно патриархатът го превръща в традиция и в най-ценно нравствено достояние.

Не бива да виждаме в това нравствено отношение към труда само положителни страни. Спасило народа във времената на дълбокия патриархат, то е останало в известни случаи като рудимент на патриархата в новата епоха, т. е. като неспособност за пригаждане към новите обстоятелства. В класическото изследване на Иван Хаджийски „Бит и душевност на нашия народ“ има приведени многобройни случаи за разминаването на старата нравственост, свързана с труда, и логиката на протичащото. Ето за илюстрация само един от тези примери: „Дойде ли ред пък на вещи, изработени от ръката на самия дребен собственик, той става неукротим.

Когато му изгори плевнята, той обикаля въглените и се тюхка: „Бре, мама му стара, вътре имаше един кош със слама.“ Плевнята са правили чужди хора, но коша е правил самият собственик, затова той жали коша, а не плевнята.“

Но нашата задача тук е да покажем основното градиво на нравствения идеал, който е изработил народът ни и който минава като пряко достояние на детската литература при решаване на нейните възпитателни функции. Ето защо осъзнаването на непрактичността на една нравственост, завещана от десетки поколения, е винаги един по-късен процес и при това процес, от който детската литература не се интересува, преди самата нравственост у народа да е решително ерозирала. А колко трудно може да ерозира тази нравственост,

показва само дълбочината на нейните корени. При това тук съвсем не става дума за дълбочина единствено във времето, но за дълбочина на психологическото усвояване; те са всичките онези физически и духовни лишения и страдания, които са отгледали навика в народната памет. Ако четем вариантите на т. нар. „трудови“ песни във фолклорното наследство, ще срещнем поразителни (за днешното ни съзнание) примери на отстояване на нравствената същност на труда, за които говорихме по-горе.

Това отстояване е толкова категорично, че за нас прилича на жертвоприношение. Песента разказва за жътва, за палещо слънце, за превити през целия ден момински кръстове; с една дума, за най-трудната селска работа, която (и това съвсем не е хипербола) почти всяко лято е вземала своите жертви. Моми са умирали под слънчевия пек; и фолклорът, и литературата изобилствуват с такива примери. Жътвата е често за младото момиче начало на болест, която го води на смъртното легло. Съвсем неслучайно най-многото народни поверия за змията, която се свива на кълбо на моминските гърди, са поверия от сезона на жътвата; жътварката почива от безпаметна умора и змията „пие“ топлината ѝ. Но ето срещу всички тия трудови самоинквизиции какво пее песента за случая, когато момата може да се отърве от всичко това:

Войвода по друм вървеше,
на добра коня яаше,
та па Драгни говори:
— Не прилега ти, Драгано,
на тая нива голема
широка постекь да караш,
висока песен да пееш;
но ти прилега, Драгано,
на висок чердак да седиш,
па тънка свила да предеш,
жълти жълтици да нижеш,
на бело гърло да носиш! —
А Драгана му говори:
— Не прилега ти, войводо,
на добра коня да яаш,
но ти прилега, войводо,
на село свинар да бъдеш,
селските свине да пасеш!

(„Драгана и войвода“. Българско народно творчество. Т.VIII. С., 1962)

Това нравствено отношение към труда, това надсъзнателно усещане за сигурност единствено в него, това пълно себеотдаване пред нравствените принципи, изработени от задругата, от селската община, са най-дълбоките основи на народния възпитателен идеал. През Възраждането този идеал се свързва и с българското съзнание. В „Изворът на Белоногата“ единственият нов момент в нравствено отношение е точно това българско съзнание на героинята. Но всичко друго в тази велика поема на ренесансовия дух произтича от реалната нравственост на народа, от отношения и черти, които са създавани с векове и които са оформили един траен и перспективен възпитателен идеал; пак да повторим — идеалът, който създаде Българското възраждане — залягането в труда, увереността, че всичко на тоя свят може да бъде решено с труд.

Когато започва (след Първата световна война) периодът на жанровото оформяне на българската детска художествена проза, този идеал бе престанал да бъде идеал на литературата за възрастни. В тия моменти тя поемаше върху

себе си вече *не толкова синтетични, колкото аналитични задачи;* тя сама търсеше своя нов нравствено-идеен център. Детската проза и детската литература имаха нужда от конкретност и от синтетично поднесени идеи; и това не е въпрос само на ситуация. Това е номинално изискване на всяка новосъздаваща се литература. Идеите са, които я раждат и лягат в основите ѝ и е необходимо те да имат вече своята яснота, оформеност, синтетичност.

Нравственото отношение към труда формира и цялата нравствена система на българина — отношение към близки и съседи, към познати и непознати, отношение към природата и животните и т. н. Възпитателният идеал естествено трябва да обхване всичко това, трябва да го успокои и хармонизира, трябва да му придаде вид на необходимост — необходимост практическа и духовна. Най-после той трябва да степенува отношенията, да ги въведе в една йерархия, която се обляга на традицията и я потвърждава. И понеже всичко това се изгражда от патриархата, за ръководно правило се взема родствеността, като отношенията на близост в рода, отношенията на непосредственост и фамилиарност се пренасят и върху далечните и непознатите. По този начин хората и светът добиват измеримост, пространствата се стесняват, защото патриархатът не подозира и не предполага друга нравственост освен своята. Селото зад баира спазва същия ред, както и другото зад следващия баир. Бог — представата за доброто — е над всичко и всички нишки на познатата нравственост се държат от него. Следователно съгрешаването не е съгрешаване пред един засегнат в рода, нито дори пред целия род; съгрешаването е съгрешаване пред бога, т. е. — пред всички и навсякъде — едновременно.

Детската литература още във Възраждането (става собствено дума за поезията) приема този нравствен идеал и залага възпитателния си ефект върху него. Детската проза тогава, когато след войните постига своя художествена автономност, я дължи пак на него. *Нейната национална специфичност се изяви за първи път именно чрез тази нравственост, превърната в цел на възпитанието.* Но съществуването на един нравствен идеал и превръщането му във възпитателен идеал за детската литература не е един обикновен процес на преснемане на нравствените стойности с подходящи средства. Трябва да се има пред вид, че и самият нравствен народен идеал е подложен на непрекъснат натиск от социалните обстоятелства и че представата за неговата вековна неподвижност е направо измамна. Понятията и нравствените категории изменят полюсно номиналната си стойност, но те се движат непрекъснато спрямо своето минало състояние. Това, което е означавало достойнство за човека от края на XVIII в., е в известен смисъл не твърде достойно за човека от началото на XIX в. В същото време то е направо недостойно за българина от 70-те години на века например, когато избухва Априлското въстание. Може да се възрази, че нравствената оценка в тоя случай не може да се съотнася към нравствените оценки на предни епохи, тъй като това е неравностойно сравнение — сравнение на обществено застинала и на обществено взривена епоха. Но застиването и активизирането на обществата е процес и именно в този процес се извършва корекцията на нравствените оценки, като тя засяга не само отношението на индивида към обществените дела, но така също и неговото собствено вътрешно понятие за нравственост, проявена към децата, жената и изобщо кръга на семейството.

Докато в края на XVIII в. въпрос на чест и достойнство за българския баща е да направи децата си подобни нему, за да продължат да орат нивите и да косят ливадите му, в 70-те години (и все по-засилващо се в следващите десетилетия) въпрос на чест става да спести от комата си, но да ги учи, за да станат различни от него. През 1903 г. в книгата си „История на учебното дело в България от край време до Освобождението“ Н. Ванков дава една статистика за броя на килийните училища във времето между 1750 и 1834 г. Последната година

не е случайна, тъй като от следващата започва работа Габровското училище, което в системата си се явява отрицание на килийните методи и много скоро с примера си става причина за преобразяването на българските училища. И така Ванков пише: „На 1750 год. в градове — 2, в села — 19; всичко 21. На 1800 год. в градове — 6, в села — 42; всичко 48. На 1830 год. в градове — 26, в села — 134; всичко — 160. На 1834 година в градове — 33, в села — 156; всичко — 189."

От пръв поглед е видна огромната промяна, която настъпва, но зад цифрите, посочващи училища и ученици, трябва да виждаме промяна в родителските отговорности, оная грандиозна промяна в съзнанието, която е направила необходимост отварянето на толкова много нови килии. И едва тогава можем да *оценим разликата, когато оценим постигнатата нравствена революция*. В същото време тоя българин, който е отделял детето си от говедата и овцете, за да го изпрати на училище, а сам е завързвал в девет възела припечелената пара, за да започне утре джелепчийство, абаджийство или пък друг някой занаят, който носи с огромен труд сигурни успехи, е променен дълбоко и в себе си. Той остава истински удовлетворен да чуе признанието на съседа си. Той е изучил син, и той търси това признание, което двадесет-тридесет години по-рано въобще не го е вълнувало. Неговият „учен" син след едно-две десетилетия ще има нужда от още по-голямо признание. Иван Хаджийски пише: „Той изпраща на далечни роднини своя портрет, който го представя с най-добрите му дрехи, включително чадър, галоши, шапка, златен ланец през корема и пр., с надпис „*Вижте как от нищо станах нещо*" (курс. — И. Х.). Този българин, пред когото лежаха пространствата на необятната Турска империя, всички пътища на която водеха към неговата касия, който бе стоял в сянката на пирамидите, който познаваше градовете от Цариград до Басра, както собствения си двор, който плюеше с известно високомерие във водите на Златния рог, който познаваше водите на тихия бял Дунав от бреговете на Виена и бе съзерцавал Черно море от планините на Крим, нима този българин, който мислеше вече с паралели и мериани, можеше да не се чувствува горд със себе си?

Но похвалите, които другите му отправяха за неговата стока, за неговия дом, бяха похвали *за личните му качества* (курс. — И. Х.). По тоя път се създаде онзи емоционален въздух от *обществено признание* на личността, който беше вече една необходимост за индивидуализма. Появиха се понятията за *чест, достойнство, личен престиж*."

В същност понятия като тези, които привежда Иван Хаджийски, са се появили много по-рано, но мисълта на Хаджийски подчертава една качествена разлика, настъпила с тях в новото време — коренната им промяна, свързването им с индивидуалността, нарастването на личните отговорности и задължения редом с личните възможности.

Възраждането раздвижва морално-нравствените норми, то им придава невиждан динамизъм, превръща ги в лични отговорности и лични достояния. *Детската литература, която то извиква на живот, наследява в стремежа си към национална специфика тази променяща се, обновяваща се, пригаждаща се към новото разпределение на социалните сили нравствена система.* Първите наши стихотворци — П. Р. Славейков, Вазов, Константин Величков, Васил Попович съвсем не са в творбите си обърнати носталгично към ония нравствени норми, които са били нравствените норми на тяхното детство. Напротив — те са първите автори в детската ни литература, които подемат бодрите нравствени повели на Възраждането и ги правят повели на творбите си. Най-честото, което внушават те и което се стремят да възпитат у младите български поколения, се съдържа в една дума — труд, труд и труд. Самата българска идея — идеята за нова и независима България — се изразява величествено и категорично в тоя девиз, макар че те имат достатъчно творби и с пряк патриотичен характер.

Даскалската поезия на Възраждането (много по-слаба в художествено отношение) в съдържанието си, когато е предназначена за децата, носи същото. Така *още от първите творби на националната ни детска литература нравственото наследство на патриархата, активизирано могъщо от Възраждането и променяно от него, се превръща във възпитателен идеал за младите поколения.* Издигнат върху основите на труда и личните усилия, този идеал внушава преди всичко упование в собствената енергия. Но тази собствена енергия по завещанието на задружния живот в патриархата е строго контролирана от понятия на справедливост, честност, отговорност към останалите членове на обществото. Личният успех не може да бъде нравствен, ако е постигнат без съблюдаването на тия правила и ако накърнява интересите на другите.

Ето този нравствен идеал пронизва изцяло и българската детска проза от първите прозаични откъси, изпълняващи просто илюстративна функция, до работите на Каралийчев, Ран Босилек, Елин Пелин, Добри Немиров, Константин Константинов, Константин Петканов, Георги Райчев, Стилиян Чилингиров и т. н. в 20-те и 30-те години. Това се (нека предпоставим тук) първите десетилетия, в които детската проза постига художествено равнище, съответствуващо на един автономен дял от литературата.

Но в рязко променените социални условия на тия десетилетия този велик нравствен идеал е често лишен от своята активност е е призван по-скоро да се контрастира трагично върху фона на погазените и нарушени възрожденски норми.

* * *

Върху тия основи и по тези пътища най-общо се формира като възпитателен идеал нравствеността на патриархата и Възраждането. Трябва да подчертаем, че това формиране съвсем не е заслуга на литературата, нито детската литература в частност. Точно обратното, *еволюцията на детската литература в поезията и прозата се извършва върху еволюцията на нравствения идеал, предварително изграден в националното съзнание.* Нещо повече, съществуването на оформен нравствен идеал е условие за развитието на самата литература.

Това съвсем не значи, че в еволюцията си по-нататък литературата просто повтаря създадената национална нравственост. От момента на нейното зараждане процесът се осъществява двустранно; и самата литература започва да влияе върху своята база и основа. Два са факторите, които съдействуват за едно такова обратно влияние; на първо място, това е *течащата структура на самата национална нравственост.* И на второ — *активизирането на преводния поток в литературата.*

Препредавайки на български език творби от областта на детската литература на различни народи, преводът пренася и черти от нравствени системи, по-близки или по-далечни до нашата. Натурализираните творби се включват естествено не само като художествена структура в националния живот, но и като изразители на тези черти. По този път възпитателният идеал активизира своята динамичност и придобива страни, които местните условия или биха му осигурили след по-дълго време, или изобщо биха изключили.

На промени се поддават страни, които не принадлежат към основите на един национален нравствен идеал. Самите основи са извънредно дълготрайни. За повече от половин век капиталистическо развитие например новите социални отношения изобщо не можаха да променят нито в литературата, нито у народа разбирането, че справедливостта принадлежи винаги на бедния. Също така една от основните нравствени цели на буржоазните демокрации — обяснението на богатството с труда — остана в най-важните произведения на нашата детска литература напълно отхвърлена и пренебрегната. Българският нравствен идеал

приема труда като основа на богатството само когато това богатство, и вече създадено, не изключва труда.

В същност примерите могат да бъдат много. Нямаме обаче възможност да се спираме повече върху формирането и закономерностите в съществуването на един национален нравствен идеал. Колкото и важно да е неговото оформяне и неговата характеристика, литературата по пътя на своето художествено самосъзнаване съблюдава и свои специфични закономерности, които определят също така тенденциите и посоките в развитието ѝ. Още повече се отнася това за детската литература, защото нейното художествено самосъзнаване е винаги в борбата за развити литературни форми и борба за разграничение и подчертаване на собствена специфика. Тогава е наложително, преди да говорим за детско-юношеската проза в етапа на развитите литературни форми и жанрове, да разгледаме ония нейни първи стъпки, които, макар и да не подчертават художествени функции, са все пак онзи предпериод, оная епоха на първоначално оформяне, от която нито една литература и нито един жанр не могат да се лишат.

Нашата проза за деца и юноши има този свой предпериод във времето на Възраждането и най-изразено в десетилетията от Руско-турската война до Първата световна война.

* * *

Трябва да започнем с един въпрос от общотеоретическо естество. Защо прозата за деца и юноши се развива с такова видимо закъснение в сравнение с поезията? Известно е, че още през Възраждането П. Р. Славейков пише и печата детски стихотворения, а след него в новото време на независимостта освен Вазов, Величков и Попович много още автори посвещават своето време на поезията за деца. В същото време въобще не можем да говорим за творби на прозата, които да могат да се сравнят по художествената си форма с творбите на поезията.

Ако погледнем историята на новата българска литература от Паисий насам, ще открием същата аномалия: Чинтулов, Славейков, Найден Геров, Каравелов, Стамболов и Ботев далеч предхождат зрялата проза на Вазов, Т. Г. Влайков, Алеко Константинов и Елин Пелин.

В своята работа „Анализ поэтического текста“ Ю. Лотман утвърждава подобно отношение и за руската литература: „Прозата в съвременното значение на думата — пише той в раздела „Поезия и проза“ — възниква в руската литература с Пушкин. Тя съединява едновременно представите за високо (в смисъл висше, С. Я.) изкуство и за не-поезия.“

И Лотман въз основа на структурния анализ дава логично и силно тълкуване, което обяснява историческата необходимост от предходност на поезията в отделните литератури: „Прозата е явление, много по-късно от поезията, възникнала в епоха с много по-зряло естетическо съзнание. Именно затова, че прозата е естетически вторична по отношение на поезията и се възприема на нейния фон, писателят може смело да сближава стила на прозаичното художествено повествование с разговорната реч, без да се страхува, че читателят ще загуби чувство за това, че има работа не с действителността, а с нейното пресъздаване.

Когато възниква необходимостта от детска литература, като част от литературата на една нация, най-напред това означава съществуващо вече естетическо съзнание за бъдещите стойности на тази литература. Но тъй като съществуващото вече в процеса на създаването на самата литература естетическо съзнание непрекъснато се изменя, непрекъснато се изменят и увеличават и изискванията към самата тази литература. Една национална детска литература

винаги е извиквана на живот от възпитателни и просветителски идеи, които, както видяхме вече, са създадени, лансирани и въздействуващи и преди нея; националният нравствен идеал трябва да съществува задължително, преди да е създадено и най-първото произведение на детската литература. *Детската литература е вече момент от активизираната същност на този идеал.* Ето защо тя се нуждае от художествен израз, който ще бъде максимално далечен от практическия изказ на този идеал. Естествено стихът е формата, която създава в сложността си представата за тази максимална отдаленост, т. е. за внушаването на идеала чрез средствата на едно висше изкуство. Фолклорното съзнание само по себе си разглежда като висше изкуство песента, която във формата и модела си чувствително се отделя от делничната реч. И понеже произведенията на една новосъздаваща се детска литература в една или друга степен неминуемо са ориентирани именно към това фолклорно-епическо съзнание, стиховете за деца обикновено се явяват най-удобното средство за естетическо внушение на националния нравствен идеал.

Поезията поема идеала, за да го направи естетическо достояние на аудиторията, към която е предназначен. Но *тя е принудена да представя отначало този идеал не чрез художествени образи, а пряко — посредством неговите съставляващи го идеи.* Принудена, доколкото трябва да се съобразява с неподготвеността на аудиторията, за представянето му в художествени образи. Самопринудена, доколкото не притежава още развитите изразни средства и прийоми, за да го реализира в художествени образи.

Прозата в такъв случай може да се отнася към нравствения идеал така, както се отнася неговият практически изказ към реалния живот. С една дума, тя не може да донесе на фолклорното съзнание естетическо преживяване, защото се възприема в едно друго, напълно различно от изкуството измерение — като информация. Точно в тая ѝ функция ще я намерим от „Рибния буквар“ на Петър Берон до страниците на първото българско детско списание „Пчелица“ на П. Р. Славейков. Умните ответи и басните на Берон са лаконични анекдоти с рязко изразен дидактичен момент. Именно дидактичният момент тук е изнесен и в заглавието, което в себе си представлява най-лаконично тълкуване на текста. Ето един пример:

„Който ище много, загубя и малкото.

Една бабичка имаше една кокошка и тия сносяше ката ден. Бабичката сяка, чи ако ѝ даде по-малко да яде, ще начени да снося дважд на денят. Но като начена да я храни по-много, кокошката затластя и начена да не снося нити веднъж на денят“ (цитат по изданието на Ст. Стойков от 1949 г.).

Виждаме, че Берон се стреми да освободи напълно анекдота от неговата художествена функция — алегоричността. Той дешифрира буквално още в заглавието художествената алюзия, превръщайки я в житейска истина. Трябва да подчертаем, че това дешифриране не е направено нито само заради невръстността на тия, за които е предназначен букварът, нито само заради спецификата на жанра (басня, както пише самият Берон). То е един акт, който де факто свежда прозата до практически извод, подчертаващ страна от определен нравствен модел. Следователно дори в готовите преводни художествени текстове се търси и подчертава не естетическият им смисъл, а практически-информативното.

Всички нестихотворни текстове в Славейковата „Пчелица“ са също така обработени, че да отговорят пряко на познавателно-информативната си функция. Това изискване остава валидно и дълго след това; детските списания и вестничета чак до войните дават предпочитанието си на илюстративния текст.

Художествената функция на прозата започва да се цени тогава, когато се явява потребността художествената идея да се представя в художествени образи. Но в историята на детската литература това е един сравнително късен

момент. За българската детска литература той настъпва с появата на автори като Каралийчев, Елин Пелин, Калина Малина и другите им съвременници в 20-те и началото на 30-те години след войните. Означава ли това, че историята на българската проза за деца трябва да започва с тези автори от тези години? В малкото написано върху детската ни литература в мнозинството от случаите се е постъпвало именно така. „Дидактичната насоченост на детската ни литература — пишат например авторите на учебника „Детска литература за институтите за начални учители“ (1968) — през втория период (от 1878 до 1912 г., С. Я.) трябва да се оценява конкретно исторически. Но и конкретно исторически не може да бъде оправдан голият дидактизъм, който няма нищо общо с литературата, с изкуството.“

Дидактизмът не само е необходимост за възпитанието на децата от онова време, но и се явява важна предпоставка за появата на самата оригинална художествена детска литература. В това ни убеждава постъпателният характер на възникването и развитието на прозата. Дори съвършено илюстративните и лишени от художественост текстове в детските издания на Възраждането и във времето до Първата световна война имат, както ще видим, решаващо значение за тенденциите в детската белетристика много по-късно, когато тя е вече художествено автономна.

Постъпателният характер в развитието на белетристиката за деца и юноши не може обаче да бъде разкрит без връщането към първите прозаични публикации и без анализа на ония фактори, върху които се базира практически началото на детската проза.

* * *

Това са същите основни фактори, които определят началото на новата литература въобще — *фолклорното наследство и преводите от чуждите литератури.* Спецификата на прозата за деца обаче предопределя и избора на специфични творби от фолклора и преводните произведения от другите литератури.

Белетристиката за деца в началото е недиференцирана от литературата за възрастни в художествените си форми. Дълго време разказите на Вазов и романът „Под игото“, а преди това откъси от разказите и повестите на Каравелов са заместували в първите български читанки художествената проза. Но като говорим тук за възникване на специфичната проза за деца, ние имаме предвид още по-ранни етапи, когато въздействието на фолклора и на преводите още не се е отляло в истинска художествена проза.

И така — *как, с кои жанрове, по какъв начин и кога фолклорът започва да създава предпоставките за появата на оригиналната детска художествена белетристика? Какъв характер има процесът на това създаване, кога в него се намесват преводите и как влияят те?* Ето това е най-общият кръг от въпроси, които би трябвало да намерят отговор в търсенето на основите на детската художествена белетристика. Нейният нехудожествен, така да се каже, период, нейната предистория, ги съдържат много по-определено, отколкото етапът на зрялото художествено творчество. Още повече, че заедно със създаването на художествената литература се създава и нов тип естетическо съзнание — литературното, — което постепенно (проникайки и заменяйки отначало отделни страни) все повече придобива приоритет над изконното фолклорно-епическо съзнание.

* * *

Динамичният нравствен идеал, оформен още в ранното Възраждане, е намерил пълна подкрепа от фолклорните жанрове. Това е напълно естествено, доколкото сам той, както видяхме, в основните си черти е изграден върху същата традиционна народна нравственост. Фолклорните жанрове са, както е известно, съобразени с фолклорно-епическото съзнание. Основно изискване на това съзнание е изискването за пълна вяра у слушателя към истинността на всичко, което творбата внушава. За човека с такова съзнание е без значение дали слуша една съвсем реалистична трудова народна песен или една изцяло изградена върху въображението вълшебна народна приказка. И едното, и другото са за него несъмнени истини, станали неща, действителни неща. Основното изискване пък на литературното съзнание е разбирането за условността на разказаното, т. е. че поднасяната история като цяло е възможно да е измислена, но важни са изводите и алюзиите, които тя прави.

Детското съзнание, както фолклорното, не прави разлика между *условно и действително,* то възприема творбата като абсолютна реалност. Неговата близост до фолклорното съзнание е обаче временна близост, която е дълбоко необходима, защото тя е първият урок за световете на въображението и реалността. В развитието си с възрастта детето все повече се отдалечава от фолклорното съзнание, установявайки границата между въображаемо и реално по самостоятелен път. Но за да цени и разбира реалността, то трябва да е преминало през света на въображаемото, приемано като истина, и да си е създало вече качеството да се отдава на въображението си, да мечтае.

В 30-те години във времето на войнствуващия утилитаризъм в Съветския съюз в критиката на детската литература е била отричана полезността на вълшебните народни приказки, смятало се е, че на децата трябва да се поднасят само напълно реалистични и конкретни неща. В знаменитата си книга „От две до пет“, писана в продължение на десетилетия, Корней Чуковски разказва един случай, когато медицински работник от далечен район се обърнал към редакцията на московската „Литературна газета“, за да протестира, че известен композитор написал опера за мухата, в която мухата събуждала съчувствие у децата към нещастната си съдба. Също медицинският работник не бил доволен от разказа на Чарушин, в който героят бил вълче и разказът внушавал „зловредни симпатии към вълците“. Като коментира тая история, увлякла на времето една комисия по детска литература да защити медицинския работник, Чуковски пише: „... в резултат на хилядолетния си педагогически опит народът е стигнал до непоколебимата увереност, че приказните образи, които заобикалят детето в първите години на неговото битие, няма да останат неподвижни в неговия ум, а в процеса на неговото развитие и растеж под влияние на жизнената практика ще претърпят значителна преоценка. В дадения случай за народа е напълно приложимо твърдението на Енгелс, че „хората са разсъждавали диалектически дълго време преди да се научат какво е диалектика“.“ И Чуковски продължава: „За мнозина и сега не е по силите да си представят живота на детето като процес, сиреч като непрекъснато движение, изменение и развитие. Все още понякога на тия хора им се струва, че детето е просто сандък — каквото сложиш в него, такова ще извадиш. Ще сложиш любов към вълка, към комара или мухата и тая любов ще остане в него до самия край на живота му. И се мъчат да напъхат там, в тоя сандък, колкото може повече хубави неща и много се учудват, когато изваждат оттам съвсем не това, което са сложили.“

Дори само от този откъс на Чуковски произтичат две важни заключения за детската литература, които, както ще видим, са дълбоко отпечатани и в историята на българската детска проза. Най-напред необходимостта от фолклор-

ните произведения за детето-читател и после — основаването на тази необходимост върху естествеността на детското влечение към приказката. Сега можем да си спестим усилията да доказваме защо фолклорът и специално приказката са началото на историята на българската детско-юношеска проза. Но може би са необходими най-значителните факти, които изразяват това начало.

Че приказката, песента и т. нар. детски фолклор са представлявали единствената естетическа храна на българското дете преди появата на литературата, това е аксиома, която само преповтаряме, снемайки я от естетическото съзнание на възрастния върху детското съзнание. В тази аксиома се съдържа една цяла поредица от недокоснати въпроси за изборността на фолклорните жанрове и теми у изпълнителя и у слушателя, за формирането на самото естетическо съзнание, за началните прояви на неговата репродуктивна функция, въпроси, които покрай другото ще дадат може би и научното обяснение за същността на т. нар. чист детски фолклор. За съжаление нашата цел изключва сега разглеждането им. Интересува ни битието на фолклорната творба в детското съзнание, определено от следните моменти:

— фолклорната творба (най-конкретно приказката), скъсала вече с естествения си път на естетическо внушение — устното разказване. Това означава разглеждането на приказката вече не като устно изпълнение, а като печатан текст;

— фолклорната творба, нарушила вече анонимния колективен начин на създаването си. Това ще рече съществуването на съзнание за авторска намеса в различни степени — нефиксирана авторска намеса (мнима автентичност), фиксирана, но непризната намеса (авторизирана приказка без името на автора), фиксирана и призната авторска намеса (обработвачът на народната приказка).

Първите немногобройни печатани текстове на приказки за деца намираме още във времето на Възраждането. Произходът на тези текстове е както от приказките на другите народи, така и от нашия фолклор. Едно многозначително обстоятелство е, че някои от първите преводи на авторски книги също се обозначават от преводачите като приказки. Така например П. Р. Славейков издава през 1869 г. първия български превод на „Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо под заглавие „Робинзон на островът си“ — приказка твърде нравоучителна“. Както се вижда, авторството съвсем не интересува преводача, както между впрочем не интересува и самата читателска публика. Ред стилови и композиционни елементи сближават превода наистина с жанра на приказката. Същият стремеж е забележим у Славейков и при превода на „Роман на един беден млад човек“ от Октав Фьойлет, който се явява пак в Цариград през 1870 г.

Първите публикации на приказки за деца намираме в Славейковото списание „Пчелица“ от 1871 г. Определящите моменти при предаването на приказките в „Пчелица“ са подчертаването на нравоучителната идея и стремежът към максимален лаконизъм. Приказки, подчинени на същите ръководни изисквания, намираме и във второто българско детско списание „Книжовен имот за децата“ на Георги Живкин, излизало във Виена през 1872 г. Между това Бачо Киро в неговото издание „Описание на село Горни Турчета и две-три народни приказки, наредени в стихове“ (Русчук, 1870 г.) е изразител на тенденцията, приобщаваща прозаичното народно изкуство към „висшето“ изкуство на поезията — една тенденция, твърде характерна за фолклорното естетическо съзнание.

Много по-чести са пригодените за деца народни приказки след 1878 г. През 1884 г. Цани Гинчев издава в Русе „Стихотворения и приказки“, през 90-те години започват да излизат първите български списания „Звездица“, „Теменужка“, „Младина“ и в тях приказките стават един от основните жанрове. Могъщ тласък за печатането и пригаждането на приказки за деца дава започналият да из-

лиза по това време „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, в който е събрана огромна част от нашето фолклорно наследство.

Предаването на народните приказки за деца в обхвата на тези две-три десетилетия съблюдава следната обща закономерност: *те са подценявани пред поезията и неизменно в тях се изтъква пряко дидактичният момент.* Както посочихме, подценяването на прозата пред поезията е логическо следствие на убедеността на фолклорния човек, че само песента е изкуство. Нейният ритъм, мелодията, стихосложението, образите — всичко това изгражда система, дълбоко различна от разговорната реч (която пък се приема като неизкуство). При приказките всички тези прийоми отсъствуват, приказката издава близостта си до неизкуството (разговорната реч) и затова и тя самата не може в съзнанието на фолклорния човек да заема мястото, което заема поезията.

Подчертаването на дидактичния момент също не е толкова свидетелство за безпомощност на литературата, колкото условие, наложено от публиката, за която е предназначена тази литература. Приемайки всичко разказано за достоверно, детското съзнание трябва да градира нравствените ценности на възприетото. Тази градация в ранния момент на съзнаването на прозата като изкуство се осъществява от онзи, който обработва приказката.

Преработените народни приказки — фантастичните и битовите особено — са първото свидетелство за вече развиващ се процес на оригинална проза за деца. Тяхното първенство се определя от факта, че в тях обработвачът намира изцяло готов нравствения национален идеал заедно с една съвършена художествена форма, в която образите са великолепно полюсирани според отношението им към този нравствен идеал. По такъв начин дидактичното подчертаване, което и без това съществува в приказката, се явява за авторите от Възраждането и първите години след 1878 г. единственото практическо тяхно участие в творбата, явява се *начален момент на авторизиране на творбата.* Този момент е отправната точка към следващия етап — обработката на народната приказка според вкуса на обработвача.

Но привличането на приказките в кръга на детското четиво никога не е изолирано от опитите за създаване на оригинална проза. Един непреодолим закон на развитието е, че извикана на живот след поезията, прозата в началото винаги има, така да се каже, *приложен* характер. Детските списания от миналия век (в същност и от началото на настоящия) са изпълнени с подобни текстове. Дидактизмът на тези текстове е изведен до формула, която твърде често се преподнася в авторски разсъждения, а не в случка. Ето един възможно най-лаконичен пример от майската книжка на списание „Младина“ от 1900 г.: „Мара и Славка са две сестричета; едната е в IV отделение, а другата — в трето.

По-голямата от тях Мара е винаги засмяна, а по-малката Славка всякога е замислена и сериозна. Мара, макар и да е весела и засмяна, но тя никога не употребява смеха си като присмехулките — да се присмива на другарките си. Не, тя изразява своя смях само с една приятна усмивка, и то когато забележи радост у своите другарки; заради това я виждаме да се радва тогаз, когато се радват и другарките ѝ.

Има деца, които никак не приличат на Мара; те се присмиват и радват тогаз, когато другарките им скърбят, а се *замислюват завистливо* (курс. на автора на разказчето), когато те се радват.“

Втората част на четивото, както може да се предполага, е еднотипна илюстрация на поведението на другата сестричка. Текстове от такъв характер (в които дидактичното е изведено до формула без зачатък на художествена композиция, без сюжет и образи) са *най-низшата фаза при създаването на оригиналната българска детска белетристика.* Можем да я наречем *четиво, онагледяващо идея.*

Тук авторът още няма съзнанието за прозата като за изкуство; той я разбира единствено като информация за нравствения идеал. Да подчертаем, че това отношение съвсем не зависи от таланта на автора, както би могло да се предполага. Подобни разказчета (за природата, за животните, за живота в големите европейски градове) ще намерим още в „Пчелица“ на Славейков и ще ги срещаме все още три-четири десетилетия по-късно. В действителност от тая низша фаза по-нататък се разклоняват началата на художествената проза за деца и на научно-популярното информативно четиво. В посочения пример обаче още отсъствува необходимостта от такова деление. Текстът съществува в *авторското съзнание като задача, която носи едновременно и условието, и решението си.* Ако подобна задача е вплетена в някакъв сюжет, тя е вече за автора си басня. Баснята в проза е единственият от литературните жанрове, който авторите на проза от тази епоха различават. Неслучайно баснята бе застъпена още в „Рибния буквар“ на Петър Берон. Но не бива да се мисли, че от „Рибния буквар“ до детско-юношеските списания авторските образци на този жанр изминават някаква определена еволюция. Жанровата схема просто е била най-удобна за идейно-естетическите задачи на пишещите и заимствувайки я в готов вид, те я използуват именно като схема.

Една втора *фаза в еволюцията на поетиката на жанровите форми е моментът на откриването на фабулата.* Идея плюс фабула — това вече е значително усложнена конструкция, в която словото *в елементарна степен придобива качествата на изкуство.* Тук е и първообразът на героя в детско-юношеската литература. Заедно с героя идва конфликтът. Ето един образец, илюстриращ тази нова фаза, взет от същата годишнина на „Младина“ (кн. VIII и IX). Работата има заглавие „Помогнахме“.

„Днес весело излязохме от училището и си тръгнахме към дома. До една къща на главната улица бяха се събрали много деца. Те заграждаха едно момченце, което плачеше, и го разпитваха нещо. Аз се приближих до това момченце и го запитах защо плаче.

То избърса сълзите с юмрука на ръката си и ми казваше как баща му го изпратил до един търговец да купи нещо, като му дал пари.

И то с плач бръкна в джоба на панталоните си, та показа една голяма дупка.

— Ето откъде са излезли парите, а те бяха много: два лева и петдесет стотинки.

Аз и другите мои другарки от първи клас, като изслушахме, каквото ни разказа момченцето и като го гледахме как плаче, смилихме се над него.

— Какво ще прави то, ако не си намери изгубените пари? — помислих аз.

Анка Петрова предложи да му съберем пари, като продадем гривните си, и тя първа изхлузи нейните гривнички.

Така направихме и ние. Събраха се около три лева. Дадохме ги на момченцето, което рече:

— Благодаря ви! Никога няма да забравя тази добрина!

После то се усмихна от радост и като стисна парите в ръката си, тръгна да изпълни поръчката на баща си.

А ние бяхме най-доволни, защото помогнахме.“

Както се вижда, и тук нравствената идея присъствува в своя чист, оголен вид. Замисълът на работата започва именно с идеята, изпълнен е заради нея и цялото разказче в композицията си ѝ е подчинено. Идеята е, така да се каже, разиграна във всичките ѝ степени — нравствена ситуация, нравствен дълг и нравствена радост. Кръгът е напълно заключен — до жеста на дълга се изправя и радостта, и удовлетворението. Тук още няма истински образи; има образи — страни на нравствената идея.

Това ниво на детско-юношеската проза е още практически нейна предистория. То съществува на ония сценки-диалози от Възраждането, които предшествуват създаването на художествения разказ (по думите на Г. Д. Гачев). Тук, както и в горния пример, не може да се говори нито за художествен образ, нито за художествена структура на цялото.

На това съответствуват и ония обработки на сюжети от народните приказки, които в голямо количество изпълват страниците от първите годишнини и на „Звездица“, и на „Младина“. Всичко в тях е заето от народната приказка, като единствено възрастният герой в обработката е дете, на което се случват редица поучителни истории. Майката на Желязко отишла на пазар и му поръчала да наглежда кокошките, за да не ги изяде лисицата. Той ги навързва в курника и отива да се пързаля. Когато се връща, намира само перушина и крака (Звездица, бр. II от 1904 г.). Всичко това, снабдено с няколко илюстрации, запълва мястото на художественото четиво в детските списания почти до войните.

И все пак това е прагова ситуация, след която илюстрационният текст ще трябва да се ориентира вече не към абстрактната идея, а към действителността, ще трябва да се преобрази качествено от илюстрация в художествено изображение. *Именно това качествено преобразяване на текста представлява третата фаза в структурирането на художествената проза в детската литература.*

Обект на изображение тук стават случки от действителния детски живот. Взета така цялостно от действителността, случката изисква своя композиция, сюжетна последователност, свои герои и идея, изразявана непосредствено от действията на героите. В детско-юношеските списания четивата от такъв характер все повече се увеличават, изместващи постепенно илюстративните текстове. Те вече притежават известна жанрова обособеност; в тях намираме първообразите на детския разказ, на очерка, на повестта.

В XIII годишнина на „Звездица“ например се явяват оригинални четива с продължение в няколко броя, които са вече близко до малката повест за деца. От село Дисевица, Плевенско, Иван Кантарджиев — навярно учител — е изпращал на списанието четива за деца, обединени около един герой — селско момиченце, което отива слугинче в града. Разказът се води от първо лице и авторът е постигнал до голяма степен искреността на една детска изповед. Тук присъствуват вече най-важните елементи на художественото повествование — известна последователност в позицията на доминиращата гледна точка, идея, вплетена в жизнено съдържание, релефност на героите, функционалност на композиционните елементи. Ето началото на първото откъсче, озаглавено „Кака Минка слугинчето“: „Утре е Димитровден. Пенке, Цвето, елате да си поиграем, че утре вечер надали ще се видим; може някоя от нас да цанят някъде да слугува.

Събрахме се отбор дружки, па излезохме да посрещаме чердата; като се върнахме, до късно приказвахме край кладенеца. И разделихме се най-после със смях, веселба.

На заранта рано-рано тате ме събуди и ми каза, че ще идем в града. „В града — каза ми тате — ще видиш високи къщи, хубави, широки улици, ще видиш и железница. Хайде облечи се, Минке, па се качи на колата да караш воловете. В града ще те оставя да слугуваш при едни много добри хора, та барем хлеба си да изкарваш.“

Много мъчно ми стана, когато ми каза тате, че ще слугувам. Дожаля ми за братчетата и сестричетата, за дружките, за кладенеца, за всичко, за всичко. . .“

Конкретност на повествованието, осъществена вече в една начална степен — индивидуализация на героя посредством верни социални и психологически характеристики, целеустременост на разказа — това отличава съществено тези от-

късчета на фона на текстовете, които разглеждахме досега. Идеята тук внушава с белетристични средства, повествованието разгръща конфликт и оттук нататък всичко зависи от таланта на автора, за да добие тази проза определена естетическа стойност.

Както казахме, този вид четива в последното десетилетие преди войните видимо преобладава в българските детски списания, макар че *илюстративните текстове и онагледените идеи-четива* съвсем не изчезват от страниците им. Те продължават да се застъпват и това е естественият път към истинското художествено повествование: *формите съществуват взаимно и във взаимното си съществуване художествено по-съвършената обезсмисля примитивната и предходната.* В по-съвършената форма се проявяват вече белезите на специфичната детска литература и заедно с това тя добива все по-определено своята жанрова характеристика. Самата жанрова диференциация в същността си означава не само натрупан индивидуален, но и общоезиков (т. е. национален) опит. Както потребността за художествено слово се ражда от променено (развиващо се) естетическо съзнание на публиката, така еволюцията на самото това слово зависи от естетическата развитост на тази публика (и следователно от нейния общоезиков художествен опит) и от индивидуалните инвенции на неговите създатели. Колкото и силна да е степента на влияние на основните формообразуващи фактори (фолклора и преводните литератури), пътят на националната литература (в нашия случай на прозата за деца) е път на самостоятелно усвоена белетристична изразност, на постоянната вътрешна борба между естетически обезсмислени и естетически обнадеждени изразителни еталони.

Детската художествена проза винаги се развива при наличието на вече оформена жанрово художествена литература. Но пътят на нейното развитие преди всичко означава постигане на собствена специфика в процеса на жанровата диференциация. Фазите — еталони в постигането на тази специфичност — са различни в различните национални литератури. Общото и закономерното е тенденцията, която ги пронизва още от най-елементарните степени: тенденцията за постоянна вътрешна борба и подбор по пътя към постигнатото художествено изображение.

*

Еволюцията на художествената проза за деца от онагледената идея до четивото със своя фабула и композиция не трябва да се разбира, нека повторим, като един невъзвратим и мълниеносен процес, който изключва низшите степени на художественост веднага с появата на един или няколко по-определени в художествено отношение текстове. *Еволюцията на формата е еволюция на поетиките, а те не са стълба, чието следващо стъпало е винаги по-високо от предходното.*

Еволюцията на формите е същностно обвързана с естетическия вкус; тя едновременно го променя и сама се променя от него. Жанрът е историята на формата, отливана под пресата на естетическите вкусове и собственото си съдържание; той носи в себе си тенденцията било по пътя на установяването на една жанрова форма или по пътя на разколебаването ѝ. Жанрът е винаги потесен от поетиката на една естетическа доминация (например класицизма, сантиментализма, романтизма), но той е винаги по-жизнен, по-дълготраен от нея, доколкото непрекъснато се обновява и метаморфозира. Жанрът може да се свърже трайно с една естетическа доминация (например баснята с класицизма, романът с реализма), но това никога не означава, че той остава единствено в нея. Неговата вечна съдба в изкуството остава метаморфозата, дори метаморфозата на жанровото прерастване, и именно тук той оправдава смисъла си на „памет на изкуството“ (Бахтин).

Ето защо, като говорихме дотук за еволюцията на жанровите форми в българската проза за деца, съвсем не трябва и да разбираме, че тая еволюция е ево-

люция на някакви чисти жанрови форми — извечни, изначално определени като цел на изкуството и постигани стъпало по стъпало. *Всяка жанрова фаза в българската детска проза е по-ясна или по-общо отлята форма на една естетическа доминация* в смисъла ѝ, който вложихме по-горе, но в националното си изражение тя е своеобразна и специфична. Защото не трябва да забравяме, че усложненото развитие на литературата ни, което великолепно формулира преди повече от десет години Г. Д. Гачев, е закон и на детската литература.

Ускореност на една литература преди всичко означава активизиран развой, в който отклоненията от класическите норми са закон и необходимост на самия развой. И понеже този активизиран развой е винаги резултат от допира на две или повече разнофазни култури, последното (съвсем не по значение) обстоятелство, на което е необходимо да обърнем внимание, това са *преводите* от другите литератури.

Може би изразът „да обърнем внимание" най-добре обозначава подхода към тях в това изследване. Защото конкретните, детайлните и градивните наблюдения на отношенията между естетическите доминации и жанровите процеси в детската ни литература (в нейната цялостност и социална обвързаност) са огромна и следваща задача за бъдещето.

И така вторият по значение и обхват фактор за изграждането на националната детска проза това са преводите от други европейски литератури. Тяхното влияние започва още във Възраждането и през десетилетията до Първата световна война са вече излезли на български език в едно или няколко издания най-важните произведения на европейската и американската детска литература. В начина на превеждане, в подбора на преведените произведения и автори, в отношението към самия превод е своеобразно запечатан развоят на националната литература, отбелязани са главните етапи на нейното структуриране. Един от най-интересните тук и също въобще недокоснати от науката въпроси е въпросът за *побългаряванията на творбите на чуждата детска литература и най-вече на прозата.* В него е откроен важен етап от формирането на ново естетическо съзнание; там живеят още несинтезирани отделните страни на това съзнание, там е отразена вътрешната борба на новите естетически принципи — литературните — с принципите на фолклорната естетика. Тази благодатна тема също чака своя майстор и изводите от неговата работа биха били извънредно полезни и интересни не само за историята на българската детска литература, но също така и за историята на нашата педагогика, на новите моменти в изграждането на народопсихологията ни.

Преводите у нас не проникват така, както са прониквали и съжителствували с оригиналното в нормално развиващите се европейски литератури. Произведения на класицизма, романтизма, сантиментализма наред с новите за XIX в. фантастично-приключенски четива у нас нахлуват едновременно, получават своята читателска присъда и често и обратно на логиката като че ли виждаме да се издават за втори, трети и така нататък пореден път книги и сборници на детската литература, които, поставени на фона на националните търсения, изглеждат ненавременни и затова странни. Издават се книги, които принадлежат (да употребим трафаретния, но точен израз) към златния фонд на световната детска проза и заедно с тях такива, които още следващото десетилетие напълно забравя. Славейков пръв превежда „Робинзон Крузо" на Даниел Дефо, както посочихме, а заедно с него Октав Фьойлет, един белетрист от епохата на Наполеон III, с герои аристократи и салонни дами, съвсем чужд на реалния живот със своя мелодраматизъм и идеализация. Още през 1858 г. като приложение на първата годишнина на „Български книжици" се печата в Цариград първият превод на „Чичо Томовата колиба" на Хариет Бичер Стоу (под заглавие „Чичева Томова колиба"), направен от Д. Мутев. До първите години на новия век (1902)

се явяват още две нови издания на тая книга. Пак в Цариград през 1864 г. излиза „Малечкия Хенрих и неговът бавач“. Още в средата на века (1850) се явява на български първият превод на Александър Дюма, а до 1890 г. са преведени вече десет негови книги.

На издателската ориентация (въпреки, разбира се, и някои явни несполуки) на нашите възрожденци и особено на преводачите и издателите до началото на XX в. може да позавидят и съвременните корифеи на книгоиздаването. Така например само от областта на детско-юношеската литература до началото на новия век са излезли няколкостотин преводни заглавия и между тях 31 заглавия на Майн Рид, 16 на Жул Верн, няколко издания на Братя Грим, събрани съчинения на Андерсен, книги на Густав Емар (това не е препоръка да се издава), Марк Твен, Чарлз Дикенс. Отделна тема са преводите от руската литература и преди всичко преводите на Пушкин, Толстой, Ушински. Излиза първото издание на „Спартак“ на Джованьоли, а в Одрин — „Сърце“ на Едмондо де Амичис под заглавие „Дневникът на един ученик“. Още през 1865 г. се явява превод на арабските приказки под заглавие „Абубекир“ в два тома (тогава скромно наричани свитъци), вторият от които се печата след две години — 1867 — в Русе. По такъв начин за по-малко от четиридесет години при тогавашната печатарска техника българската публика (тук съвсем не става дума само за децата и юношите) е вече приобщена към най-значителните съкровища на детската литература. И формирането на бъдещите български детски писатели не е вече само бавното и мъчително събуждане на таланта при извънредни житейски обстоятелства (както е при П. Р. Славейков, Цанко Церковски) или при случайния досег до някоя рядка цариградска българска книга, а целенасочен и разнопосочно утоляван интерес във внезапно бликналата река на преводите. И в едно чудесно есе-спомен за първите години на писателското си осъзнаване Георги Райчев пише: „Ех, вий мили, далечни и незабравими образи! Ти, Есмералда, с козичката си и даарето! И ти, клетий ми Квазимодо, и окаяникът Пиер Гренгоар, знаменитият автор на мистерии. . . А дебелото подвързано списание „Книжици“, истинските цариградски Книжици! Отде ли бяха дошли те, за да ми донесат приказката за чудния сън на Макар Чудра, за сибирските снегове, за лисиците и зайците и тайнствените тайги? Или вие, Самуел Смайлс, Джон Лебок и Емерсон. С вас тръгнах аз към неспокойния и кървав двадесети век.“[1]

Трябва да се прочетат спомените на Вазов и Церковски, на Елин Пелин, Васил Ив. Стоянов, Ст. Чилингиров, Ран Босилек, Николай Райнов, Константин Константинов — които Николай Янков е имал великолепната идея да събере, макар и непълни, в току-що цитирания сборник „Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца“, — за да се видят откроени практическите резултати на някое бъдещо изследване за детския писател и преводите.

Голям интерес е съществувал пак още от времето на Възраждането към т. нар. днес научно-популярна литература. За две години (1873—1874) в Цариград излизат пет книги в поредица, озаглавена „Разкази за староврeмските хора“. Тук влизат разкази „за старите индийци и египетяне“, „за старите финикияне, асирияне и перси“, за гърците, римляните, евреите и китайците. На особено внимание са още от първото българско списание за деца, та чак до войните (а в много случаи и по-късно) научно-популярните откъсчета от видни европейски писатели и учени за животните, природата, научните открития. През 1901 г. в Русе излиза малка книжка под заглавие „Детски разкази за някои забележителни растения и животни“ от Георг Вагнер, а в десетилетието преди тази година „Звездица“ и „Младина“ редовно печатат в почти всеки свой брой негови разкази-чета. Трябва да се каже, че една доста голяма част от работите в този жанр са

---

[1] Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца. С., 1978.

написани със забележително умение да се въведат децата в света на природата.

Ето по такъв начин — лавинообразно увеличавайки се с всяка измината година — навлиза чуждата детско-юношеска литература у нас и процесът на нейното навлизане бележи често нови моменти в поелата вече своя път българска детско-юношеска художествена проза. Влиянието на този огромен поток върху оригиналната проза е доста разнопосочно, но най-силно е то в областта на изграждането на художествената форма, в поетиката на жанровете. Много от първите разказчета в детско-юношеските списания копират композицио, аналогични сюжети и начини на изграждане на героите от такива новопреведени книги. Но дори и те представляват несъмнен интерес за литературната история, тъй като тук най-откровено са отбелязани заимствуваните елементи при сътворяването на оригинална проза.

Огромният преводен поток в първите десетилетия след 1878 г. (а от началото на века той е още по-обилен) изиграва своята роля. Както виждаме, в много късо време на български език в едно или няколко издания са се явили вече най-забележителните творби на световната и преди всичко на европейската детска литература. Несъмнено натурализирането на тия творби е имало своето значение и в двете важни страни на детската литература — естетическото съзнание на публиката и естетическото съзнание на творците. *Националните нравствени идеали на чуждите литератури се проектират върху българския нравствен идеал и в тази проекция можем да открием някои страни от неговата еволюция*. Разбира се, това са страни, които не засягат същностното, но като корекции на идеала те са извънредно важни, защото практически именно тия страни го въвеждат и въдворяват в кръга на общоевропейската морално-нравствена система.

НЕРАЗКРИТИЯТ АЛЕКСАНДЪР БАЛАБАНОВ

(100 години от рождението му)

Луко Захариев

Някога проф. Александър Балабанов написа своята прочута статия „Един класик на българската проза“, в която показа истинската величина на един от най-големите български писатели — Захари Стоянов. До този момент Зах. Стоянов не е имал висока литературна цена. Пенчо Славейков го е смятал за „кекавоумен драскач“, а критици като Б. Пенев и Вл. Василев не го забелязват изобщо. Днес определението „класик на българската проза“ се е сраснало с името на Зах. Стоянов, но когато Ал. Балабанов го употребява за първи път, се е приело като литературно светотатство.

Четвърт век след смъртта на Ал. Балабанов ние сме принудени да пишем за него като за неразкрита фигура в нашата литература. Какъв парадокс на съдбата! Името на човека, който приживе беше една от най-известните български личности и който предизвикваше непрекъснати литературни бури, сега е обгърнато с мълчание. Дори академичната „История на българската литература“ пропусна да му отдели поне кратък очерк. Но какво да се прави, Ал. Балабанов продължава да бъде до голяма степен непознат. Никой досега не се е заемал със сериозно изследване на неговото литературнокритическо и културно дело, камо ли пък да му посвети монография. Като имаме пред вид и факта, че ние още нямаме „История на българската литературна критика“, става ясно защо неговото важно място, което заема в развоя на нашата критика, остава по-скоро предполагано, отколкото точно определено. По странно стечение на обстоятелствата Ал. Балабанов е една от най-малко изследваните фигури в нашето литературознание. Работите му, разхвърляни в десетки литературни списания и вестници, все още чакат влюбеното око на някой упорит изследвач, за да блеснат с нова сила и с ново обаяние. Не показа ли това и изданието, изготвено от проф. Тодор Боров, което излезе през 1973 г. в издателство „Български писател“ в библиотека „Български критици“? Макар и незначително по обем в сравнение с огромното наследство, оставено от Балабанов в областта на литературната критика, то откри върха на един огромен айсберг, който тепърва ще изплува на повърхността. Излиза и втори том от изданието на проф. Боров, който ще включва най-известните работи на Ал. Балабанов, писани за чуждите литератури. Предстои да излязат в отделна книга и спомени на Ал. Балабанов. Тези книги разбиват постепенно мълчанието около името на Ал. Балабанов. Жалко, че отдавна не са излизали в самостоятелни издания неговите чудесни изследвания за класическата литература: „Еволюция на мотивите в гръцката поезия в класическия период“, „История на класическата литература“, „Любов и поезия“. Остава и нашата литературна наука да извърши своето, за да заеме

Балабанов мястото, което по право му принадлежи в нашата литературна история.

Когато пишем за делото и личността на Ал. Балабанов, трябва да отчитаме един първостепенен факт. Ал. Балабанов е сред най-добре подготвените български литературни работници. По свидетелството на Симеон Радев той познава „от горе до долу седем литератури (без да броим нашата)".

Той е познавал добре класическото наследство и едновременно историята и съвременното нему състояние на големи европейски литератури като френската, немската, английската, руската. Едно сравнение с подготовката, която са имали примерно д-р Кръстев, П. Славейков, Б. Пенев или Вл. Василев, ще ни убеди в това. Ал. Балабанов е не само първият професор по класическа филология у нас, с оригинални трудове, цитирани от авторитетни чужди учени, но и един от най-ярките и най-надарените български литературни критици.

Ние не можем да имаме представа за ролята на Ал. Балабанов в нашата литература, ако не разгледаме неговото дело в контекста на цялостния ни литературен развой. Такова изследване трябва тепърва да бъде направено. Аз само ще набележа няколко опорни точки за подобно изследване. Когато Ал. Балабанов се появява в българската литература, неоспорим законодател в литературния живот е сп. „Мисъл", непревземаемата кула на индивидуализма. В зрелите години на Ал. Балабанов излиза сп. „Златорог", приемник в една или в друга степен на естетиката на сп. „Мисъл". Литературнокритическата дейност на Ал. Балабанов е израз на противопоставяне на позициите на тези две списания. В сблъсъка между реализма и естетския индивидуализъм Балабанов отрано остава на страната на реализма. Показателен е фактът, че още като студент се осмелява да оспорва възгледите на главния идеолог на сп. „Мисъл" Пенчо Славейков и да го атакува. През 1899 г. във в. „Народни права" двадесетгодишният Ал. Балабанов публикува писмо, озаглавено „Към г. Пенчо Славейков". Той не само обвинява обявилия се за духовен водач на нашата литература поет, но го и поучава: „. . . ако желаете да сте всепознат, пишете неща, които и всеки нещастен кожухест български селянин разбира". Разбира се, и по-късно Балабанов запазва уважението си към Пенчо Славейков, цени значението му за нашата литература, но му оспорва мястото, което си беше избрал в нашия литературен живот. Колкото пъти е писано за сп. „Мисъл" и за борбата с неговата естетика, но името на Балабанов невинаги се споменава. По признанието на самия Симеон Радев човекът, който го е вкарал в литературната критика, е Балабанов: „Нямах и намерения да ставам литературен критик. Сам Балабанов ме залови и ме тури в изкушение. Той е главно причината и задето написах моята студия за д-р Кръстев."* Казано от ясно по-ясно, но неотчитано досега. В този контекст трябва да се изследва и значението на сп. „Художник", на което редактори са Ал. Балабанов и С. Радев. Тук Симеон Радев пише в защита на Елин Пелин, който е отхвърлен от сп. „Мисъл". В статията си „Съвременната българска лирика" (Художник, 1906, кн. 3) Балабанов се спира на поезията на Ив. Вазов, К. Христов, П. К. Яворов и П. Славейков. В тази статия Балабанов много вярно отбелязва, че тези поети разчистват пътя на следващите поколения. (Наистина само след тях можеха да се появят Димитър Бояджиев, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев.) Статията е възторжена възхвала на отричания от сп. „Мисъл" Ив. Вазов и на неговите песни, „силни в простотата си, мили с искреността си, оригинални в образите си". И тук Балабанов не пропуска случая да посочи „плиткостта на някои мъничета, които в последно време тъй дребнаво заджафкаха на гърба му". С една пора-

---

* Симеон Радев. Приятелството ми с Александър Балабанов. — В: Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1965.

зяваща увереност, която е характерна за много негови работи, Ал. Балабанов предупреждава: „Па нека знаят и всички други мъничета, които подскачат с разпенени уста около своите свръхчовечета, че времето и истината са справедливи до жестокост с такива лъжи.“ За тази доблестна защита на Балабанов народният ни поет му е бил безкрайно благодарен. Ал. Балабанов има големи заслуги и за утвърждаването на Елин Пелин. Още в 1905 г. Балабанов се отзовава ласкаво за книгата на Елин Пелин „Пепел от цигарите ми“. Неприетият от сп. „Мисъл“, а по-късно и от сп. „Златорог“ голям наш писател дължи много на неизменната подкрепа на проф. Балабанов. Балабанов дълбоко е разбирал, че след Вазов Елин Пелин е следващият голям етап в българската проза, че това е рядко самобитен художник, с когото нашата литература винаги ще се гордее.

Но Ал. Балабанов е имал диференцирано отношение към представителите на кръга „Мисъл“. Докато воюва с неговите главни идеолози П. Славейков и д-р Кръстев, той, от друга страна, цени високо творчеството на П. К. Яворов и Петко Тодоров. Според Балабанов Яворов не е разбран от литературната критика, защото тя е гледала на него с фалшиви очила. За него Яворов е „най-силният, най-съвършеният, най-европейският и най-дълбокият български национален поет“, а съдбата му е оприличена със съдбата на древния Едип. Балабанов и Петко Тодоров са били много близки приятели, за което свидетелствува не само огромната им кореспонденция, но и чудесната статия на Ал. Балабанов „Живот и поезия“, посветена на Петко Тодоров.

Още с появата на сп. „Златорог“ (1920) Ал. Балабанов пише своята забележителна статия „Списания и списатели“, която отпечатва в сп. „Огнище“. Според проф. Тодор Боров тази статия „има съдбоносно значение в следвоенната българска литература, тя раздели лагерите, тя определи за дълги години литературни и лични отношения между съвременните писатели“. Правейки преглед на кн. 1 на сп. „Златорог“, Балабанов изказва ред критични свои несъгласия със съдържанието на това списание и завършва: „И ако „Златорог“ наистина желае да бъде орган жив и силен, със свой живот и със свое оправдание, той трябва да се бърка в това на нашия живот, което сега гори, което сега иска отговор...“ През следващата 1921 г. Ал. Балабанов заедно с Елин Пелин започва издаването на първия литературен вестник у нас (а според Балабанов и в Европа) в. „Развигор“. Започва една литературна война, която и днес чака своя изследовател, но истината явно няма да бъде на страната на сп. „Златорог“. В. „Развигор“ атакува сп. „Златорог“ от позициите на реализма, защищавайки Ботево-Вазовата линия в нашата литература. Балабанов критикува не само платформата на „Златорог“, но и неговия главен редактор Вл. Василев заедно с такива негови сътрудници като Йордан Бадев, Чавдар Мутафов и др. За да се види каква е била литературната атмосфера, ще приведа случая с Елин Пелин. През 1922 г. във в „Развигор“ излиза статията на Балабанов „Кой е Елин Пелин“. Значи е трябвало да се доказва, че има такъв писател в нашата литература. Но с каква увереност беше предрекъл Балабанов литературното бъдеще на Елин Пелин сред празния шум на неговите отрицатели: „А историята ще отбележи с кротко презрение празните поклонници на тоя шум и дим и ще похвали нас, задето сме оценили и задето сме дали чест на Елин Пелин.“ Действително Балабанов е имал право да каже тези думи, защото никога не е вървял против главното течение на нашата литература. След спирането на в. „Развигор“ борбата със сп. „Златорог“ продължава друго издание, свързано с Балабановата линия в нашата литература, а именно в. „Литературен глас“, чийто главен редактор Д. Б. Митов се е смятал за ученик на Балабанов. В „Литературен глас“ Ал. Балабанов отпечатва такива свои статии като „Моят Вазов“, „Доктор Кръстев като човек“, „Мисли върху нашата анархия“, „Преценките в областта на литературата ни“ и др.

Наистина тежка е била мисията на Ал. Балабанов. През своя живот той е трябвало да воюва непрекъснато, и то не срещу какви да е противници, а срещу хора с ръководни позиции в нашия литературен живот. Той защищава реалистичното начало в българската литература с някаква донкихотовска страст и неуморимост. Малцина са хората в нашата литература, които са писали с такъв пиетет и преклонение за Ботев, Вазов, Захари Стоянов, а те и тримата са били подценявани от негови опоненти като П. Славейков и Б. Пенев.

Само борбата с естетиката на сп. „Мисъл“ и сп. „Златорог“ да беше, това е достатъчно, за да се видят заслугите на Александър Балабанов за нашата литература. Балабанов винаги е държал за неразкъсваемото единство между литература и живот, между литература и съвременност:„С една дума, писателят, поетът да пише само ако има нещо да каже на света върху Днес“ (Поезия и живот. — Развигор, бр. 8, 1937). Неговите спорове с П. Славейков и д-р Кръстев, а после с Б. Пенев и Вл. Василев не са били на лична основа, те са били спорове за самата същина и предназначение на литературата. Ал. Балабанов е за активно въздействие на литературата върху живота, иначе според него тя не би имала никакъв смисъл. Той дори на много места се домогва до едно близко до класовото възприемане на действителността: „Поетът ли не вижда ококорената алчност на капиталистите, простените за помощ мършави ръце на вдовици и на сираци, цинизма на нахалния властник, фалшивостта на обществените церемонии?“ („За поета“). Балабанов е бил враг на теориите за „чисто изкуство“ и „изкуство за изкуството“. С особена страст е отстоявал и своето разбиране за тенденциозността в изкуството. На десетки места, а особено в статията „Литература и живот“ той пише, че не може да съществува изкуство без тенденциозност. Но тази тенденциозност не трябва да бъде оголена, натрапчива и повърхностна или да изопачава истината, да прикрива живота, „да доказва наложени тези“.

Като литературен критик Балабанов е имал изключително високо мнение за мисията на литературния критик. Според него той трябва да бъде преди всичко личност, да разбира връзката между народ и литература, да бъде всестранно подготвен, да притежава собствен вкус и собствен стил. Балабанов всякога е бил против шаблоните в литературната критика, против сухото писане, против заучените мисли: „Но тия критици трябва да бъдат сами с огъня на поезията, да имат образци на свои собствени мисли по поезията, да не си учат мислите в учебниците, а да бъдат сами от любовта си подготвени и в духа си поети, да владеят поезията на големите народи по оригинала и по собствени преценки. . . “ („Произход на литературната критика“). И наистина Ал. Балабанов е от малкото наши литературни критици със свои виждания за литературата, със свои оригинални мнения и преценки. Според неговите разбирания критиката е солта на литературата, обществена дейност с най-висока морална стойност и отговорност. Колко гневни редове е написал той срещу „литературните прегледчии“, срещу „учебникарите-критикувачи“, срещу хората с „перачески вкус“ срещу „еднокнижниците“ (тези, които са прочели през живота си само една книга). За него критиката е преди всичко изкуство, той е бил както против крайностите на аналитизма, така и на синтетизма. По тази причина Балабанов не е приемал и критиката в сп. „Златорог“, защото не е намирал в нея артистична наслада, а скука, която го е отблъсквала: „А скучния, блудкавия, изпълнения със заучени школски фрази „Златорог“ чети, ако щеш в пустиня, в затвора го чети, дето са ти отнели всички развлечения — пак ще го захвърлиш с досада. . .“ Едва ли друг е писал така срещу известното буржоазно списание. Балабанов е бил против всякакви индивидуалистични и идеалистични отклонения в литературата, по философско възпитание той е материалист.

Ал. Балабанов работи в нашата литература в години, когато е било необходимо да се воюва за широка култура, да се възпитават литературни нрави. Той никога не е имал време за пространни критически анализи и изследвания, за спокойни съзерцания. Неговите статии, обикновено от няколко страници, всякога са предизвикани от повика на момента. По критическата си оперативност Балабанов почти няма с кого да бъде сравняван. В своя литературен седмичник „Развигор“ той е публикувал почти във всеки брой по една своя работа, а много често и по няколко. Да не говорим за други вестници и списания. Той е трябвало да стреля всякога от движение и учудващо е как е могъл да има толкова много точни попадения. Ал. Балабанов е немислим без борба, без полемики, без престрелки. Той се е осъществявал най-пълно именно в полемиките, в тях се е освобождавал от своята огромна енергия, от излишъците на знания и остроумие. Само в такава обстановка е можел да играе и своята роля на „анфан терибл“ в нашата критика. В тоя човек е бликала някаква елинска жизнерадост, той не е умувал върху литературата, а я е преживявал. Владеел е изкуството да се наслаждава на книгите, както и онова незаменимо качество на литературния критик, наречено „художествена впечатлителност“. Той се е чувствувал еднакво добре както в компанията на българановците, така и зад професорската катедра. Ако се попитаме каква е критиката на Ал. Балабанов, най-точният отговор ще бъде импресионистична, но това определение не я изчерпва. Балабанов влиза в нашата литературна критика с доспехите на войн, затова е трябвало да използува и оръжията на публицистичната критика. В неговите критическо-публицистични есета има замах, темперамент, въображение. У Балабанов изумяват мощната интуиция, талантът на импровизатора, рядко изневеряващият вкус на големия ценител. Една от най-силните страни на Балабанов като литературен критик е неговият език. Това е отприщена стихия, за която няма прегради. В него се усеща една неукротима мисъл, едно завладяващо чувство, една неизтощима страст. Няма да сгрешим, ако наречем езика на Балабанов свободен. В него няма нищо насилено, нищо книжно и нищо мъртво. Писано е вече, че тоя език притежава прелестите на говоримата реч, нейната живост и сила и привлекателност. Когато четем Балабанов, имаме чувството, че общуваме с някого от древните философи. Не някой друг, а големият български стилист С. Радев беше казал, че след Ботев във фейлетоните му, след Ал. Константинов и Зах. Стоянов може би никой у нас не е писал с такава непринуденост и естественост като Ал. Балабанов.

Нас ни респектира и смелостта, и силата на критическия характер на Балабанов. Той беше имал за опоненти големи умове и личности с ключови позиции в нашата литература. Той е написал една от най-аргументираните работи срещу д-р Кръстев — „Трагедията на един литературен догматик“. Но едва ли някой друг е казвал по-хубави думи за тази „тъй твърда, упорита, човеколюбива, строга, догматична, тържествена личност в областта на критиката“ от Ал. Балабанов. В същата статия, писана през 1929 г., Балабанов заявява: „В петдесетгодишния живот на България не е имало и скоро едва ли ще имаме личност с такова значение за българската литература. Аз мисля, че с тази си работа пръв почвам работата на бъдещето.“ Невероятно е и как Балабанов, който цял живот е воювал срещу естетическите позиции на д-р Кръстев, е могъл да напише една толкова топла, пълна с човешко разбиране на личността статия като „Д-р Кръстев като човек“. Балабанов беше воювал и със субективно-естетските възгледи на Б. Пенев в литературната критика, но това не му попречи да отчете неговите изключителни заслуги в литературната история и да го нарече „знаменит български литературен историк“. Много пъти Балабанов е свалял доспехите за помирение със своите противници, защото е мечтаел да възтържествуват само истинските интереси на нашата литература. Прочетете

неговата статия „Мястото на българската литература“ и ще се убедите. В тази своя статия той е споменал с добро и творци, които по-рано е критикувал — Н. Лилиев, Г. Райчев, Ст. Чилингиров. Балабанов не се е стеснявал да коригира свои неправилни оценки за литературни творби и автори. Той се е борил да не се наврежда на литературата от лични користни интереси, да не се късат части от нея, да не се изолират автори, чието място в нашата литература е безспорно.

Ал. Балабанов е такава творческа личност, която трудно може да бъде обхваната от един поглед. Най-често за него се говори като за голям класически филолог и като за неподражаем литературен критик. Но Балабанов не е само това. Балабанов е и поет, преводач, есеист, фейлетонист, социолог, художествен и театрален критик, народопсихолог — с една дума, интелектуалец с изключително широк творчески диапазон. Но в тези области Балабанов е съвсем малко познат на днешните поколения.

Някога побългареното стихотворение „Охрид син“ (от немската песен „Зелени Рейн“) е било изключително популярно. Знаела го е цялата ни интелигенция. Ал. Балабанов е автор и на стихотворението „Автобиография“, което е твърде интересно като творческа характеристика на своя автор:

И мраз,
и жар;
и роб
и цар;
и гроб
и ден;
зелен
и стар;
и лъв,
и мек —
за всеки час!
Такъв
човек
съм аз.

Ал. Балабанов има и други стихотворения, които не са изгубили своята художествена свежест. Но дори и тези примери говорят за безспорния поетически талант на Балабанов, който така щедро му се отплаща в превода на Гьотевия „Фауст“ (първия у нас), на „Илиада“ и „Одисея“, на стихове от Сафо, Анакреон, Хайне, Албер Самен, Фридрих Шилер и др. А Балабанов още не е включен в поредицата „Българските преводачи“ на изд. „Народна култура“, макар че е много по-заслужил за българския превод от някои включени досега преводачи. Балабанов не само пръв превежда отделни класици на европейските литератури, но ги превежда и на завидно художествено равнище. Но темата Балабанов като преводач е твърде обширна и заслужава отделно разглеждане.

Ако с преводите на Балабанов са се възпитавали няколко поколения, то белетристичните му опити са известни на малцина. Оказва се, че Балабанов е и оригинален разказвач, с тънък усет за белетристичното слово. Който е чел неговите спомени „И аз на тоя свят“ (печатани през 1940/1941 г. във в. „Дума“), той с изненада е открил за себе си един много жив, находчив, с усет за характерния детайл писател. Ако не е имал възможност да се запознае с тях, нека прочете белетристичния откъслек „Мечти“ („Вместо автобиография“) от изданието на „Български писател“, или спомена му за превода на „Фауст“ („От някога“). Човек с голям културен хоризонт, Балабанов е бил интересен във всяка

написана от него работа. Никой не би очаквал, че той може да бъде и автор на пътеписи, но ако му е попадал неговият пътепис „При бухалите" (за едно пътуване в Атина през 1925 г.), ще признае, че подобно нещо в нашата пътеписна литература не е срещал.

А статиите на Балабанов по обществено-политически въпроси, есетата му за българския език? Балабанов има такива дълбоки социологически наблюдения, които ще срещнем само у Иван Хаджийски: „Никой не смее да казва това, което мисли. Нито пък наистина мисли това, което казва за работите на българския свят. Защото ако се опита да стори това, ако е политик, ще бъде подгонен от гнусната тълпа на хитрите народни трибуни, ще бъде наклеветен като предател! Ако е учен, ще бъде осмиван и понижаван от организираните посредственици и представен като несериозен. Ако се опита като обществеик или като мислител да изтъкне някои недоразумения в нравствените ни схващания, ще бъде изхокан от глутницата на лицемерите. Ако е литератор и каже нещо ново, уплашените предъвквачи и преписвачи на чужди книги и на евтино купени умове ще го залаят, както залайват триста псета наведнъж, щом влезе човек в някое село." Какво е това? Социологическо есе, морален трактат, памфлет или сатира? И едното, и другото, и третото. Ал. Балабанов е и впечатляващ публицист, но от кръвната група на Ботев, Захари Стоянов, Димитър Петков.

Нека вземем неговите изказвания за българския език. Есетата на Балабанов за българския език са не само една прослава на неговата сила, едно дълбоко чувствуване на неговата красота. Те са едно изключително проникване в националната съдба чрез съдбата на езика. Ал. Балабанов като никой друг е виждал ролята на българския език в нашето национално оцеляване. Според него българинът никога не е воювал за земи, а в името на българския език. Достатъчно е човек да прочете статията „Слепите граматици", за да види дълбоките прозрения на този неповторим човек. Тук нямаме възможност да засегнем примерно и театралните статии на Ал. Балабанов, които са не по-малко интересни от литературните му статии.

Разбира се, като всяка творческа личност и Балабанов е имал своите грешки и пристрастия. Наред с големите си открития и той е допускал снизходителни насърчения на недотам талантливи автори. В своята защита на Елин Пелин той стигна до известно подценяване на творчеството на Йордан Йовков, но това за сетен път доказва, че в областта на литературната критика няма и не може да има абсолютно безгрешни хора.

Някога Александър Балабанов е бил наричан най-популярната интелектуална личност на България. Неговата поява в най-далечни наши градове и села е предизвиквала жив интерес, вълнения, редки преживявания.

ПСИХОДРАМАТА НА ЛИРИЧЕСКИЯ ХАРАКТЕР В ПОЕЗИЯТА НА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

Страхил Попов

Лириката като изкуство на художественото слово се реализира в репрезентативното време и вътрешното пространство. Всяко произведение на изкуството се интерпретира като въображаем свят, проекция на обективната реалност в душата на твореца, чиято система от образи е в крайна сметка най-красноречивият факт от оригиналната му инвенция. Най-съществената задача на читателя е да осъществи в процеса на творческото възприемане динамичната комуникация между своя собствен мир и поетическия свят на автора. Защото всяко стихотворение живее като вътрешен пейзаж на художника, пейзаж, в който текстът и подтекстът се взаимопроникват и обуславят. А диалектиката на тези взаимоотношения реализира музиката на цялото. Затова откриването на авторовия поглед към света играе първостепенна роля в задълбочения и проникновен анализ на стихотворението. В същност хармонията на всяко значително лирическо произведение се осъществява от три разностранни пласта: словесна област, живопис — посредством словесните форми се внушават визуално образи и ситуации, музика — аудиовпечатления, провокирани от вокално-консонантната система, ритъма, римата и т. н. [1] Това триединство налага по необходимост комплексен подход към лирическото произведение. При това работата с конкретния текст, добросъвестното съобразяване с особеностите на жанра дава големи възможности за преодоляване на тематичния анализ, който търси и „открива" сюжетни звена в лирическата творба. Освен това в света на поетическото произведение ние откриваме физиономията на авторовата личност и индивидуалност.

Настоящата разработка няма за задача да обхване цялостния поетически свят на Асен Разцветников. Това би било обект на едно монографично изследване. Целта е далеч по-скромна: аналитично-синтетичният поглед върху психодрамата на лирическия характер и полюсните превъплъщения на авторовия индивидуален дух: драма, която ултътнява най-високите върхове в лириката на поета.

Ако се ограничим само в рамките на идеологическите предпоставки, които до голяма степен обясняват завоя на Асен Разцветников след Септември 1923 и Април 1925 г., можем да открием в тематично отношение почти пълна пропаст между неговите „Жертвени клади" и последвалите лирически откровения на поета. Като че ли в „Двойник" и „Планински вечери" съзнателно е приглушил оптимистичните и трагичните полети на своето време, затворил се е в своя непристъпен чертог, в който витаят сенките на небитието. Но ние се намираме

---

[1] По този въпрос вж. по-подробно книгата на Gui Michaud „L'oeuvre et ses techniques". Paris, 1957.

в художествената вселена на автора, която ни задължава да обхванем цялостното ѝ звучене, предизвикано от превъплъщенията на лирическия характер. Показателна в това отношение е и автентичната самооценка на поета, изказана във връзка с поемата „Двойник“: „Аз написах „Двойник“, за да туря край на литературните си и обществени увлечения, без да помисля дори, че постъпвам като ония младежи, които решават да основат въздържателно дружество и се напиват по тоя случай за последен път.“[2]

Искрената изповед тук е действителен факт. Не един път А. Разцветников е бил определян като подчертано нежно-романтична душевност, която не изменя на съкровената си същност дори и в мигове на бурни превратности в социалния и личния живот. И това е действително така. Достатъчно е да се хвърли дори и бегъл поглед върху неговите „Жертвени клади“, за да се види, че през тихите тонове на поетическото слово си пробива път богато нюансираната авторова истина за живота, кореспондираща с най-прогресивната идеология на времето. При това публицистичността и декларативността не само не са в активна позиция, но почти напълно липсват. Защото Разцветников е предимно поет на дълбокия контекст (и подтекст). За него с пълна сила важат словата на Жубер: „Изкуството се състои в това — да скриеш изкуството.“ Но с още по-страшна сила се налагат неговите стихове — автохарактеристика на една разкъсвана в драматични противоречия душа:

Да замълчиш навеки — страшно нещо,
но по̀ е страшно там докато стигнеш. . .

И тази поетическа логика звучи във всеки стих на неговия „Двойник“. Това не е двойникът, символ на тържествуващото човешко зло (както е у романтиците). Нашият поет намира своята индивидуална стихия, отдалечавайки се от известни вече поетически открития. Неговият двойник е дълбоката му вътрешна същност, онази неумолима съвест, която непрекъснато ще терзае неговото съзнание до края на живота му.

Впрочем предвечната двойственост, която предизвиква индивидуалната душевна драма на твореца, звучи като постоянен лайтмотив в Разцветниковата лирика.[3] Тези интензивни движения във вътрешния му мир извират съвсем естествено от червеното зарево на пожарите, покрили с мрачното си було хоризонтите на озлочестената родина. Но за да настъпи истинската душевна драма, е необходимо и нещо друго: интроспективен диалог-монолог със стойностите на собствената душа и повелите на социалното съвремие. И този шепот насаме се налага с ледена невъзвратимост като една страшна дилема на времето, което потиска авторовата лична изява след погушените септемврийски пожари, белите нощи на Април 1925 г. и последвалата тъмна нощ на неговите „Планински вечери“. Защото тежките мигове на равносметката не са мимолетно явление, а като пареща рана постоянно напомнят за своето присъствие. Посредством поетическото си слово, в осъзнат план вече, художникът реализира своята лична драма, която е достояние на борбата между двата реални мита: на бунтовното минало, от което още звучат както ураганният устрем на подема, така и мрачните стонове от гордата смърт на неговите удавници — оптимистични и трагични гласове, които някога са обединявали неговото „аз“ с многозначещото „ние“ на народа; другият мит — съвременният, който не може да не държи сметка за индивидуалните съмнения в социалните стойности, превърнали душата на ликуващата някога личност в арена на тежки драми. Но заедно с това долавяме и един трети мит, не по-малко силен от първите два —тъм-

---

[2] Вж. А. Разцветников. Избрани произведения. Т. I. С., 1963, с. 323.
[3] Вж. Р. Ликова. За някои особености на българската поезия, 1923—1944. С., 1962, с. 61.

ните пластове на психиката, които със своята неочаквана избухливост кристализират богатите измерения на индивидуалността Разцветников (и на неговия лирическо-драматически герой).

И бродим ний мълком, заплетени в тъмните пътища,
не чакаме нищо, не помниме вчера що бе,
и тънем в тъмата, в земята и в малките къщици,
и плачем за въздух и плочица синьо небе.

(*„Есен“ — „Планински вечери“*)

Каква страшна мъка и обезвереност трябва да е обхванала душата на лирическия герой, на когото дори спомените са угаснали, потънали в ледения гроб на невъзвратимостта. Каква душевна болка предизвиква символното идентифициране на настъпилата златолиста есен с бялата пустиня на смразяващата зима?!

Ти дойди, зимен сън, и приспи ме под скрежни люляци,
моят свят е зарит, аз едничък сред него стоя —
аз стоя тук един, като стълб в съсипните, и чакам
да се сринат над мен небесата, снегът и нощта.

(*„Декември“ — „Планински вечери“*)

Ако по времето на бунтовния романтизъм Разцветников потиска с необикновена мъжественост мъчителните съмнения на душевните си импулси и в името на гражданската си реализация във вихъра на народното негодуване и възторг предизвиква небе и земя, за да зазвучи заветната дума „свобода“ („Жертвени клади“), във времето след кървавите събития художественото му слово със сетни усилия успява да запази неговото лично „аз“ през стремящото се да вземе връх душевно неравновесие. Защото равносметката, предизвикана от дистанцията във времето, налага вече не реалните очертания на личностната жажда за живот в името на народа-страдалец, а само желания символ на виталността. И този символ не е функция от подличкия страх пред една реална и брутална сила (фашистката власт), а вътрешна необходимост на художника, която очертава неговото индивидуално „аз“, за да бъде, да си остане човек.

Само дълбоко подземният бунтовен дух на Разцветников може да сътвори такъв сложен лирически характер, способен да отрази индивидуалната му психическа безпътица, минирана от миналите видения, които чрез символа за родния хайдушки Балкан напомнят недвусмислено за тежкия двубой на живота със смъртта („Ти наш роден Балкан, леле стар, начумерен хайдутин!“). Не е ли този символ-видение една неосъществена реално, но преживяна вътрешно носталгия по гордите върхове на народния подем и погром; носталгия, в която героичните стонове на фаталиста-страдалец визират най-тежката битка, която Разцветников води — със себе си. Защото трагичната самота на душата в настоящето трудно вече може да се възпламени за нов живот от някогашната обич към скъпите мъртъвци, които лежат в бездните на майката земя.

Назад ли? Напразно. Не мога. Ще падна без сила сред урвите,
а страшно е сам под звездите, под вечния купол и бурите.
Защо си запалил в сърцето ми земните жажди и трепети?
Защо ме доведе ти тука из тихите пазви на степите?

(*„Със нокти и зъби въздъхох...“ — „Планински вечери“*)

Да, остава само блянът, който като приказно видение води към загадката на земното съществуване. Всичко е забулено в меките нюанси на тиха печал, която на моменти се трансформира ту в безгранично отчаяние, ту в глухите тътени на кипящата от мъка кръв. Проницателният поглед върху поетическите реалности след „Жертвени клади“ ще открие страхотния гърч на авторовата душа, която,

призовавайки мъчителната безпощадна равносметка на нощта, през безсънните стонове на самотата изпява онези чародейни песни, наподобяващи последния издих на психическата стихия.

Виждам: иде нощта, идат бавно покоя и мрака.
Аз не мисля за теб. Аз не плача насън. Аз не чакам.

(„Свела мигли от бронз, тихо шушне и плаче гората" — „Планински вечери")

Явно е, че романтизмът в действие на миналото е вече отминал етап за Разцветников. Но борбата за преодоляване на собственото индивидуално „аз", за победата над дълбоко импулсивното у него продължава. Макар че сферите на действие са променили своя облик — областите на душата и видимата му реализация — драматичните нюанси на лирическото слово. Без да достигне демоничния егоцентризъм на Яворовия лирически характер, Разцветников търси, през мъчителните колебания, индивидуалната автентичност на своя герой, която се изявява в печалната атмосфера на относителна изолираност от горещите контакти с текущия ден. Затова Разцветников се обрича (съзнателно или не) на своите кошмарни нощи, търсейки тъмните сенки на дълбоката си индивидуална душевност, която кореспондира по един странен начин с безутешните импулси на архитипа, въплътен в многовековната съдба на народа. Той сам е убедил себе си да се откаже от парадния шум на „патриотичните" идеали, които в очите на непрозорливи хора представляват смисълът на живота (и света);[4] защото е разбрал, че е отминало безвъзвратно времето на войните, когато върховният подем на целия народ за обединение на българските земи е бил идентифициран от официалната пропаганда с политиката на буржоазната власт. Настъпили са жестоките дни на безкомпромисния класов двубой. Затова предпочита и приема (след погрома) индивидуалната вина пред всеобщата фалшива представа за свободата на личностната изява. Един алтруистичен егоцентризъм, който още повече задълбочава вътрешната борба у него, за да прерасне драмата му в истинска трагедия.

Търсейки индивидуалната автентичност на лирическия характер, Разцветников осъществява неговия своеобразен бунт. . . през митологията на човешкото психическо съществуване. Наистина тихите нюанси на този бунт кореспондират с някои приглушени акорди на личното страдание, но се сливат най-често с илюзорната автономност на вечното връщане, като гаранция. . . за търсене на истинското място в света, без да е сигурен, че ще го намери. В самото търсене той намира омаята на ефимерното откривателство, щом контурите на крайната цел са забулени в непрогледната мъгла на неверието и умората.

Какви надежди остават на лирическия характер (и на самия Разцветников)? Да намери през мъчителните си съмнения онези празни пространства в реалността, погрешно смятана от мнозинството за съвършена в своя застой, и да покаже със силата на поетическото слово, че именно тук може да открие истината, своята истина. И той наистина я открива през онези мощни биотокове на народопсихиката, изкристализирала във фолклора, който за известно време се оказва най-спокойният пристан за изнурената му душа. Няма ли в такъв случай той да подпише сам присъдата си на отвергнат, „прокълнат" човек?! Разцветников приема без колебания този тежък кръст, защото притежава своя собствена тайна, която никой не знае. . ., тайната на драматич-

---

[4] По същото време (30-те години) един публицист, акцентувайки върху неосъществения патриотичен идеал, прави унищожителна критика на „Каин". . ., без дори и да усети огромната пропаст, която съществува между солдатите-убийци (от стихотворението) и българските герои-войници, които са осъществили някога военната слава на родината (вж. Д. Жостов. Негово превъзходителство социалното безгрижие. Фейлетони. С., с. 109—110).

ното съпреживяване с потайностите на живота, който не е имагинерна величина, но не подлежи и на праволинейна формулировка, като се игнорира неговата сложност.

Мойта тайна лежи като въглен във мене зарита.
Аз съм честен човек, аз съм умен и много почитан.
Ала тръгна ли някога в презнощ към къщи самичък,
сякаш стражи след мен затръбяват, и тичат,
сякаш трепват къщя и дървета и дигнати шии
през оградите сочат и викат след мене: „Убиец!“

(„Двойник“ — 13)

Излишно е да търсим биографично-житейската причина за подобно психическо неравновесие. Дори и да ги има конкретните факти, те малко биха обяснили вътрешната нагласа на твореца, онази поетическа интензивност на лирическото слово, което уплътнява и оформя лирическия характер. Затова „Двойник“ заема кръстопътно място в художествения свят на авторовата личност, без тази поема трудно бихме си изяснили както метаморфозите на лирическия герой, така и структурата на Разцветниковия стих.

Ако разгледаме музикалната тоналност на някои цикли от „Двойник“, можем да вникнем в онези музикални пластове, които заедно с интелектуалния и пластичен план образуват чудната хармония на цялото. При това е необходима следната уговорка: ще бъдат анализирани темите не като сюжетни единици, а като „особеното, оригиналното присъствуващо чувство“[5]. При това, без да изпадаме в крайностите на „инструменталния лиризъм“ на Рьоне Гил (един от френските неосимволисти), който, изолирайки звуковете от контекста, търси тяхната константна емоционалност.[6] Напротив, за нас сонорността, емоционалността и значението на думата са в неразривно единство. Освен това работим с конкретен текст и изводите са в сила само за него. Във втория фрагмент на „Двойник“ вокалната система посочва доминиращата тема „и“, която дава генералния нюанс на стиховете, т. е. онази мрачна безнадеждност на ситуацията, в която е попаднал героят (Дон Кихот). Тази тема определя психодрамата на лирическия герой, която от своя страна ще предизвика в душата на поета не умилителните сълзи на състраданието и съчувствието, а най-великата форма на солидарността — чувството на преклонение и уважение към трагичния герой—негов двойник. Контрастната тема „а“ туширa драматичния конфликт, уравновесява нюансите, така че внушението не е категорично трагично. Създава се атмосфера на известно състрадание, при което поетът намира тихите акорди на „ведрата безнадеждност“, онези отсенки, които кореспондират с най-нежните трепети на сърцето, с празничните стонове на душата. Неслучайно силните времена (ударените вокали) изтъкват на преден план „о“ и „е“ теми, които се повтарят в римова позиция. А това е още едно доказателство за изключителния поетически усет на Разцветников, който успява по един блестящ начин да постигне равновесие между вътрешната драма на лирическия характер и хуманните импулси на състраданието и уважението. Затова и очакваното обръщение към героя е своеобразен емоционален изблук и утешение, които отекват дълбоко в наранената душа на поета („Двойник“ — III фрагмент). И тук съвсем логично доминиращата „а“ и вариращата „ъ“ теми заедно с тема „о“ почти напълно изчерпват тоналността на стиховете. Посредством посочените теми читателят присъствува на една чудна метаморфоза — измества се фокусът на драмата от лирическия герой към душевните пластове на художника до такава степен, че те почти се идентифицират.

---

[5] Вж. пос. кн. на Gui Michaud, с. 36.
[6] Пак там, с. 45.

Дон Кихот, Дон Кихот, двойнуко мой, безнадеждно осмян и
премазан,
дай да целуна кръвта по разбития шлем и желязната
пазва.

Особено впечатление прави обстоятелството, че най-силната психодрама на лирическия характер се внушава почти винаги посредством преобладаващата „а“ и вариращата „и“ теми. Такъв е случаят с XIII фрагмент от „Двойник“. Математически точното съотношение между ударените вокали и тези в римувана позиция, разположението им в съответните думи посочват най-сложната и страшна борба, която поетът води — с подземните тътени на душата си. Това е една показателна вътрешна реч, безмилостен автоанализ, който постепенно набира скорост, за да зазвучи във финала, през драматичния му монолог в самотата, кошмарният, ужасен вик „убиец!“. Като че ли тук е концентрирана поетовата спонтанна душевност. Наистина поливалентността на символа омекотява потенциалната болка, но ние имаме чувството, че героят витае в черната нощ на неверието, безнадеждността; състояния, които често се трансформират в меланхолични отблясъци, а понякога и в приглушени песимистични акорди. Не е ли това една от привилегиите на умния човек, който единствен може да си позволи да бъде (поне от време на време) и песимист?! Защото притежава богата душевност с много измерения, които реагират многостранно на реалността.

Наблюденията върху ритмичните теми в „Двойник“ открива наистина една интересна панорама, която внушава интензивните движения в душевния мир на поета. Задъханото, подчертано динамично избухване по правило кореспондира с ритмични стъпки, които започват със силно време (ударен вокал — „Двойник“ — II, III, XIII цикъл). Докато началните слаби времена в ритъма изразяват една нормална душевна ситуация. Цикличната система на „Двойник“ обаче обединява двете възможности, осъществена е една хармония, в която отделните фрагменти звучат като относително самостоятелни единици с различна тоналност, но комплексното звучене се налага през динамичното лирическо-драматично равновесие. Може би по-задълбоченото анализиране на ритмичните структури в поезията на А. Разцветников ще даде възможност да се открият и някои национални особености на езика (като средство за комуникация и като художествен език). Но това вече е обект на друго изследване.

Във всеки случай всички тези теми — музикални (вокално-консонантни), ритмични, пластични — осъществяват посредством мисълта-емоция, която внушават, комплексната физиономия на лирическия характер; неговата индивидуална определеност, която се мята между привидно отстранения ад на миналото и призрачното чистилище на настоящето и бъдещето. С ясното съзнание за действителната опасност от подобни аналогии бихме добавили: Разцветниковият „Двойник“ заема същото място в творческата еволюция на поета, както Яворовата кошмарна „Нощ“ и последвалите страшни „Безсъници“ в драматично-трагичните метаморфози на неговия събрат по перо.[7] За да настъпят след време неговите „прозрения“, провокирани от градивното страдание на кръстопътя, който очертава границата между песимистичното опустошение на скепсиса и сърдечната вяра в бляна. Защото още тук, в „Двойник“, ние долавяме програмната насоченост на поета (макар и илюзорна, защото я търси в омагьосания кръг на психическия индивидуален сплин) към нови светове, без да е игнорирал миналия път (въпреки всички негови усилия в тази насока). През глухата безнадеждност на индивидуалния вакуум, през застиналата печал се промъква полъхът на динамиката с екота на душевните приглушени взривове, които непод-

[7] Вж. З. Петров. Асен Разцветников. С., 1963, с. 21.

купната съвест регистрира в полета си към съвършената обич . . към света и човека.

Този авторов лирико-драматичен монолог-диалог със своя двойник обединява не само всички „теми“ в творбата, но и хоризонталното движение на метафоричните структури и поливалентната вертикална динамика на символа. Ту двойникът, ту гражданското „аз“ вземат връх, за да се получи в крайна сметка един свят, в който серафичните блянове съжителствуват с безнадеждни реалности, сантименталната болка се „утешава“ с емоционалния поход към бурни преживявания, болезнената експанзивност се трансформира в безутешната печал на прошепнатата песен. Между екзалтираната жажда за човешка топлота и мъчителната самотност се очертава несретнишката съдба на този закъснял „прокълнат“ поет в едно жестоко време, което безмилостно отхвърля подобни индивидуалности на глух пустинен бряг, далеч от бурите и светкавиците на тревожното съвремие. Тънката интуиция на поета в „Двойчик“ му е подсказала да потърси онова състояние на душата, което настъпва след тежкия двубой на живота със смъртта — състояние на тиха печал, скръб безнадеждна, завоалирана и нежна външно, но бучаща вътрешно от една драма, която със своята безнадеждност ще предизвика трагедията.

Психодраматичните измерения на Разцветниковия лирически характер от периода на „Двойник“ наподобяват многообразните превъплъщения на небесната дъга, която често мени своя облик, подчинявайки се на комуникацията на автора с ценностите на собствената му душа и със структурите на социалното съвремие, пронизано от острите писъци на миналата народностна трагедия. Поетът не създава художествени характери като завършени величини, а улавя най-съществените мигове от тяхната изява посредством моментните ослепителни блясъци на мълнията. Ето защо бавното, постепенното оформяне на героя не би могло да съответствува на социалния пулс, който е в съсипни и съществува само под формата на фрагменти; не кореспондира и с Разцветниковата индивидуална психика, която търси валидни за всички времена стойности. . . през избухванията на емоциите и интелекта. Затова усетът на твореца му подсказва единственото разрешение: той атакува психическите дълбини на лирическия характер посредством сумата от моментно бликнали задълбочени „погледи“. Вместо да „възстанови“ като художествена реалност малките истини на актуалния живот, или да проникне в дълбоката същност на близкото бунтовно минало, изпълнено със светкавиците на героично-трагични избухвания, Разцветников предпочита горещото огнище на размислите — нравствени ценности, чиито искри, пръснати от могъщите трепети на душата, осветяват авторовата мечта за човешко съвършенство. Той навлиза в сфери, които само дълбоката мисъл-емоция, понесена от вихъра на баладно-митологичното чувство, може да покори. Така се обясняват реализираните авторови художествени инвенции в „Двойник“. По такъв начин Разцветников резюмира своята художествена концепция за реалното; концепция, която осъществява поетическите видения на неговата лирика: лирическата тоналност се уплътнява единствено от художествения превод на движещите се ценности, от красноречивата неопределеност на човешкото съществуване, от артистичната несигурност на твореца, която характеризира неговия поглед към света. А такава структура на лирическото слово кореспондира с поетическата тоналност на септемврийската литература. Без обаче да притежава нейния устрем към онази мъжествена закана на множеството, отправена към властта. Затова поетът не изпада напълно в мрачните тонове на скепсиса, а сътворява посредством своята инвенция нови стойностни поетически величини, дело на трескавата му мисъл и чувство.

И точно тези фактори предизвикват дълбоката метаморфоза на Разцветниковия поетически изказ: една трансформация на лирически структури, оформена

като индивидуална естетическа концепция, която е пряк наследник на Яворовите поетически видения от времето на неговата „Нощ“ и последвалите „Безсънници“ и „Прозрения“. И Разцветников като по-ранния си събрат не реализира художествено цялостната физиономия на лирическия характер — той не систематизира в художествен план необходимите качества и нюанси на героя, а само улавя онази страшна тишина на самотата, която на моменти бива разкъсвана от пронизващите стонове на душата, отглас от драматически стълкновения, които регистрират не само индивидуалната му несрета, но и общочовешкия стремеж към съвършенството на света. И този поход на поета води пряко към колективната съвест и съзнание, изведени от силата на поетическото слово до философско-нравствено-психологически величини. В същност изригванията на психическите стонове оформят интелектуалните прозрения у лирическия характер, който се вълнува за съдбата на човека и народите като световни единици[8] („Чеда на желязната, горда Германия“, „Смири се, о тъмна жестокост“, „И моят народ е ранен“, „Светът е засада. . .“). Диалектическите параметри на съотношението живот — смърт, онова непрекъснато движение във вселената, обществото и човешкия живот е продиктувано от противоречиви стойности, които се възприемат през психодрамата на лирическия характер и структурата на поетическия изказ. Поетовата художествена идея за смисъла на човека в света, преди обаче да достигне космическа обобщеност, заживява като психологическа стойност. . . посредством кървавия спомен на поета за колективния народен погром и детайлния самоанализ на сегашните му душевни трепети. Защото и в „Двойник“ се долавят незаздравелите рани на хуманиста, който трепти като опъната струна, с цялото си същество страда пред онова страшно запустение и черната безнадеждност, които царят в родната земя.

Вали тишина и забрава.
И в мрака, безкрайно дълбок,
издига се вопъл сподавен:
„Тук има ли някъде бог?“

(„Двойник“ — 8)

Тук долавяме същата трагична музика,която долита като злокобен сън от „Жертвени клади“ („Сред запустение“ — 1, 2). Да , нищо не е забравено от миналото, душевните трепети, макар и само на моменти, избухват със своята интензивна динамика.

Оттук и някои богоборчески импулси в изявата на лирическия характер, който в космически план оформя диалектиката на противоречивите стойности, персонифицирани в бога и сатаната („Ти, който забравен на кръста мълчиш“, „Светът е засада. . .“). Разбира се, богоборческото начало у Разцветников не достига демоничните избухвания на Яворовия стих или месианистичните приплямвания на Теодор Траяновото поетическо митотворчество. Тези краткотрайни избухвания в душата на Разцветниковия лирически характер долавяме като тревожни стрели, които пронизват неговата мисъл-емоция за смисъла на индивидуалното човешко съществуване. А може би Исус е символизираният блян на самия Разцветников (вариант на другия му двойник — Дон Кихот) за върховното надсветовно Добро, което в борба с космическото Зло ще възвърне хармоничното равновесие в неговата душа. Многоаспектност на символа, който кореспондира с индивидуалната вътрешна реалност на художника. Елементарната трактовка на подобни фрагменти в „Двойник“ би могла да „открие“ известна поза на Разцветниковия душевен мир. Толкова по-зле за трактовката. Защото страданието на поета не е словесната конвулсия на евтината декларация, а свое-

[8] Вж. Р. Ликова. За някои особености на българската поезия, 1923—1944. С., 1962, с. 62.

образен символ, отглас от неговото индивидуално безвремие. И всичко това се вгушава от безмилостния авторов монолог насаме, уплътнен от нечовешкото страдайне на непрекъснатото търсене, от страшния динамизъм на неговата трескава мисъл, орисана от невъзможността да произнесе спасителното фаустовско „спри". Между тъмните сенки на обезверението и ефимерния блян на идеалните нравствени стойности се мята душата на поета, без да може да намери никъде подслон. А лирическият му изказ е художествен превод на поетовата стихия, която се опиянява от противоречията у човека и в чистилището на своите страдания намира огнения фокус на надеждата — вечния крепител на света през всички времена. И съвсем не е случайно, че именно под булото на нощния мрак двойникът нашепва своите кошмарни разкъсващи съмнения, които градят клетка по клетка относителността на истината за човешкото битие („Вечер така ми говореше. . .", „Нея нощ ослепени и мъртви лежаха къщята").

В същност и в „Двойник" лирическият изказ е своеобразна художествена кардиограма на психо-социалните структури — желанието на твореца, наложеният навик или категорична необходимост да се разграничи и отдели от конвенционалността и шумния парад на патриотизма, без да се изолира напълно от горещия дъх на живота, кореспондират в крайна сметка с повелите на съвременността, въпреки че са представени като вътрешно избухване на творческата индивидуалност. Неговата личност действително е отчуждена от посредствеността на буржоазната тълпа, от хората на социалното безгрижие, без високи нравствени полети. И понеже е загубил вяра в близкото реализиране на комунистическия идеал, цялата му енергия се насочва едновременно към много територии: психологически, нравствени, философски. Задълбочава тук всички свои усилия върху художественото слово, блуждае в мрака на неразрешени загадки, заплита се в много колебания и противоречия, без да постигне позитивно разрешение на проблемите, които сам си е поставил. Ето защо често романтично-трагичният вихър на миналото пронизва безперспективното настояще. А поливалентността на символа в „Двойник" е своеобразен израз на несигурността, съставна част на относителността, съмненията, непрекъснатото движение на стойностите (в социалния живот и в индивидуалния човешки мир). Имаме чувството, че не самият поет, а по-скоро неговата трескава мисъл-емоция се мята между различни полюси, търси напразно изход, за да литне във волните простори на ведрината, но не успява, защото траекторията на спиралата тук е заменена с безперспективния пунктир на окръжността. Поетът често достига точката, от която е тръгнал, като заблуден в тъмен лес пътник, чиито усилия към лазурите на ясното небе са предварително обречени на неуспех.

Това, разбира се, съвсем не означава, че Разцветников, осъществявайки своята художествена автентичност, наподобява онзи човек, който вижда дървото, без да може да обхване с поглед цялата гора. Отделното дърво в никакъв случай не му скрива гората, но той улавя цялото под формата на генерално наблюдение, докато в единичното прониква задълбочено. Едно противоречие, което се чувствува през мъчителните самоанализи в поемата „Двойник". Мисълта-емоция тук блика от няколко фокуса, стремейки се да осъществи комплексност на преживяването. Но се получават цикличии състояния, които трудно могат да бъдат обединени в едно категорично цяло: от една страна, емоционалните импулси, атакуващи реалността на мисълта, търсят своята изява в индивидуалното „аз"; от друга — съзнанието му е насочено и към външната реалност, без да може да я асимилира. Две показателни и интензивни движения, непримирими в своята същност, които реализират дълбоката душевна драма на поета и на неговия лирически характер. В тази съкровена драматична изповед се долавят не само индивидуалните прозрения на пророка, който вижда в перспектива бъдещата си трагедия („Двойник" — 12); вижда скритата пружина на енигматичната си участ.

В „Двойник“ се налагат и гражданските качества на човека-творец Разцветников, който блуждае в тъмната нощ на обществения живот; нежно-носталгическата болка на човека, чието голямо сърце носи към безкрая голямата любов към света,

Свете лъжовен, грижовен,
не можах да те живея. . .
Когато умра, отида,
сърцето ми ще изникне
на тъмен червен трендафил —
на него славей ще мъти,
моята обич ще носи,
моите песни ще пее.

През разяждащата болка на страшното мъчително съмнение в стойностите на живота, през тихите празници на душата, нежните вибрации на емоциите-мисли си пробива път една колосална обич, която регистрира върховете на съвършенството и красотата . . . на поезията и живота.

1918—1919 Г. В ТВОРЧЕСКОТО РАЗВИТИЕ НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ

(90 години от рождението на писателя)

Нина Андонова

От 1918 г. за Николай Райнов започва много да се пише. Броят на книгите му през последните две години, непрекъснато появяващите се из списания и вестници нови стихотворения, разкази, критически и теоретически статии за литературата и живописта затрудняват читатели и критици. Райнов сякаш се стреми да ги смае с изобилието на произведения, да ги удави в образи, цветове и багри, да не им позволи да си отдъхнат под напора на неговата плавна, песенно построена реч. И това му спечелва завистта на някои, неразбирането на други, възхищението на трети. Едни се съмняват в художествеността на многобройните му творби, други виждат в количеството им признак за скорошно изчерпване на автора, трети в това изобилие съзират талант с голямо бъдеще. В същност преди шест години, през 1912 г., „Богомилски легенди“ предвестиха появата на Николай Райнов в нашата литература, а „Слънчеви приказки“, „Очите на Арабия“, „Градът“, „Между пустинята и живота“, „Видения из древна България“, „Книга за царете“ откриха мащабността на мисълта и дълбочината на въображението му. И ако дотогава някои критици са се отнасяли със снизхождение към този автор, сега те разбират, че пред тях е сериозен творец и независимо дали приемат или не неговите художествени концепции, признават мястото, което си е извоювал.

Количеството на излезлите през 1918—1919 г. произведения изненадва само на пръв поглед. Те са създадени през периода 1912—1918 г., когато избухват войните, писателят е на фронта, а книгоиздаването е почти невъзможно. Много от тях са публикувани в списания и вестници, други в ръкопис са изпращани за миспие на приятели, а тяхната „масирана“ поява е резултат от невъзможността да бъдат издадени по-рано. Но независимо от почти едновременното си излизане книгите на Николай Райнов са различни по тематика, стил, настроения и носейки в себе си част от живота на своя създател, отразяват различни моменти от пътя му.

Най-ведрите сред тях са „Слънчеви приказки“ и „Очите на Арабия“. Първите са лирични миниатюри — построени върху отделни случки, спомени, малък сюжет. В тях се разказва за любов, отчаяние, смърт, възпяват се красотата и мъдростта — въобще всички теми, присъщи за натюрела на автора, разрешени в подчертан поетичен аспект, с романтична приповдигнатост и оптимизъм, чужди на по-късните му творения. При това той не следва отвлечено-притчовия тон на легендите си, библейската им иносказателност. Сега е много по-земен, по-осезаем. Сюжетите му са от живота, третират различни човешки взаимоотно-

шения, реални страсти, подсилени от стремежа за поетично обобщение — във всяко събитие да се открие вечната истина за живота. В „Кръв по листата“ писателят внушава мисълта за несъвместимостта между любовта и престъплението, във „Вечната хубост “ за безсмислието на красотата, която не носи радост и живот, „Златни криле“ е повествование за проклятието на златото върху щастието и живота, „Минатка“ — за облагородяващата сила на изкуството и любовта; „Огнена рана“ и „Песен на умрелия“ разказват за непризнаващата граници и разум любов.

В „Слънчеви приказки“ писателят сякаш взема по едно от светлите начала в живота — изправя до тях противоположните им явления и като ги събира в конкретна човешка съдба, развива в лиричен план идеята си за несъвместимостта на доброто и злото, за тържеството на светлите сили. Тук по подобие на приказните героите са носители на еднопосочни добродетели или недостатъци, овладени са от единни страсти и в сблъсъка им изкристализира авторовият замисъл за единството на битието, в което тържествуват изкуството, красотата и любовта.

„Слънчеви приказки“ създават усещане за романтика и поезия, за светлина и слънце, изпълнени са с разноцветни нюанси, блестящи образи, внушават илюзията за пълнокръвието на живота. Очевидно те са създадени с едно избухване на Николай Райновия оптимизъм — в тях се усеща и вярата му в изкуството и красотата, в доброто; убедеността му, че животът — бъдещето, ще се подчинят на техните закони.

„Очите на Арабия“ продължават ведрата, слънчева линия в белетристичното творчество на Райнов, но в нея се долавят все по-често усилващи се песимистични нотки, които на места подчиняват цялото повествование. В книгата са включени три повести или, както писателят ги е нарекъл, „сънни балади“: „Очите на Арабия“, „Князът“, „Сонора“. Всяка от тях разглежда човешкия живот: първата — младостта и любовта; втората — миналото, изобразено като спомен, като сън; третата — смъртта. Обединени в едно, те носят авторовото обобщение за човешкото съществование, реално през своя активен период — младостта, когато се осмисля от могъщото чувство на любовта, преминаващо по-късно като спомен в съня на старостта и смъртта.

Първата сънна балада, носеща заглавието на книгата — „Очите на Арабия“, е поетично видение на човешката младост, преминала през загадките на пустинята. Започва като изповед — в съкровен и искрен тон, който увлича подир себе си, обещава разкриването на нещо голямо и съдбовно.

„О смугли синове на пустинята, мои далечни братя! Простете, че разкривам пред окото на бели съкровените тайни на душата си — както я видях някога, кога живях сред вас своите честити дни!

Не ще се разтворят за реч на кощунство устата ми: не ще оголя пред белите ни една ваша тайна.

Но аз ще разкажа за мигове на своето щастие — защото в страдания минах живота си — и само при вас бях щастлив“ („Очите на Арабия“, 1918, с. 7).

Николай Райнов води читателя из пясъчните дюни на пустинята, в шатрите на нейните обитатели, разкрива вечно новите и вечно стари тайни на човешкото битие, съчетало в себе си миналото, настоящето, бъдещето. В повествованието един след друг се появяват старият Хареб — бащата на Тора, самата Тора и годеникът ѝ Омар, старият мъдър Исмаил и дъщеря му, красавицата Нефрет, за да затворят кръга на драмата, която изживява сред тях героят — драма съдбовна и за всекиго от тях. Нефрет е убита заради любовта си към белия човек, Тора — отхвърлена и отчаяна, Омар — прокуден по незнайни пътища, Хареб — нещастен с трагедията на дъщеря си, Исмаил — сломен от смърт-

та на Нефрет, а героят отново захвърлен по неведомите пътища, ненамерил и тук — сред простите хора на пустинята, спокойствие за себе си.

Любовта, страданието, смъртта пораждат централните събития в сюжета на Николай Райнов. От тях изкристализира идеята му за несъвместимостта в една действителност на хора от различни светове — влезли във възможно най-близки отношения, въпреки искреността на своите желания те остават чужди един на друг, причиняват гибелта си.

По своята трактовка първата сънна балада поражда асоциации за Пушкиновата поема „Цигани", която в друг аспект, изобразявайки друга историческа действителност, с други художествени средства и герои, решава проблема за невъзможността на човек да избяга от себе си — от времето, което го е създало, от участта, която го очаква като представител на определена социална среда, на определена епоха.

Останалите две „сънни балади" — „Князът" и „Сонора" продължават поетичната линия от „Очите на Арабия", но със засилена импресивност в повествованието. Без определен сюжет и конкретни образи, те са странни халюцинации с бързо менящи се видения, накъсани впечатления и изплъзващи се усещания. И в двете Николай Райнов е пресъздал картини на живота от гледна точка на приближаващия край и съприкосновението със смъртта, когато стойностите добиват други измерения и се оценяват върху фона на приближаващата вечност. Сгъстявайки краските, насищайки максимално атмосферата на изнизващите се дни, писателят не е намерил осмислящ център в живота на героя от „Князът". Осъществил е произведението като безкрайна плетеница от спомени и видения, реални и нереални, която води към „Сонора" — белия образ на жената, символ на смъртта. Не остава ни утехата на спомена, ни надеждата на вечното спокойствие.

В баладите от „Очите на Арабия" писателят едно след друго лишава от съдържание всички изживявания, за да изправи човек пред прага на вечността, изпразнен от всякакво минало. Абсолютизирано е безсмислието на живота. В импресивния дух на поетично видение прозвучава отвлечено-философско, като от старинна балада от незапомнени времена предупреждение, зов към по-мъдро осмисляне на човешките дни, което ще превърне края в тържеството на едно човешко усилие, в победа на мисълта.

„Слънчеви приказки" и „Очите на Арабия" са създадени вероятно след 1914 г., след като Николай Райнов се завръща от пътуването си из Истока, откъдето е почерпил теми, образи, впечатления, намерили място и в двете книги. Кога по-точно, е трудно да се докаже. Ако се съди от писмото на Райнов до Лилиев, изпратено от Щаба на Девета бригада от 30.XII.1915 г., може да се предположи, че през този период „Очите на Арабия" най-малкото е в процес на завършване. В посоченото писмо след цитирания откъс от втората балада „Князът" четем:

„Тези парчета сигурно те вече приспиват, скъпи Николай — спи, братко! Те се наричат „Сънни балади"... Не съм крив аз, като им е такова името..."[1]

Очевидно „Слънчеви приказки", „Очите на Арабия" са писани по време на войните — като реакция на действителността, в която авторът е принуден да живее, в която участвува. Техните герои са хора от пустинята, чужди на цивилизацията, далечни от нейния фалш и поквара. Чрез тях Райнов се стреми да изгради друг свят, противоположен на заобикалящия го, изпълнен със страсти и добродетели, естествени за човешката природа, освободени от варварството на цивилизацията. Този свят вълнува — но като мечта, като илюзия, чужда на изпълнената с кръвопролитие действителност. И вероятно затова —

---

[1] Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, с. 182.

въпреки екзотичния си блясък, въпреки приповдигнатия си тон и двете книги носят в себе си полъха на сдържана мъжка тъга и сподавен протест.

„Слънчеви приказки“ и „Очите на Арабия“ се приемат добре от читателите и критиката на времето, макар че, ако не бяха излезли едновременно с останалите четири произведения, биха се откроили по-ярко, биха направили по-силно впечатление. Повечето от авторитетните тогава критици оценяват достойнствата им, въпреки че не ги смятат за големи произведения. Ласкаво е мнението за тях на критика Малчо Николов в неговата иначе остро критична статия „Разказите на Николай Райнов“.[2] А Божан Ангелов в статията си „Съвременното литературно движение у нас“ пише:

„Слънчеви приказки“ са двадесет и два лирични очерци, сочни откъм колорит и най-вече верни и богати с внушенията на пустинята и слънцето, заразителни с огъня на страстите. Почти всички тези очерци, поеми и балади разкриват многоликата ту творческа, ту разрушителна стихия на любовта, чието най-добро огнище и олтар е жената.“[3]

Не по-малко положителна е и оценката на Асен Златаров за „Очите на Арабия“: „Това е най-трепетната повест, която е дала нашата книжнина. В една сложна композиция, където фабулата не е дадена като разказ, а в отделни ярки импресионистични картини, свързани в цяло от една обща обединяваща мисъл, в тая балада се рисува властта върху душата на нажежения пясък на пустинята — многолика и пълна със знойни тайни и кошмарни изпитания.“[4]

Не е ласкаво обаче мнението на критиката за поемата „Градът“. И според ценителите на писателя, и според онези, които не признават творчеството му, това е неговото най-слабо произведение през този период. И отнасящият се скептично към таланта му д-р Константин Гълъбов, и вярващият в неговото призвание Божан Ангелов намират сериозни слабости в творбата.

„Градът“ е обвеян в някаква мистика. Странни образи се преплитат с мрачни и нервно приповдигнати настроения, непонятни символи се смесват с тайнствени видения на странници, жени, черни птици с „мъртви очи и счупени нокти“, на разрушен град, сред който трудно се долавя замисълът на писателя. Но независимо от странността на творбата, от долавящата се в нея маниерност на изразните средства и диаболизъм на експресивността безспорно е, че тя е плод на отчаяние. Дали войната е смутила писателя или непосредствено след демобилизацията го е поразила мизерията на българските земи, може само да се предполага. Обхваналото го отчаяние ще да е било силно, за да може от въображението му да изскочи такова мрачно, без полъх на каквато и да е светлина или надежда творение, в което ужасите се редуват един след друг, все по-тежки и страшни.

„И отведнъж писъци прекъсват небето — и грамадни, острокрили птици затулят облаците: птици черни, с мъртви очи и счупени нокти. Те пълнят небето и над земята пада мрак.

И старецът трепери, но гласът му е страшен и уверен. Той казва на тълпите:

— Това са умрелите деца — вижте ги добре, братя: това са децата на Греха, умрели нощем, кога гузният баща спи, а майката се бои от сенките. Това са душите-нещастници, чиито родители престъпно сплитат ръце и тъпо мучат. Това са захвърлените деца![5]

„Градът“ е сякаш признание за примирение със злото, отстъпление пред него, отказ от съпротива. Поемата е пълно отрицание на хубавото, ведро усе-

---

[2] Огнище, кн. 5 и 6, 1919, с. 1
[3] Демократически преглед, 1923, кн. 3, с. 163.
[4] Асен Златаров. Мъдрост и поезия. — Слънце, год. I, кн. 6, с. 163.
[5] Н. Райнов. Градът. С., 1918, с. 12—13.

шане в „Слънчеви приказки“ — тя е израз на обхваналото писателя неверие в силите на справедливостта и хуманизма. Може да се отрича творбата, може да се обвинява авторът ѝ в безперспективност, но впечатлението, което поражда поемата, е така невъобразимо тежко, сякаш с нея завършва светът. И в този смисъл „Градът“ вълнува — не като художествена творба, а като документ за безнадеждността, сполетяла Николай Райнов. Безнадеждност без поза — толкова искрена и пълна е тя.

Поемата „Градът“ е интересна и като свидетелство за отношението на Николай Райнов към художественообразната система на символизма, за влиянието на тази школа върху творческото му развитие. Макар че произведенията на писателя са изпълнени със символи, макар че някои негови приятели са привърженици на това литературно направление, той не е символист. Далече е от идеите, от трактовките на поетите-символисти. Той е по-витален от тях, по-задълбочен в концепциите си, по-неспокоен в търсенията си, по-борбен в емоциите. В „Градът“ обаче се долавя влияние на символизма в общия отвлечено-печален тон, в тайнствените образи и носталгични настроения. Вероятно поемата е своеобразен експеримент на писателя. Резултатът му обаче е известен още на времето и Райнов не опитва повече в тази насока.

Твърде много шум предизвиква излезлият през същите тези години роман на Николай Райнов „Между пустинята и живота“. Върху неговото първо и единствено издание е посочена 1918 г., но някои автори сочат следващата. Възможно е книгата да се е появила по-късно от означеното — явление, характерно за книгоиздаването в следвоенния период. Съществено обаче е, че романът е замислен много по-рано. Възможно е идеята за неговото създаване да е хрумнала на писателя още когато пише „Богомилски легенди“ — по-точно „Исус и планината“, в която образът на Исус е централен. С течение на времето замисълът на книгата е претърпял редица художествени трансформации, но писателят непрекъснато е живеел с мисълта за нейното осъществяване. Конкретната си работа вероятно е започнал в началото на 1916 г. За това с приблизителност може да се съди от писмо на Николай Райнов до Николай Лилиев, в което четем: „Мъча се от месеци над някакъв „Син божи“, дето герой трябва да е Йешу бар Йосеф, когото някои наричат Йесус Христос. И все не излиза. Или изплува като съвременен тип, или пък се потапя в подробности на епохата, та мъчно се различава от подобни нему като Йехуда Голонит, Филон Александриеца или Йоканаан Кръстител. Не върви. А с жар почнах работата изпърво и трябваше отпосле да късам лист по лист всичко, що бях натрупал и смятал за готово. Не е за мене. Оставих го. Може би след време бих се отново заел, ако поузрея в стил и въображение. Яд ме е, че не направих нищо. . .“[6]

Независимо от трудностите в работата над „Между пустинята и живота“ Николай Райнов завършва романа, който веднага след излизането си привлича вниманието на читатели и критика. Започват разгорещени спорове — едни го превъзнасят, други го отричат.

Божан Ангелов в „Съвременното литературно движение у нас“ пише: „Пълна несполука представлява опитът му в тоя лирически роман „Между пустинята и живота“, в който той представя живота, деянията и смъртта на Исуса. Лицата се губят в мъглата на размислите, разсъжденията и излиянията, нишката и фабулата се късат съвсем не на сгода от разнородни ентеркалации — разкази, изповеди и документи от всякакъв вид.“[7]

А в сп. „Слънце“ Васил Добринов възторжено се провиква:

---

[6] Г. Константинов. Едно необикновено приятелство, С., 1967; писмото е с дата 30 април 1917 г.

[7] Демократически преглед, 1923, кн. 3.

„Това е най-крупният роман не само на Николай Райнов, но и на българската литература. Подир „Под игото“ на Иван Вазов, подир „Смутно време“ на Страшимирова тоя роман идва да внесе нови богатства, каквито новото време налага в идейно-формално отношение.“[8]

Скандализирано от смелата трактовка на образите в „Между пустинята и живота“, особено от художественото развенчаване на мита за непорочното зачатие, духовенството отлъчва писателя от църквата и жестоко го преследва, осуетявайки двадесет години по-късно — през 1939 г., петдесетгодишния му юбилей. До голяма степен от страх пред църквата по-рано за този роман рядко се е писало. А в първите години след 9. IX. 1944 г. интересите, мислите са насочени съвсем в друга насока и още няма време за преценка на това най-малкото странно за тогавашната действителност произведение, чиято тематика е чужда на проблемите в момента. Едва през последните години стана възможно по-проникновено отношение към някои забравени страни от литературното ни наследство, които, отърсени от конюнктурата на тогавашните литературни взаимоотношения, биха могли да получат по-справедливо художествено осветление.

А за „Между пустинята и живота“ има какво да се каже. Мнозина и досега се смущават от тематиката на произведението. Но не е тайна, че библейски сюжети изкуството третира от незапомнени времена. Световната литература, живопис, скулптура са изпълнени с произведения по библейски мотиви, редица от които и до днес са ненадминати по силата на художественото си внушение и хуманизъм. През първата половина на века у нас с голяма популярност се ползуват книгите на Ренан „Животът на Исус“, на Барбюс „Исус“ и на Папини „Животът на Христа“. Пак през тези години огромно въздействие има и поемата на Александър Блок „Дванадесетте“, прославяща революцията, в която образът на явяващия се във финала ѝ Христос тогава у нас се схваща като символ на победата. Разбира се, мотивите, насочили Николай Райнов към тази тема, са по-различни. Основният сред тях е отношението му към религията и нейните догми. Той смята, че отдавна е дошло време за философско преосмисляне на религиозните символи. И се бори за това. Борба много сложна, но и предварително обречена на неуспех. Николай Райнов, изглежда, не е дооценявал, че за възможностите на отделния човек е непосилна оная работа, която вековете преди него не са могли да извършат. И като Сизиф се втурва да изкачи канарата, без да осъзнава, че падайки, тя ще го затисне. Не е разбирал докрай, че подобна борба може да бъде успешна само в резултат на основна обществена промяна.

Христос в „Между пустинята и живота“ е жив човек — лишен от мистиката на християнските вярвания, обладан от порива да облагороди света. Като концепция той е смесица от бунтарството на богомилите, езичеството на древните народи и лъжехуманизма на християнството, от които въображението на писателя изгражда образ на човек, прозрял в края на живота си, че всяка саможертва в името на човечеството е ненужна и няма кой да я разбере.

„Ужас лети над мене и моята воля се колебае. От смърт е по-жестока мъката ми! Всичко можех да имам, а всичко отхвърлих, за да имам едно. Ала кой ще ми потвърди, че наистина имам това едно?

Не се ли борих цял живот за суета? Не се ли счупиха костите ми в катерене по лъжовни канари? Не падах ли напусто в бездната? Не се ли пролива още моята кръв — кръвта, що смятах за по-свята от кръвта на другите?“

Като цяло образът на главния герой в „Между пустинята и живота“ не е сполучлив — премного съвършен се е постарал писателят да го направи, което

---

[8] Слънце, 1919, г. I.

го е направило схематичен. Но там, където Николай Райнов е вложил своето разбиране за духовната мисия на човека, образът се одухотворява, звучи действено и живо. Силни моменти са изправянето на Христос пред съда на първосвещениците и смъртта му; моменти, които напомнят създадения по-късно в съветската литература роман на Михаил Булгаков „Майсторът и Маргаритката“, където смъртта на Христос е решена в подобна светлина, с акцент върху условната ѝ символика.

В романа има редица сполучливи и вълнуващи страници — грешната любов на Мериам с Акхар бар Гамилен, „син на пророк“, обвинен в бунт срещу Рим и предаден на разпъване, любов, от която се ражда главният герой; образът на прогонения от Рим философ Луканус Иустус, проповядващ езичество и свободомислие, образа на Йуда и пр. И ако не е склонността на писателя към притчово-философската усложненост на повествованието, романът би звучал реалистично, като философско обобщение на вечните човешки теми за саможертвата, любовта, свободомислието.

Славата облъхва писателя още след появата на „Богомилски легенди“, но истински се стоварва върху раменете му едва след излизането на този роман. И не защото той е върхът на неговото творчество. Напротив, това е едно от художествено по-незавършените му произведения. Но популярността се подчинява на свои закономерности, които често не се съобразяват с реалните достойнства на едно или друго произведение.

Най-светлата, най-плътната творба на Николай Райнов сред излезлите през тези години негови книги е „Видения из древна България“. Тя не предизвиква спорове, както „Между пустинята и живота“, но с не по-малка сила се откроява сред тогавашната литературна продукция. Подобно на романа, а по-рано и на „Богомилски легенди“ „Виденията“ се различават от всичко създадено досега с историческата си тематика и нейната трактовка, по отношение на създадените образи и цялата им художествена концепция.

Повече от героите във „Видения из древна България“ са воинствени царе, тръгнали с копие и щит да защищават своите земи от чужди нашествия — Аспарух, Симеон, Крум, Самуил, — все увенчани със сиянието на военната слава фигури. Николай Райнов рисува техни победоносни сражения, изобразява военните им триумфи. Но така, че във висшия момент на военните им подвизи да ги изправи пред неумолимия въпрос — в името на какво? Защо са всичките кръвопролития? И носят ли те щастие? Тук отговорът на писателя е винаги негативен. Героите му — царе, царици, царедворци, увлечени във вихъра на войните, уплетени в мрежите на заговори, са самотни и нещастни. Идеалите им търпят крах, надеждите им са развенчани. Дори Аспарух, чиито завоевания са в името на новата държава и нейното бъдеще, е измъчван от съмнения, които рефлектират в съзнанието на неговите приближени и прозвучават като обвинение в техните слова.

„За кого вяхме знамена, царю, за кого се бихме и ляхме кръв? И кой върви след нас? На хиляди един — от тези племена, чиято вяра ни е чужда. Дори езикът им едва разбираме... Та що сторихме накрай. Сякаш бяхме дошли да грабим и убиваме, така ни изглеждаха навред: под череп ни изглеждаха... Защо бе то? Та на грабеж и людокос ли бяхме тръгнали...“
(„Цар Аспарух“)

Рисувайки далечното минало на България, Николай Райнов невинаги спазва историческата достоверност. Целта на художественото му изображение не е възкресяването на една действителност, а като се използува нейната историческа канава, да се предаде настоящото време, да бъде изграден образът на настоящия човек, обхванат от неспокойствието на наближаващата революционна стихия, разяждан от противоречията на времето. Героите във „Видения из древна България“ са раздирани от жажда за власт и страх пред нейната преходност,

люшкат се между заговори, сплетни, прибягват към предателство и изживяват късно разкаяние, за да внушат авторовата идея, че в епохи на кръв, във времена на необуздани амбиции добродетелите придобиват други измерения и имат цена само ако носят обществен заряд, ако служат на земя и родина. Неслучайно писателят поставя една от своите най-ярки героини Ахинора („Царица Ахинора“) пред проблема за любовта, личното щастие и благото на народа; неслучайно я превежда през целия психологически ад на усещането за приближаващата смърт, за да я сблъска с вечната истина, че единствено в бъдещето на масите е смисълът на отделния живот. Трагична е участта и на друг от героите на Николай Райнов — Звеница („Звеница“), който, обладан от фатална любов (а в книгите на Райнов всяка любов е фатална), изменя на Самуил, изменя на народа си, предава воините, които сам е предвождал, на врага. Идеята за предателството, което, извършено дори в името на любовта, носи проклятието на народа и покрива с позор името на оня, който го е извършил — това е една от нравствените максими на писателя. Той властно се стреми да внуши, че няма щастие нито на този, нито на онзи свят за човек, който обрича на смърт своите и предава тяхното дело.

Във „Видения из древна България“ Николай Райнов ратува за смелост, доблест и патриотизъм — за добродетели, носещи белега на национално съзнание, но постигнати не по пътя на насилието и кървавите саморазправи. Вниманието му се насочва отново към богомилите. И отново, както в първата си книга, писателят акцентува върху тяхната философия, върху копнежа им за по-светло, по-мъдро устроено бъдеще. Но докато в „Богомилски легенди“ развиваше техния философски свят в светлината на символистичната образност, сега подходът му е друг. Самият той за изминалите години е изживял много — разочаровал се е в ранните си илюзии, стигнал е до ненапълно изкристализирала мисъл за организираната съпротива на масите. И повежда една от своите художествено най-плътни героини Теофано („Света Теодора“) по пътя на мъките. Довежда я до пълна безизходица: зад нея са разпилени любовта, младостта, вярата в доброто, надеждата в отмъщението. Изневярата, любовта, цареубийството, поруганието и изгнаничеството не я довеждат до нищо — поставят я между небето и земята. И в такъв момент на безперспективност, когато животът и смъртта са обезсмислени, писателят изпречва на пътя на героинята си княз Бенеамин (княз Боян — брата на цар Петър и според преданието вожд на богомилите), за да отвори очите ѝ за силата на обикновените, преследваните, афоресваните и бесените, за да ѝ посочи пътя на народното страдание. И тя завършва на кладата. Ето още едно от големите обобщения на писателя — идеите не водят до смърт, през огън проверени, остава тяхната светлина, докато свят светува.

Най-характерното за „Видения из древна България“ е обобщаващото виждане на писателя, яркостта на философската основа: Николай Райнов осветлява проблемите, изчиства ги от незначителните нюанси на временното и случайното, представя ги в тяхната общочовешка яркост и същина. Чрез отказа на Симеон („Симеон“) да превземе разтворилия покорно вратите си Цариград писателят развива онова мъдро прозрение за преходността на отделното съществование, на локалните конфликти и вечността на човечеството, на сътвореното от него, което облагородява духа и го издига до най-висшите прояви на човешкото въображение. А в „Царица Ирена“ отново съпоставя вечния копнеж по земното щастие с неукротимото търсене на духа — проблем, набелязан още в „Богомилски легенди“ — в „Даниел“, но разгърнат сега.

„Даниел“ и „Царица Ирена“ като композиция имат много общи черти — и в двете произведения героините са нещастно влюбени, страдащи, отхвърлени и отмъстяващи. И в двете те са въплъщение на стремежа по любов и радост,

по земното щастие. Героите Даниел и княз Бенеамин (в „Царица Ирена“) носят идеята за отречението от земните блага в името на духовното извисяване. В „Даниел“ писателят още не е намерил изхода за героя си и затова го примирява с поривите на нещастно увлечената царица. В „Царица Ирена“ той доразвива конфликта, изостря сблъсъка между отхвърлената, обидена царица и брата на цар Петър. Изправя ги в напрегнат двубой — тя като призив за земни радости, той със своя порив към духовно съвършенство, изразено в идеята за народа и неговото щастие. В този двубой Ирена е действената. Тя има конкретна цел — постигането или погубването на Боян. А князът е пасивен — освен мъдростта си той няма какво да противопостави на бруталността и грубата сила. И загива. С гибелта на Бенеамин започва вторият, същественият план на видението. Постигнала целта си, царица Ирена няма нищо повече като стремеж, мисъл или идея. Нейният живот приключва в конкретността на постигнатото — а то по своята същина е крах, — не носи удовлетворение, не носи щастие. Смъртта на Бенеамин е по-скоро игра на случая в големия път към осъществяване мисията за пълно отдаване на народното дело. А то само за себе си вече носи безсмъртие, то вече е победа.

В „Царица Ирена“ Николай Райнов се обръща към проблема за масите и личността. Той разглежда личността като продукт на потенциалните възможности на народа и свързва развитието ѝ с народните тежнения. Вярва, че ако личността ги долови и стане техен изразител, тя ще се превърне в активна сила. В противен случай ще загине под ударите на историческата действителност.

Плод на подобни разбирания е и излязлата по същото време „Книга за царете“, замислена като продължение на „Видения из древна България“, като нейна втора част. Онова, което само е нахвърляно във „Виденията“, в „Книга за царете“ (и в двете повести — „Цар Петър“ и „Петър Осоговец“) е доразвито и задълбочено.

За историческа канава на своите концепции за ролята на личността в обществено-историческите движения на масите Николай Райнов използува епохата през X в. Тогава България е разкъсвана от противоречия, дворцови заговори, народни брожения, връхлетяна е от външни врагове. Изображението му обаче, макар и обърнато към X в., твърде много напомня за времето, когато се пишат повестите — през и след Първата световна война. Тогава България също е разкъсвана от противоречия, жертва е на династическите и противонародни интереси на короната, разтърсена е от народни вълнения. Писателят е съзрял общото между двете епохи и рисувайки първата, намеква за настоящето, за неговите проблеми, за неговата безнадеждност. Затова създадените в книгата картини на дворцови заговори, на вражески нашествия, на народното бедствие са така живи, плътни, съвременни.

„Растеше като плевел в народната душа бясно недоволство — и царска повеля не сплаши недоволници.

Селяци дигнаха секири — с боляри да се бият. Защото бе накипяло всекиму.

И никой не зачиташе ни власт, ни закон. Пустееха църквите — че свещеници и мниси бяха станали царски слуги — и не тичаха вече тълпи да слушат проповед, платена с тяхно злато.

. . . Тъмни хора сновяха между безкнижен народ — и нови думи се чуваха, пръскани от уста на уста“ („Книга за царете“, 1918, с. 9).

Двете повести в книгата — „Цар Петър“ и „Петър Осоговец“ — са построени като теза и антитеза върху проблема народ и водач. В първата е развенчан митът за богоизбраността на царете. С образа на цар Петър Николай Райнов разнищва психологията на безпомощния човек и неспособен държавник, показвайки неговата духовна деградация. Изправя го пред най-страшния конфликт: между народното страдание и собственото безсилие, конфликт, от който героят няма сили да излезе. Така писателят отхвърля разбирането за властву-

ващата личност като покритие на понятието за предводител — цар Петър е само виновник за народната трагедия.

И в тази повест Николай Райнов отново се връща към образа на царевия брат — Боян. И отново се опитва да намери у него разрешение на вълнуващия го въпрос за народния водител. Но писателят и тук не е успял да постигне действено покритие на образа, ограничил го е в размисли и проповеди, не е успял да му вдъхне живот.

Несполуката с образа на Боян в „Цар Петър“ заставя писателя да огледа социалното съдържание, с което иска да изпълни героя си, кара го да почувствува несъвместимостта на това съдържание с облика на царевия брат. Така по художествен път се ражда авторовото разбиране, че едно народно движение може да бъде предвождано само от човек от народа. И тогава възниква замисълът за Петър Осоговец, тогава се ражда втората повест.

В повестта „Петър Осоговец“ Николай Райнов се опитва да изгради образа на истинския народен водител, застанал начело на народните борби. Като разбиране за социалната принадлежност на човека, способен да поведе масите към голямата цел, образът на Петър Осоговец е крачка напред във възгледите на Николай Райнов — това е човек от народа, обкръжен е от народната обич и доверие. Знахар билкар, мъдрец — към него се обръщат за съвет и помощ, от него очакват истината. За съжаление Николай Райнов се е ограничил в социалната характеристика на героя си, свел е действията му до напътствия и притчи. Въпреки енциклопедичната си настройка писателят не е в състояние да надрасне естетическия и теоретичен хаос на своето време и през него да съзре решението на въпросите, които го вълнуват, в примера на руския пролетариат, в победилата вече Октомврийска революция.

Като творец Николай Райнов се интересува от всичко — и тъмното и светлото, и грозното и възвишеното го привличат с еднаква сила. Възприема ги като част от света и се стреми да ги въплъти в образ и слово и така художествено да пресътвори магията на битието. Всяко негово произведение е особено отражение на действителността — с един акцент: или върху светлите страни на човека („Слънчеви приказки“, „Очите на Арабия“), или върху раздиращите го противоречия („Градът“, „Князът“), или към романтичните пориви на духа („Видения из древна България“). Всяка от излезлите му през 1918—1919 г. книги, разгледана независимо от другите, би изглеждала изолирано и откъснато, като едностранчиво отражение на човешкото съществование. Разглеждани общо, в единството на досегашното авторово развитие, те пораждат усещане за цялост на художествените му възприятия, осветена от идеята за човека като едно неизчерпаемо, планетарно многообразие.

ПОЕТИКАТА НА ЧУДОМИР

Драган Ничев

Чудомир изгради своята поетика върху битово-анекдотичния разказ, като в много случаи жизнените епизоди, при които изпадат героите му, остават встрани от острите социални конфликти на своето време. Това е природно-непосреден хумор, въздействието на който би следвало да се търси предимно в битово-етичен план. Повествователният модел на Чудомир се гради върху низ от анекдотични епизоди, но те са включени в общ контекст и са достатъчни да щрихират както образ (образи), така и една картина на интелектуална и битово-социална нищета. Свободното въвеждане на епизоди, които разкриват пряко или косвено образа на главния герой — героя стожер, е обикнат похват от белетриста. Той доминира в по-голямата част от разказите и фейлетоните му, при които „стройната фабула“ е пренебрегната в името на една автентичност и достоверност. Този мисловен поток, това изреждане и насищане на разказа с епизоди се родее с най-характерните моменти от нашето словесно народно творчество. В случая е доловена една особеност на народното общуване, която белетристът с вярно чувство вплита в своето повествование. Ролята на твореца започва от онзи момент, когато се постига степенуване на епизодите, когато се поставят художествени акценти, когато народното сладкодумие постепенно бива подчинено на една цялостна естетическа концепция. Така че тръгвайки от народностната традиция, Чудомир я издига и извисява, достига до свои решения и находки и онова, което за героите му е просто ежедневие, бит, раздумка — изведнъж се превръща в изкуство, щом до него се докосне талантът на твореца. Това преоткриване на народния хумор, на народния живот придава на Чудомировите разкази и фейлетони пълна автентичност, своеобразен колорит, живост.

В разказите на Чудомир не актуалното и злободневното са изведени като основен акцент, а са потърсени трайни народностни черти, които ни рисуват определен битов типаж — с очертани регионални и временни рамки. В повечето от случаите това са статични картини, изградени по веригата случка—ситуация—образ, така дори в композиционната схема Чудомир плътно се придържа до принципите на природно-непосредния хумор. Отсъствието на откроряваща се фабулна нишка наистина прави повествованието статично откъм действие, но тази статичност е неутрализирана с един невероятно жив, пластичен словесен рисунък, побрал в себе си най-характерните моменти от народното образно мислене и словесни обрати. Включени в художествена система — въпреки своята епизодичност разказите приемат и съхраняват в себе си трайни черти от народопсихологията на българина. Фрагментарната форма на разказа ограничава гледните точки на белетриста — битово-анекдотичните ситуации обаче са степенувани в своята комедийност и рисуват портрета на героя от непосредствена близост. Това е хумор, който най-често намира своята мотивировка чрез словесно-пла-

стичния рисунък, чрез комичната ситуация или случка, а не чрез директна социална характеристика на нравите и типовете. „Словесните фойерверки“, словесният поток от живи народни образи, сравнения и думи прави този хумор леко достъпен и в същото време той е изчистен от драстичност.

В разказите на Чудомир комичният ефект, вицът се постига обикновено върху метафорично-метонимния принцип. Често сме свидетели как авторът свободно свързва понятия, думи, които взаимно се отричат — в контекст те раждат една специфична гротеска. Анекдотичният рисунък деепизира повествованието, но ни предлага широта на инвенциите и странното съжителство на сериозното с веселото, значителното с незначителното и дребно ежедневното, поднесено с една дяволита, сърдечна усмивка. Това е гротеска, чрез която постепенно се открояват истини за бита, героите и времето.

Гротесковите образи при Чудомир не са нито уродлива деформация, нито фантастична приумица — това е по-скоро битова карикатура, типизирала в себе си черти на дадена прослойка. Чудомир нарича хумора „сладък мехлем“ и допълва, че „у нас има много рани за лекуване“. И наистина пречистващ и целебен е неговият хумор. Той ще се посмее над своя герой, но няма да го унищожи; ще го сепне, но няма да го смаже. Рядко хумористът ще свъси гневно вежди — усмивката му застива, преди да се превърне в саркастична гримаса. Той не лекува със скалпела на сатирата, а с благата билка на смеха; със сърдечната усмивка на доброжелател, който иска да види своя свят по-добър, по-съвършен.

Двойствеността, характерна въобще за гротеската — когато привидно случайното, епизодичното е изведено като характерно и обобщаващо, при Чудомир също присъствува, но тук превес вземат не сатиричните краски, а битово-карикатурните страни на явлението. Но ако все пак искаме да нюансираме нещата, то би могло да се каже, че обобщавайки провинциалния бит — битът и ежедневието на малкото градче, то тук хумористът поставя по-заострено проблемите и разгръща образ на съвременен еснаф, опустошен от своята духовна леност, загубил своите морални добродетели и задръжки. Но в своята цялост гротесковият свят на Чудомир остава неповлиян от промените, които съвременната цивилизация съдържа или носи. В основата си този свят е от „социалното дъно“ — изключително устойчив, неподатлив към промените; затворен в своя регион; комичен както с невероятната си беднотия, така дори и със своята „непромокаемост“. Това именно съдържа творческа позиция и социална оценка. Директивните внушения, острите сатирични картини наистина отсъствуват, ала остава тръпчивата мъка, че по света се среща такава сиромашия, толкова примитивен бит. И интересно — духът на героите остава свободен, разкрепостен — той не е в плен на тази затъпяваща мизерия, а, напротив — героите воюват с тежкия бит, като по своему го отричат и осмиват. И тук проблясват очите на твореца, изпълнени с чеховска тъга и печал. Гротеската на Чудомир не е чужда на чеховското начало — с моралните императиви, които налага; с хуманизма и топлото съчувствие към света на отрудените; с непосредната си близост до света на героите. . .

Чудомировият език носи своя багра, свой колорит — той е неповторим както с необикновената си живост, пъргавина и емоционална сила, тъй и със своята афористичност и лаконизъм. Този език не е стилизация на народна реч, лабораторна приумица. Това е живият разговорен език на народа — в народния език Чудомир открива „шеметни образи и динамичност“. И безспорно народностният характер на Чудомировия хумор се определя преди всичко от умението му да борави с живия език, майсторски да гради диалог, в който непринудено и естествено се вплитат елементи от народни сравнения и образи, от системата на народното мислене. Широк е диапазонът на неговите словесни обрати — от ловко намерения каламбур или колоритна диалектна дума до афоризма, сентенцията, поговорката. Цялата тази гама на Чудомировия словесен фонд — междуметия,

възклицания, елиптични думи, неологизми, чуждици (предимно турцизми и русизми), военни команди, тавтологии и паразитни думи, звукоподражания — не е самоцелен реквизит или евтини хумористични трикове и ефекти, а то е само външна обвивка към даден образ, наброска към определен психопортрет, синтезиран подход към тип мислене, подстъп към дадено обществено явление. Неговата пъстра галерия от образи крие неподозирано богат словесен регистър — това чудесно овладяване на разговорната реч ни потопява в атмосферата, бита и мисленето на хора от най-различни обществени и социални прослойки.

Разказите и фейлетоните най-често са осъществени под формата на монологично повествование — щедро поръсени с остроумия и пиперливи шеги, близки до ежедневието на героите, изведени от техния бит. Тази форма най-пълно и точно покрива типажа и художествените задачи, които си поставя творецът — той плътно се приближава до своите герои и с пределна автентичност претворява колорита на тяхното слово и мислене. Чудомир успява да „разиграе“ толкова „небелетристични“ епизоди, като надгробно слово, отчет пред едномишленици, изповед. . . Хумористичният ефект в случая е постигнат единствено чрез монологичен рисунък — при пълната статичност на ситуацията и героите. Но не само при тези случаи хумористът прибягва до избраната художествена форма — тя просто му е наложена от духовния строй на героите; тя е обективно най-адекватна при този типаж и начин на мислене. „Аз-повествованието“ най-пълно и точно покрива потока на мислене у Чудомировите герои, дори и когато те носят белезите на примитива. Обикновено примитивният герой не е склонен към диалог; потокът на неговото мислене не е подвластен на външни „словесни дразнители“! Монолозите („одумките“) са направени, тъй както се разговаря по тлъки и по седенки или пред портичките вечер след трудовия ден. И най-сетне това е пълно и точно отражение и на провинциалния манталитет — на едно мислене, което не допуска второ мнение—като истина от последна и достоверна инстанция...

Монологичното повествование на Чудомир в някои от случаите се превръща в подстъп към циклизиране на част от неговите разкази. (Например: „Дели Димови одумки“ и недовършеният цикъл „Мама“,където се срещаме с началото на едно по-панорамно разгърнато повествование.) По-нататък ще имаме възможност да се спрем на някои конкретни моменти от работата на белетриста, но тук бих искал да отбележа, че тази тенденция към циклизиран романов разказ отразява интересен момент в белстристиката ни. В случая Чудомир се явява приемник и продължител на една литературна традиция, която тръгва от Вазов (с „Чичовци“) и Алеко Константинов (с „Бай Ганьо“) — когато комедийно-гротесковият типаж е изведен и разкрит чрез циклизиран романов разказ. Макар че при Чудомир тази тенденция е изведена твърде непоследователно и остава фрагментарна, то тя се оказа плодоносна. Показателни в това отношение са опитите на Николай Хайтов в „Диви разкази“. Тук примерът на Чудомир доста пряко е ползуван, но без това да нарушава ни най-малко самобитността на Хайтовия свят. Върху друга сюжетна плоскост, с друга поетика циклизираният романов разказ в комедийно-гротесков план бе подхванат и успешно осъществен и от Йордан Радичков (в „Барутен буквар“), и от Васил Попов (в „Корените“). Влиянието на Чудомир при тези случаи не е пряко — но очевидно тук става дума за една плодоносна литературна тенденция, на която Чудомир е междинно звено; със своя творчески пример той подсказва богатите възможности на „аз-повествованието“.

Стремежът на хумориста е да изведе въз основа на конретния жизнен материал обобщени художествени типове, верни на времето и региона. Този свой свят Чудомир включи в единна художествена система, в цялостен художествен контекст. Още в годините, когато неговите хумористични разкази и фейлетони започват да излизат, той не пропуска да отбележи: „Не съм от тях“ (1935), весели

разкази, книга първа; „Нашенци“ (1936), книга втора; „Аламинут“ (1938), книга трета; „Кой както я нареди“ (1940), книга четвърта; през 1947 г. излиза сборникът „Консул на Голо бърдо“, а през 1957 г. — сборникът „Панаир“ , с изричната уговорка от страна на твореца, че разказите са писани през периода 1933—1940 г. Това са оригиналните заглавия в творчеството на белетриста; от 1954 г. насам неговите разкази вече търпят многократни преиздавания като „Избрано“ или „Съчинения в три тома“.

Мисълта ми е друга: Чудомир още в началото на творческите си изяви се стреми към създаване на единна художествена система. Без строго да цикли-зира своите разкази, той ги обединява в художествен контекст; стреми се към нюансировка и детайлиране на една пъстра галерия от образи, които са художествен синтез на определен кръг от герои, в определен регион. В споменатия цикъл от разкази „Дели Димови одумки“ например Чудомир е разработил характерни моменти от прашното и комично селско ежедневие. Тук на прицел е взет „селският духовен елит“. Това е един от добрите примери в нашата нова литература, когато така добре са типизирани в гротескно-комедиен план цяла група от образи на „селски интелигенти“ (колективен портрет), както в този цикъл от разкази — даскали, набедени фелдшери и зъболекари, секретар-бирници, лесничеи, фотографи, бръснари, пъдари, кантонери. . . И тук присмехът на Чудомир е идентичен с народното отношение към тези герои: учили-недоучили, самонабедили се „спецове“ в дадена област, тези герои се мъчат да прикрият зад гръмки и „учени“ думи своите недостатъци, своя мързел. Това са „родни картинки“, нарисувани непосредно, почти от натура, неограничавани от сюжетна рамка, изцяло изградени върху анекдотична ситуация, но те са включени в художествена система, която вярно и плътно ни разкрива историческата и художествената картина за едно време и за неговите герои.

Разбирам, че тук някой би могъл да направи възражение — този художествен резултат в случая е постигнат все пак в цикъл от разкази и дали това наблюдение е валидно и при онези случаи, когато принципите на циклизацията не са спазени и изведени докрай?

Художествената система на Чудомир е богато детайлирана, нюансирана в най-тънки и точни подробности; още в началото на нейното създаване се утвърждава впечатлението за цялост. Тук ще приведа един пример, който косвено подкрепя тази теза: през 1938 г. в сп. „Slavische Rundschau“ (г. X, бр. 3) проф. Петър Бицили публикува статията „Творчеството на Чудомир и българският хумор“ (за съжаление тази интересна статия остава с еднократна публикация на български език във в. „Искра“ — Казанлък), която, без да има пред себе си що-годе завършено творческо дело — критикът е доловил основни тенденции в търсенията на Чудомир. Наред с другите наблюдения в статията се отбелязва: „Ироничното отношение на автора спрямо описваното действие се постига тук чрез избора на думи, които принадлежат към напълно различни йерархически плоскости.“ И по-надолу: „При Чудомир би могло да се открие произходът на един нов художествен похват, той се състои в това, че „учени“, „образовани думи“ се предават във влошена, преиначена форма, за да се покаже, че говорителят принадлежи към един в последно време възникнал слой от полуобразовани човеци.“ Както се вижда, тук насоката е твърде точно доловена, но е непълна — може би тесният периметър, върху който се прави обобщението, може би идейната предпоставеност на тези наблюдения са попречили на критика да изтъкне дълбоко народностната същност на Чудомировия хумор. Впрочем критикът прави успоредица между творчеството на Чудомир и това на някои от руските писатели-народници от XIX в.; с М. Зошченко — от по-ново време. Проф. Бицили се мъчи да открие основата на този тип хумористично изображение с аналогия „у Решетников, Успенски, а особено у Лесков; но тя достига своето разцъфтяване при

Зошченко, който може да се смята за особен изразител на тоя „полуобразован“ говор.“ Спомняйки си този момент в статията, Чудомир с усмивка отбелязва, че по това време той още не е чел нищо от Зошченко. . . В случая за нас е важно друго: наблюденията на критика са направени твърде рано, но макар и с редица допълнения и уговорки — са в сила и днес. А това — при цялата проникновеност на дадено критическо мислене — е възможно при една затворена естетическа система, която още в началото на своето създаване е подчинена на синтезирана и единна концепция.

И понеже започнахме с примери — тук също откривам един факт, който е в подкрепа на тази постановка, Чудомир е автор на четири хумористични разказа със заглавие „Не съм от тях“, но в своите сборници с „Избрано“, които сам приреди, е включил само един. Това едва ли е случайно — останалите три фейлетона, без да са по-слаби в художествено отношение, просто са само вариации към една тема; те с нищо не обогатяват открития типаж и тях хумористът естествено ги изоставя.

Творческият свят на Чудомир се рекрутира от глухото и изостанало село, от малкия провинциален град и отразява живота им в отрязък от време между двете световни войни. Това е светът на малкия човек — открит в неговото безбурно и тихо съществуване. Белетристът не търси тук тежки човешки драми, конфликтни ситуации — той предпочита да види нещата предимно откъм смешнобитовата им страна. Но ясно се долавя, че под безметежната повърхност на ежедневието се крие несигурност за утрешния ден, а зад веселата анекдотичност проблясва истината за едно затъпяващо и душно съществуване. Затова може би — при цялата монотонност и безбурност на живота — героите носят сякаш някакви неподозирани сетива; те запазват своя дух, своята мисъл, неподвластни на ежедневието и хуморът е тяхното убежище и отрицание. Тук нравствената и социалната оценка на Чудомир отново се идентифицира с народната — откривайки този кръг от герои в неподправени жизнени ситуации, запазвайки и извисявайки народната оценка за нещата и явленията, той достига и обуславя и своето отрицание. Това е чудомировско отрицание, то е поднесено с усмивка, но е категорично; това е отрицанието на човек, който иска да види своите герои, освободени от угнетяващата грижа за насъщния. . .

Пътят на това осмисляне — вече отбелязах — върви по линията: случка—ситуация—образ. Понякога това става дори без да се рисува пряко даденият герой — той често се изгражда чрез опосредната обрисовка. Ето един пример (от разказа „Фелдшерът“): „През войната бил във ветеринарна лечебница, ама нищо. Нали сме си животни все — човек било, добитък било, кога се с нещо удари или посече, все с йод го мажат. И ако му е писано, ще му мине, ако ли не — ще го посеят в някой трап, па да поникне след второ пришествие! Освен йод и хинин се намираше при фелдшера, но се свърши преди три-четири месеца и сега си церим настинката с топло вино и чер пипер. Ама аз си го къркам студено и без пипер и пò ми помага на телосложението. И прахове за кашлица има, ама изветрели и не помагат на населението. Дядо Слави три месеца ги пи и колкото ги гълта, повече кашля и се задавя от зор.

— А бе, Енчо — дума той на фелдшера, — файда няма, бре! Колкото ги пия, пò ме задавя в гърдите.

А той смига и дума:

— Тя — кай, — дядо Славе, твоята от магарешката е по-лоша! И цял чувал да изгълташ, няма да патакса. Дорде не идеш, кай, при татя, няма да те остави!“

По-нататък разказът е изграден от няколко „независими“ един от друг анекдота, обединени единствено от образа на фелдшера Енчо; той изпраща бременна жена в петия месец на лекар в Пловдив, за да я оперират, като ѝ казва, че има

тумор. . . После при фелдшера идва баба попадия, която се оплаква от пълнотата си, а миг след това идва и леля Неда — изпита, съсухрена, премаляла от работа. И на двете жени фелдшер Енчо препоръчва разходки. От този момент авторът изоставя своя герой, за да направи художествено обобщение, да открои по опосреден път образа. Той проследява как се изпълняват „лекарските“ заръки. И отново е намерена характерната комична ситуация — двете жени се срещат. Едната — задянала мотика, отива към Мильово кладенче — хем да се „разходи“, хем буци да чука на Голямата нива, а попадията тежко влачи туловището си и носи кошница. „Ами като ти тежи месото, защо си помъкнала и кошница отгоре?“ — пита леля Неда.

— Ооооx, огладнявам, сестро, огладнявам! Като повървя малко и ми прималее на корема, та си взех малко хляб и сиренце да си хапна при кладенчето.“

Това е разказът! В случая той е интересен за нас с „повествователния модел“, който хумористът налага и който е общовалиден за творчеството му. Фабула няма, но този низ от случки, които предизвикват обвързани анекдотични ситуации, постепенно открояват образа. Тук Чудомир се налага като добър художник-диалектик — с умението си да подбира детайла, частното и чрез него да извежда характерното, типологичното — така той в същност преодолява регионалното, оставайки му пределно верен. Тази „рехава“ повествователна линия не се разпада, защото е превърната в покритие на определен тип мислене: защото е своеобразен израз и продължение на маниера на народното общуване.

В хумористичните разкази, които са почерпени от селската действителност, Чудомир сякаш по-плътно се придържа към определен прототип. Но в своята цялост и образите на тези обикновени труженици, подхранили и вдъхновили перото на хумориста; и тези герои, с вродено и неизменно чувство за хумор, също са изградени върху синтеза, върху типизирания детайл; в „неизмислената“ анекдотичност в същност се крие селекцията на най-характерни черти от определен типаж. Вицът, комичната ситуация не са търсен ефект, а синтезирана изява от поведението на героя, на героите. Тук обстоятелствата са елиминирани, словесната разточителност — ненужна. Това обяснява както краткостта на Чудомировите разкази, така и тяхната пряка адресираност.

* * *

Винаги когато се докосвам до героите на Чудомир, почерпани от селската действителност — винаги тук си припомням народната поговорка: „Сиромах човек — жив дявол!“ Сякаш по силата на тази поговорка са извикани на живот герои като Лъжлив Съби и Нено Сенегалеца, Станка Парцалдимова и Дечо Пора, Писан Кольо, дядо Слави Шерденя, Черна Гана, Хаджи Дончо и колко още. . . Но над всички стои образът на Лъжлив Съби — този герой иде от дълбините на народа, иде сякаш като потвърждение за богатите възможности на народното въображение и остроумие; той е едно от превъплъщенията на своя „духовен прародител“ Хитър Петър. Героят е побрал у себе си най-характерните моменти от народното образно мислене, от народното остроумие. Той е абсолютен селски бедняк, но мизерията като че е изострила неговите сетива — „ум-бръснач и пълен с дяволии“. Образът е разкрит мозаечно — в няколко преливащи се анекдотични разказа; героят е поставен да действува при различни ситуации и винаги неговото присъствие предизвиква някакво остроумно решение — щом нещо се заплете или някои се скарат. И лъже — „ама не да речеш за интерес, а тъй само за шега и подбив“ — твърди хумористът. Но самите ситуации, които животът му предлага, не са само битови и лъжите му (шегите) често не са и безобидни. Защото наред с ежедневните закачки с Чолпанка и Чековица или със своите съселяни той ще се присмее и над съдебния пристав и ще го прати да търси уж укрития

в купата със сено велосипед на бедняка и инвалида Петко Палежа; ще се присмее над евреина-търговец; над селските чорбаджии. . .

В образа на Лъжлив Съби се кръстосват практичността на българина и умението му да достига до истините за живота не по пътя на назиданието и моралзаторството, а с привидно безобидната шега и усмивка. Онова, което народът казва на шега, то дълго е премисляно — нито една дума не е хвърлена нахалост, Тези черти откриваме в образите и на селските бедняци и хитреци от разказите на Чудомир, синтез на които е Лъжлив Съби. Той — Лъжлив Съби — да измисли на някого прякор, казва хумористът, „ще прилепне като лъжица в масло“... В този образ е подбрана частица от народната наблюдателност, от умението с една дума да се охарактеризира, да се заклейми.

А Чудомир често прибягва до този начин за характеризиране на героите си — то е в пряка връзка именно с тази черта от народното мислене. Героите на хумориста вървят както със своите родови характеристики, тъй и с придобитите прякори — Дечо Пора, Нено Сенегалеца, Хаджи Койо хаджи Стойоолу, Карабойкин Груйчо, Черна Гана, Петко Дявола, Тинко Сербеза, Дянко Фурнаджията, Петко Петъка, Цвятко Мандила, Иван Маймуна, Минко Францата, Митьо Пипето и т. н.

Родното село на хумориста, изобразено като Голо бърдо, му е дало богат жизнен материал и впечатления в тази насока. Но никъде Чудомир не изпада в сантиментално умиление, не открива селото през очите на завърналия се интелигент, а го рисува неподправено, точно — с цялата затъпяваща и душна духовна атмосфера. Понякога дори той не прикрива ядната си усмивка: „Най-напред ще поставим въоръжена стража в двата края на селото и зададе ли се някой политически демагог — ще го арестуваме и ще го пъхнем в нашия ракиен казан. Зададе ли се агитатор — вътре! Зададе ли се депутат — в казана! Ще подпалим и ще ги стопим. Маста ще ни трябва после за селската вършачка, за трактора, за мелницата. След това ще издадем заповед всички бивши и сегашни общинари да се мобилизират и да се изкарат да копаят водопровод и докато не протечат чешмите из село, да не се връщат. . .

Попът да полее и помете всички улици в селото. Бакалинът да поправи покрива на училището и да поправи стъклата на всички обществени сгради. Двамата лихвари да открият на своя сметка дневен детски дом и безплатни трапезарии... Който не изпълни заповедта и не се подчини на новата власт — в казана!“

Да, тези нотки се дочуват понякога в творчеството на Чудомир, но те не променят по същество общото звучене на неговия хумор. Изобличението и отрицанието — вече имахме случай да изтъкнем това — идват по пътя на вярното и точно пресъздаване на една бита от живота епоха: чрез комедийни битови ситуации ни се разкрива картина на нищета и социално несъвършенство. Хумористичните разкази и фейлетони на Чудомир въздействуват повече с атмосферата, която излъчват и създават; с искрящия си смях и с гротесковите битови образи.

В своята статия „Хуморът на Чудомир“ (Пламък, 1973, кн. 20) акад. Пантелей Зарев бележи: „Когато Чудомир е творил своите малки разкази, по света и у нас са ставали тревожни събития. В Европа се размахва кафявата ръка на хитлеристите. Запълзява над Европа сянката на Средновековието, появяват се призраци на унищожение, по-страшни от гилотината. Кошмарно тече животът у нас. Борбата между работническата класа, селяните, народната интелигенция и профашизираната буржоазия и нейната държава пламти във всяко ъгълче на страната. Светлинките на разума, духани от силни ветрове, издържат и се разпалват. От тези събития в произведенията на Чудомир ще намерите малки далечни отгласи. Той е настрана от този социален макрокосмос. Микроскопът на неговото наблюдение е насочен надолу, към частното, към домашното и личното.“ И наистина: тематично-сюжетните центрове в творчеството на Чудомир не са особено

богати, нито пък са пръснати върху широк жизнен периметър. Но локализирал веднъж своя хумор, Чудомир се заема с основно проучване на живота, на открития кръг от герои. Именно това детайлиране на тематично-сюжетния периметър му позволява да изчерпи цялостно региона, да създаде свой „микрокосмос", който живее в относителна самостойност. Затова и основната част от разказите на белетриста носят битов характер — те са плод на преки наблюдения и оглеждат живота в региона в дълбочина и многостранност. Не е пропусната нито една изява на героите — те са открити в най-различни жизнени ситуации: в семейството или на работа, на тлъки и седенки, на сватби, кръщенета и погребения, в игри и задявки, на хорото или на вечеринка, в дюкяна или на пазар в града. Тези герои са жизнени, жилави — нарисувани с живо, релефно перо, с визуална достоверност — картинки от натура. Основната задача на белетриста е чрез хумора си да ги извиси, да ги направи по-добри, трудолюбиви и съвършени. Тематично-сюжетният диапазон на неговите разкази се движи от чисто битова ситуация до социалното обобщение: от колоритната находка до нелогичната и нелепа постъпка; от насмешката и каламбура до мъдрата самоирония.

Дискретно, с преклонение пред здравите народни устои хумористът е успял да се докосне до най-интимните страни от живота. В цяла серия от разкази, като „Де оня глас", „Иглата", „Народна медицина", „Врън-врън", „Треските", „Селски грижи и неволи", „Към града", „Бламът на старейшините" и др., хуморът на Чудомир е изграден върху интимно-битови епизоди. Всяко дори леко отклонение от моралните норми на селото поставя героите в комични ситуации. Но животът тържествува, той напира, тъй както буйно тече във вените кръвта. Героинята Тотка (от „Де оня глас") праща от здраве и желания: тя е „млада вдовичка", по която се заглежда нейният комшия бат' Павли. Но хумористът е крайно внимателен и предпазлив, той не създава някаква похотлива история за вдовицата и за „мераците" на бат' Павли, а и тук доказва, че животът е посилен от всякакви фалшиви норми. Авторът ще се пошегува с младата вдовичка, но тя ни става мила със своето откровено признание, когато „една жилеста ръка я вкопчва като колан през кръста": „Не викам вече. . . Не пискам. . . Де оня глас моминski? Де оня глас!. . ."

Интересен е в случая и разказът „Бламът на старейшините". Станка Парцалдимова — героинята в разказа, е родила извънбрачно дете и старейшините на селото отиват да я питат от кого е. Тя отговаря: „От вас е детето! От всички ви е, дето сте се допилели невикани и неканени в къщата ми посред бял ден!. . ." Старейшините се разпръскват по четирите краища на селото, а дядо Драган Чакърът чинно се кръсти и току си повтаря: „Ако съм и помислил такова. . ." Това своеобразно „бламиране" ни подсказва, че регионалните устои постепенно се разклащат, че животът е по-богат от моралните норми на старейшините. В сферата на интимните отношения всяко опекунство е излишно и ако човек е прекалено любопитен, нещата могат да получат неочакван обрат. . .

Битовите разкази на Чудомир от сферата на интимните отношения в селото ни рисуват живота в неговото многообразие и пълноводие — изпълнен с подмолите на неочаквани лукавства и изненади. Белетристът се държи на висота в своя хумор и тези деликатни човешки взаимоотношения са поднесени чисто, в една мека, специфична битова атмосфера. (Добър пример за хубава сърдечна семейна хармония е постигнат в разказите „Врън-врън" и „Иглата".) И само в много редки случаи като във финала на „Селски грижи и неволи" чувството за хумор сякаш му изневерява. Разказът е построен върху анекдодични епизоди от живота на селото и единственото свързващо звено е местодействието. Есенес Нено Сенегалеца возил тор на нивата на чорбаджията, но този не се разплатил честно и сега Нено се възмущава: „Две пълни кола с тор ми изяде, кучето проклето." При тези редки случаи хуморът му ще ни подразни със своята драстичност;

с неизчистените наслойки от дадено примитивно мислене. Но в целостта си и при тези жизнени ситуации, когато дори и най-лекото „преиграване“ може да донесе вместо комичен ефект — пошличка инсинуация, Чудомировият хумор остава фин, дискретно изведен и не влиза в противоречие с моралните норми на народа. В многообразието от жизнени ситуации Чудомир се среща и със случаи, когато героите му влизат в конфликт със селските чорбаджии, с лихвари, с религията, с властта — въобще. Тези конфликти активно присъствуват и макар да са решени предимно в битово-карикатурен план, те бележат специфичен социален акцент в творчеството на Чудомир.

Ние можем да говорим например за чудомировска сатира срещу попщината. В редица свои разкази той въвежда „светите отци“ като епизодични герои и всяко тяхно появяване в същност е наброска към карикатура. Но има разкази като „Навици“, „Марковите глави“, „Капни де!“, „Нифелация“, „На погребение“, „Премеждията на поп Григора“, „Калимявката“, в които хумористът неприкрито и остро рисува цялата порочност и скудоумие на попщината. На времето Чудомир си е имал доста главоболия за тези свои разкази и дори са искали да го отлъчват от църквата. . .

Но в тези разкази наред с пряката сатира срещу поповете хумористът е доловил и една съществена черта от българската народопсихология — атеизма и пълното отрицание на църковните догми. В комедиен план са изведени образи, които идат като далечно ехо от вековете и израстват като някаква необикновена апология на живота. Какво преклонение може да се очаква от „кротки миряни“, които и по време на светото причастие се обръщат към попа с фамилиарното: „Капни де!“ — и му поднасят малка кратунка, за да сипе комка за козарите, дето нямат време да слязат в село. . . В този малък разказ — „Капни де!“ — оживяват сякаш черти от езическата стихия на българина, от неговата невероятна жизненост и жизнелюбие, които са го съхранили като свободен човек през векове и робски години: „Капни де!“ Сипни още пет лъжички за дяда Рача, за Стояна чичов и за другите там горе в гората. Козите ни пазят хората. Не можем всички да дойдем. Нафората пък ще я увия в ей това чевре. То е прано. Чисто е. Ха капни! Аз ще я запуша хубаво, ще ми я занеса и ще им я разделя поравно.“

И в другите разкази от това тематично-сюжетно гнездо откриваме този мотив — за пълното пренебрегване на църковните норми в името на живота. Ще се съберат героите, ще споменат с добро умрелия, па ще го ударят на веселба— „за бог да прости“ — и защото покойният — „вечна му памет“ — беше весел човек. . . („На погребение“). Или пък онази булка (от разказа „Помен“), дето слязла в зимника с варено пиле, наточила си винце, опънала си яко, замезила си и започнала да рони сълзи за своя покоен Станчо.

Тържеството на живота над църковната догма в същност обуславя и поведението на поповете в разказите на Чудомир. Те сякаш са селяни — от персонажа на хумориста, само че облечени в расо и приели черковния сан, за да поменуват. Поведението на поп Глигор (от разказа „Марковите глави“) е само едно надхитряне: за да спечели повече, той измисля „голямо“ погребение, с евангелие от апостол Марко, а „малкото“ е без това евангелие. . . А поп Костадин (от „Навици“) по време на водосвет, на помен и опело все си каканиже молитви и за всичко ще намери време и място да попита — колко кила излезе свинята, осолили ли са рибиците, имат ли наематели в горните стаи. . ., а като речеш да му пуснеш нещо в котлето, той ще пресрещне ръката и ще каже: „Не там, не там! В ръката ми ги дай, да видя с очите си какво ви се е откъснало от сърце! В менчето все стотинки пущате! Зная Ви аз вас. . .“ Веднъж по време на литургия попът тихо се измъкнал през олтара и излязъл чак на пътя, тъй както си е с одеждите, за да се пазари за една мисирка. Като скъсал пазарлъка, попът се върнал да довърши литургията. . .

Да видиш черковните служители, обреди и ритуали откъм смешната им страна, да взривиш черковните догми — това вече говори за един разкрепостен, неспокоен и търсещ творчески дух — освободен от оковите на времето и признаващ за свой бог единствено народа; единствено народния живот — с неговото пълноводие и многообразие. Тези разкази на Чудомир, отнесени към времето си, се открояват със своята сатирична сила и насоченост. Атеистичните разкази на Чудомир отразяват един по-висш етап на социалното съзнание в селото (в региона).

* * *

В разказите на Чудомир се оглежда „народният смях"; очертани са „смехотворческите принципи и признаци" (ако използуваме изразите на М. Бахтин). Хумористът отстоява своя възглед, че народът лекува със „сладката билка" на смеха, че разсмивайки се, достига до истини. Това е хумор, който спонтанно се ражда и също тъй замира; изграден е върху народностно-демократични елементи — родее се с народните игри и забави. В повечето случаи Чудомир се занимава с еволюцията на нравственото, а не на социалното съзнание на своите герои. Той е земен, фейлетонен, смесва се със своя персонаж и това го сближава повече с онази линия в нашата нова литература, която изследва народопсихологията, а не социалните и обществените порядки. Трудно ще открием в хумора на Чудомир разрушителните процеси на времето или ясно откроени нови морални норми. Тематично неговите разкази обогатяват и детайлират даден кръг от герои и проблеми, но те рядко носят нови социални идеи; или, иначе казано, те не отразяват толкова ново социално съзнание, а по-скоро подготвят появата му.

Като художествен проблем, като социална тема Чудомировите разкази са интересни именно с този стремеж за преосмисляне и преоткриване на народопсихологията на българина. При хумора на Чудомир е валидна емоционалната спонтанност, изградена върху познатото „самодвижение на образа". Истините за живота и героите бликват без преднамереност, затова разказите носят усещането за абсолютна достоверност. Тези особености на Чудомировата поетика напълно кореспондират със стремежа му да обхване повече черти от психографската характеристика на народа.

В творчеството на Чудомир присъствуват много автобиографични моменти — те идват още от ранното детство и младост на хумориста и крият спомена за една чиста и здрава патриархална среда. Хумористично-карикатурният елемент в това описание е спасил Чудомировия патриархален свят от консервативност и иконописна битова идиличност. Тук семейството е изобразено като основна нравствено-възпитателна единица, където се формира и изгражда личността и се получават първите човешки добродетели. Чудомир разглежда българското семейство като важна обществена среда — тук се формират първите народностни черти. Така в същност е разкрито едно трудово битие, видяно откъм най-непосредните му и интимни страни. Благодарение на тези свои художествени разбирания и търсения хумористът успява да проследи взаимоотношенията в един малък народностен колектив и чудесно да открои една основна черта на българския селянин: той не признава друга човешка реализация вън от трудовото битие. С любов и сърдечна топлота са нарисувани образите на бащата, на майката, на старите родители, на братята и сестрите — в семейството владее дух на задружност, стремеж към честно преуспяване. Но това не е „задругата" нито на Михалаки Георгиев, нито на Лаза Лазаревич, нито пък на Т. Г. Влайков. Новите моменти от развитието на обществото са проникнали вече и тук — бащата все повече се застоява в дюкяна, все по-често обикаля селата и ходи в града на пазар, прекупува розово масло, върти търговийка. Изнурителната полска работа е

оставена на ратаите, на майката, на по-големите деца. Семейството е отгледало и свой даскал; момиченцата може да не се изучат, но по-малкото братче е пратено да се образова, за да поеме бащината търговия. . . И ако все пак долавяме някакви мотиви на идеализация — те не са по отмиращия бит, а по чистотата на нравите, на добродетелите. Венец на тази най-чиста нравствена идеализация е образът на майката.

Разказите от цикъла за майката са писани в продължение на много години, Чудомир е имал намерение да създаде книга с наслов „Мама“, но тя така и остава недовършена. Едва ли в случая можем да твърдим, че времето не му е достигнало — Чудомир огледа от всички страни своето дело и когато през тъжния декемврийски ден на 1967 г. склопи очи, той едва ли е имал самочувствието на човек, който не е довършил своето дело. . . Просто тук отново се проявява изключителната самовзискателност на твореца; темата, до която се е докоснал, го респектира, изпълва го с огромен пиетет. А той не би искал да рискува с неща, които са под нивото на вече постигнатото. . .

На пръв поглед и тук художествените решения сякаш са издържани в семейно-битов план. Но именението му да синтезира в този случай е изведено до големи висоти; постепенно пред нас израства образът на необикновено трудолюбива и силна жена, която дарява живот и има топлина и ласка за всички в своя голям дом. Разказите прерастват като апология на майката, като синовен пиетет пред величието и силата на българката. Тук хумористът не си е позволил гротескни черти при изобразяване на светата жена, но той не създава нито иконописен образ, нито пък е изневерил на своя творчески натюрел. Комичната ситуация, милата ирония и самоирония присъствуват, но те този път са отстъпили пред един топъл мъжествен лиризъм. Всяка дума, всеки жест на майката се превръщат в символ на нежност, на саможертвена готовност; крият вродена нежност и деликатност. Тези разкази са като сърдечен трепет и носят най-искрени синовни чувства и преклонение пред невероятната сила и работливост на обикновената жена от народа. Така Чудомир доуплътнява своята нравствено-художествена мяра, утвърждава безценни народни добродетели, открива най-чисти извори на народната нравственост и етика.

А в героя Хаджи Дончо е скрит един от най-достоверните и автентични прототипове на хумориста — това е образът на баща му Христо. В разкази като „Педагогията на Хаджи Дончо“, „Изкласил“, „Хаджи Дончо тръгва на път“, „Приятели“, а също и в някои от разказите из цикъла за майката: „Под шарената черга“, „Семеен портрет“, „На гости“, „Розобер“, „Жетва“, „Вършитба“, ние пряко или по-опосредно се срещаме с образа на този колориген и здрав селянин. Цялата личност и поведение на Хаджи Дончо излъчват някакво достолепие и патриархално спокойствие. Зад тая външна увереност се крие не чорбаджийска грандоманщина, а самочувствието на човек, спуснал здраво своите корени, открил свое място в живота. Сред многолюдното си патриархално семейство той се чувствува като пълновластен господар, ала отношенията му са сърдечни — не са господарски; грижите да отгледа и замогне семейството си са на първо място в живота му. Нарисуван с всичките си човешки слабости, но с нескрита симпатия и обич, този герой е побрал характерни народностни черти. Изобразен е в ракурс на „българин от старо време“.

Хаджи Дончо е човек, който главата си дава, но табиетите си не мени — например: той тежко и важно се приготвя да отиде на пазар в града — цялото семейство е „мобилизирано“ с тая подготовка — един ще му оседлае коня, втори ще му донесе новия калпак , трети — друго и като тръгне, всички излизат да го изпратят чак до пътя. Но скоро след това с цялото си достолепие и салтанат Хаджи Дончо се връща, защото баба Яна — врачката, му пресякла път. . . Разбира се, животът — макар и по-бавно, отколкото при другите по-податливи на

промени герои, вече внася нови моменти и в поведението на Хаджи Дончо; авторът постепенно чисти образа от консервативно-битови черти и виждаме как героят става все по-пресметлив и стиснат; как дюкянът и търговията с розово масло го отделят постепенно от патриархалната среда. . .

Към семейно-битовите разкази на Чудомир бихме могли да причислим и „Баба Дрямка". В споменатата вече статия на проф. П. Бицили този разказ е разгледан със специален акцент — критикът обръща внимание върху финала (нарича го „гениален"): „тоя пълен с чувство спомен не за бабата, за която се говори в разказа, ами за бивола, който се явява тук поради лека и далечна връзка". Това наблюдение за нас също е интересно: в случая то е насочено повече към художествено-изобразителния похват, но пренесено в идейно-естетически смисъл, то откроява по нов начин и съдържанието на разказа. Този финал ни подсказва, че дори когато се отдава на негата на спомена, героят (героите) живеят със своя труд; споменът за баба Дрямка не е нищо друго освен мисъл за трудовото ежедневие. . .

Семейно-битовите разкази на Чудомир са едно от най-живите, най-пластични и художествено завършени творби в естетическата система на хумориста. Те разкриват богатството на народните нрави, очертават широкия кръг от семейни и битови отношения, поръсени са с остроумия и шеги, които осмиват консерватизма и изостаналостта. В същото време от тях струи преклонение пред добродетелите на обикновените хора от народа, пред тяхното трудолюбие и семейна жертвоготовност; пред нежната майчина обич и пред сърдечната, но тръпчива бащинска ласка, които владеят в българското семейство. Това е чудомировска апология на здравото българско начало, на българското семейство, на смисления и пълноценен трудов живот.

Пак в тази насока бихме могли да разгледаме и ония от разказите, които са изградени не върху интимно-битови и семейни мотиви, а по-широко разглеждат живота в селото. („Дядо Слави Шерденя", „Светецът", „В черковния двор", „Паметник", „Вечеринка", „С образование", „Реви, Марко!" „Цанко", „Убийство" и ред други.) Статичността на част от тези разкази води до натежаване на битовите портретизации, но тук отново се срещаме с богатство и многообразие от жизнени детайли. Хумористът е включил целия си жизнен опит, всички свои наблюдения и спомени за селото. Прицел на неговата битова карикатура са предимно селските ленивци и пияници, ексцентричните чудаци, женските одумки. Чудомир и тук се придържа към природно-непосредните начала на народния хумор, търси — и открива! — смешното дори и в най-баналните делнично-битови ситуации и отношения. Той успява и върху тази малка жизнена територия да открои отново обобщени и събирателни типове, да се докосне до характерни черти и привички и така да обогати своята галерия от „нашенци".

В тези малки разкази е побрано цяло езиково съкровище от народни думи и мисловни обрати. Старият критик и езиковед Стефан Попвасилев, разглеждайки езиковите особености на Чудомировия хумор (Език и литература, г. 10, 1955, кн. 5), пише, че тези езикови находки на белетриста имат „важно значение за езиковата ни история". Безспорно част от лексиката в битовите разкази на Чудомир постепенно остарява във времето (заедно с отмирането на съответния бит и нрави) и така тези разкази се превръщат в извор и резерв в историческия езиков контекст на нацията.

В случая хумористичният ефект е потърсен и чрез народни клетви и заклинания, и чрез идиоматични словосъчетания и разговорни обрати, чрез енклитики и паразитизми. (Ще срещнем например „поповете се плодят като бълхи", „направи го дармадан", „усетил дебелия край"; изток е — „слънце изгрява"; често се срещат вметнати изрази и паразитни думи като значи, нейсе, амчи как, дето е рекъл онзи, дорде не речеш, санким, белким, штото, таквозинка, туйцък, онуй-

цък и т. н.) В същата статия Ст. Попвасилев обръща внимание и върху умелото използуване на въздействието от т. нар. „география на думите“, за да се постигне хумористичен ефект. И наистина какво богатство и фантазия се крие в топонимните характеристики и думи, които народът ни е изковал. Чудомир майсторски е доловил това, той е успял да съхрани и изведе като акцент тази особеност на народното образно мислене, което по своеобразен начин оживява природата и я приобщава към трудовото битие.

* * *

Образно-естетическата система на Чудомир е самобитна, цялостна, завършена; тя е вътрешнохомогенна, детайлирана в най-тънки нюанси, обогатява определен битово-социален персонаж. Образът на провинциалната клюкарка — така майсторски пресъздаден от Чудомир — влезе като колоритна багра в нашата литература. Този образ не е само битово копие, а съдържа редица социални обобщения, разгледан е като плод на едно еснафско обкръжение, като плод на определен манталитет. Пак в този порядък могат да се разгледат и редица образи на различни провинциални величия: запасни фелдфебели и офицери, първенци на градския хайлайф („калцунев хайлайф“), църковни наместници и училищни настоятели, дребни и по-едри чиновници — с всички атрибути на буржоазната бюрократична машина, одаскалили се учители. . ., които в своята духовна и физическа леност се разминават с живота и изпадат в комични положения, стават жалки и смешни.

Разказите на Чудомир от градската действителност са не само повече на брой, но те и по-широко отразяват картината на времето. В градчето хумористът ще се срещне и с разоряващи се занаятчии, и с политически въжеиграчи, и с корупцията, и с дребното чиновническо животуване, и с еснафския снобизъм и парвенющина. При разказите от този сюжетно-тематичен кръг вече по-определено долавяме известно класово разслоение, някакъв стихиен и първичен протест, но той не иде толкова от бунтарската природа на героите, а има социална подкладка. Този процес не е завършен, но той съществува и в известен смисъл предшествува и подготвя класоосъзнатото действие.

Левият и прогресивен печат през 30-те години посреща твърде радушно появата на хумориста и се стреми да го приобщи към „социалната поръчка на времето“. (Този въпрос е разгледан по-подробно от Катя Янева. Вж. Пролетарската сатира и хуморът на Чудомир. — Литературна мисъл, 1973, кн. 3) Но буржоазният официоз и известен мракобесник Йордан Бадев е побързал да лансира друга теза за творчеството на Чудомир. Той твърди, че неговият хумор бил „свободен от морални и обществено-възпитателни задачи“, а от него се дочува само „здрав, сърдечен, гърлест смях, който никого не огорчава, никого не жигосва, не изобличава, не унищожава. . .“ (в. Зора, 1936). В една или друга степен тази постановка се поддържа и от други буржоазни издания и критици и това мнение задълго доминира при оценката на Чудомировия хумор. На тези твърдения Чудомир е реагирал още тогава. В писмо до Орлин Василев (от 16 април 1937 г.) той пише: „Исках да кажа още и това, че всичките критици досега, които ме хвалеха, едва ли не изкарваха работите ми писани само за да урегулират пищеварителната система на моите читатели. Ни един от тях не можа да види, че авторът е имал по-висша задача.“

. . . Не можа да види или просто не пожела, защото така е по-изгодно?

В Чудомировите разкази със сюжет от градския бит една голяма част от героите са изведени вече вън от семейния и камерен кръг, тяхното поведение е предмет на обществен интерес и обсъждане — тук по-пълно и цялостно рефлектира моралният лик на времето. Сега сякаш хумористът търси ответните реак-

ции на по-широка аудитория. Поведението на героите му става достояние на улицата; потърсен е — така да се каже — общественият коректив „на площада“. . . А това само по себе си съдържа вече една по-сложна комична ситуация: индивидуалната постъпка на еснафа е поставена пред колективния съд на самата му среда и обкръжение. Еснафската оценка за нещата и явленията не ражда само комизъм, а ни разкрива и част от обществените нрави, мислене и социално съзнание.

В случая не искам да противопоставям онези разкази, в които хумористът изведе своите герои от селския бит — на разказите със сюжети от провинциалното градче, тук става дума за двете страни на една и съща поетика, за нейното превъплъщение. Защото и сега хумористът отново се придържа към анекдотичния разказ, а този тип повествование бързо се изчерпва, та и творбите му пак си остават кратки. Някои от хората, които са били по-близо до хумориста, свидетелстват, че между Светослав Минков и Чудомир е възникнала идея заедно да напишат роман. Ние можем да си представим каква интересна „симбиоза“ би се родила между тези двама творци. Те така добре се допълват: Светослав Минков би донесъл фабулното разгръщане, социалния нерв, а Чудомир пластиката, спонтанността на хумора. . . Жалко наистина, че тази идея не е била осъществена!

Сатиричната насоченост на разказите от този сюжетно-тематичен кръг е подчертано по-адресирана, но тя и сега не е пряко изведена, а остава повече като плод на определена атмосфера и настроение. Чудомир разкрива своя персонаж с някаква невероятна лекота и импровизаторско майсторство — сякаш се забавлява; нови моменти в художественоизобразителните похвати обаче почти не забелязваме. Тук по-широката сюжетно-тематична гама се обуславя от по-широкия жизнен периметър, върху който се гради повествованието.

Когато Чудомир навлиза в сюжетите от градския бит и среда, той и по-активно се приближава до политическия и обществения живот на времето. В ред свои разкази неприкрито изобличава политическите нрави и корупцията. По време на т. нар. „народен блок“ буржоазните партии до такава степен се разяждат от междуособни войни, че през ден се появали фракции и фракцийки, крила и крилца от най-различни групировки. Ето какво пише историкът Величко Георгиев (в кн. „Буржоазните и дребнобуржоазните партии в България — 1934—1939“): „В навечерието на 19 май 1934 г. политическата структура на буржоазното общество в България се състоеше от цяла мрежа партии и организации, които изразяваха интересите на различни слоеве от едрата, средната и дребната буржоазия. За всички партии беше характерна организационна и политическа нестабилност, в резултат на което те се бяха превърнали в гнезда на настървени вътрешни борби. Всички те бяха въвлечени във вихъра на партизанщината и котерийността.“ Този процес хумористът е уловил в неговите всекидневни страни. Онова, което става по върховете на политическия живот, по своеобразен начин рефлексира в съзнанието на неговите герои, а обществената атмосфера създава условия за процъфтяването на шарлатанството и политическото хамелеонство. И при Чудомир се срещат герои, които по примера на Бай Ганьо — паднала власт не поддържат, те използуват момента, за да оправят личното си положение, да получат по-тлъста службица, да седнат на държавната трапеза. Сметчиците и мошеничествата им не са кой знае колко големи — героите не напускат и сега своя малък свят и амбициите им рядко излизат от него. Ако влезем в тона на хумориста, бихме могли да кажем, че героите му се задоволяват с кокълчета и огризки. Но в случая е интересна тази нова философия; това развращаване на нравите, прикрито зад усмивката — „кой както я нареди“. . .

Ако разгледаме кой и да е от разказите: „Постоянен делегат“, „Генчовисти и пенчовисти“, „Делегация“, „Орлякът“, „Объркана държава“, „Наш Пондьо“,

„Застъпник“, „Тактика“, „Консул на Голо бърдо“, „Кой както я нареди“, ние не може да не забележим колко активно присъствува злободневният политически момент, как постепенно се създава цяла философия на дребното шарлатанство. В случая мащабите на корупцията не са важни; нещата са видени в тяхното битово реализиране и затова са разкрити с цялата им грозота и уродливост. В обществения живот се въвличат политически неграмотни хора, разрушават се здрави народни устои и добродетели и тук сатирично-гротескното изображение постепенно взема връх.

Хумористът не е против навлизането на нови взаимоотношения в бита на героите, но търси отговор, защо хората стават така себични и нечестни. Неусетно се ражда противопоставянето „някога—сега“, като нескритите му симпатии са към онези чисти и неподкупни нрави, които години наред са поддържали дедите в мир и съдружие. В случая Чудомир се стреми да открие някакъв нравствен еталон, а не да възкреси с консервативна романтичност един отмиращ бит. Той отново се докосва до народностни черти и добродетели и с укор сочи, че съвременникът с лека ръка ги пренебрегва.

Този конкретен малък разказ „Кондрат“ спокойно може и днес да се включи във всяка хумористична антология и да звучи актуално. (С тая разлика, че по времето на неговото създаване с некачествено строителство е бил ощетяван само един човек, едно семейство, а сега строителите предават стотици некачествени апартаменти и остава само утехата, че калпавото строителство не е от вчера. . .) А иначе разказът получава неочаквана развръзка — вместо да извежда някакво сатирично обобщение върху един все пак обикновен битов факт, хумористът просто си спомня за „Кондрата“ между неговия дядо и съдружника му: „Аз Нейку Петкоф давам казана на Тинку Стойкоф. . .“ И също неочаквано, но силно идва и обобщението в разказа: „Чета тия прости редове, братя мои“, препрочитам ги, очите ми се наливат и си мисля: „Ех, мой дядо, стари дядо! В какви блажени времена си живял ти! С тая проста книжка и тия няколко само думи четиридесет години съдружие си правил и търговия си въртял. На Узунджовския панаир чак товари със сапун си карал, челяд голяма си отглеждал и честно търговско име си оставил, а ний сега пишем договори, редим точки и параграфи, плащаме на юристи, на специалисти и накрая — пак комините задръстени, мазилката се рони, гредите се люлеят, а лисне ли дъжд, вали , колкото вали отвън, па престане, а вътре си шурти, шурти — на поразия!. . .“

Пред очите ни глъхне старата чаршия! Отмират народни занаяти, разоряват се добри майстори. И този процес също е доловен точно от хумориста: но нещата са изведени в битово-илюстративен план, без особена задълбоченост и психологизъм; проникнати са с лека носталгия по онези чисти отношения, по неписаните, но здрави закони на занаятчийската чаршия. В случая хумористът е открил един социален процес в неговите по-късни прояви, затова и героите му са стари, изнурени хора, които доживяват своите последни дни („Старата чаршия“, „Скъпете ми времето“). Копие на този процес, но пренесен при други условия — в друг регион, ние откриваме и три десетилетия по-късно в новелата на Николай Хайтов „Когато светът си събуваше потурите“. Тук не става дума толкова за някакво пряко литературно влияние, а по-скоро за откриване на един продължителен социален процес; за отмирането на даден поминък и постепенното навлизане на нови взаимоотношения.

Но при всичкия драматизъм на тези загасващи човешки съществования героите на Чудомир си запазват своята мъдрост и не губят чувството си за хумор. Тонката (от „Скъпете ми времето“) е занаятчия, който стига до последната степен на разорение — загубил е дюкянчето си и сега е изнесъл на улицата малка сергия и работи като кърпач на обувки. Но той пак си остава философ и мъдрец: „Суета е всичко, суета! Това капиталът да знаеш е като луд кон: или го язди добре,

или ще те хвърли като мене. Ами! Ще те хвърли като дрипа.“ Неговите шеги и закачки нямат край, но най-много се шегува със своята сиромашия. И в един тъжен ден, когато никой не му занесъл обувки за поправка, той написал на тезгяха си: „Скъпете ми времето!“, седнал отпред по турски и извадил вестник да чете. . . Той умира „на браздата“, наскоро след последната си шега — „почина, както си кърпеше, наведен над тезгяха. . .“ В този кратък разказ само с няколко наброски е изграден един характерен процес за времето, а в образа на Тонката е загатната жизнеността на обикновения трудов човек, който при всичките превратности на съдбата не губи своя оптимизъм.

Това са последните отблясъци на един отмиращ свят, от който белетристът се опитва да извади златни прашинки, да спастри и остави за паметта на народа ни безценни добродетели и чисти нравствени норми.

Може би робските изпитания, може би тежката борба, с която се отвоюва насъщният, са развили у нашия народ — като предпазен рефлекс — някои качества на скептицизъм и недоверие. Страхът от промени и неочаквани изненади, които крие утрешният ден, несигурността пред бъдещето, изгражда твърде консервативни битови отношения и хората стават крайно критични, понякога дори подозрителни към всичко чуждо. Тези положителни при определен случай черти изведнъж прерастват в комедийни и подсилват недостатъците, ако дори за момент се изгуби реална оценка за действителността или се открият като модификация на дадено примитивно мислене („Българи“, „Критик“). Тогава критикарството и разрушителното начало вземат връх. Тези качества потенциално лежат в характера на българина и хумористът не ги отминава, нито пък ги премълчава. Но и сега той не клейми, не жигосва, а намира начин зад комична ситуация да вметне своята оценка и да посочи тези уязвими страни от поведението на сънародниците. (Началото на разказа „Българи“ върви в познато русло. Дори си помислих, че тук хумористът попада в дълбоката сянка на Алеко Константинов. Историята е твърде позната: двама нашенци тръгват по Европа да продават розово масло, на гарата в Лайпциг се карат с носача, не му дават и да се докосне до сандъчето с мускалите. Но ето че ги посреща техен съселянин — тук студент, който има грижата да ги разведе из непознатия град. Оригиналното художествено решение не закъснява — то не идва толкова от поведението на героите, колкото от техния манталитет. Студентът ги завежда при грандиозния паметник, построен в чест на победата над Наполеон. Паметникът минава за малко чудо на архитектурата и скулптурата — внушителен, красив. „Три кила пироксилин му е майката! Сложи го в темеля, запали фитиля и камък върху камък няма да остане. . .“— рекъл единият от нашенците. А другият потвърдил: „Около три кила! Па може и по-малко. . .“ А в разказа „Ново поколение“ откриваме снобско-консумативното отношение към изкуството и това е вътрешното продължение — чисто чудомировско продължение на темата, залегнала в разказа „Българи“.)

. . . Между писателя Чудомир и социолога Иван Хаджийски е съществувало здраво творческо приятелство. Тази връзка не е случайна — своите народоведчески идеи Иван Хаджийски в известна степен е откривал като художествена рефлексия в творчеството на Чудомир. Хумористът пък е ценял литературното мнение на Хаджийски, помагал му е и при събирическата работа на етносоциологжкия материал из Казанлъшко и между тях е възникнала доста продължителна и интересна кореспонденция. Идеята за разказа „Приятели“ (с герой Петко Петъка) е подсказана от Хаджийски. Впрочем ето какво пише Чудомир в спомена си за Иван Хаджийски: „Критиките, които Хаджийски ми правеше — понякога прекалено строги, други път прекалено хвалебствени, — ми помогнаха много, научиха ме на много неща, но моят начин на писане не се повлия много от тях. Опитах се веднъж да построя писаното така, че всичко да е на място и по всички правила на нашата словесност, но не ми хареса. Излезе някак сухо, съчинено,

измислено и почнах пак така, както си говори народът. Може изречението да е неправилно, може някъде да има повторение, но без да е дословно, е много по-близко до народния говор, отколкото начинът, който той препоръчваше."

Това свидетелство на Чудомир е много съществено при нашата работа. Наистина всяко затваряне на Чудомировото слово в каноните на правилата би лишило поетиката му от колорит, живот, пластика. Хумористът се придържа единствено към правилата на живия разговорен език, към принципите на народното словесно общуване. Той следи за потока на мисълта на своите герои, а не за строгото спазване на граматичните норми. Това свое схващане той е защитил чрез разнообразни, но винаги индивидуално-конкретни, художествено-изобразителни решения при подхода към съответните герои. Тук е в пълна сила правилото за самодвижението на образите — героите му са живи хора, изведени сякаш от натура, нарисувани с думи.

Когато Чудомир се докосва до живота от градските среди и тук той открива такива герои и сюжети, които най-добре и най-пълно (разбира се, в рамките на разглежданата образно-естетическа система) могат да бъдат реализирани чрез монологичен разказ. Така се ражда цяла серия от разкази, които рисуват съвременния нему еснафски свят с всички особености на бита и мисленето. В резултат на това чудесно овладяване на стилните и словесните особености на непосредното, живо общуване героите на хумориста са богато нюансирани, строго индивидуализирани — тяхното мислене и обрати на речта не се побира в канонически норматив. Един е образът на офицера (от „Отчет"), друг на умрелия учител (от „Надгробно слово"), а съвсем неочакван и различен на клюкарката (от „Не съм от тях"), макар че тези герои са изградени чрез един и същ повтарящ се похват.

Посочените по-горе разкази са много характерни в това отношение. Зад отчета на подполковник Гащаров Станчо се крие бедна и опустошена от военщината личност: „Господа, първо — тръгване. Второ — пътуване, и, трето — посрещане. Музики, знамена, войскови части, шпалир, импозантност и, тъй да се каже, феерия.

Приветствия. Официална духовна и гражданска власт. Родолюбиви организации. Учащи, професионални съюзи и прочее.

Избор на бюро. Отчет. Акламации и след това, тъй да се каже, дебати.

Пръв взе думата генерал-майор о. з. Пушкаров. Маладец. Герой от Лозенград. „Александър" първа степен с корона. Отлично говори и не остарява. Втори — полковник о. з. Мартинов — тоже маладец. Два випуска преди мене. Трети поред говори майор о. з. Ихтимански от Ловеч. Бабанка! Гласът му тънък, но оратор. Четвърти". . . и т. н. Героят реди надути фрази, отривисти думи, а по същество нищо не казва — доловил е само външния блясък на събитието. Така помпозната му и императивна реч се превръща в образец на „казармената мисъл", на фатмашината.

Образът на учителя в „Надгробно слово" е пресъздаден изцяло по опосредствуван път. Пред гроба на покойника говори негов приятел и колега, който рисува патилата и премеждията му, но в същност говори и за себе си. Едва сега покойният — „ще си почине, ще си отдъхне и ще намери най-после тъй дълго мечтания и жадуван стабилитет". Това е остро актуален, фейлетонен разказ, който поставя въпроса за нерадостната съдба на учителите, за вечните им разтакавания по села и градове, за незавидното им място в буржоазната служебна йерархия. При този случай симпатиите на хумориста са изцяло на страната на покойния учител, защото в негово лице е съзрял полезен и прогресивен човек. В разкази като „За бог да прости", „Павел Иванич Качулката", „Предметно обучение", „Урок по история" и др. ние се срещаме с „даскалската" страна на учителството, с консерватизма на буржоазната учебна система. Но тук сатирата не е заострена — хумористът се задоволява с комичната ситуация и образите на

учителите, които твърде често се появяват в разказите му, са нарисувани с насмешка, но, общо взето, и с нескрита симпатия.

А „Не съм от тях“ е интересен не само със стилно-художествения похват и речевата характеристика на героинята — той е и своеобразен тематично-сюжетен стожер, около който се групират голяма част от разказите на хумориста, почерпени от градския бит и ежедневието на оеснафили се герои. Тук надделява нравствено-сатиричният рисунък — разкрито е консумативно-потребителското начало на калцуневия файлайф, фалшивият морал и духовната леност на един вегетиращ и бавно загасващ свят. („Аламинут“, „Калцунев файлайф“, „Туристи“, „Неопечена баница“, „Фросмувитон“, „Суджуците“, „Чакай, Тинке, аз да кажа“, „Портрет“, „Un cadeau“ и мн. др.) Това е един от най-богатите тематично-сюжетни извори в творчеството на хумориста. И в случая творецът не е само непосреден свидетел, някакъв регистратор, а преди всичко строг съдник. Неговите нравствено-етични присъди го открояват като далновиден художник, който предугажда отмирането и моралната безперспективност на този свят.

Още в края на 30-те години Чудомир се налага като един от най-четените български автори. Всяка година разказите му се преиздават и набират възможно най-високите за времето тиражи. („Понеже книгите ми се търсеха и често преиздаваха — пише хумористът, — почнаха да негодуват и някои писатели.
— Брей, Чудомире, ти задръсти книжния пазар бе, ми рече един наш белетрист.
— Бъди спокоен, му отговорих, трето качество цигари най-много се харчат, а твойте книги са екстра, затова по-слабо вървят.“) Популярността му бързо растяла и върхушката се помъчила да го привлече и да го превърне в казионен хуморист. Вниманието на високопоставени особи обаче никак не го ласкае и той връщал поканите им за официални и неофициални срещи и гостувания. Като се убедили, че хумористът е горд и независим човек, че не могат да го обезличат , „казионните институти“ си спомнили, че той не е само писателят Чудомир, но и о. з. поручик Димитър Чорбаджийски.

През 1940 г. го мобилизират за защита на „обединена България“ и го пращат в Беломорието. А това си е чисто отмъщение — Чудомир тогава е вече 50-годишен и по военните закони и устави не подлежи на мобилизация. . . Последните два разказа, които Чудомир изпраща до в. „Зора“ — „Тифус“ и „Мобилизация“, — са от времето на тази закъсняла и непредвидена военна тегоба. Тези разкази носят неприкрит антимилитаристичен заряд. Особено силно е изразен в разказа „Мобилизáция“, от който се дочува народният стон пред несигурното бъдеще и очертаващият се призрак на войната. Точно по това време идва и разривът с в. „Зора“: Чудомир започва да връща и паричните записи, с които вестникът го приканва към по-нататъшно сътрудничество. В края на 1940 г. той престава да публикува и името му се появява в печата отново едва няколко години след Девети септември.

В този последен период в живота на хумориста връх взема краеведската и етнокултурната му дейност. Чудомир все по-рядко пише хумор, макар че направи честни усилия да разшири творческия си периметър. Появиха се фейлетони като „Юсни“, „Хитлер“, „Не оскърбявайте персонала“, „Ништичко ми няма“, „Апел“, „Утешители“, редица пътеписи и бележки. Но в този период белетристът остава повече при хумористичната миниатюра и въпреки тематичната насоченост тези прояви не обогатяват особено образно-художествената му система.

Постепенно идва време на творческа равносметка и тук в пълна сила блясва едно друго оръжие на хумориста — самоиронията. А Чудомир владее оръжието на самоиронията! Вече отбелязах, че голяма част от разказите му са изградени върху автобиографични мотиви, а това при хумора почти винаги води до самоиронизиране, до интимно вглеждане в слабостите и в същото време при Чудомир то е и един специфичен опит за самопреценка. Чудомировата самоирония е мъдра,

винаги двупосочна — с нескрито желание за човешко усъвършенствуване. Той добре знае цената на своето дело, но винаги е бил крайно взискателен и самокритичен. В последните години от живота си авторът редовно откриваше пред издаването на своите „Избрани произведения“ със следната бележка: „Тези неща са писани между годините 1933 и 1940. Излизаха като подлистници на един столичен вестник. Теснотията, която и до днес цари в долните етажи на нашата преса, не им позволи да пораснат, та останаха дребни и някак недоразвити. Разкази ли са, фейлетони или нещо друго — да кажат специалистите. Въпреки многото им недостатъци те продължават да се търсят от читателите, което не говори много добре за тях.

А може би са все пак верни родни картинки от онова време, поръсени с хумор.“

Тук авторът умело си служи с двусмислицата, иронично присвитите му очи обаче са спокойни — те очакват присъдата на читателите с надежда и с достойнство на човек, който честно и с обич е вършил своето дело и знае неговата цена. . .

В кратките разкази на Чудомир ще се срещнем и с умело преразказани или включени в съответния контекст народни приказки, поговорки и пословици, гатанки и песни. Това насища повествованието му със специфична образност, създава предпоставка за синтетично и афористично изложение. Този маниер при Чудомир непрекъснато се разширява и обогатява — той включва понякога в повествованието и старинна хроника или по-малко познат анекдот — например в „Теке“ „Кондрат“, „Народна медицина“, „Урок по история“ и др. Авторът прави своето обобщение с активна алюзия за съвременната действителност. Съществено място при тези художествени обобщения изиграват афоризмът, сентенцията, образните сравнения, изградени в духа на народното словесно творчество. А много от Чудомировите изрази и определения се превърнаха в „крилати фрази“ и днес битуват в разговорната и литературната реч, в съзнанието на хората вече самостоятелно. По начало народното мислене е образно-афористично. Чудомир чудесно е доловил тази особеност от общуването на своите герои и я превърна в характерна черта на своята поетика. В почти всеки от разказите на хумориста ще открием някой образ или сравнение, някоя неочаквана асоциация или колоритно словосъчетание. В тези спонтанно бликнали сравнения и афоризми явленията отново са обобщени откъм смешната им страна; крият дълбоката мисъл на твореца — преоткрила опита и битието на широк кръг от герои. Това са сентенции за живота и нравите: наблюдения, които се раждали по дългия и тежък творчески път на хумориста.

И като последни отблясъци от една жива, неспокойна и развълнувана гражданска и творческа съвест дойдоха неговите „Драсканици в болницата“. Тези афоризми и мисли („лебедовата песен“ на хумориста!) бяха отпечатани три дни след смъртта на твореца, като първа публикация им направи Серафим Северняк (Стършел, 29. XII. 1967). В кратката бележка, която съпровожда „драсканиците“, С. Северняк пише: „Тия последни редове, писани от Чудомир в продължение на две години (б. м. — последните две години от живота му, когато той беше вече неизлечимо болен), са една страшна, невероятно силна еманация на човешкия дух и на рядката способност, която притежават някои изключителни личности, да се издигат над човешката тленност. Такива хора остават завинаги с нас.“ Именно: еманация на човешкия дух, надживяване на мисълта за смъртта, неистова обич към живота!

И словото на хумориста по повод 70-годишния му юбилей — публикувано по-късно със заглавие „Болестта писателство“ е един чудесен автобиографичен разказ, пропит с мъдрата самоирония на човек, достойно преживял дните си. Там се среща и следният епизод: „Из пътя към гората председателят на окръжния

съд разговарял с него (б. м. — „нашенец“, прототип на хумориста) и между другото му рекъл:

— Дядо Иване бе, вашето село такова малко и забутано, а я какви хора ражда.

— Какви? Хора като хора.

— Ами Чудомир например.

— Чудомир ли? Хич да го не беше раждало. Направи ни резил и маскара из цяла България.“

Милите нашенци — дали някога ще разберат, че Чудомир ги направи безсмъртни. . .

„ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБОЛГАРСКАЯ“ И ЕВРОПЕЙСКОТО ПРОСВЕЩЕНИЕ

Илия Конев

„История славяноболгарская“ стои в основата на главните методологически проблеми на Българското възраждане. Преди всичко с това, че тя отбелязва най-високия етап в самоопознаването на българите през XVIII в., т. е. в закономерното и главно за нас през този век придвижване към „роде български“. Завършена и разпространявана във време, когато идеите на Просвещението навлизат все по-широко в различните сфери на социалния прогрес в Европа, Паисиевата творба означава и най-решителната крачка, направена тогава за приобщаването на българската обществена мисъл към тези идеи.

Предварително трябва да обърна внимание на още няколко общи положения, които пояснят в развитие историзма на Българското възраждане през XVIII в. и сравнителната характеристика на „История славяноболгарская“ в идейната светлина на Просвещението. Най-напред става дума за последователността на историческото познание до Паисий и след него до края на XVIII в. Като има пред вид книжовниците-католици, а също Христофор Жефарович и Партений Павлович, Емил Георгиев пише: „Историзмът на Предвъзраждането (до Паисий — бел. моя) в разглежданите трудове се отличава от историзма на Възраждането с това, че не е насочен *пряко* към пробуждането на нацията, а преследва *друга* (к. м.) цел.“[1]

По принцип забелязаното е вярно и бих се присъединил напълно към изложеното мнение, ако връзката на „История славяноболгарская“ с идеите и задачите на предхождащите я произведения е наистина само в посока на така формулираното различие. Оказва се, че застъпената в тях илирийско-християнско-патриотична гледна точка води също до „пробуждането на нацията“. В своите настоятелни съвети към българите да се обединят с католическата църква, както и в обществено-пропагандната си дейност сред българските католици Кръстьо Пейкич влага определено мисълта за политическото освобождение на поробените християни, в това число и на българите; Христофор Жефарович има пред вид патриотичното въздействие на историческите образи от миналото; на същата идея не е чужд и Партений Павлович, колкото и косвено да е нейното отражение в делото му. Ето защо трябва да приемем, че тези „други цели“ са проява и разновидност на пробуждането на нацията, което пробуждане с „История славяноболгарская“ обхваща изцяло историзма и всички области на обществения живот на българите.[2]

[1] Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейско литературно развитие. С., 1973, с. 135.

[2] На този въпрос се спирам по-обстойно другаде. Тук го отбелязвам само с оглед на методологическата постановка на въпроса.

Втората особеност пояснява също появата на „История славяноболгарская“ с оглед на последователността в културно-националното ни развитие, но от по-друг аспект. Докато историзмът в Гърция, Сърбия и Хърватско например достига през XVIII в. до най-високите си постижения приблизително 50 и повече години след написването на първия собствено историографски труд, то за нашите условия Паисиевата творба отбелязва едновременно най-високата точка в развитието на историческото познание, в преодоляването на средновековния мироглед, във възприемането на просвещенски идеи и, разбира се, в изявата на българското национално съзнание през XVIII в.

Третата особеност засяга „първоначалните стъпки“ в идейната еволюция на новия човек и на обществената мисъл на Балканите. Само една част от историците в този район са светски лица, в болшинството си те са духовници. Такъв е и Паисий. Но за разлика от Йован Раич или Партений Павлович например той не достига до никакви административни постове и звания, а остава в ниските йерархически чинове на атонските манастири и е в постоянен допир с народа. Има нещо много вярно в твърдението на Владимир Топенчаров: „В положението на Паисий като таксидиот и народен изповедник е ключът на странната биография на неукия монах. . .“[3] Без това не бихме могли да разберем големия факт, че нашият книжовник не е свързан с каквито и да било управляващи кръгове, под чието пряко или косвено настояване са подготвени и публикувани немалко историографски съчинения в Югоизточна Европа.

Това пояснява преди всичко демократизма на Паисий: горещата защита на българския народ и потиснатите народни маси светогорският монах не провежда от позициите на която и да било управляваща сила в Европа, а в съгласие със своя патриотизъм и хуманизъм, с вътрешната си ненавист срещу поробителите. Оттук и обстоятелството, че до 60-те години на XVIII в. „История славяноболгарская“ е почти единствената историографска творба в Балканския район, адресирана пряко до народа като програма за неговото национално развитие. Отличава я и друга важна особеност: тя не е посветена нито на богат български благодетел или служител в някакво учреждение, нито пък на чуждестранни владетели и политически лица. Нямало е Паисий кому да благодари за поето или изпълнено спрямо него задължение. Нямало е и кои да му благодарят, защото обективно се случва така, че „История славяноболгарская“ не е резултат на възложена отвън задача, каквито са някои основни историографски съчинения от онази епоха. Затова и сам я донася в родината си, търсейки тук нейните преписвачи и разпространители. Колкото обаятелен е този момент, толкова той е осъдителен за споменатите в малката „историйца“ „търговци и грамотни“. Друг е въпросът, дали в съзнанието на Паисий тия нарицателни думи носят смисъла на понятието „буржоазия“. Безспорното засега е, че нашият историк е в дълбок конфликт с тях по патриотични и по-широки обществени съображения, което също определя идейния му ръст и доуточнява сравнителната характеристика на произведението в идейните рамки на Просвещението.

Следващата подробност е също от такъв характер и нейното уточняване хвърля допълнителна светлина върху образа на Паисий. Както е известно, в неговия път не са очертани етапи на идейна еволюция; активността му на книжовник е ограничена по време и тя най-вероятно се изчерпва с „История славяноболгарская“; не се знае Паисий да е пребивавал в културни или административни средища на Русия и Западна Европа. Сигурното е, че е бил в Сремски Карловци, но според тогавашните представи „ходих в Немско“ означава нещо повече, поради което въпросът за „пътуванията“ на Паисий извън българските земи остава все още открит. Така или иначе в това отношение той се отличава от всички из-

---

[3] В л. Топенчаров. Портретът на Паисий. С., 1959, с. 13.

явили се до 60-те години на XVIII в. историографи в балканските страни, а в национален план — от Кр. Пейкич, Хр. Жефарович и П. Павлович.

Твърде показателни примери намираме в биографията на Доситей Обрадович. Големият сръбски просветител е привличал вниманието на българските специалисти почти винаги, но остава безспорно, че съпоставките с Паисий са правени върху основата на едностранни и несъвпадащи по време данни. А тъкмо пропуснатото или незабелязаното придобива в случая голямо значение, поради което и ще предам по-подробно неговата същност.

На 17. II. 1758 г. сръбският деец бил подстриган за монах. През следващата година, когато Паисий е погълнат изцяло от голямата си идея, той, Обрадович, прочел в манастира в Хопово няколко книги, към които оставил идейно характеризиращи го приписки. В една от тях четем: „Прочетох књигу ЖИТИЈА С/ВЕ/ТИХ О/Т/Ц. . . аз Доситеј грешни ђакон недостојниј (Хоповац), 1759, априла доверших". След като в друга приписка пояснява къде, от кого и за колко форинта купил „Сија књига знаменија о пришествији Антихристове", Обрадович добавя: „и потписах ју својеју рукоју окајаноју". В края на април прочел още една книга, което потвърдил така: „Почах ћитати аз Доситеј многогрешни чернц и недостојниј ђакон хоповски"[4]. Приписката му към сбирката на Йоан Златоуст гласи: „Аз Доситеј грешни хоповац недостојниј ђакон прочетох сију душеполезнују књигу 1759-го ноебра 8-го доверших при игумену кир Теофану. . ."[5] Така е навсякъде в запазените от този род свидетелства: грешни хоповац, недостојни ђакон, много грешни Доситеј.

По аналогичен начин той е удостоверил през април 1770 г. прочитането и на „Христоития сиреч благи обичаи", която превел от „елиногречески на сербски език". Все тогава завършил известната „Книга зовома Доситејева Ижица", в която също намираме идейно характеризиращи го мисли: „Бог је љубав и за велику љубав своју јест сатворио све ствари, видиме и невидиме, и поради чловека уготовао јест своје царство. . .

Мој љубими читатељу! Прими ово неколико листа карте, с лепима рјечима навезане, које сам ја с трудом куповао, далне земље и море пролазећи. Прими, брате мој, прими не за што друго него, кад будем далеко од тебе (телом), ти, видећи ово мало карте, да се споменеш мене, којћу ти се спомињати догоћ пишем и по свету гледам. . ."[6]

Последният пасаж не е индентичен по смисъла си с цитираните по-горе приписки — повече показателен е за настъпили вече промени в традиционното религиозно съзнание на Обрадович. От една страна, книжовникът и сега подчертава всемогъщието на бог (той създал всички видими и невидими неща), а, от друга — дава свое пояснение и набляга на него; бог е любов и всичко е сътворил за доброто на човека и хората. За промени от такова естество, илюстриращи по своему общия за епохата преход от „рационализма на религията" към рационализма на здравия разум, говорят още по-определено неговите стихове от 1764 г., записани към един псалтир:

Писма света тко не части,
Он много зла пати,
Јер по ноћи увек ходи
И без тумана броди
. . . . . .

[4] Д. Обрадовић. Сабрана дела. Београд. Т. III. 1961, с. 213—214.
[5] Пак там, с. 743.
[6] Пак там, с. 35—36.

Што су, брате, птици крила,
То је нам писмена сила (разр. м.)
Благо брату, ком су мила
Таком и у рају душа била![7]

Или възторженото му впечатление от одата за патриарх Арсений Черноевич Четвърти в „Стематографија“ от 1741 г., възхваляваща поетическото слово и родолюбивата обществена дейност. Че Обрадович преминава през такова именно *отделяне* от библейските истини в рамките на религиозното съзнание, показват много още негови признания. „Четейки беседите на Златоуст и посланията на апостол Павел — пише той в книгата си „Живот и приключения. . .“, — в моето младо сърце се раждаха и възбуждаха някакви чудни усещания. Оттогава не само наяве, но и насън нищо друго не вълнуваше ума и сърцето ми освен големите библиотеки, академии, училища, където учители преподават различни науки, а учениците подобно на пчели събират меда на мъдростта.“[8] В Хопово той е под влиянието на любознателния „млад йеромонах Василий“ и в по-голяма степен на игумена Теодор Милутинович, който с вътрешната си нагласа („повече светски, отколкото духовник“, човек с „естествен здрав разум“) напомня Паисий Хилендарски. Тогава именно, в началото на 1760 г., Обрадович е видимо стреснат от съвета му да „избие от главата си (своето) светиничене“[9], в резултат на което променя отношението си към часословите и развива начален интерес към историографските съчинения. Наскоро след това (3. XI. 1760 г.) последва и неговото бягство от манастира.

Тази идейна еволюция протича последователно след 1765 г., когато Обрадович е в Хилендар и съжалява, че там не срещнал Евгений Вулгарис; повече целенасочена е тя след 1770 г., когато пребивава във Виена, Лайпциг, Хале, Лондон. Сега той израства бързо, налага се като бележит представител и теоретик на демократичната светска мисъл в Сърбия: преосмисля отношението си към прочетени преди житийни, историографски и други произведения: застъпва се за ново историческо познание и набелязва негови начала; изяснява се като патриот и утвърждава връзките си с народа, към когото се обръща с дълбоко обмислени напътствия; обявява се в подкрепа на говоримия сръбски език, като в духа на новите убеждения създава и своите най-значителни произведения. „Историята — пише той през 1793 г. в известна прилика и с Паисий — е твърде необходимо, преполезно и при това радостно за човешкия род знание. От нея се научава лесно и с веселие какво се е случвало на тази земя от хиляди години, какви промени между хората са ставали, как са съществували големи царства и различни народни владения, по какъв начин и средства те са растели, а след това спадали и пропадали. . .“[10] И още: „Който желае да се ползува от историята съвършено, трябва да проникне до нейната вътрешност и същата ядка да познае и вкуси; т. е. трябва с остроумие и основателно да съди и ясно да покаже защо едно нещо е било така, а не иначе. . . От историята впрочем се получава съвършено познание на човека, на неговите пристрастия и страсти“[11] — заключава той в навечерието на XIX в.

До такова интелектуално извисяване, обхванало и възгледа за историята като човекознание, Д. Обрадович стига в продължителен период от време (почти

---

[7] Д. Обрадовић. Сабрана дела. Т. III, с. 7.
[8] Пак там. Т. II, с. 175.
[9] Пак там. Т. III, с. 54. Съвета на своя игумен, показателен за проникването на новите идеи в Сърбия, Д. Обрадович е предал дословно така: „Пустините, пещерите и светиниченето избий от главата си; на това *днес* реагират *разумните* хора. Ако някой в *днешния свят* се обявява за светец, той или лъже, или фантазира“ (к. м.).
[10] Пак там. Т. II, с. 40.
[11] Пак там. Т. I, с. 374, 378.

половин век), извън манастирския уют и под благотворното въздействие на постоянно разрастващо се общуване с напредналата европейска научна, литературна и публицистична мисъл.[12] Той единствен от своите съвременници в Сърбия отива толкова напред в идейното си развитие след 1765 г. С други думи, авторът на „Ижица“ и доскоро „грешният хоповац“ или „богопочтен“ читател на горепосочените религиозни книги се откроява като просвещенец и мислител от нов тип почти след смъртта на Паисий, когато издава и програмни произведения на Сръбското просвещение.

В светлината на казаното изпъква още една особеност. Става дума за координатите на Паисиевата творба във времето и главно втората половина на XVIII в., когато навсякъде историзмът от нов тип е в очевиден подем. „История славяноболгарская“ предхожда значимите съчинения на Обрадович с близо две десетилетия и почти с десет години „История разных славенских народов. . .“ на Й. Раич; тя е завършена петнадесет години по-рано от предговорите на Кесарие върху румънската история;[13] С. Врачански я преписва за първи път 43 години преди Георге Шинкай да издаде отделни части от своята тритомна „Хроника на румънците“; първата историографска творба на *хърватски език* („Огледало илирикум“ от Иван Швер) излиза в Загреб почти едновременно с „Царственик“ на Хр. Павлович — всички преди това (едни от тях образцови изследвания) са отпечатани на латински език; приблизително такова е положението и със словенската историография — големия труд на Антон Линхарт върху историята на словенския народ излиза в края на века.

Естествено този факт не трябва да се надценява. Той има пряко отношение най-вече към източниците и сравнителната характеристика на „История славяноболгарская“. Нейният автор е могъл да ползува „Стематография илирикум“ на П. Р. Витезович и „Стематографија“ от 1741 г., руското издание на Мавро Орбини и Цезар Бароний, много популярната в балканските страни книга на Дюфрен, една „Кратка немска история на Турция от XVII в.“ и пр., но не и токущо посочените изследвания, които образуват основното ядро на историзма от просвещенски тип в останалите балкански страни. Да не говорим за издадените на немски език трудове на А. Шльоцер , Й. Тунман, Л. А. Гебхарди и Й. Кр. Енгел, които индивидуализират българите и тяхната държава, отделяйки ги във и чрез историята от османистичния универсиум на многобройните изследвания от XVI—XVIII в. Твърдението на Паисий „Не се намери повече писано за българските царе“ е правдиво в своята относителна изчерпателност. Истинското му значение обаче е другаде. Заедно с приведените факти то ни убеждава, че Паисий по свой път стига до една от главните идеи на историзма в епохата на Просвещението — *индивидуализирането* на отделните народи (в случая специално на българите) и подробното представяне на отличаващите ги събития, културни завоевания и народностни черти от позициите на тяхното самостойно развитие в бъдеще. В източниците на „История славяноболгарская“ тази идея не е нито ясно формулирана, нито пък проведена като гледище за целите на историческото познание, за да бъде тя взета и пренесена на българска почва от нашия книжовник. Именно в *индивидуализирането* на народите и се състои една от ярките черти на историзма от епохата на Просвещението, както и сродството на Паисий с този тип историзъм. Значително само по себе си, постигнатото до него от Кр. Пейкич, Хр. Жефарович и П. Павлович е несъмнена стъпка към такова индивидуализиране, но не и факт на неговото утвърждаване като позиция и задача на българския историзъм.

---

[12] Срв. у: J. Деретић. Доситеј и негово доба. Београд, 1969.

[13] Вж. Alexandru Dutu. Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII. Bucureşti, 1968, p. 131—155 и сл.

* * *

Разбира се, главното е в конкретното отражение, което характерни за Просвещението идеи получават в концепцията на „История славяноболгарская", т. е. в новата езикова характеристика на явленията, в патриотизма и критическото осмисляне на историческите данни, в национално-формиращото предназначение на историческото познание и пр.

Да се спрем най-напред върху езика на Паисий. Наричаме го новобългарски, но предимно с оглед на мястото му в историческия развой на родния език и съотношението, което са получили в него народните и черковнославянските елементи. „Езиковото проучване на Паисиевата история — пише Елена Георгиева — има значение преди всичко с това, че може да хвърли известна светлина върху сложния, труден и все още нерешен въпрос за възникването на съвременния български книжовен език, върху характера на неговото историческо развитие и върху установяването на норми в него. . .[14]

Въпросът обаче има и друга страна — също важна, а в случая и с първостепенно значение дори. Става дума за съдържанието на употребените от Паисий понятия, като *история, разум, знание, наука, истина, народ, отечество, читатели, учени, пророци, прости, културни, търговци, грамотни, земеделци, овчари, справедливост, човешко безумие, измама, божия воля, неразумни, съществено, беззаконие, театър, скръб-жалост, книжовно умение, мъдрост, люто време, самодържавство, самонадеяно, книга на живота* и пр., които в неговите представи и в контекста на самото съчинение имат и по-широк смисъл. Боню Ангелов обърна внимание върху подобни изрази в езика на Павлович: „софистически аргументи, силогизъм, сходник или шпиюн, съученик, принцип (=принц), монарх, национов. . ., диалект. . ., математика, гробница, кореспиндира, злострадание. . ., академија. . ., музика, орган, вертеп"[15] и др. И с право вижда в тях едно от доказателствата за близостта на Павлович до езика и мисловността на новото време.[16]

Характерни по принцип за езика и терминологията на модерната историческа наука, едни от приведените изрази се срещат и в историографията на другите балкански народи, където също очертават езиковата граница на новото историческо познание. В преобладаващите случаи илюстрират духовната еволюция на авторите и показват, че в техния език навлизат в резултат на връзката им с духовната атмосфера в свободните европейски държави. Например за Обрадович до 60-те години те не са изобщо обичайни — тогава той мисли и си служи с езика на религиозните съчинения, които чете. През следващото десетилетие обаче напредъкът е огромен — свойствени за книжовника Обрадович стават говоримият народен език и много фрази от речниковия фонд на модерната наука, публицистика и литература.

---

[14] Е. Георгиева. Наблюдения върху езика на Паисиевата Славенобългарска история. — В: Паисий Хилендарски и неговата епоха (1762—1962). Сборник от изследвания по случай 200-годишнината от История славянобългарска. С., 1962, с. 345; А. Кирянов. Народностни елементи в езика на „История славянобългарска" (пак там, с. 379—397); А л. Милев. Гръцките и латинските думи в Историята на Паисий Хилендарски (пак там, с. 401—409). Вж. там и подробна библиография по въпроса.

[15] Б. Ангелов. Съвременници на Паисий. Т. II. С., 1964, с. 53.

[16] Петър Динеков застава на друго становище: „Новото не е в стила и системата на изразни средства, но в проблематиката, в постановката и третирането на обществените проблеми извън религиозното мислене, извън отношението им към черквата" (вж. Човекът в „История славеноболгарская. — В: При изворите на българската култура. С., 1977, с. 80). По-правилна изглежда формулировката в предговора към подготвеното от него юбилейно издание на историята: „Новото е *преди всичко* (к. м.) в актуалността на проблематиката" (с. 14), тъй като в случая не се изключват ролята на „стила и системата от изразни средства".

Подобно значение за Паисий ще да са имали прочетените от него „много, премного книги и истории“, а заедно с тях и непосредствените му връзки с народа. Същото важи за Кр. Пейкич и П. Павлович. Някои от приведените по-горе понятия (разум, истина, вяра, спасение, неразумни, разсуждения, отечество и пр.) се срещат и в дамаскини от XVIII в., характеризирайки в хронологичен план прехода към новобългарския език. Но в тях те са носители на традиционния религиозен мироглед от Средновековието. В дамаскина на поп Тодор от 1756 г. например са употребени единствено като понятия за религията, вярата и бога в неговата повсеместна справедливост: спасение в бога, вяра в бога, разумът е даден от бога и служи за опознаването му, отклонението от божиите закони е „безразсудство“ и „неразумно“. Друг смисъл и друго предназначение нямат. Не представлява изключение дори проповедта „На елине и на разсуждение между Петра и Платона“, която предполага по-различен езиков контекст. В нея четем: „Где ест елински мѫдръци, тъщеславни и гръделиви, где атинское високоумие, где философом бледословие, един мало именити ѿ доле въсе ваша мѫдростѵ̀н сам прослави свое ѿтачъство и свое име. . . Да видим житие Платоново и Петрово, кои хощет бити ради похвала, и кои хощет ради присмех. . . И аще кои бѫдет въспитан в блг̃очестие, и мали дети могѫт разѫмети Платонови лъжовни закони и гнѫсни поѫчніа. . .“ Или: „Не подобает да се надеем на наше право житие, да полѫчим спсение, нъ на милост б̃жие да се надеем. Аще кои се ест сподобиле, и познали ест истинною, верѫи правою, велико вънимание да имате, да не досаждате благодетелю, етда есме познали истинною верѫ.“[17] В единство със заявеното тук отношение към езика стои и самоназванието на книжовника: поп Теодор Непотре́бни.

Оказа се, че всяко от цитираните по-горе понятия характеризират Паисиевия език като новобългарски в хода на националния езиков развой и същевременно като език на модерната епоха. В първия случай те са доказателство за последователността на общите процеси в една област, която при нашите условия предстои да придобие първостепенно значение. Във втория случай те са също белег на последователност, доколкото тяхната употреба в дамаскините и особено в съчиненията на книжовниците католици и П. Павлович е свързана с известни отклонения от използуването им като символи на традиционна религиозна мисловност. Но значението им проличава напълно извън тази последователност. Те отразяват новите по дух разсъждения на автора, обобщенията и гражданските истини, които Паисий внушава еднакво на читатели и слушатели, взели „присърце своя род и своето българско отечество“, и на ония, които „не обичат да знаят за своя български род. . . не се грижат за своя български език. . . и се срамуват да се наричат българи“.

Никъде преди това те не са имали такова предназначение и не са били в такава степен изразители на патриотичния идеал, на преобразяващата поведението на българина мисъл. В двата предговора, в послесловието и навсякъде в „История славяноболгарская“, където се имат пред вид съвременни обстоятелства и открити от него истини, Паисий се придържа към един своеобразен по своему „диалектичен“ подход. В едни случаи тръгва от понятията-идеи и чрез тях обяснява отношението си към явленията на живота, в други пък (и това е повече типично) за отправна точка взема интересуващи го прояви на българската действителност. Същевременно в ония части на произведението, които засягат най-вече миналото на народа, следва свойствен за науката метод: изнася систематизираната информация и обобщава посредством сполучливо избрани термини. Така че отличителен белег на съчинението става постигнатото от Паисий един-

[17] НБКМ—БИА, дамаскин, № 322.

ство между стил, система от изразни средства и постановка на обществени проблеми.

Нека се задържим при тези важни особености, като отбележим най-напред отражението им в двете редакции на първия предговор. В „Ползата от историята“ понятията „обогатяване на разума“, „благочестие“, „правда“, „църковна и гражданска история“, „играта на тоя свят“ и пр. са заети, изглежда, от предговора към руското издание на Барониевия труд „Деяния церковная и гражданская“. Паисий запазва научното и религиозно-утилитарното им съдържание, но в известна степен променя тяхната абстрактна универсалност, като отнася към българската действителност вложената тук мисъл за „превратностите на човешкия живот и обратите на благополучието в него“. В същност той въвежда своите „читатели и слушатели“ в една от главните идеи на произведението: полезното по принцип изучаване на историческите явления за българите е полезно и поради обстоятелството, че стимулира вярата им в техния утрешен ден.

Това изменя целия подтекст на изложението, включително и съдържащата се в него апология на божественото начало: бог знае всичко и неговите присъди са свети. На преден план изпъква свойствената за Паисий вътрешна взаимовръзка между *разум—история, минало—настояще, истина и национална съдба.* Отклоненията от първоизточника са в тази посока и те говорят определено за двата типа мисловност, срещнали се върху страниците на неголемия ръкопис. Добре промислените и по начало верни констатации в първия предговор за ползата от историята *въобще* са последвани във въведението на Паисий от поучения, съвети и откровения за българите. Различията се потвърждават и от оригиналното в общите за този научен, художествен и публицистичен стил похвати.

Да вземем например градацията. У Скарга тя е в духа на рационализма и на преклонението му пред универсално-позитивистичното предназначение на историята: „Искаш ли да видиш като на театър играта на тоя свят. . . — пише авторът, — как господствуващи и гордеещи се между народите племена, силни и непобедими в битките, славни и почитани от всички, внезапно отслабваха, смиряваха се, упадаха, загиваха, изчезваха — чети историята.“ Градацията у Паисий запазва този характерен за времето компонент, но е свързана и с идеята за ползата от историята в неговия националнопатриотичен смисъл, с чувствата на дълбока симпатия към ония „читатели и слушатели, които обичат и имат присърце своя род. . .“, с възхвалата на обикновения човек и сега откривания народ на утрешния ден. Наред с конкретното предназначение, което има в текста, токущо цитираната мисъл е поставена по такъв начин в логическо единство с използуваните тук от Паисий качествено нови елементи на градация: „потребно и полезно“, „неразумни и юроде“, „орачи, копачи, овчари и прости занаятчии“, „най-силни и най-почитани“, „мъдри и културни“, „събрах и обединих“, „много и премного книги“.

Различията в тази насока са толкова съществени, че само те дори биха били достатъчни да покажат направената от Паисий твърда крачка напред към стила и мисловността на новото време. Но основанията стават още по-големи, когато вземем под внимание промените в деистичната нагласа на заетото четиво. С право Христо Христов цени особено много категоричното несъгласие на Паисий с примиренческото възклицание на част от сънародниците му: „бог е забравил българите“[18]. Подобно мнение поддържа и Петър Динеков: „От подробната текстологична съпоставка се вижда, че Паисий се е постарал да намали религиозния характер на предговора и да го приспособи към народностната задача, която си е поставил в „История славяноболгарская“.[19]

---

[18] Хр. Христов. Паисий Хилендарски. Неговото време. Жизнен път и дело. С., 1972.

[19] П. Динеков. Цит. съч., с. 77. Вж. също дадената там характеристика за П. Скарга и библиографията за него.

Налага се да се задържим малко повече при този въпрос. Верен на своя здрав усет за нещата, в случая първият идеолог на Българското възраждане стои условно близко до постановки на историческата и философската наука от XVIII в. относно изменяемостта или „променчивостта на света“, както е написано в „История славяноболгарская“. „Понякога ни се струва — разсъждава той — като че (бог) не се грижи за нас, като че ни е пренебрегнал с безкрайна забрава, *но не е така* (к. м.). Може би в летописите и историите на евреите да се узнае как много пъти ги предаваше в плен и запустение и пак ги събираше и закрепваше в тяхното царство, както и сега се вижда от упадъка на източното гръцко и българско царство. И, струва ни се, че не окончателно бе отхвърлено и забравено от бога. Но кой ще постигне ума господен или кой ще последва неговите съвети, за да възстанови пак и събере разпръснатите и изцери съкрушените!“ И отговаря в духа на източника: „Това знае само бог със своите свети присъди. .. Неизследима е бездната на неговите съвети за управлението на тоя свят и промисълта.“ За „намаляване“ на религиозното тук и на други места не може да се говори. Пък и липсата на подобно „намаляване “ не трябва да предопределя изцяло отношението ни към типа историческо познание в „История славяноболгарская“. В Предисловие обаче Паисий наистина уверява сънародниците си, че те не са забравени в надвисналия над България мрак и че спасителната сила са самите те — орачите и копачите (не в буквалния смисъл, разбира се), към които се и обръща с пламенните си призиви.

Малко на брой, но симптомни, промените засягат най-консервативната страна на религията — нейния песимизъм: всичко е предопределено от бога; смъртните няма какво да предприемат, те трябва само да познават и следват неговата воля, смирено да посрещат отредената им съдба. Изходната позиция на Паисий е в съгласие повече с логиката на „здравия разум“. Всяка една от неговите констатации съдържа три важни елемента: представа за справедливия бог, която води и към библейските канони; познание за действителността, което нерядко поставя на изпитание сляпата вяра в тези канони; подтик за нейното изменение (бог ще бъде с българите в тяхната борба за свобода и човешки живот) — подтик, който има конкретен революционен смисъл. Не оттук ли започва вярата на тогавашния българин в „бога на доброто и разума“? Вяра, която преминава през всички етапи на Възраждането, за да получи в поезията на Ботев синтетичната и поетически образна характеристика: защитник на робите, вдъхновител на „любов жива за свобода“.

Върнем ли се назад към 1762 г., ще трябва да определим по-точно реалното съдържание, което понятието „здрав разум“ е придобило в представите на българските дейци от онова време. В контекста на историческите условия в Османската империя и на Балканите въобще то изключва атеизма на ранната материалистическа наука, поддържан от някои представители на Просвещението. Тук „здравият разум“ означава единство на религиозното и гражданско-борческото начало в живота на поробените християнски народи, в развитието на обществената мисъл. При това съотношението на двата компонента не е статично. По времето на Паисий и у самия него религиозното е твърде живо, но освободено от схоластиката и догматизма. Те са му вътрешно чужди. Въпреки „зигзагите“ от следващите периоди все по-голямо предимство получава гражданското начало, което е водещо например в мисловността на Неофит Бозвели, в неговата обществена и литературна дейност.

И въпреки всичко бихме постъпили противоестествено, ако религиозното в мирогледа на Паисий представим единствено чрез сигурните белези на присъщото му земно и чуждо на схоластиката отношение към бога. В същото време на нашия книжовник и на българската обществена мисъл от оня период остава чужда не по-малко характерната за европейското Просвещение методична борба

срещу бога и религията. Нещо повече, неговата кратка история не издава почти никакви признаци на придвижване в такава посока. Забелязаното е вярно и за балканистичния контекст на обществената мисъл. Навсякъде в този район богоборството става факт на един по-късен етап, когато се преплита с новите идейно-естетически задачи на националната култура и литература, на науката. Подобно и на книжовници от други страни през 1762 г. Паисий с очевидна непосредственост възпроизвежда библейски разкази за произхода на народа и разделението на езиците, като завършва своята „историйка за десет царе и двама крале“ с традиционното „амин“.

Потвърждаването на този факт е далеч от неговото обяснение. Усвоени не единствено от Библията, а и от самата книжовна практика, възможно е дори от ония „много пъти прочита(ни) различни ръкописни и печатни истории, които русите и московците са издали отделно за славянския род“, посочените разкази са заемка, каквато по принцип са и приведените в историята конкретни данни за царе, войни, нападения, завземане и освобождаване на земи. От тази гледна точка тук забелязваме нещо съществено. Когато се касае до конкретни исторически данни или схващания, Паисий често се вмесва като историк и гражданин, поправя източниците, изразява несъгласие с тях и така открива простор за своите мнения и съображения. Библейските разкази обаче той оставя без каквато и да било интервенция от своя страна, адаптира ги в сбита форма и без обичайните за него назидателни разяснения. Вгледаме ли се малко повече в композицията на самата творба, бихме установили дори, че те сякаш стоят извън собственото изложение на Паисий. Защото въпреки връзката му с библейските притчи то влияе в посока на използуваните „ръкописни и печатни истории“, на „здравия разум“.

Като говори за славяните например, Паисий се отклонява от библейската генеалогия за народите и езиците, която срещаме у Мавро Орбини, ударението поставя върху произхода на тяхното име и заселените от тях земи, върху етническото родство на българите със славяните и генезиса на името им — въпрос, който заема централно място в античните източници и във всички истории за България от XVIII в. „Тия славяни са от един род и език с българите — подчертава той. — Когато се населили в оная земя край немците и брандебурите, по едно време се подигнал много народ от тях и отишли пак в московската земя, но москалите и русите не ги пуснали в своята земя и станала голяма война и бран. Тук във войната славяните победили, отново влезли в оная земя и се населили край голямата река Волга. . . Поради тая река Волга ония славяни се нарекли болгари — и били в оная земя много години и времена до 328 г. от рождество Христово.“ Мисълта за бог се появява отново тук и до края на изложението още няколко пъти, но в познатите два аспекта: а) *патриотичния* — бог не забравя българите и няма да ги остави в беда, главното е те да осъзнаят повелята на времето и да издигнат високо своето българско име; б) *научния* — библейската версия е преминала в част от създадената дотогава историография, преплитайки се тясно с отстояваните в нея илирийска, сарматска, вандалска и други концепции за произхода на българите и славяните. И двата аспекта разкриват близостта на нашия историк до господствуващите по негово време теории по въпроса. Изследвайки тяхната същност и комбинирането им от различни автори, Венцеслава Бехиньова указва между другото на *отделянето* на Паисий от заетото религиозно обяснение, на самостоятелността му спрямо противоречивите мнения в известната му научна литература. „Разногласията между двете теории (вандалската и сарматската — б. м.) — пише тя — Паисий примирил през етимологията на думата ска⟨н⟩давляне славяне (с. 11), изоставяйки любимата етимология на „славяни“ от „слава“.[20] Така впрочем със своето разбиране, отразено в цити-

[20] В. Бехиньова. Барокови черти на българската възрожденска историография. — Литературна мисъл, 1969, кн. 3, с. 113.

рания по-горе пасаж, Паисий поставя нашата историография в пряка и косвена генетическа връзка със значителна, научна в основата си литература.

Посочените по-горе нюанси в използуваните от Паисий общи термини проличават особено силно във втория предговор. При това тук, в послесловието и в някои от собствено историографските глави на текста са въведени такива понятия, които не се срещат в първия предговор. Например: *търговци, грамотни, земеделци, овчари, похвала, истина, изтънчени думи, хитрост незлобива, прилежно, роде български, неразумни* и пр., обърнати направо към българите и тяхната родна действителност.

Всичко, което намираме в първите три абзаца на този предговор (патетичното обръщение на автора към българския род, съветите му българите да четат и знаят своята история, неговите признания за положения огромен труд и т. н.), е синтезирано в понятията *потребно, полезно, истина*, употребени в строга логическа взаимовръзка и последователност. *Потребно* и *полезно* е българите да се обърнат към миналото си, защото „всички други племена и народи" вече ползуват историческото познание за нуждите на своето развитие; неслучайно тук книжовникът-историограф пояснява, че „всеки грамотен от тях знае, разказва и се гордее със своя род и език". От целия славянски род българите са били най-славни и са със заслуги от общо културно-историческо значение, през дългите векове на робството имат особено тежка участ, но запазват отличителните си народностни добродетели. Всичко това е *истина*, която трябва да придобие широка известност и да се превърне в действена национално-възпитаваща сила: „Виж техните дела, читателю, и познай истината" — съветва Паисий. Приведените в „История славяноболгарская" факти, силното несъгласие на нейния автор с изказани преди и в негово време неистини за българите, признанието за „прилежно прочетените много и премного книги", както и полемичният подтекст на почти цялото изложение показват това исторически и житейски обусловено граждansко-рационалистично отношение към понятията *потребност, полезно, истина*.

В още по-голяма степен направеният извод произтича от понятията „хитрост", „мъдрост", „завист", „срам", самонадеяно", чиято употреба е ограничена в Предисловие и само в отделни глави на историята. Нагърбил се със задачата да изтъкне и защити добродетелите на българския народ, Паисий вмъква своята вдъхновена ода за обикновения човек, за истината и демократичното начало в живота: *всички праведни праотци са били земеделци и овчари, прости и незлобливи на земята*.

Бихме дали друга насока на задачата си, ако в случая се заемем със сравнителна характеристика на същите и подобни на тях изрази в аналогични произведения на историографията в балканските страни. За нас е достатъчно да подчертаем в заключение, че в тези традиционни и характерни за историята от епохата на Просвещението общи понятия Паисий влага разностранно, обаче единно в основата си съдържание. Някои от тях той използува повече с оглед на универсално-абстрактното им значение в оригинала („Ползата от историята"), но с видимия стремеж да ги отнесе към българската действителност и така да приближи до нея ума и сърцето на читателя; други пък взема със същата цел от живия живот, като характеризира чрез тях синтетично, оценъчно и образно отличителни явления и тенденции на своето време. И в двата случая той ги свързва нюансирано с високите националнопатриотични, хуманистични и научни цели на труда.

Например призивът му към българите „четете и знайте", тази преди всичко блестяща и незаета буквално от източниците патриотична възхвала на научното познание. Или често срещаните в текста съчетания като „война и грабеж на земята", „война и бран", „долно беззаконие", „човешко безумие и измама", „позорна вина", „подиграване и укоряване", „безумни човече" и пр. Близки на тях

са обичайните за „Ползата от историята“ изрази „суетата на тоя свят“, „превратностите на човешкия живот“ или „управлението на тоя свят“. Но не защото сами по себе си издават новото или основната идея на творбата, а защото в нейния контекст те са залегнали чрез замисъла на Паисий.

Изобщо главното в езика на Паисий е в новите смислови нюанси и представи за нещата, които той налага като историк, в единството му с актуалната постановка на обществените проблеми и използуваните стилови похвати. За това може да се съди дори само по коренната разлика на запълнения с католически фанатизъм упрек „неразумни“ на Кръстю Пейкич към християните под робство в „Огледало на истината“ и пропития с човечна, патриотична болка призив „н е р а з у м н и ю р о д е“, издигнат от Паисий в защита на същите християни. Различие, в което се оглежда по безспорен начин еволюцията на патриотичната идея, на индивидуалния поглед върху историята и съвременността, на обществената мисъл в нейната цялост, на споменатото придвижване към „роде болгарски“.

* * *

Тук стигаме до съществения и противоречиво осветляван от специалистите въпрос за *научното начало* в подхода и целите на Паисий. Погледнато по-широко, научното начало е сред главните характерологични черти на Просвещението въобще и на типа историческо познание от онази епоха. При решаването на въпроса в набелязания конкретен смисъл трябва да се тръгне от безспорното: там, където първият оформен идеолог на Българското възраждане показва своето съгласие или несъгласие с определени становища, там той по принцип използува и свойствени за историята изследователски похвати. Например: предава сбито тезата, която одобрява или оспорва: цитира източници или пък посочва конкретни примери от съвременната му действителност; привежда вече известни и допълнително издирени от него доказателства, които в контекста на произведението степенува по значение и актуалност; взема отношение към съвременни явления и воюва да го утвърди в живота; немалко от фактите поставя на „сравнителна“ основа (балканска и общоевропейска), като в обобщенията си често засяга развитието и на други народи; просвещава читателите в посока на истината и „доловената“ перспектива на развитието; изнася на преден план силата на доказателствата и правдата на онези, които с делото си символизират историческата истина, достойнствата на народа; национално-възпитателното значение на историзма изтъква едновременно с неговата познавателна роля. Както по принцип, така и за Паисий специално критичното отношение към изворите доказва преди всичко ориентиране на книжовника към историята, дошло в резултат на творчески поглед върху възможностите на този клон от човешкото познание.

Имахме случай да се убедим, че така определеният подход пояснява становището на Паисий по въпроса за произхода на българите. Още повече показателни са следните примери: според данни, с които е разполагал, Паисий приема за вярно, че славяните на Север „покрай Окиан-море. . . и Брандибур“ са кръстени от Кирил и Методий. . . „говорят славянски език *най-правилно и най-чисто* и говорят много думи, подобно на българските, но сега държат римска вяра и *воюват на страната на немския цар*“. Относно хронологията на българските царе и причините за успехите и пораженията им казва: „Българите поставили на престола Кардам. . . За този цар Михаил *има несъгласие* в летописите.“ Житието и службата на цар Владимир били преведени на гръцки, „но *много погрешно*: или житието е писано по-късно, след много време, или някой сърбин или грък го е променил и са искали да скрият неговия род, че е от рода на българските царе. Написали, че бил от сръбски род. . ., но са *сбъркали много*. Чети сръбския родослов. . . и ще узнаеш как писателите са погрешили в това или са

скривали рода и отечеството на свети Йоан-Владимир.“ И пак в същия дух: „Гърците казват, че (Йоан-Калиман — бел. моя) дошъл и Солун да разори, и свети Димитър го убил тук, но *това тяхно мнение не е истина.*“ По друг повод: „В това време свети Сава Сръбски дошъл в Търново. . . Тук починал и го погребали в царския манастир, по-късно пренесли мощите му в Сърбия.“ Пак върху основата на факти, възприети като несъмнени, Паисий твърди категорично, че при цар Иван Шишман „българите почнали да печатат български книги в Търново и няколко книги *били излезли* на щампа по онова време и досега се намират евангелия, щампани на кожа. . .“

Колко точни именно от научно гледище са неговите определения и в следния пасаж: „В една кратка немска история се намира подред за турските царе — кой подир кого царувал. . .“ Султан Мурад отвличал „млади и красиви юноши. . ., записвал ги еничари в турската войска и ги турчил насила. . . Така хората от онова *първо поколение* имали голяма скръб и жалост, и плач. . . *Следващото поколение* полека-лека навикнало да живее с турците. . . Но в *сегашно време* окаяните пак нямат никаква правда, нито съд“ (к. м.). Такова значение има също разказаното за времето на Кирил и Методий. Тогава в Охрид „се събрали петима философи от българския род, знаели елинските премъдрости и писанието. Климент, Сава, Наум, Еразъм, Ангелария — това са всичките пет мъже на българския народ и така с Кирил и Методий станали седем учители, изкусни и премъдри. . .“ И за да мотивира убедително величието на делото им, Паисий прибягва до доказателства, които пряко засягат актуалността на въпроса и неговата научна същност. „При все че москалите, русите, сърбите и други се хвалят, че по-напред са приели славянските букви и кръщението, но *не е така.* Не могат да преставят за това *никакво свидетелство*“ (к. м.). Фактите показват, че „от целия славянски род най-напред българите получили славянски букви, книги и своето кръщение“. И още: „И така, който и народ да чете тези книги, те се наричат изобщо „славянски“, но гърците, както са знаели от начало, казват и досега „български книги“, а не иначе.“

Благодарение на този подход, в който аналитичното и обективно достоверното се преплитат с елементи на художествена импресивност, Паисий прониква и в особености от общо характерологично значение. Той например е забелязал, че когато българските царе в миналото побеждавали други страни, установявали там само *политическа,* но не и духовна власт. „Нито търновският патриарх заповядвал на гръцките епископи и свещеници — пише историкът, — но заповядвал само в България над своите епископи и свещеници.“ И прибавя обратната по смисъл констатация: когато „турците завзели и поробили България, тогава цариградските патриарси с турска помощ и насилия *още от началото* не назначават на българите епископи от *българския род*, но все от гръцки род. И не се грижат никак за българските училища и учения, но обръщат всичко на гръцки език“ (к. м.).Така Паисий се издига до обобщения, които откриваме в проучвания на други автори у нас и в някои от останалите балкански страни по-късно, когато в условията на разрастващите се национални движения историческото познание е призвано да обосновава и защищава истини от такова естество.

Приведените примери доказват и едновременно с това поясняват повишеното внимание у Паисий към исторически достоверното. Както за просветените по принцип, така и за Паисий специално фактите притежават голяма сила. Те са съдържанието и смисълът на страстно защищаваната истина, до която българският книжовник стига чрез опознаване на съзнателно търсените данни. Често цитираните в науката обяснения („Аз претърсих всички светогорски манастири, гдето има стари български книги и царски грамоти, също така и много из България, гдето се намират много стари български книги. . . Аз видях по

много книги и истории написани много сведения за българите.Затова положих много труд за две години да събирам по малко от много истории; и в немска земя повече с това намерение ходих“) са най-малко изповед или „сведения за самия него“. Те са преди всичко потвърждение за достоверността на предлаганото произведение, за което трябва да се знае, че е изградено върху източници от различно естество, т. е. по свойствен за науката път.

Откритите по-късно грешки и несъответствия в „История славяноболгарская“ (хронологията на лица и събития), както и библейските заемки не трябва да поставят под съмнение близостта на нейния автор до тази класическа за Просвещението и историзма на XVIII в. черта. И образцови съчинения на руски, немски или френски историци впоследствие са преодолявани, оспорвани и дори отхвърляни поради допуснати в тях неточности от фактологическо естество. Но изразеното в тях търсене на достоверни факти, постигнатото противопоставяне на погрешни твърдения и критичността на авторите им към източниците са черти на метода, които дават облика на новото историческо познание.

Същото важи и за Паисий. Сравним ли отделни пасажи от неговата „историйца“ със съответни текстове от такива истории на България, които са признати като научни изследвания, ние ще подложим на строга проверка близостта му до отбелязаните по-горе способи. С такава именно цел тук ще съпоставя отделни пасажи от три различни по своя профил съчинения: „История славяноболгарская“, „История разных славенских народов. . .“ от Йован Раич и „История на България“ от Людовик Албрехт Гебхарди — виден немски историк, специалист по Югоизточна Европа, професор в Рицарската академия в Люнебург и член на Историческия институт в Гьотинген. Неговата „История на България“ има 232 стр. и заедно с историите му за Илирия, Унгария, Галиция, Далмация, Хърватско, Сърбия, Босна, Дубровник, Румъния, Валахия и Молдавия образува т. XV от издаваната тогава „Обща световна история“.

С оглед на нашата задача могат да бъдат съпоставени подробните описания за покръстването на българите, политическия и културния напредък по времето на цар Симеон, падането на България под турско робство и пр. Нека обаче вземем откъса за цар Самуил, тъй като в „История славяноболгарская“ той отразява и онова, което най-много поставя под съмнение научното в подхода на нейния автор — религиозното в съзнанието му.

1. Частта за българския владетел Паисий започва по същество с победите му в битките срещу гърците. В началото — пояснява той — бог му помагал, „докато бил почтителен към бога и светците“, но понеже „после се развратил“ и „със завист се подигнал срещу своя род. . .“ (убил брат си и се самовъзкачил на престола), то „и бог го изоставил“. Нататък автентичният текст гласи: „Гръцкият цар Никифор Урания се повдигнал с войска срещу Самуил, надвил го и ранил в сражението. Той се върнал в своя дом и пуснал гръцките господари, които били заробени от началото във войните. Дал на гръцкия крал Азот своята дъщеря за жена и го накарал да отиде в Дураца или Добруджа. . . Отново Никифор Урания тръгнал с войска срещу България и отнел няколко града от Самуил. Гърците отишли срещу Скопие и Сърбия, Самуил тръгнал срещу Едрене и го разорил и запустил. После се запътил с войската си срещу Скопие, но гърците някак го обсадили и сразили войската му. Поробили много българи и поради голямата злоба, която отначало имал към Самуила и към българите, цар Никифор извършил нечувано от света мъчителство — извадил очите на 15 000 българи и на сто човека оставил един с едно око да ги води и така ослепени, ги изпратил на Самуил. Когато толкова народ дошъл при цар Самуил и той видял българските мъки и поругания, веднага се разболял от сърдечна болест и след време умрял. Така Самуил заради проливането на невинна кръв, когато избил своя царски род, прогневил много бога и бог изпратил гнева си

върху него и върху цяла България и ги предал в гръцки ръце за много време, както ще се каже."

2. В труда на Раич Самуиловият период от историята на България заема доста място — отразени са подробно главните моменти от царуването му, състоянието на страната, отношенията й с Гърция и други държави. Навсякъде сръбският историк цитира гръцките извори, а също и трудовете на Дюфрен и Орбини, от които се ползува най-вече. След като посочва, че на 29 юни българската войска била нападната неочаквано и в гръб, той пише: „Нечаяным сим случаем устрашеся Болгари начали бежати, а император обрѣт зграду тую от защитников оставлену, развали, и бегущыя гонити нача. Многіи Болгари ту погибли, множайшіи же поимани живи, сам Самуил едва спасся помощію сына своего. . . Плѣненных Болгар было до 15 000 человек, которым император очи избости повелѣ и всякой сотны по единаго едноока предпостави вожда, и таку их к Самуилу отсла. Повнегда же увидѣ Самуил тако грядущых, от туги терпети неможаше, но в обморокѣ паде на землю аки мертв: водою же и Ароматами мало возвращен, запросил хладныя води, напився же достал каріасм, в коем по двою дню умре." И дава източниците — Кедрин, т. II, с. 533; С. Е. Зонар, кн. XVII, с. 177. . .; Мавро Орбини, с. 311—312.[21]

3. В немската история събитието е предадено така: „Цар Самуил успя да се отърве със своя син отново и да избяга в съседната крепост Прилеп (Македония). Неговата войска, която той беше изпратил в Солун, за да може чрез превземането на този град да предизвика отстъплението на императора, беше бита от местния комендант Теофилктос Ботаният. Този комендант Ботаният отиде веднага със своите пленници при императора, който ги изпрати в планината край град Струмица, за да унищожи останалите български огнища и така да осигури отстъплението си. Ботаният обаче беше този път изхитрен от българите и бе унищожен заедно с войската му. Щом като чу за това нещастие, императорът се върна в Струмица, завзе крепостта Загоре, придума обитателите на крепостта Мелник да му се предадат и най-после стигна до град Мозинополис. По време на това отстъпление, сигурно в гняв за първата загуба на войската си край Струмица, той изпрати на цар Самуил 15 000 пленници и ослепени българи. Защото били напълно ослепени, вървели в колона по двама и на групи от сто войника, водени от един войник с едно око — един отвратително грозен спектакъл. Изгледът от тази твърде голяма тълпа от потиснати, които бяха направени нещастни, накара цар Самуил да изгуби самообладание, падна на земята като от удар и след два дни предаде дух."[22]

4. Трябва да си послужим и с академичната „История на България". Ето какво се казва в нея за обрисувания от тримата автори епизод: „Разбрал за готвеното предателство, Самуил не се поколебал да убие своя брат, след което застанал сам начело на държавата. . . През 1014 г. с многобройна армия императорът предприел решителен поход срещу Самуил и навлязъл в долината на река Струмица. Тук той бил спрян от едно землено укрепление при с. Ключ, в най-тясното място на клисурата, зад което се намирали българските войски, предвождани от Самуил. Всички опити на врага да напредне срещнали упоритата съпротива на българите и техния юначен предводител. Но един византийски отряд успял да обходи планината Беласица и се явил неочаквано в гърба им. Изненадани, българите претърпели пълно поражение. 14 000 души паднали в плен, а сам Самуил едва се спасил с малка част от войниците си. . . Българите

---

[21] Іоаннъ Раичъ. Історіа разныхъ славенскихъ народовъ наипаче же Болгаръ, Хорватовъ и Сербовъ. Из тмы забвеніа изятая и восвѣтъ історіческій произведенная. . . Въ Віеннѣ, 1794, с. 417—418.

[22] L. A. Gebhardi. Geschichte von Bulgarien. Allgemeine Weltgeschichte von der Schöpfung an bis gegenwärtige Zeit . . . T. XIV, ч. II, Leipzig, 1782, S. 95.

се организирали отново и под водачеството на сина на Самуил Гаврил Радомир унищожили напълно един византийски отряд. . . Разярен от тази несполука, Василий предприел варварска и безчовечна мярка, като наредил да ослепят пленените Самуилови войници и да оставят на всеки сто души по един едноок, за да ги води. Ослепените войници били изпратени на Самуил, който не могъл да издържи жестокото зрелище, получил удар и наскоро починал."[23]

Сравняването на приведените по-горе текстове налага следните по-важни изводи:

1. Грешки и несъответствия от фактологично естество са допуснали и тримата автори. Това обаче се дължи не толкова на подхода им, отколкото на различията в използуваните източници и на тогавашното състояние на българската история. Както у Паисий, така също у Раич и Гебхарди изпъква убеждението, че разказаното е вярно и установено вследствие на положени от тях усилия да разберат написаното в изворите.

2. Сравнително най-точно и с очевидни сходства в описанието е предаден трагичният край на цар Самуил и войниците му. И тримата автори разкриват своя хуманизъм: акта на ослепяването Паисий нарича „нечувано от света мъченичество", Й. Раич го счита неморален акт, а Л. Гебхарди — „един отвратително грозен спектакъл". Потресен дълбоко от „българските мъки и поругания" според първия, от „тако грядущых" според втория и от „голямата тълпа. . , нещастни" хора според третия, Самуил умира от сърдечен удар.

3. И тримата автори виждат в печалния край на Самуил един трагичен епизод от българската история и тази тяхна преценка е в пълно съответствие както със старите извори, така също и с отношението на всички историци от XVIII в., които са писали по този въпрос.

4. Същностните различия засягат обяснението на причините за настъпилия обрат във военните действия и в положението на българите:

а) В началото и в края на своя текст Паисий говори за прегрешението на българския владетел пред бога; настъпилият трагичен обрат е наказание („наличба божия") за това, че Самуил се „развратил". Тук религиозното в съзнанието на автора сякаш напълно е изместило проявената на други места мисъл за ролята на отделни обективни фактори.

б) В останалите два труда наблюдаваме нещо друго: Й. Раич се придържа към изворите, а Л. Гебхарди цели тяхното по-свободно тълкуване — разкрива обстановката, изтъква противоречия в данните, отхвърля погрешното и взема сигурното.

По същество забелязаното изчерпва сравнението на приведените откъси от трите истории. Но за подхода на Паисий трябва да се каже още нещо. В цитирания тук пасаж бог се отличава от оня бог, който (според дадени на други места в текста пояснения) не е забравил българите и не е престанал да мисли за тях. В гнева си той им изпраща сега такова жестоко наказание, което по-скоро изобличава неговата нечовечност. Трагичният завършек на „провинилия" се цар („видял българските мъки и поругания, веднага се разболял от сърдечна болест и след късо време умрял") предизвиква в края на разказа патриотична жалост към него и по българското страдание, докато „справедливият" бог изгубва доверието и обаянието. Абсурдният от научно гледище религиозен коментар на Паисий има несъмнено емоционален подтекст, логичен и обясним е той повече като момент от разговора с читателя в духа на традицията. И още една подробност от такова естество. Докато библейския разказ за сътворението на света Паисий оставя като „заемка", сега той се намесва активно с поучения, които в

---

[23] История на България. Т. I. С., 1954, с. 145, 149.

друго време и при други условия еволюират до религиозната мистика в „Злочеста Кръстинка“ и „Пиян баща“ на Илия Блъсков.

И все пак запомня се и въздействува най-много историческата част на изложението: цар Самуил убил своя брат, неговата войска първо побеждава и после е сразена, отмъщението е нечовешко, страшно и „нечувано от света мъчителство“, българският владетел пада физически и психологически сломен. Това впрочем е и основният компонент на историческото познание, до което Паисий стига, търсейки по свойствен за науката път истината в българската история.

Не е ли в такъв случай наложително да се отнесем с по-голяма критичност към онова широко разпространено становище, което признава на „История славяноболгарская“ *патриотичните* подбуди и отрича *научното* в подхода и целите на нейния автор, а заедно с това и на формираното от него историческо познание и на българското Просвещение въобще? Като прави известни аналогии с труда на Й. Раич, Михаил Арнаудов обобщава: „Не научната истина, а *практическата нужда* да се осъзнае народът ни и да бъде издигнат пред света като достоен за свобода и напредък интересува преди всичко и Паисий.“[24] Като възразява на изказаното от Владимир Топенчаров мнение относно наличието на „диалектическа мисъл“ у Паисий,[25] Димитър Косев пише през 1962 г.: „Досега всички изследователи на Паисиевия труд — Дринов, Шишманов, Б. Пенев, Г. Бакалов, Державин и др. — считаха, че той няма научна стойност. Те виждаха силата и значението на този труд не в неговите научни достойнства и постижения, а в онова ново, дълбоко и патриотично чувство и в новите прогресивни идеи, с които той е проникнат. . . Значението на Паисий като историк се състои в това, че той постави началото на издирванията върху миналото на българския народ в България.“ [26] В единство със същата теза Георги Гачев поддържа, че авторът на „История славяноболгарская“ не различава научното от художественото мислене.[27]

Такова е традиционното гледище по въпроса. На него противоречат посочените в Паисиевата история моменти и съображения от общометодологическо естество. Също и много съпоставки с труда на Й. Раич, на когото най-често специалистите се позовават с цел да отграничат патриотизма на Паисий от средствата и целите на научното изследване. Как тогава да обясним обстоятелството, че Раич се насочва към историята от подбуди и съображения, които са основни и за Паисий, а именно: актуалните задачи на народа, ролята на историческата наука въобще и ползата от нея в национален план, незадоволителното състояние на сръбската история (за Паисий на българската), невярното или тенденциозно представяне на народа в чуждестранните проучвания и пр., което само по себе си налага развитието на отечествената историография. „И когда он *разсуждал* — пише той, — в чем бы найипаче *отечеству своему* услужен *показатся возмогл,* внутренное нѣкое ощутил в себе, тако рещи мановеніе, еже древности и приключения рода своего от самаго начала до нынешных времен, у *достоверных* аукторов поисков свидетелств,. . . на матерним діалектѣ исторически описати в кратцѣ.“

Не по-малко важно е също, че оспореното тук гледище е противоречиво само по себе си. Твърди се, от една страна, че значението на Паисий е в неговото „дълбоко патриотично чувство“, а, от друга — „в новите прогресивни идеи“.

---

[24] М. Арнаудов. Паисий Хилендарски. Личност. Дело. Епоха. Второ допълнено издание. С., 1972, с. 72.

[25] В л. Топенчаров. Цит. съч., с. 301.

[26] Д. Косев. За идеологията на Паисий Хилендарски.—В: Паисий Хилендарски и неговата епоха. . ., цит. изд., с. 28.

[27] Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1963, с. 27.

Но се забравя, че патриотизмът и „новите прогресивни идеи“ не изключват, а *предполагат* научното начало, свидетелство за което е и разглежданата творба. Признава се на Паисий заслугата, че той поставя „началото на *издирванията* (к. м.) върху миналото на българския народ в България“, но се отрича задължителният за всяко *издирване* научен подход. И още нещо: патриотичната идея на разглежданото съчинение и присъщите му черти на художественост не променят основното му предназначение на историографски труд. Една от главните причини за това е в самия подход към предмета на произведението — историята въобще, или историята само на българите. Когато през 1765 г. С. Врачански я преписва и отправя знаменитото си заклинание към ония, които я откраднат или унищожат, той прави това не единствено поради патриотизма и нейните художествени качества, а и поради придобитото убеждение за националното значение на изнесената историческа аргументация. Така е и с други някои преписи, както личи от предисловията и приписките към тях. Признаваме ли, че „История славяноболгарская“ е източник на историческото познание (а тя несъмнено е такъв източник), то нямаме основание да отричаме историческо мислене у Паисий и научното в подхода му. Така стои въпросът: „Практическата нужда да се осъзнае народът ни“, „дълбоко патриотичното чувство на Паисий“, а също и връзката на неговата творба с литературата не изключват научното начало. То пък от своя страна с нищо не намалява патриотизма и художествените качества на стила на Паисий. Нито един от тези два критерия не трябва да се абсолютизира.

Ето и други някои съображения, които подкрепят застъпеното тук схващане. Паисиевата книга означава значителна победа над разпространявани тогава заблуди за историята на българите. Освен за всички периоди на нашето Възраждане този величав двубой на истината с незнанието заема важно място още в произведенията на българските книжовници-католици, обхваща дамаскинската книжнина, играе важна роля в жизнения път на П. Павлович и насочва развитието на Хр. Жефарович. Едва сега обаче той се води умело от позициите на една сравнително най-пълно промислена концепция, защитена в исторически план едновременно с националния патриотизъм и свойствената за историческото познание аргументация, без което няма борба на *знанието* с незнанието. А това е главното. И тъкмо защото е така, отношението на „История славяноболгарская“ и към тази толкова характерна за епохата борба представлява също първостепенен критерий за близостта ѝ до просвещенските идеи на века. Българският историк полемизира (т. е. воюва) по различни въпроси, но винаги в случаите, когато трябва да отграничи неистината от *истината* и към нея да прикове вниманието на читателя. В монолога и в полемиката му изобщо наред с патриотичната ревност стоят уважението към историческата истина, защитата на националното достойнство и народната свобода, изобличаването на „отцеругателите“ и враговете на разбирателството между народите, превъзмогването на невежеството. Като счита, че всичко това е в съгласие и с „волята божия“, Паисий оспорва мнения на чуждестранни и български автори, отхвърля погрешните им твърдения и особено тенденциозното премълчаване на определени културно-исторически факти от миналото на българите, съгласява се с приемливи за него истини, внасяйки и в тях отделни уточнения.

Най-високата точка в полемиката е дълбоко несъгласие на българския историк с „неразумните отцеругатели“ и разпространителите на неистини за българите. Онези, с които спори, той обособява в две групи. Към първата отнася сръбски монаси, гръцки фанариоти и всички други, които се присмивали на българите, обиждали националното им достойнство, поставяли себе си и своите народи над тях; към втората група причислява отродяващите се българи, наречени обобщено „неразумни и юроде“. Важно при това е, че Паисий ги харак-

теризира не в зависимост от националната им принадлежност, а с оглед на тяхното погрешно становище по жизнени въпроси на българската народност, на историческия момент тогава. И в двата случая една от главните причини за осъдителното им поведение Паисий вижда в незнанието. Първите имали частична представа за собствената си история, възприели неистини за българите и говорели погрешно за тях. Другите пък не знаели родната си история — в „лютото време“ на робството „загинали ония царски истории и кондики за българските патриарси и архиереи и на много светци житията и службите“. Така българите останали неграмотни и без своя история, та някои от тях поради невежеството си „отиват по чужди езици и обичаи“, търпят без възражения укорите на първите. В това обстоятелство Паисий открива реална връзка между двете групи, поради което на съответни места в труда си оспорва тяхната позиция едновременно.

Но как? Какво противопоставя в спора — нови измислици или промислени от него самия аргументи? Патетично самоизтъкване или разумно вглеждане в историята и съвременността? И в тази връзка Вл. Топенчаров обръща внимание на нещо съществено. „Преди да се спори в манастирите — пише той, — спорът съществувал вън от тях. Монасите спорят не в друг век преди Паисиевия, а през века, в който Паисий обикаля българската земя като таксидиот...“[28]

При така подчертаната актуалност и неизбежност на спора за автора на „История славяноболгарская“ е имало две възможности: да защищава българите с доводи, които преповтарят прийомите на оспорваната „патриотична“ позиция, или пък да издири първопричината на недоразумението и да обори следствието. Първата възможност е неприемлива за човек, ориентирал вече мисълта си към едно историческо изследване. Вътрешно са му чужди раздорите — резултат на „слабоумие“, а достигащите до него разпри (потвърдени и от Д. Обрадович) са били именно такива. Ето защо избира втората възможност. „Затова не можах да изтърпя това в Хилендар, излязох и дойдох в Изограф и там намерих много сведения и писания за българите“ — изповядва историкът.

В тази постъпка просвещенското у Паисий получава реален израз — без нея той би бил калугер или историограф-хронист, враг на суеверията и т. н., но не и мислител от нов тип, устремил се към истината за историята и живота на своя народ. Едва ли някога ще се установи всичко, което е прочел по тоя път към истината и как точно е оформял становището си по актуалните въпроси на деня. Но не е малко и онова, което вече знаем, за да видим и в тоя случай белези на вътрешното му сродство с Просвещението, на движението му към сигурното в историята. „Големият смут“ и несъгласие между братята за него са следствие на възприети в историческите изследвания неверни констатации, или на тенденциозно изопачаване на фактите поради невежество и леност на ума. Мавро Орбини „бил латинин, не почита българските и сръбските светци..., за сръбските светци пише лошо и скрива, а за българските никак не споменава“; сърбите написали за Стефан Силни „самонадеяно“, неточност има и в проучванията за гърците; българската история не била разработена, а написаното — противоречиво. В същия дух се изказва в края на века и Йеросхимонах Спиридон: „Чуждостранный язици писали о своих...и о наших още и писали, обаче не вси ровно и несогласно.“ При подобно състояние на нещата — мисли Паисий — хората усвоявали невярното, а някои безкритично и тенденциозно насаждали самолюбие и надменност. Така за него става ръководно правило и характерният за просвещенците стремеж разговорите по обсъжданите въпроси да се пренасят от сферата на полузнанието и грубите нападки върху основата на знанието. Тази демократична и творческа амбиция, чрез която започваме да се при-

---

[28] В л. Топенчаров. Цит. съч., с. 14—15.

общаваме към изискванията на новата епоха все по-активно и резултатно, не побеждава изведнъж. Но с борбата за нейното осъществяване са свързани постиженията на историзма, качествени изменения в мисловността на личността и в идеала на българската литература, близостта на „История славяноболгарская“ с идеите на Просвещението.

* * *

Направените по-горе съпоставки с други истории потвърждават една от същностните черти на новия тип историческо познание — изследователското в подхода към предмета и задачите на историята. Но те не изчерпват ни най-малко сравнителните аспекти на „История славяноболгарская“. Освен установяването на преки генетически връзки с европейската историческа наука от XVIII в., които в нашия случай са минимални, особено важно значение за изясняването на въпроса имат идейно-естетическите типологически прилики. И неслучайно вниманието към тях е ярко изразено в публикациите за Паисий.

Първи по това време и значение предпоставки за изясняването на тази страна на въпроса набелязва още Иван Шишманов през 1890 г. със статията си „Паисий и Русо“ (в кн. 7—8 на сп. „Денница“). Колкото повече впоследствие се подчертава значението на „просвещенския момент“ в „История славяноболгарская“, толкова по-убедителни изглеждат опитите на учените да видят духовния образ на нейния автор в светлината на демократичните обществени идеи на XVIII в. Боян Пенев например свърза решаването на задачата с аналогични моменти от развитието на сръбската историография, с дейността на Евгений Вулгарис в Атон и с общото значение на създалата се там идейна атмосфера.[29] Михаил Арнаудов уточнява и разширява направените изводи в същата насока, като обръща внимание върху социалните възгледи на Ф. Т. Клопщок, Мориц Арнод, Фридрих Ян, Юстус Мозер, привеждайки и неизползувани преди примери от произведенията им. „Първият от тях — пояснява той — е основател на тъй нареченото „Немско движение“, издига високо националнопатриотичната идея и призовава съотечествениците си към вяра в бъдещето на Германия и към почит на домашните нрави и народната книжнина.“[30] Останалите „пионери на националната обнова в Германия“, както ги нарича М. Арнаудов, са апологети на простия селянин и този демократичен елемент в социалните им възгледи трябва да се прибави към така добре обоснованата от Ив. Шишманов прилика в идейния контекст на „История славяноболгарская“ и „Емил“.

Издирването и обясняването на сходства от такова естество обхваща усилията на много още автори и на първо място Рикардо Пикио, Емил Георгиев, Христо Христов, Петър Динеков, Велчо Велчев, И. Г. Неупокоева, Симеон Дамянов и др.[31] Постигнатото в тази насока днес може да бъде разширено с нови типологически паралели.

В панорамата например на отбелязаните аналогии с немското Просвещение следва да включим несъмнени сходства от идеите и голямото твор-

---

[29] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I, С., 1976, с. 471—472.

[30] М. Арнаудов. Паисий Хилендарски. Личност. Дело. Епоха. С., 1972, с. 109—111.

[31] R. Pichio. Cfi. Annali del Baronio-Scarga e la „Storia“ di Paisis Hilendarski . — Ricerche Slavistice, Roma, 1954, No. III, p. 211—233; Емил Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. С., 1972, с. 149—172; Велчо Велчев. Паисий Хилендарски и Атонската монашеска република. — Паисий Хилендарски. Юбилеен лист, пос. изд., с. 2; Христо Христов. Паисий Хилендарски. Неговото време. Жизнен път и дело. С., 1972; Петър Динеков. Паисий Хилендарски и Доситей Обрадович (Една историческа аналогия).—Във: В чест на акад. Димитър Косев. Изследвания по случай 70 г. от рождението му. С., 1975, с. 59—69; също и в кн. При изворите на българската култура. С., 1977, с. 100—107; И. Г. Неупокоева. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей. — В: Европейский романтизм. М., 1973, с. 10.

чество на Й. Г. Хердер. Както е известно, бележитият немски хуманист работи в две основни за оня период области: укрепването на немското национално съзнание чрез фолклора и литературата, развитието на историческата наука и новото историческо познание. С всичко, което предприема, Й. Г. Хердер се придържа последователно към един от програмните девизи на немското Просвещение и на Просвещението въобще: *знание, светлина, любов, живот*. От 1764 г., когато в Рига започва да събира народни песни, до 1803 г., когато неговите капитални трудове „Гласовете на народите“ и „Идеи към философията на историята на човечеството“ популязизират името му извън Германия, Хердер е неотменно в служба на избраното начало. И тук именно проличават сходства, които привличат вниманието ни: важни опорни точки на голямата национална идея той открива в миналото на немския народ, подчертава национално-формиращата роля на фолклора и езика, като Паисий осмива гневно заспалите в дълбок сън и също като него напомня: Чети, за да знаеш! Все в същия дух посочва за главни елементи на немската слава простодушието, въздържаността, знанието и труда за благото на хората,[32] в съгласие с което издига в култ ролята на народните маси. Народът — мисли той — е гръбнакът на всичко; без народ „няма нация, няма език и литература, която да е наша, да живее в нас и да въздействува“[33].

Този демократичен възглед, чието усвояване е също *предусловие* за близостта на даден деец от онази епоха до идеите на Просвещението, предопределя значителните моменти в разностранното дело на Хердер: издирването на фолклорни творби, проучванията в областта на историята, а така също и научните му интереси към славяните, отразени най-пълно в гл. IV на кн. 16 от „Идеи към философията на историята на човечеството“.

Холм Зундхаузен, който в последно време се занимава подробно с Хердеровото влияние в Югоизточна Европа, свежда същността на следваната от немския мислител концепция за славяните до четири основни пункта: 1. Въпреки различията, които се наблюдават у славяние, те са един народ и заемат огромна територия. 2. Славяните са миролюбиви, никога не са нападали и не са били завоеватели. 3. В миналото те са били гонени и частично унищожавани от немците. 4. Славяните имат ценни добродетели, предстои им голямо бъдеще.[34]

И в тази точка аналогията води назад към Паисий, по-точно към българската действителност и оформяните сред българите исторически познания за славянството. Макар че нашият книжовник не счита славяните за един народ, за него те също са миролюбиви и войнствени „в бран“, трудолюбиви и със свой принос в културната история на човечеството. Приликите обхващат още разбиранията им относно определящото значение на народа за формирането на нацията, ролята на езика и връзката на историята с новите процеси.

Отбелязвам тук конкретно само този момент с цел да илюстрирам перспективността на подобни паралели и необходимостта от единство и по-голяма системност в критериите за изясняването им. Ще кажа определено: Паисий можем и трябва да разглеждаме успоредно с всички национални мислители в Европа от XVIII в., които в *историографските* си съчинения обосновават индивидуалността на съответните народи, издигат като идеал патриотизма, свободата, разбирателството и общуването между народите, противопоставят решително истината и знанието на заблудите и невежеството, а демократизма — на варварството в историята и в живота въобще.

---

[32] Herders Werke. In fünf Bänden. Erster Band, S. 36—44.

[33] Jochan Gottfried Herder. Stimmen der Völker in Liedern. Leipzig, 1954; вж. и предговора към изданието, написан от Максимилиян Якубиетц.

[34] Holm Sundhausen. Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie, München, 1973.

Сигурните нишки на интересуващата ни типологическа панорама водят към дейци с различен профил в духовния простор на XVIII в., но със свой принос в развитието на историческото познание и неговата взаимовръзка с Просвещението. Сред тях изпъкват Павел Ритер Витезович, Андриа Качич Миошич, Йован Раич, Доситей Обрадович, Евгений Вулгарис, Димитриос Катардзис и други историци на гръцкия народ, Жан Жак Русо, Волтер, Йохан Готфрид Хердер, Аугуст Лудвиг фон Шльоцер, М. В. Ломоносов, румънските историци от Трансилвания (Самуил Мику, Георге Шинкай, Петру Майор), също българските книжовници-католици Кръстю Пейкич и Барон Ксавер де Пеячевич, Партений Павлович и Христофор Жефарович. Положителните резултати в изследването на А. Н. Робинсон[35] се дължат между другото и на превъзмогнатата от него *билатерална* основа на съпоставителния анализ, обърнат в труда му широко към идейния и жанрово-тематичен контекст на славянската историография. Нужно е обаче да имаме пред вид, че тесните връзки на тази историография с идеите на XVIII в. не търпят затварянето на Паисий в етническите и тематичните рамки на славянската историография. Напротив, необходимо е съпоставителният анализ да обхване широко в определена система насоките на историческото познание от епохата на Просвещението.

На тази задача ще посветим една следваща част от нашето изследване „Българското възраждане и европейското Просвещение". Целта ни тук бе да изтъкнем само някои от основанията, които определят мястото на „История славяноболгарская" в идейната система на Просвещението, а именно: хронологическите координати на Паисиевата творба във времето и застъпеното в нея изследователско начало, особеното съотношение на религиозното и гражданско-борческото виждане за съдбата на народа, езиковата характеристика на явленията и отличителните черти на новия тип историческо познание. Анализът на посочените и подобни на тях други особености показва, че Паисий стои в дългата редица на онези историци от XVIII в., които в изследванията от нов тип преобразиха общественото съзнание на своите народи и свързаха историческото познание с идейните насоки на Просвещението.

---

[35] А. Н. Робинсон. История славянского возрождения и Паисий Хилендарский. М., 1963.

НАЛИВАНЕ НА ОСНОВИТЕ

Климент Цачев

Първият мой литературен връстник, с когото се сприятелихме и не сме се делили години наред, беше Иван Радоев.

Бяхме съученици, но той учеше в друга паралелка. Най-напред аз станах близък с баща му — бай Дашо. На заседанията на литературния кръжок „Цветан Спасов" в Плевен идваше от село Пордим един висок, светлоок човек, с посивяла стърчаща коса, подстригана „алаброс". „Големите" се отнасяха към него с подчертано внимание, а с Величко Нешков, като селски, бяха близки. Разбрах, че това е белетристът Дашко Радоев. Бях чел няколко негови разказа в „Литературен глас", където тогава печатаха свои разкази и най-утвърдените наши белетристи, та съм го смятал за софийски автор. Особено ме беше впечатлила една негова работа, мисля, че се казваше „Вихрушка". В бедна селска къща отглеждат с голяма любов младо конче. И една зимна бурна нощ с виелица пристига гост — близък някога на хората. Те питаят към него голяма почит. На сутринта в дома идва полиция, но гостът е изчезнал. Откраднал е кончето „Вихрушка" и е избягал. Хората страдат за загубата, но им е светло в душите — добрият човек се е спасил.

Бай Дашо не вземаше участие в обсъжданията — повече слушаше. Не даде да се обсъди негова нова творба, а казваха, че е приготвил за печат и май че предал в някакво издателство книгата си „Прислужникът от хана". Когато вземаше думата, говореше тихо, не беше рязък в оценките си. Веднъж се разговорихме и той ми каза, че имал син в същия клас на гимназията, който пишел стихове — може би го зная, казвали му „Дашката".

А „Дашката" го знаеше цялата гимназия. Беше диригент на гимназиалната музика — свиреше на кларинет. Вървеше начело на всяко ученическо тържество. Под негова команда се люшваха хората ни. Освен това играеше футбол — център нападател, любимец на всички запалянковци. Знаеха го и софийските спортисти — през пролетта на 1944 г. в Плевен бяха евакуирани няколко столични отбора, а той беше играл и с най-големите футболни звезди тогава. Беше време и на акордеоните — канеха го на всички ученически „журове", защото свиреше и на китара, а и хубаво пееше. За хората, които познават Иван Радоев през последните десетина години — мълчалив, съсредоточен, лаконичен в отговорите си и понякога като че ли и потиснат — трудно ще им бъде да си представят някогашния Дашка. . . Възторжен, весел, духовит, импровизатор — той беше душата на всяко младежко увеселение.

Навярно баща му беше казал за нашия разговор, защото в едно междучасие ние се срещнахме в коридора и заговорихме без предисловия, като отдавнашни близки. Аз веднага го подхванах за стихотворенията му,но той не пожела да водим литературни разговори. И може би упоритото любопитство от моя страна, да разбера що за човек е синът на бай Дашо, когото аз вече много уважавах, стана причина да се сприятелим с Иван. Защото по това време той си имаше своя среда, свои приятели, пак наши съученици, но от неговите футболни и музикантски среди. А и аз имах други близки, които охотно ми показваха „творбите" си и водехме с тях литературни дискусии. Бяхме в последния клас на гимназията, матурата ни улиса, после се прибрахме в родните си места. И понеже селата ни бяха съседни, аз често прескачах до Пордим. И двамата ни скъсаха на приемния изпит в университета, та се чувствувахме съвсем братя по съдба. Инициа-

тивата за тези наши чести срещи беше моя — глождеше ме желанието да чуя негови стихове, но той отклоняваше разговора на тази тема. Къщата на Иванови — голяма, двуетажна сграда — беше на главната улица. В съседство с нея — руският музей. В прихлупената къща някога е отсядал самият император Александър II. Била е Главна квартира на руските освободителни войски. Прадядото Дашо се сприятелил с императора и когато после от българска страна изпратили някаква делегация да поднесе приветствие в Петербург, в състава им бил включен и той. Виждал съм снимка в една стара книга — Константин Стоилов, митрополит Климент, още един (забравил съм му името сега) и дядо Дашо. . . (Вместо фамилия, имаше потекло) от село Пордим, Плевенско. Подарената от руския император сабя се пазеше в дома. . . В една от стаите на горния етаж имаше пиано. Навярно то е било купено за сестра му — по-малка от него —, но без да е вземал уроци, Иван акомпанираше със свои вариации песните, които пеехме. Семейството на Иванови бе заможно по наследство, но баща му от млади години беше комунист. . . Когато на Девети в Пордим влязла малобройна групичка от партизани и политзатворници, пратили бай Дашо в общината на разузнаване. И когато я завзели, той станал първия „червен кмет“ на селото след свободата.

Иван членуваше в Ремсовата организация. Ходеше всяка вечер в клуба — за ония дни той написа едно от най-хубавите си стихотворения „Старият клуб на РМС“ — и ръководеше младежката самодейност. На всички фестивали тяхната агитка беше отличавана. Играеше и в местния футболен отбор, който бе и национален селски първенец. Навярно тази му музикална дейност бе забелязана, та когато поискали от плевенската окръжна младежка организация ръководител за художествената самодейност в щаба на Хаинбоаз, посочили него и той замина. Беше в началото на лятото 1947 г.

По това време и аз отидох бригадир на линията Ловеч—Троян. Мамеше ме Хаинбоаз. Успях да се измъкна и се озовах в плевенския отряд — на самия „Предел“. Обадих се на Иван и той дойде да се видим. И там за първи път ми прочете свои стихотворения. . . Дотогава не бях чувал негово цяло стихотворение. А обичаше да рецитира. Сядаше пред пианото у тях, започнеше мелодия и в нейния ритъм казваше напевно чужди стихове. Правеше си свои композиции — предпочиташе романтично-приглушените — и никога не ги повтаряше.

Нашите срещи зачестиха. Той идваше в плевенския стан гологлав, с вехта куртка без пагони — а беше командир, — по гащета, но обезателно през рамото му беше преметнат шинел. Постилахме го край безименната балканска рекичка и той вадеше няколко пакетчета с по пет бучки захар. Страх ме е да си припомня сега каква волност давахме на мечтите си. И двамата отново кандидатствувахме в университета и бяхме уверени, че есента непременно ще сме студенти. Но не ни занимаваше предстоящото учение, а стиховете, които вече пишехме и щяхме да напишем. Дори по едно време така се увлякохме, че решихме да издаваме собствен литературен вестник (не ни мина през ум, че за това все пак ще трябват някакви пари), но много се затруднихме със сътрудниците — дали щяха да ни сътрудничат без хонорар. Може ли някой да озапти младостта. . . В щаба Иван беше се запознал с много наши видни писатели, дошли да видят какво става и да го опишат в очерки, и аз го питах настоятелно да ми каже как изглеждат. „Най-обикновени хора — дигаше недоумяващо рамене той. — Може би са някак тъжни.“ На никого не беше показвал стиховете си. Но когато пристигна Борис Делчев и събра от всички станове пишещите, престрашил се. . . После излезе в „Литературен фронт“ статията „Здравей, племе. . .“

Стиховете, които Иван ми прочете и върху които написа статията си Делчев, се отличаваха коренно от това, което дотогава се пишеше за бригадите. В тях нямаше преки картини на физическия труд, нито тонът им бе приповдигнато патетичен. Те бяха пак по своему описателни, но главното бе чистотата и поривът на младостта. Непретенциозен, лаконичен и точен език. Те бяха особено привлекателни за бригадирите, защото в тях те виждаха себе си. . . Непринудени и някак весели сами по себе си стихове, на места в някои строфи с лек оттенък на гротеска.

Иван дойде в университета късно есента на 1947 г., когато работата в Хаинбоаз бе привършила. Донесе нови стихове, но не се осмели да ги предложи за печат. Кандидатствува в кръжока „Васил Воденичарски“. След като прочете стиховете, настъпи неловка тишина. Това, което чухме, беше хем познато, хем нещо друго. Но станаха Давид Овадия, Павел Матев. . . и решихме,

че авторът е достоен да се нарече наш колега. Кръжочниците помнеха името му от статията и говореха за него с надежда и очакване — мнението на Делчев респектираше. Струва ми се, че от тези стихотворения Иван напечата едно в шуменската притурка „Литературен бюлетин", нещо в „Народна младеж" и през пролетта на 1948 г. в „Литературен фронт" излезе стихотворението му — може би — „Бригардирски шинел", което го направи веднага популярен. Онзи неразделен с него шинел от Хаинбоаз стана символ на революционната щафета, подадена ни от падналите в борбата за свобода.

До мен невидим сякаш е застанал
стопанинът на стария шинел.
И аз един войник от втора смяна
наместо пушка лоста съм поел.

А това: „Шинел, шинел, да можеш да разкажеш!" — се поде като рефрен.

Зачестиха да излизат стиховете му. А и от литературните четения, където имаше винаги успех, ЦК на СНМ си беше взел бележка и го включи в младежката бригада, която замина за Чехословакия. Оттам Иван донесе цикъл стихове, които отпечата в сп. „Септември" през лятото на 1949 г. Когато Елин Пелин гостува на курса в Своге, някои от тези стихотворения особено му допаднаха и обърна специално внимание на автора им.

Есента на същата година в София се подновиха нашите срещи, но вече взели организационна форма — Кабинет на младия писател. Даваха ни ключа и съботният ден беше определен за наши обсъждания или просто събирания. Понякога правехме и танцови забави. Иван беше в стихията си. Образува четиригласен хор и научихме да пеем свястно две-три песни. По това време някой внуши на Радевски, че трябва да се купи пиано за Съюза и то беше докарано. Идваха и младите тогава композитори Тодор Попов, Димитър Петков, Александър Райчев, пък и по-старите начело с Пипков. Пишехме текстове и те даваха музиката за весели радиопиески. Правехме пародии по стихове на наши поети и Иван ги четеше, като сполучливо ги имитираше. И понеже нямахме средства да плащаме на оркестър за танците, свирехме си сами на акордеон. Канехме и членовете на Съюза. Редовни посетители бяха Людмил Стоянов с Мария Грубешлиева, Багряна, Веселин Андреев, Фурнаджиев, Ламар и др. След танците почвахме песните. Веднъж Фурнаджиев, като видя как акордеонът минава от човек на човек, току рече: „Аз се чудя отде се взеха толкова хармоники в поезията ни — мислех си от руската,— а те всичките били свирачи!" На тези весели срещи не се пиеше. Почти всички младоци бяха въздържатели.

И макар че Иван беше най-веселият и жизнерадостен от нас, не му беше много леко по това време. При все че стиховете му се печатаха и името му нашумя не само сред младежта, дочуваха се от време на време гласове, че този или онзи цикъл бил. . . Не, не е то. . . В курса в Своге, когато разглеждахме дори и „Чехословашките мотиви", които хареса Елин Пелин, пак имаше гласове, че не е успял да хване главното в бригадирското движение, че нещо. . . Не е загребано. . . Даже имаше и такива епиграми. . . Някой хванал „бика за рогата, а Дашката — за опашката".

Давид Овадия през 1948 г. издаде стихосбирката си „Партизански дневник", аз издадох „Смяна". Много наши връстници бяха събрали стиховете си и издателствата ги приемаха за печат. Някои готвеха и вторите си книги. И Иван имаше стихове за книга — дори отдавна беше готова, но редакторите все намираха нещо в нея и не я приемаха за печат като цяло. По това време издателствата не искаха да издадат и стиховете на Валери Петров, сред които бяха поемите „Палечко", „Край синьото море", „На път" и др., писани през младостта му. Да не говорим, че в отделни статии на наши критици се поставяше под идеологическо съмнение ранното творчество на Фурнаджиев, „Улица „Шипка" на Геров, цикълът „Морето и майката" на Божидар Божилов и какво ли не още.

Тогава бяхме съседи по квартира и денем и нощем не се разделяхме. Обнадежден след срещата с редакторите в издателствата, Иван се връщаше недоумяващ след време с отхвърления ръкопис. В „Народна младеж" бяха категорични — незрели идейно стихове. „Партиздат" престана да издава наша художествена литература. . . Една вечер донесе и написана рецензия. Отрицателна и с многозначителни намеци. Иван имаше едно стихотворение „Знамена" — „Има зна-

мена от старо време — има стари, бойни знамена. . . Има знамена от Шипка още“ и т. н. Рецензентът и тука бе намерил „идейна несъстоятелност“. Нямало много знамена — знамето е едно! Всичките тези изреждания били разновидности на едно и също нещо, което не било подчертано. А от това следвало, че. . . (Сега тези стихотворения се квалифицират като догматично-публицистични.) Двамата дълго и тягостно мълчахме. Болеше ме за приятеля. Знаех какво трябваше да се възрази, но на кого?. . . „Четох едно стихотворение — писмо от Маяковски, — обади се по едно време гневно Иван. — Не му помня заглавието, но имаше такива редове към събратята си: Добре де, вие сте комсомолски, не знам още какви поети, а аз какво съм — вятърничав ли?. . . Кой съм аз сега и къде ме пращат. . .“ Нещо се скъса в него — започна да се нарича с грозни имена, да се ругае. . . Беше тежка вечер и за двама ни.

Той беше почувствувал, че Фурнаджиев има слабост към него, че харесваше много стиховете му, но не се решаваше да му даде книгата си. Не искаше да му натякват, че работата се уреди „по приятелски“. Но след като обиколи всички издателства и „Български писател“ вече бе издал книги и на други наши връстници, ръкописът попадна и там. Ако и тук откажеха издаването на книгата, навярно щеше да бъде много голям удар за него. Но една вечер Фурнаджиев, който никога не говореше за редакторската си работа извън работната си стая, рече: „Мини утре да поговорим за това, дето си ми го дал. . . Занесох го да го чета в къщи, но Надя, нали е болна, ме преварила. Чети, рече, да видиш какво е поезия, а не като твоите глупости!“ — и доброжелателно се усмихна. Иван трепна. Пламъчето на надеждата го озари.

Книгата излезе през 1951 г. и стана нещо непредвидено. За нея се заговори като за изключително явление в нашата млада поезия. Най-известните и авторитетни критици по това време се считаха длъжни да кажат нещо хубаво за нея. „Шумят знамената“ не само зашумяха, но край автора им се завъртя вихрушка. Всеки искаше да докаже на другия колко голям приятел е на Иван Радоев и едва ли не той е бил единственият, който го е ценил дотогава. Почнаха да го дирят отвсякъде. Искаха да прекарат вечерите си с него. Новите членове на кръжоците се стремяха да се запознаят с него. Други, по-амбициозни, искаха да избъскат старите му приятели и да му докажат единствената си вярност. Но с Иван се беше случило нещо, което забелязаха най-близките му. Загуби нещо от предишната си жизненост, започна да става мълчалив. Не се държеше грубо с никого — вроденият му аристократизъм не би допуснал това, — но понякога бива-ше заядлив.

През времето, когато редакторите отхвърляха първата му книга и той слушаше намеци, че е още далече от истинския живот, Иван реши да напише и той поема, за да докаже ако не на другите, то поне на себе си, че не е така. Ходи отново в Димитровград и написа „Израстват хора“. Облекчени от успеха на първата му книга, сега тя беше приета безрезервно от издателството. Дори се говореше, че е нещо изключително. Но преди да излезе от печат, се случи друго едно нещо, което отново го огорчи. В „Литературен фронт“ излязоха стихотворенията му „Пролетно разсъмване“ — цикъл любовна лирика. И веднага статия-писмо. Пълно гневно отрицание на печатаното във вестника и обвинение за пълна безидейност, дори и с намеци. Стана малка дискусия — „за и против“, — но защитата не беше така категорична, както отрицанието. . . Това е вече история, за спора се говори с недоумение. Лесно ни е сега да се усмихваме снизходително на себе си — но какво е било на автора тогава, той си знаеше. . . После излезе и поемата, но мина някак незабелязано. На другата година излезе една статия пак в „Литературен фронт“ и бе отхвърлена като несполучено художествено произведение.

За несъстоятелната дискусия около „Пролетно разсъмване“ може да се намери някакво извинение с нравите от онова време. Наскоро прочетох всички поеми, писани през тези години, и ми се струва, че неговата, макар че сам се отказва от нея, е с най-много качества. Поне личи, че е писана от поет с големи възможности. Не допускам, че рецензентът се е водел от нелитературни съображения, когато е писал статията си. Но така или иначе тези две неща счупиха нещо в характера на Иван. Той започна да ходи редовно на риболов с Фурнаджиев, Каралийчев, Дамян Калфов и постепенно се отдели от „тайфата“.

Стиховете, които той пишеше по това време, бяха особени по форма. Вмъкваше между стиховете свой свързочен текст в немерена реч. И те много се харесваха на читателите. Фурнаджиев възразяваше срещу формата им — всичко можело да се каже и в стих. Но Иван си имаше

свое обяснение — искаше стиховете му да приличат на „сказа“ на народния певец. И там има отклонения, които не са обяснение, а в още по-синтетична форма се налага настроението. Плод на тези негови авторски дирения са книгите му „Пролетно разсъмване“, „Стихотворения“, „Баладична поема“. После той се свърза с театрални среди и започна да пише пиеси. С безспорен и оспорван успех, а някои се играха в Москва, Хавана и други страни. Те и до днес не слизат от сцените на нашите театри.

И за най-голяма изненада на читателите той издаде след дълго мълчание нова книга стихове „Един бял лист“. Сега вече критиката прояви към нея подчертан положителен интерес. За читателите тук не става дума — тя излезе в обичайния тираж и едва ли достигна до тях, а отделни стихотворения той не печата в литературни издания. Май че всички критици, които писаха за нея, подчертаваха, че той бил един „нов Иван Радоев“, че новата стихосбирка се отличавала от предишните му книги. Всеки си има свой ъгъл на преценка. Това право не може да се отнеме никому.

И в първите си стихове, и в последната си книга за мене Иван Радоев е един от значителните ни поети. Навярно в това твърдение има и емоционален момент — свързва ни толкова годишно приятелство. И ако се направи един внимателен подбор от всичко писано от него, ще се види един чист и емоционален, обществено заангажиран лирик. Отличава се от другите от нашето поколение с това, че за всичко, което пише, той е съпричастен. Не го описва, а живее в него. Неговата самоирония в някои от стихотворенията му е израз на сила, на вяра. И когато се гневи срещу уродливите промени, които са станали у хората, той не казва „Вие“, а не отделя и себе си и това го прави още по-убедителен. И в стиховете си, и в пиесите той има едно творческо начало — нравствената чистота на нашия днешен живот.

* * *

Другият събрат — номерацията върви хронологически по време и оттук нататък разстоянието между едно от друго запознанство е някога не дни, а часове — беше Давид Овадия.

Сестра ми учеше физика. У нас идваха нейни колеги да четат за изпити. Научили, че съм печатал стихове, гледаха на мене като на човек, неспособен за сериозна работа. Между тях имаше един слабичък, буйнокос, нервен и все прекъсваше другите. Казваше се Леон Митрани — сега професор по физика. Той единствен ми оказваше от време на време някакво внимание и през една тяхна почивка заговорихме. Освен че най-много знаеше за Ръдърфорд, по техния си изпит, но и имената на доста от най-младите поети. Спомена ми и за един свой съгражданин, били приятели, също пишел — Давид Овадия. Обеща, че като го видел, щял да му каже за мене и обеща да ни запознае.

По това време — есента на 1947 г. — в „Литературен фронт“ излязоха две стихотворения от този Давид Овадия, които много ми харесаха. Разбрах, че е бил и партизанин. В тях нямаше познатия лирически пейзаж от партизанските песни на Веселин Андреев, та после да дойде другото, несрещаното дотогава — партизанското. Имаше в тези стихове нещо друго, което помня и сега — директно, ударно, съвсем „истинско“:

На стръмния, непроходим баир,
в гората букова се спряхме ние.
И каза младият ни командир:
— Ще чакаме. . ., а дойдат ли. . .ще бием!
. . . . . .
Аз виждам как другарите вървят
в ръцете с пушки през нощта тревожна
и мисля си, че нас да победят,
това е нещо невъзможно!

Представях си и автора на стиховете — едър , мрачен, със свъсени вежди. И че непременно в облеклото му е останало нещо от онова време. Ако не друго, то поне кепе. В ония купонни години това не се смяташе за екстравагантно.

И наскоро след това видях Леон, че говори в стола на „Мензата“ с някого. Видя ме и той и ми кимна. „Това е Давичо“. „Кой Давичо?“ „Давид Овадия“. И си тръгна.

Пред мене стоеше слаб, висок почти колкото мене младеж, с големи тъмни очи и гарвановочерна, леко начупена коса. Носеше черна поизтрита железничарска мушама и обут. . . с шушони. Върви вярвай, че това е авторът на онези стихотворения, но щом Леон каза. . . Давид тръгна да излиза — аз подир него. Мълчеше, но това не беше пречка да почна за стиховете му. Казах му ги с малки изменения, почти наизуст. (И сега всичко, каквото прочета и ми е направило впечатление, запаметявам.) Това му направи впечатление, та вече беше по-благосклонен към мене. „И вие ли пишете?“ Значи Леон нищо не беше му казал и трябваше аз сам да се представям. Избързах да му се похваля къде какво съм печатал. Давид ме погледна подозрително. . . „Не съм чел. . . Но идвайте в кръжока. . .“ Изпратих го донякъде, разделихме се с надежда, че ще се видим в неделя на сбирката на „Воденичарски“.

След време Давид ми призна, че при първата ни среща съм го поласкал, но и отегчил. Тази моя словоохотливост му се сторила съмнителна — кой ли не иска да се докара пред непознати. И двамата не сме допускали, че след тази първа наша среща ще последват хиляди, ще се разхождаме нощем из глухите улици и парковете, ще си изплакваме взаимно „жалбите“, ще делим по братски всичко, каквото имаме, ще се дирим в тежки минути, ще ни валят дъждове, косите ни по едно и също време ще почнат да сивеят. Какво ли не се е случвало между двама ни — само още не сме се карали и сърдили, а и не остана време за кавги.

Когато излязоха и моите стихове в различни вестници, Давид първи дойде да ми каже, че ги е чел. Толкова — чел ги. Но държанието му вече беше съвсем различно — доверчиво, с подчертано внимание, не ме прекъсва. По-късно разбрах тази особеност в характера му — не умееше, стесняваше се да каже направо на автора ласкавата си оценка за прочетената му творба. Най-много да смъмка „хареса ми“. А „зад гърба ми“ никак не беше скъп на похвали. За него беше важно не казаната дума, а отношението и поведението към човека.

Учеше руски език и литература и работеше като коректор във „Ведрина“. През време на обедите и вечерите в „Мензата“ се виждаше с приятелите си — негови другари от „онова време“: Доктора — партизанин от бригадата „Георги Димитров“, Йовката — един от малцината останали живи „Антониивановци“, Капитана, Илийката, Спас, Владко — участници в нелегалните ремсови групи в Пловдив. Те учеха в различни факултети. Приеха ме в тяхната среда. Държаха се така обикновено, че ако човек не им знаеше биографията, едва ли би предположил тяхното минало. Водеха се най-обикновени разговори около изпити, неуредици и понякога за момичета. Давид се дразнеше от такива подмятания, той беше свенлив. И почти никога нищо за литература. Отворех ли дума за стиховете на Давид — замълчаваха. И това си беше напълно естествено — те го знаеха отдавна, бяха го виждали като всичко друго, но не и като поет и изведнъж се появява името му в печата. Това не беше недоверие или подценяване — просто така е устроен човек. Да приема другия такъв, какъвто го е опознал някога.

И без да се откъсва от старите си приятели, Давид някак неусетно стана неразделен приятел на всички ни от нашата „мизийска“ групичка пишещи. Давид четеше много — главно руски класици. За мене Пушкин беше велик поет, но даденост. Той ми е чел негови стихове, не ония, които се учат в гимназията — и гениалността на поета вземаше конкретен образ. У него почти винаги имаше някакво томче стихове. Доскучаеха ли му нашите разговори, може и да си разгърне някоя любима страница. И макар че не помнеше своите си работи, можеше да каже наизуст стихове от кой ли не автор. По това време господствуваше една аномалия — който харесва стиховете на Есенин, минаваше за идеологически неориентиран. Даже една журналистка, посетила курса в Своге, беше писала с възмущение, че там някои курсисти четели Есенин. А Давид, партизанин човек, харесваше стиховете му. След като кажеше някое от тях, даваше му оценка — авторът го нямаше сред нас и му беше леко — „хубаво, много хубаво нещо!“ Ние тогава недолюбвахме Маяковски, а той го харесваше и знаеше и негови стихове.

По-късно, когато научих някои неща от живота му, разбрах, че тази негова стръв към четенето не е била случайна. Неговото детство и юношество е минало в оскъдица — изкарването на хляба, а и нелегалната му дейност после са му отнемали цялото свободно време. Той чувствуваше, че литературната му култура е недостатъчна за бъдещата му писателска дейност, а

и беше решил да навакса изгубеното. И Давид, когото ние римувахме в закачките си с „упорит", не се свенеше да стори това, когато вече всички ние го смятахме за „творец". А харесваше от прочетеното само това, което му допадаше. Той не обичаше да злослови по адрес на другите, но понякога отсичаше: „Няма култура — еднокнижен човек" и за него това значеше много. И затова може би той не вземаше почти никакво отношение към организационната работа на младежката организация в курса си, а и често в партийната организация го критикували, че бил „пасивен". Дал е каквото е трябвало за тези организации, нека сега другите да се заемат и да отделят време, за което той е дал дължимото. Пък и много се заседаваше тогава, много ценни за него часове се губели. . . „Хората ще се оправят и без мене!"

Давид пишеше стихове, напечата няколко нови. Четеше ни ги в чернова. И по моята памет сверяваше как е бил първият вариант. Тази моя способност да запомням веднага чужди стихове го озадачаваше. А сам виждаше как ставаше това — никога не ми е давал предварително ръкописа, нито съм го карал да чете нещо втори път. Навярно това ни сближи — знам ли. Не е ставало дума — не е тема за разговор между мъже. Съберем се някъде, почнем с песни, после някой каже, че „има и поети между нас". Тогава вълната да се слушат стихове още не беше отминала. А се смяташе, че това ще поласкае присъствуващите „кандидати за слава". Идва ред и на Давид. Почва и току ме погледне — засечка. Аз му подшушна следващия стих. . . Чужди стихове казваше „безотказно", а понякога забравяше своите. Може би се стесняваше от вперените погледи в него или пък от много поправки искаше да си спомни последния вариант и му се губеше продължението. А сред по-близки хора той направо предлагаше: „Кажи онова". . . Аз тогава особено харесвах „Мост" и започвах:

И на брега, преди да се смрачи,
при каменния мост дойдохме двама
с нахлупени каскети до очи
и със торби, преметнати през рамо. . .

(Сега прочетох отново стихотворението и видях, че е направил много поправки, според мен несполучливи. Оня вариант е много по-непосредствен и убедителен.)

Давид непрекъснато живееше със стиховете си — с поправките на вече написаните и мислеше за бъдещите. Все чоплеше нещо в готовите строфи.

През семестриалната зимна ваканция на 1947 г. го поканих да ми гостува на село. Близките му бяха напуснали Пловдив, а в ония гладни години на село все се намираше нещо. Обадих се с телеграма на баща си и той дойде да ни посрещне на гарата с една каруца.

Поехме в тъмната непрогледна нощ. Когато наближихме селото, решихме да пресечем полето и да се спуснем направо. Каруцата заслиза по баира и изведнъж се обърна. Бяхме хлътнали в яма. Конете паднаха и те, но никой от нас не пострада. Как да е, отпрегнахме добитъка, изведохме го встрани, а аз и баща ми започнахме да измъкваме на части от ямата „превозното средство". Давид държеше конете. Оправихме се и пристигнахме у нас. След като се навечеряхме и се прибрахме в стаята, реших, че е редно да му се извиня за случилата се неприятност. „Каква неприятност? — сепна се Давид. Не беше чак толкова деликатен, да се прави, че не помни, като паднахме в калта. „Знаеш ли, добре че не свършихте бързо с баща си. . . Докато държах конете, аз поправих онези две строфи, дето ти бях казал, че не ми харесват. И онова стихотворение, за което говорехме, и него го написах." Каза ми двете нови строфи и новото стихотворение и седна да ги пише на лист. Само с Давичо можеше да се случи такова нещо. Друг на негово място шеше да нервничи, да ругае, че сме го накарали да зъзне в голото поле, а той, отделил се от всичко, беше се вглъбил в своя си живот — в поезията.

Майка ми много се привърза към него, защото харесваше това, което ни готвеше, и го жалеше за неговата несръчност. . . „Това момче, както е непохватно, няма да му е леко в живота. А и самичко останало — без майка!". . . Беше поизстинала малко и го помолила да ѝ свари чай от орехови черупки, та да ѝ минела кашлицата. По това време аз бях някъде из село. . . Давид турил дърва в печката, насипал няколко шепи черупки от начуканите орехи в чайника. Сложил го да заври, взел си книгите от нашата стая и седнал край нея да чете. Носеше си и учебници за

изпитите, и дебели томове на класиците. Изглежда, разговорът им е потръгнал и се увлекли, но изведнъж се стреснали. Капакът на чайника подскочил и стаята се изпълнила с кафяв лютив дим... Давид не погледнал, но в чайника нямало вода. . . Върнах се — той се косеше от „нещастието", майка ми го утешаваше. Съдинката била от не знам коя си година — време й било да се подменя. Купихме нов — син. Старата го кръсти „Давичовия". И тя като мен почна да му казва „Давичо".

В дългите зимни вечери аз разпитвах Давид за миналото му, но той не беше от най-словоохотливите. Горчилките на немотията и социалната несправедливост го бяха тласнали в редовете на революционната борба. Но това неравенство му е носело преди всичко нравствени болки. Нима трябваше да се търпят самодоволните глупаци да се разпореждат със съдбата на другите само защото са богати? Победата на социалистическата революция ще постави всекиго на мястото му по достойнство и ум. А стремежът му към красотата — към поезията — пак е било инстинктивно продиктуван от чувството, че се спасява от унижението. За него времето на борбата беше свято време. Там проличаваха кой е истински човек и кой е нищожество. На първата нелегална ремсова сбирка, на която присъствувал, разгледали инструкцията „Как да се държим в полицията". Имало описани всички видове мъчения. И най-накрая „ако задържаният получел присъда „смърт чрез обесване", осъденият щял да избегне мъките, ако изпънел врата си нагоре. . . Страшно било да се слуша, но той решил, че жив няма да се даде да го заловят. И го включили в оперативна работа. Нямаше никакви заслуги. Бил е предан. А в тази си преданост е вършил и необмислени постъпки.

Казали му веднъж другарите — те не бяха нещо конкретно, — че трябва да провери бойната готовност на петорката си. Мислил, мислил и решил да е в действие — извикал всеки един от тях и му поставил задача. Ще трябва да пренесе важни материали до някаква явка. Поотделно на всеки обяснил по какво ще познае другаря, с когото ще се срещне, как пък той ще го познае, паролата, и предал на първия един пакет. Той съдържал добре увита пръст. Разставил петимата на различни места в града, отишъл и той на своето — на него последен трябвало да се предаде пакетът, пак с отличителни знаци и парола. Акцията минала безпогрешно, но младежите недоумявали защо е било всичко това. Той пък се похвалил с хората си и. . . щели да го накажат. Как така безпричинно ще кара една ремсова петорка да разнася пръст през целия град. Та момчетата са се озъртали изплашени, можело е да привлекат вниманието на агентите, да стане провал!

И за времето, прекарано в партизанския отряд, говореше без особена охота. Получил нареждане да излезе — не се дори поколебал. Жалеше за нелепия край на най-смелия командир Леваневски. В спомените си „Август, август" с по-голяма охота разказва за своето партизанствуване. За мене това е една от най-добрите мемоарни книги за Съпротивата.

Къде е бил на самия Девети ли? . . Ами. . . слязъл с отряда в града. Спали в едно училище. Панталоните му се били скъсали, та се „докарал" със стражарски брич и си отишъл в къщи. Но преди това се видял с майка си. . . Отишъл в клуба, младежите го посрещнали с овации, вдигнали го на ръце, чакали да говори. . . „Голяма излагация беше... Искам да говоря, а не мога.. Пък и нищо не ми идва наум какво да кажа. . ." После поискал да отиде на работа в местния вестник. Бил и редактор. Въобще по това време бил „комунист по професия" — където го пращали отивал, но настоявал да учи.

Давид беше — твърдя, че и сега е така — дисциплиниран комунист. Но когато усетеше, че някой иска да прокара еднолично решение, заставаше напреко. . . Смяташе, че един студент неправилно е отстранен от университета и не криеше от никого това. Даже се беше изказал в негова защита. Но някои хора от партийната организация държели за първото решение. След време случаят се преразгледа и наказанието се анулира. И на едно събрание го накарали да си направи самокритика — за поведението си. „За какво — станал Давид. — Оправи се една грешка, изключеният е отново наш колега, значи съм бил прав!" Но пак го наказали — за своеволие и че не се съобразява с колектива. Не направи възражение. „Аз съм прав! Прав съм! Те да се срамуват от амбициите си!"

Давид издаде първата си книга „Партизански дневник", приеха го за член на Съюза. Почнаха да го критикуват за неактивно участие в общия живот. На едно събрание четеше някаква книга. Изобличиха го — той вдигаше безпомощно рамене. „Отначало не разбрах, че за мене става дума. . . И то на най-интересното място. . . Не, не е прав — едностранчиво го е предал,

а има и още нещо, но той не го е знаел!“. . . Четеше повестта на Павел Вежинов „Нашата сила“, където главен герой беше партизанският командир Леваневски. . . Та какво по-важно можеше да има за него от това. . .

Давид вярваше — това беше опората му в живота. С тази вяра той беше отишъл в партизанския отряд. Разминавал се е със смъртта. В него гореше Вапцаровата „Вяра“. И всички стихове, които написа по онова време, са изстрадани от него. Понякога те носеха белезите на прибързаност, но да пише за него беше и повеля. И дълг. А за това не може да се вини човек. Би трябвало най-напред да вникнем в неговата същност и тогава да произнасяме присъди.

Препрочитам сега отново стиховете му. Мъча се да си спомня да е писано някъде за цялостното му творчество. Става дума за поезията му — отделни статии ми идват наум, но дори и нещо като „Щрихи към портрета на. . .“ не мога да си спомня. . . Началните му стихове са като рамка на характерните черти на времето, когато ще се разгъне образ на един лирически герой. Те са графика — бяло и черно: преданост и предателство, героизъм и малодушие, саможертва и измяна, смърт и безсмъртие.

Историята пише се със кръв. . .

Аз мислех, че е туй изтрита фраза.
Но плаках аз, задъхан от омраза.
но падаха другарите убити,
но плискаше ме топла кръв в очите.

Повярвах аз във тези прости думи,
когато срещу вражите куршуми
вървяхме не за слава, не за злато —
когато ни разстрелваха, когато
историята пишехме със кръв.

Той никъде няма претенции, че говори от името на всички участници в борбата, но методично изгражда образ на комунист, който изрича веруюто на Съпротивата. Воюва се за победа и в този гигантски двубой изкристализират моралните качества на човека.

Победата е извоювана. Боецът сваля патрондаша, обглежда изминатия път. Но не да прави равносметка, а да преосмисли задачите, които стоят пред него. . . Давид не може да се освободи в поезията си от дните на антифашистката борба. Но те не са му бреме. Връща се към тях, за да не се забрави колко скъпи жертви са дадени, колко млади прекрасни живота са прекъснати, за да живеем днес ние нашите дни. И неслучайно по-голямата част от стихотворенията са посветени на загиналите, в основата на много от стихотворенията му стои един отдаден живот. И от подбора на хората, за които пише, и от трагичните съдби, които рисува, той в същност разкрива самия себе си.

А на такъв поет, на такъв човек не може да не вярваш.

* * *

Името на Иван Давидков знаех, преди да дойда в София. Бях чел негово стихотворение (или стихотворения) в „Народна младеж“, а може би и във „Ведрина“. Тези два вестника даваха път на начинаещи писатели, но това „млад“ и „творец“ бяха широки понятия. Често пъти под „млади“ се криеха беловласи и безкоси неосъществени автори, а колко бяха или щяха да станат творци, едва ли някой смееше да изрече „да“-то на глас. А от стиховете на Давидков бе видно, че е и „млад“, и „творец“.

Давидков ми припомни веднъж, че сме се запознали през зимата на 1946/1947 г. в редакцията на в. „Народна младеж“. Аз наистина идвах по това време в София — бях изпратил предварително стихове до младежкия вестник. Алексей Сегренски ни запознал. Бяхме във весело настроение

и Иван твърдеше, че от всеки джоб съм вадел по десетина нови, преписани на машина стихове и съм ги трупал на бюрото пред земляка си и след малко той не се виждал зад купчината. И уплашен от грамадата и че е възможно да реша да му ги прочета и на него, побързал да напусне редакцията — чак долу на улицата си отдъхнал. Тогава да поискаш да прочетеш на някой събрат стиховете си и той да се чувствува задължен да те изслуша докрай, беше напълно в реда на нещата. . . Тази среща аз обаче не си я спомням. Навярно е било само едно ръкостискане и сме се разселили. И както се случваше тогава, запознаващите смънкваха имената си и често не знаехме името на човека, с когото сме се ръкували. „Запознайте се с другаря!“ — това „другаря“ говореше много неща.

На една от първите сбирки на кръжока „Воденичарски“ едно къдрокосо, набито момче прочете с гърлен глас стихове. Това беше за мене запознанството с Иван Давидков. Беше лирически цикъл — тъжни есенни полета, железопътна линия и тунел. Селяни, облекли войнишки униформи, отделени от земята, държат в ръцете си студеното желязо на пушките и си мислят за селата, за мирния труд. Краят на последното стихотворение особено много ми хареса и го помня и до днес. Почна обсъждането — слушателите не бяха много възторжени в оценките си. Критикуваха автора, че не е достатъчно идеен, че тъгата по селата е отвлечена, романтична, а там е кипяла тогава борба, и т. н. Имаше и обратни мнения, но навярно аз съм бил най-възторженият, защото, след като си тръгнахме, стана така, че продължихме разговора с Иван. Тогава, преди да отидем на обед, се правеше малка разходка до „Орловия мост“ и обратно. Групичката беше голяма. Другите бяха близки с Давидков — той вече следваше втора година — подхванаха пак разговор за стиховете му и ги сравняваха с някакви други, които чел по-рано. Там в една строфа се говорело за момиче — намекваха му, че е влюбен или разлюбен — не знаех онези стихотворения, та не дадох ухо на закачките. Иван вървеше до мен, цупеше се — подмятанията го дразнеха — разсърди се, каза нещо обидно и демонстративно се обърна и пое сам нагоре. . . Разбрах, че е стеснителен и свенлив. Във веселия разговор нямаше нищо обидно, но той се засегна.

Ние се срещахме всеки ден по коридорите на университета, в „Мензата“, на сбирките на кръжоците „Воденичарски“ и „Жар“. Не беше много контактен човек — смущаваха го шумните разговори, арогантността, самоизтъкването, директната безпардонност на някои. Не знаеше как да се държи с такива хора и му беше неловко. „Отвореността“ на парвенютата го сковаваше и той гледаше да се измъкне и да остане сам. Беше от село — Живовци, тогава Врачанско,— учил в Михайловградската гимназия, градската среда като че ли го потискаше. А може би тази чувствителност идваше от детството му. Беше израсъл при втори баща. Роднят му, чието име носеше, Давидко Иванов Витков, секретар на комсомолската организация в селото, по време на Септемврийското въстание (срещнах името му в едни спомени) — беше починал, когато е бил дете. Имаше нещо есенинско у Иван, а ние не го разбирахме и често сме се шегували с непохватността му. Това го казвам сега като самокритика, с толкова години закъснение.

Макар че обичаше често да си остава сам, Давидков не скучаеше. Да чете стихове за него не беше някакъв навик, а насъщна нужда. И понеже беше прочел всички стихосбирки от български автори, продавачките на щанда на „поезия“ в руската книжарница го знаеха и му запазваха всички новоизлезли книги от съветските поети. Той ни осведомяваше къде и кога са пуснали за продажба еди-коя си книга и какво има в нея. Знаеше и какво се очаква да пристигне. Тръгнеш ли с него да се разхождаш, непременно пътят ще мине и през някоя от книжарниците. Жаждата и встрастеността му да има всяка новоизлязла книга стана причина да извърши веднъж едно нощно пътуване от Горна Оряховица до София.

Бяхме на литературно четене из тоя край. . . По това време сред кръжочниците много се говореше за поезията на Есенин. Щастливците, които бяха чели стиховете му в оригинал, се брояха на пръсти. С неприкрита завист ние споменавахме кой имал негова книга. По едно време някой каза, че в Съветския съюз се готвело негово издание. Навярно да се покаже, че е осведомен или пък за успокоение на нетърпеливците, припрените шурмуваха веднага книжарниците, но не само продавачките, а и управителите им казваха, че дори не са чували за такова издание. Та вечерта в ресторанта, след като четенето бе минало, Давидков взе да си говори на глас какви книги се очаквали да дойдат и кои ще си купи. Вече два дни отсъствуваме от София,

може и да не останат за него. „Преди да тръгнем, аз си взех оттам Есенин“ — каза между другото Иван Радоев. Давидков трепна. И аз подскочих — Дашката го каза толкова уверено и със самочувствие, като че ли е притежател вече на не знам кое съкровище. Погледнах го и той ми намигна — „подпалваше фитилите“ на другия Иван. „Две томчета — бяла, грапава корица, със златни, бити букви.“ Давидков хапеше устни и свиваше вежди. А Радоев продължаваше да налива масло в огъня. „Мислех, че ще има предговор, но само портретът му е в началото. Даже и коментар няма, тъй както си ги е писал човекът.“ „А „Персийски мотиви“ и „Възвращение на родину“ има ли ги?“ — май че се усъмни в думите му Давидков. Но Дашката се облегна на стола и каза наизуст стихотворенията, за които го питаха — той си ги знаеше отпреди. Давидков не се сдържаше вече на стола, повика нервно келнера, плати си сметката и каза, че се прибира да спи. Излезе и ние решихме да тръгнем след него, да го настигнем и да му кажем, че Радоев се е шегувал. . . Отидохме в хотела, но и там го нямаше. . . А през това време Давидков заминал за гарата, качил се на първия влак и потеглил за София да дири и той двете томчета с белите грапави корици и вбитите златни букви. . . Разсърди ни се и дълго време не ни говори. А стиховете на Есенин излязоха след две години — зелени корици, май че и с предговор.

Давидков пръв от нас постъпи на работа. „Врачанинът“ Асен Босев беше харесал като поет своя земляк и му предложи да постъпи на работа във в. „Септемврийче“. Това беше малка изненада не само за мене — стиховете на Давидков бяха „сериозни“, как ли щеше да се преустройва сега. Публикациите му в литературните издания като че ли поредяха, но за сметка на това се появяваше често на страниците на пионерския вестник. Зает с редакторската си работа, той се пооткъсна и от старите си другари. Пък и не обичаше да си губи времето по ресторантите, в празни разговори, нито страдаше от манията да доказва на някого нещо си, а най-малкото пък — да се самодоказва. Работеше и издателство „Народна младеж“ пусна първата му книга — картинна, с илюстрации от Вадим Лазаркевич . (Нея той не я споменава никъде.) После събра пионерските си стихове в сборника „Знаме с петолъчка“. Престана да идва на нашите сбирки на кръжоците, отдели се. Мислех си, че вече едва ли ще задругаруваме, но случи се така, че срещите ни зачестиха.

Веднъж някой предложи да излезем с влака по Искъра и да прекараме там деня. Събрахме се голяма компания. Всеки дойде с приятелката си, а Давидков и Пеньо Пенев — самотници. Слязохме на гара Елин Пелин (сега „Владо Тричков“) и се спуснахме в долината при реката. Прегазихме Искъра (ако от него да нямало по-дълбоко) и се настанихме на една полянка. Някой видя, че под нас, на завоя на реката, има каик и го докара наблизо. Решихме да се повозим и дълго шляпахме из водата. По едно време Пеньо реши, че трябва да се прояви. Скочи през борда — водата му стигаше до гърдите — и заяви, че ще обърне каика. Беше изнервен от самотата си и реши да блесне с нещо пред „дамите“. Колко е един каик за силен човек като Пеньо. . . Почнахме с молби, с увещания, мятахме се да балансираме тежестта, докато накрая излязохме сухи на брега. До бой не се стигна — Пеньо се засрами от постъпката си, нарече ни за собствено самочувствие „страхливи еснафи“ и замина мокър към гарата да чака влак и да се прибере.

Хапнахме надве-натри и с развалено настроение тръгнахме да се връщаме. В ранните следобедни часове бяхме сами на перона на гарата. Седнахме на пейките. И изведнъж Давидков запя. Това беше най-голямата изненада за деня. Стеснителният мълчаливец, навъсеният самотник, за какъвто сме го смятали досега, обичал песните и можел да пее. И то как пееше само!. . . Присъединихме се към него не от желание да разсеем неприятното чувство след злополучната екскурзия, а по-скоро от изненада. Пък и руската песен, която подхвана той, беше любима на всички ни.

Ние, дето се смятахме за „певци“, дето правихме хор, дето без подкана започвахме на всяко приятелско събиране репертоара си, трябваше да признаем , че Давидков по нищо не ни отстъпва. Беше музикален и сам си правеше вариации на мелодиите, отделяше се някъде, пак в общата мелодия и ставаше многогласно хорово пеене. В купето на влака надухме главите на и без това изнервените пътници, но те разбраха, че не сме пияни, а пеем така, защото ни е весело, оставиха ни на мира. Влакът беше „увеселителен“, та си дадохме правото да веселим хората. И понеже спирахме на всяка гаричка, имаше време да изкараме целия репертоар. От този ден до заминаването му в казармата ние се виждахме много често. Той се отзоваваше винаги на поканата,

когато знаеше, че ще се пее. А тясната квартира на Тодор Попов — тогава млад композитор — едва ни побираше.

Заедно ни приеха за членове на Съюза на писателите. След година-две излезе и първата му „сериозна“ книга — „Украинецът с бялата хармоника“. Струва ми се, че не беше забелязана от критиката или по-точно не беше благосклонна към нея. Имаше бележки, че в някои стихотворения на Давидков няма достатъчно остър идеен заряд, а и намек за формалистични забежки. Освен това издадената вече книга за пионери ги раздвояваше и не знаеха къде да го причислят — към детските писатели или при поетите. Тогава „смяната на жанра“ беше равносилно на творчески провал. В случая премълчаването на Давидков от някои критици нямаше чак толкова драстична основа, но предпочетоха да изчакат.

Давидков отиде войник. Изпращаше от казармата стихове. Събра ги в една самостоятелна книга — „Рамо до рамо“. Прочетох я и ми хареса. Реших да напиша и рецензия за нея. Тогава — след злополучното настъпление на критиката срещу романа „Тютюн“ — много от оперативните критици замълчаха, та рецензии започнаха да пишат самите писатели. (В юбилейния брой на „Литературен фронт“, посветен на тридесетгодишнината му, Петър Пондев се спира по-подробно на този въпрос.) Но в отдел „Критика“ на „Литературен фронт“ забавиха отпечатването ѝ. На редактора му се стори, че трябва да дозирам положителната оценка с отрицателната, да се получи „баланс“. Такава беше тенденцията във всички статии тогава. Поправих нещо по указанията и я предадох отново за печат. Ден-два след това в редакцията дойде и самият Давидков. Дошъл си в отпуска, та да види какво става с изпратените стихотворения. Имахме някакво тържество — беше вече на разваляне. Пръв го забеляза Гошкин и му се зарадва. (За мнозина, понеже се занимава главно с литературна теория, Гошкин беше „сух“ човек, а той си е възторжен и сърдечен човек.) „Четоха ми твои стихове — посрещна с разперени ръце той Давидков, — имаше едно за прожектиране на филм в полето — голяма работа. И другите ми напълниха душата!“ „Аз написах рецензия за книгата“ — изстрелях го на един дъх аз. „Тъй ли, че защо не са ми я дали досега? Я да видя каква е, че да я пуснем!“ — Гошкин забърза нагоре по стълбата към стаята на критиците.

Останахме двамата с Давидков. Край нас Луканова прибираше столовете. Свихме се в ъгъла до прозореца. Това, че Гошкин харесва стиховете му, беше изненада и за двама ни. Иван искаше да поговорим за рецензията ми — за нея той нищо не знаеше. Не ме питаше за общата оценка, а за друго, което според него беше най-важното по това време: „Има ли в стиховете му неща, за които могат да се заловят другите критици?“ Не разбирах въпроса му. „Нали знаеш, чел си, че съм бил формалист!“ Но той не беше тогава единственият травматизиран поет. . .

Статията излезе в поредния брой на „Литературен фронт“. Есента на същата година редакцията на сп. „Български воин“ събра трима млади поети, първите книги на които бяха посветени на войнишкия живот: Найден Вълчев — „На южната граница“, Димитър Дублев — „Стихове от заставата“ и Давидков с „Рамо до рамо“. Трябваше да ги снимат заедно, та снимката да излезе в общия блок от рецензии, озаглавен „Трима във войнишки шинели“. Тогава аз писах рецензия и за книгата на Дублев. Давидков ми благодари за моя отзив в „Литературен фронт“. Вълнуваше се, че новата му книга се посреща с внимание, без недостойни подмятания за идейна незрелост.

Струва ми се, че първата поетична книга, която прикова вниманието на читателите и накара критиците да се замислят за дотогавашното си отношение към творчеството на Давидков, беше „Днепър под моя прозорец тече“. Макар че и аз знаех всичко, което той беше писал дотогава, новата му книга и по-специално някои стихотворения в нея ме развълнуваха. Не говоря за чистия стих, за образността, за римите и образите. В това отношение притежава поетично майсторство. За пръв път го почувствувах освободен от себе си, усетих го как е преминал вече онази граница, толкова насъщно нужна за поезията — да бъде дълбоко искрен и да говори само за изстрадани от него неща. Дори когато пише стихове за родината — най-изконсумираната тема от всички поети, — той внушава своята синовна обич. „А жеравите все летяха/към Дунав и Марица.“ За пръв път в стиховете му напираше болка, гамата на човешките чувства ставаше все по-богата и по-богата. Беше намерил себе си — истинското начало на своя си път!

В новите книги, които издава, няма рутина. Не се повтаря като похват, настроение — не се чувствува еднообразие, толкова често срещано в доста от книгите на нашите връстници. Давидков е спасен от ерозия в поезията, защото пише и проза. Наричат я „лирична проза". От такива допълнителни квалификации се нуждаят произведения, които будят възражения и у самите ценители. Повестите и малките романи — някои от които имат автобиографичен характер — са чиста проба белетристика от най-доброто, което се създава в нашата литература. В тях има образи, атмосферата на времето, те самите са в това време. Какво друго трябва за една пълноценна художествена творба. Маниерът и стилът са пряко свързани с душевността на автора — не всички са длъжни да бъдат толстоевци и дикенсовци. За мене тези книги помагат да се разбере нравствената същност на автора и допълват творческия му портрет. Те не са пауза, през която да събере нова енергия, за да напише стихове, а вътрешна необходимост за изява. Давидков е човек, който се изявява чрез литературата и формите на тази изява зависят от това, което го вълнува и иска да сподели с читателите.

А да дириш постоянен творчески контакт с хората, това е най-верният път към значителната литература. Книгите на Давидков много точно доказват с художествените си качества този неотменен закон.

* * *

Сливналиите са особен род хора — всичко що е тяхно, си е както трябва. А и има с какво да се похвалят хората. И хайдутите им хайдути, и революционерите — революционери. Пък и за поезията да не говорим. Като се започне с „Вятър ечи, Балкан стене", та се стигне чак до „Под липите сам самотен" — все техни хора са ги писали. Когато за първи път отидох в Сливен, минах през Страланджа. Още на перона на гарата ме навалиха едни приказки: „Нашият борчески град Сливен!", „Той е сливналия, грешка няма!", та ме втрещиха. На тръгване чак до гара Твърдица пак все това: „Сливналии, та сливналии!". . . Блазе им на хората от някои градове. Държат да изтъкнат съгражданите си, та да видят останалите къде и с кого са расли. Ние северняците, дето сме родени между Искъра и Янтра, правим всичко, за да очерним нашия човек. И тогава, когато всички показатели за съвършенството му са налице, ще се намери някой да ни отвори очите: „Ама баба му е гъркиня!" и всичко рухва. Не може да е „мал", щом му е такъв коренът.

Радой Ралин пък можеше да се смята за образец на жител на града на „Сините камъни", „Карандила" и възпетия от Багряна вятър. Но трима души той особено тачеше: „Наско" — проф. Атанас Стойков, за марксическата му начетеност и принципност, „Дучо" — кинорежисьора Дучо Мундров, за твърдостта му в изпитанията на революционната борба, и „Жоро" — Георги Джагаров, чиято звезда на поет не беше още изгряла, но щеше да заслепи всички ни. Атанас Стойков беше отговорен работник в апарата на Централния комитет на СНМ, а Дучо Мундров и Георги Джагаров учеха в Москва.

Стиховете на Джагаров знаех от сп. „Българска реч". Не мога да кажа, че тогава са ми правили особено впечатление — не се отличаваха с нищо изключително от стиховете на другите ученици. Но щом Радой твърдеше нещо, не можеше да не му се вярва. . . По това време в Литературния институт учеше и Лиляна Стефанова. За Димитър Методиев чух по-късно, макар че той по това време е имал издадена стихосбирка — „На щурм", излязла в Пловдив. Стиховете на Лиляна знаех от „Средношколско знаме", от време на време се появяваха и нови — преводи в съветските литературни издания. Джагаров обаче упорито мълчеше.

В края на лятото на 1948 г. в ресторанта срещу турската легация на булевард „Руски" по това време на един обед зърнах приятеля си от плевенската гимназия Рекс — бивш политзатворник, студент в Москва. С него седеше негов връстник и двамата ми махнаха с ръка да отида при тях. „Ето ти още един „конгарлама" — така наричали някога в затвора поетите. — „Чувал ли си за Георги Джагаров? Ето ти го!" — представи сътрапезника си Рекс. — „Като разбра, че сме от един край и приятели, все ме разпитва за тебе. Какво разбирам аз от вашите работи!". . . (Рекс скромничеше. И той правеше някога литературни опити. В Москва беше председател на землячеството на нашите студенти, учеше сериозни науки и не идеше такъв човек да е „конгарлама". Сега той е автор на няколко книги и май че има пред името му — Цветан Йорданов

Цанев — и „професор-доктор“ по обществените науки. Майка му — рядко мила жена, — като чу, че е „кандидат на науките“, се затюхка. „Пет години учи и. . . „кандидат“. Дипломата, дето я имаш, да не е фалшива, бе Цветане?“)

Джагаров, наш връстник, с буйна черна коса, с високо чело, дълголик, с бяла изопната кожа на лицето, започна разговора настървено, с нетърпение. Дошъл си във ваканция, прекарал я на село и в Сливен, той искаше да научи много неща за литературния живот в София. Освен с Радой Ралин той май не беше близък с нито един писател в столицата. Интересуваха го главно новите хора, чиито имена беше срещал под стиховете и разказите във вестниците, за живота в литературните кръжоци, за всичко, което може да вълнува един млад човек, отделил се временно от страната си. Рекс си придаде важност, погледна ни снизходително и си отиде. Останахме само двамата.

Разхождахме се до късно през нощта. Обиколихме няколко пъти „Парка на свободата“. Рецитирахме стихове — аз свои и на останалите членове от кръжока ни; Джагаров от неизвестни на мен млади съветски поети, други от утвърдени вече имена. Минахме и към нашата класика и ни стана и на двамата приятно, че харесваме едни и същи работи. Определихме си среща на другия ден преди обед и се разделихме с болка. Колко неща още имахме да си кажем.

Срещнахме се в уговорения час. Беше неделя. Джагаров имаше среща с Фурнаджиев в редакцията на „Литературен фронт“. Обадил му се по телефона, че си заминава след два дни — те се знаели от Сливен, — и главният редактор настоял да се срещнат веднага. Щял да бъде в редакцията, други хора няма, могат да си говорят спокойно. . . Бях печатал вече стихове там, Фурнаджиев ме знаеше, та отидохме и двамата. Преди нас при Фурнаджиев беше дошъл и Светослав Минков, та в малката стаичка пак стана „навалица“.

Фурнаджиев беше нещо угрижен — след две-три седмици напусна редакцията на „Литературен фронт“. Минков пък — развеселен и както рядко се случваше — разговорлив. . . Отначало помислих, че срещата между Джагаров и Фурнаджиев ще има чисто землячески характер. Започнаха да говорят за сливенски работи, за някакво наскоро станало убийство в един завод, за хора, чиято съдба интересуваше Фурнаджиев. Аз и Минков мълчахме, а и Джагаров не беше много словоохотлив. Мъчеше се да прикрие възбудеността, нетърпението си. Опита се на няколко пъти да прехвърли разговора на литературна тема, но неразрешените землячески поблеми нямаха свършване. . . По едно време главният редактор извади от чекмеджето на бюрото си няколко измачкани листа със стихове и захапа цигарето си... „Сега за това, дето ми го даде Радой... Четох стиховете — още са суровички, а първата публикация трябва да е друго нещо. Вие можете — ще напишете и ще ми изпратите други!“ — и подаде листовете на Джагаров. Бяха негови нови стихотворения и аз изгарях от любопитство да ги чуя. И Минков настоя — аз тогава не знаех, че той имал слабост към поезията.

Стихотворенията бяха пет или шест. Две от тях с „бригадирска тематика“. Тогава бригадирските стихове бяха на мода. Останалите — за родния край. В точни строфи бе описан пейзажът на селата, горите и Балкана, романтично-приповдигнато напомняне за стихията на борбата, минала и през тия места. . . Приличаха на старите стихотворения, които бях чел в „Българска реч“. . . Не бяха още онова, което очаквах и за което толкова пъти ми беше говорил Радой . . Минков каза няколко одобрителни думи, но в общи линии беше съгласен с Фурнаджиев. Прочете си сам едно от тях, в което имаше гори, огласени от „гайдуници“ или „хайдушки пискуни“ — то беше му допаднало най-много.

Джагаров не беше покрусен от оценката. След като я чу, се отпусна. Стиховете били стари. Последните години не му било много до поезия. Бил изпратен да учи в Съветския съюз някаква положителна наука — беше нещо свързано с горското стопанство, но Радевски, който работеше тогава в нашата легация там, му помогнал да се прехвърли в Литературния институт. Още не усвоил добре езика, трябвало да готви първите си изпити. Всички напомняли едно и също нещо: — Те са вече представители на нашия народ и не може как да е да застанат пред професорите!. . . Толкова бил заангажиран, та дори и не е смеел да мисли за поезия. . . Стиховете дал на Радой по негово настояване... Фурнаджиев хапеше цигарето си: „Разбирам ви. . . Ще изпратите други— ще чакам! Вие можете. . . Пък и млад сте още — ще мине и замине и ще седнете да пишете!“

Мислех, че като останем само двамата, Джагаров ще изрази по някакъв начин огорчението си от не дотам ласкавия прием. . . Но той сгъна листовете, прибра си ги и повече не отворихме дума за разговора с Фурнаджиев. След два дни се връщаше в Москва. Трябваше да вземе окончателно решение по някои неща от личен характер. Бяха болезнени и за самия него и никак не му беше лесно. . . Сподели ги с мен. Това, че той ме направи съпричастен на нещо свое, от живота си, ме изпълни с доверие към него. Макар че се познавахме само от два дни, аз го почувствувах много близък вече. Заживях с болката му. . . Разделихме се повече от приятели.

Струва ми се, че до неговото окончателно завръщане в страната не сме се срещали. Иначе редовно получавахме известия един за друг. Аз вече чаках да прочета новите стихотворения на Джагаров, но никъде не се появи неговото име. Казваха — пишел. Всичко било още дълбоко законспирирано — не бил доволен от себе си. Това ме изпълваше с още по-голямо уважение към него. Говорех за него на приятелите си, които още не бяха го виждали, и те станаха задочни близки. И един ден в. „Литературен фронт“ препечата на страниците си статията на Поспелов от „Литературная газета“, посветена на творчеството на Георги Джагаров. В отделно каре бяха и стиховете, за които ставаше дума в статията. Това, че именно Поспелов пишеше статия за тях, вече ни говореше много. Той беше автор на една от „Теориите“ на литературата — излезе след тази на Тимофеев, и казваха, че първата имала идейни грешки. Беше и член на ЦК на КПСС. Това не мога да твърдя със сигурност, но някой ни беше казал, че името Поспелов се среща сред избраните на последния конгрес — Деветнадесетия.

Но главното в случая не беше кой пише статията и самата оценка. Стиховете звучаха с особена сила, та похвални думи за тях ни се струваха само като регистраторски. . . И после пак дълго мълчание. . . А ние чакахме целият печат да бъде вече залян с новите творби на Джагаров.

Когато се завърна, вече завършил, и постъпи на работа във в. „Литературен фронт“, той също така не се натрапваше на читателите с честите си публикации. Посрещнахме го като отдавна чакан не гост, а приятел. В стаята му, където идваха сътрудниците, винаги имаше хора, навярно сме му и пречели на работата. Всеки чувствуваше нужда поне веднъж през деня да мине оттам. Подхванатите разговори продължаваха в ресторантите, където се хранехме, и завършваха в някоя от нашите квартири. Често и в неговата — на ул. „Ален мак“. Стаята му бе таванска, в съседните живееха други студенти, та не ни притесняваха. Даже и те понякога се присъединяваха към общата ни компания.

Джагаров продължаваше да работи над написаните вече стихотворения, четеше ни от време на време по нещо, но поотделно чути не даваха пълнота, какво ще представлява книгата му. По-точно не можехме да усетим реално цялостното ѝ звучене. Той искаше редактор да му бъде Христо Радевски и само на него доверяваше всичко. Вече публикуваните се подеха от читателите, изпълняваха се на литературни вечери от артисти. . . Постепенно първоначалните емоционални изблици при първата среща затихнаха, нещата започнаха да добиват нормалния си вид. Всичко, така да се каже, се нормализира.

Стана така, че нашите срещи започнаха да оредяват. Джагаров като че ли се изморяваше от дългото общуване с даден човек. При активното му контактуване с всеки един от нас поотделно много бързо ни „изчерпваше“. По своему той „влизаше“ у човека, с когото дружеше, ставаше му ясен и ако нямаше нещо, което да го задържи, завързваше ново познанство, пак така близко и атакуващо от негова страна. Новите приятели се множаха, старите дружби се занемаряваха, за да се подновят след време отново и отново да се повтори кръговратът. Не мога да кажа, че беше рязък с хората, когато прекъсваше честите си срещи с тях, нито пък когато подновяваше дружбите, се впускаше в излишни обяснения. . . Той имаше нужда от хора, те му действуваха като катализатор, за да се изявява. Имаше нещо „атаманско“ в замаха му, особено когато беше убеден в правотата си. Може да не си съгласен с него, може да си готов да му възразиш, но той те покоряваше с държането си, заразяваше и без да ти се налага, вътрешно си се предал. А не беше лесно да го накараш да се откаже, да го разубедиш, да го превиеш.

Стихосбирката му „Моите песни“ излезе през 1954 г. Бе веднага разграбена и, струва ми се, веднага бе пуснато второ издание. Той беше първият поет от нашето поколение, който успя да накара читателите да се наложат над издателствата. По това време не бях в България и от рецензиите, които четях за книгата му, разбирах, че всичко около него е „на криле“. После, след

обсъждането на годишната поетическа продукция, разбрах пак от информацията в „Литературен фронт“, че около „Моите песни“ е имало бурни дискусии при оценката на художествените ѝ достойнства. През Букурещ мина Тончо Жечев, организационен работник тогава — знаех го като приятел на Здравко Петров и че има литературни интереси. (Не съм и допускал, че пише статии, а след време ще се откаже от всичко в името на литературата.) Тогава той стоеше настрана от литературните разпри, не беше и много разговорлив, но понеже и Здравко бе взел някакво участие, разказа, ми каквото си спомни — бил на това обсъждане. Когато след време се върнах в страната, това, което предполагах, се потвърди — книгата на Джагаров е била атакувана не от литературни съображения. Целели са да уязвят редактора му. Такива неща се срещат в литературния живот на всички страни — то е нещо като „професионална“ болест“.

Джагаров бе надживял вече дребните огорчения, но те му помогнаха да погледне на света с други трезви очи. И от позицията на революционното си минало, на комунистическата с нравственост, той страдаше, че в нашите дни могат да се явят и бурени, които да задушат прекрасния посев. И втората му стихосбирка съдържаше стихове за отговорността на човека пред живота и бъдещите дни. И някои критици, които само с лакмусова хартийка измерват съдържанието на течността — киселина или основа, — бяха разколебани. Той сам чувствуваше това и тури мото на едно от стихотворенията си: „На тия, които ще кажат по повод на стихотворението „Гора“, че авторът се е смутил и объркал.“

За хората, които не са били близко до Джагаров, и тия, дошли в литературата, когато той беше вече утвърден поет, творческият му път им се струва една безукорно права възходяща линия. Що се отнася до признанието и успехите. И наистина първата книга „Моите песни“ — като се изключат пререканията на обсъждането на продукцията за годината — беше приета безрезервно и от читатели, и от критиката. Стихотворенията наистина носеха нещо ново за нашата поезия. Като форма те бяха лаконични, мисълта поднесена синтезирано и обобщено. Но най-главното в тях беше патосът. Подборката беше направена много грижливо и всички стихотворения, взети заедно, звучаха като поема — преди всичко с образа на младия комунист, който оставаше в съзнанието. Чужд на всяка лакировка и литературщина, на банална декларация, часовете на инквизицията се сливаха с историята, с вечното, със съдбата на народа.

Втората книга не смути, а разколеба някои почитатели на поезията на Джагаров. Вместо да разберат гражданската му позиция, започнаха да тълкуват буквално всяка негова дума, за да се стигне дотам, че той да парира нападките с мотото на стихотворението „Отговор“. Излязоха и някои рецензии, които днес ни карат да повдигаме недоумяващо рамене. Спомням си една от тях — забравил съм автора ѝ. Той имаше особено аргументирани бележки за лиричния цикъл „За да се роди човек“. Отрицанието си мотивираше с липсата на идейност. Вярно, че хората се обичат, но това не е достатъчно, за да се напише едно стихотворение. Трябва да се покаже „новата любов“. Бащите винаги са обичали децата си, но Джагаров бил длъжен да покаже обичта на бащата-комунист. И следваше заключението, че новата книга на Джагаров е идеен спад.

Критиците, които сега разглеждат поетичното творчество на Джагаров, елиминират голяма част от стихотворенията му. Те вземат за пример няколко, жалонират пътя му само в една посока, а с това обедняват диапазона му на творец, с това го осакатяват и него душевно. За тях например не съществува стихотворението „Разминаване“. Та ако си послужим с техните догматични аргументи, то съвсем се родее с цитираната мисъл на Маркс: „Подлагай всичко на съмнение.“ Та нали човек живее, за да разбере заобикалящите го неща и явления и да ги осмисли. И горчи в душата му болката от разминаването с хората.

Веднъж се спряхме с Веселин Йосифов. Между другото му се оплаках, че ме боли китката на ръката — на години сме вече, ревматизмът се обажда. Той се загледа в ръцете ми и най-неочаквано и за себе си каза: „Земя като една човешка длан. . .“ И изненадан, и смутен започна да ми обяснява отде наде е казал този стих от Джагаровото стихотворение. „Ей тъй, ненадейно ми дойде наум и го изрекох. . . И като помислиш по какъв повод. . . Забелязъл съм, че навалят ли те стихове по повод и без повод, не съм се замислял как точно става, но винаги са от голяма поезия.“

И аз мисля тъй!

* * *

Много ми се искаше да напиша отделни страници за всеки мой връстник. В ония години бяхме вкупом, рамо до рамо. Не само мене грее споменът за миналите дни. От друга страна, си помислих, че това, което пиша, не е отчетен доклад — въпреки старанието на комисиите, които ги изготвят, пак пропускат не един и двама — и съвсем не ми се иска да завърша с лекомисленото и безотговорно „и др.“, защото с хората, които по принуда пропускам, се срещаме всеки ден. Но това „по принуда“ или по-точно самоограничението ми не ми е наложено от никого. Просто аз вземам първите си запознанства с „колегите“ от самото начало на пътя ни и прекъсвам хронологичния ред, защото се боя, че може да се увлека и на страниците да преобладават анекдотичните случки. Спрях се на началните дружби — до края на лятото на 1948 г., — а след това те се множаха, завързвах нови сърдечни приятелства, разминавахме се със стари другари. Твърдя, поне за мене е така, че макар да работехме в област, където много лесно можеше да се засегне нечие честолюбие, и досега чувствувам, че нищо от онази топлина не е изстинало. Годините, разбира се, казаха своето, но то е неминуемо и не е съществено. И сега, когато се срещнем случайно, не може някой от нас да не започне в по-късните часове с „Помниш ли?“ и това е нашето богатство. А за мен самият е неоценим капитал.

Да се напише цялостен литературен портрет на нашето поколение, не е по силите ми. По-голямата част от някогашните млади начинаещи писатели са вече наложени творци в нашата литература. И ако до преди десетина години тяхното творчество се отминаваше с неувереност и понякога със снизходително премълчаване, днес за тях се пишат отделни литературни студии и обемни статии. Не един и двама са отличени с най-високата награда за литература в нашата страна — Димитровска; на други са присъдени звания. За мен това не е формален показател, а оценка и признание. И все пак смятам, че не сме максималисти, не от ревност припомням множина утвърдени автори, доказали това с произведенията си, стоят в сянка. Имам пред вид доколко критиката се спира на книгите им, а не оценката на читателите.

„Мъртвото поколение“ възкръсна. . . Непретенциозно, нетърсещо външни блясъци, то винаги е било от живо по-живо. Някои обективни обстоятелства забавиха неговото развитие, но преболедувалият организъм има вече имунитет. И макар че от време на време се появяват в „Литературен фронт“ тържествени поздравителни писма, които започват с: „Във връзка с Вашата петдесетгодишнина. . .“, творчеството на юбилярите е все така младо. . . Жилаво поколение— закалката му е такава!

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1978, кн. 2

В кн. 2 на датското международно списание за съвременна литература привлича вниманието студията на Андре Банулс от университета в Саар, озаглавена „Проблемът за братството в драмата на Томас Ман „Фиоренца“ и в есето му за художника и литератора“.

Критикувайки своя брат Хайнрих, Томас Ман го представя в драматичните си диалози „Фиоренца“ чрез образа на Савонарола веднъж като застъпник на идеята, а друг път като политически агитатор. Причината за тази неоднородност може да се търси в продължителността на периода от замисляне на пиесата до окончателното ѝ завършване. Бележниците на Томас Ман потвърждават това развитие, отбелязва авторът.

В статията се интерпретира и слабо изследваното есе на Томас Ман от 1913 г. за художника и литератора. В зашифрована форма тук се противопоставят два литературни типа: „художникът“ е обективен и изпълнен с чувство за хумор, докато „литераторът“ служи на своите политически възгледи, но не преследва докрай своята цел, която според автора може да го доведе до толерантност и доброта. Това обаче Томас Ман напразно търси у своя брат, въпреки че иска да го подтикне към упражняването на тези добродетели.

Според Андре Банулс драмата „Фиоренца“ представлява и опит за самоизобразяване. При нито едно от своите произведения през следващите десетилетия Томас Ман не се е заемал допълнително да изтълкува своите персонажи съответно на новата историческа и идеологическа ситуация, за да открие в тях нови символични стойности. Според Андре Банулс интерпретацията на тези противоречиви авторски коментари води до някои конкретни заключения, а именно: Савонарола е както Томас Ман, така и Хайнрих Ман — „якобинецът“, „демократът“, „цивилизованият литератор“ и по-късно приятел на СССР.

Общ знаменател на противоречията е отношението към брата, което изиграва голяма роля, ако се разгледа генезисът на творбата и се постави въпросът за значението на персонажите по времето на възникването на пиесата. Интерпретацията на Банулс се основава на факта, че драмата е замислена още през 1898 г., а се появява на бял свят чак през януари 1905 г. — изминал е период от време, през който идеологическата ориентация на Хайнрих Ман значително се е променила. В своя по-късен период Хайнрих Ман вече не е „естетът“, какъвто е бил порано. Художникът е станал критичен писател, изкуството за него се е превърнало в скептично наблюдение, иронична опозиция, той се чувствува в ролята на аутсайдер — така „познанието“ се персонифицира в „Савонарола“. Този образ в по-късния период не изгубва първоначалната си идентичност, но става по-противоречив. Ориентираният към „политиката“ Хайнрих Ман изразява вече своята воля за действие, проявява едно републиканско старание, което се превъплъщава в образа на игумена на Сан Марко, докато Томас Ман предпочита да се пресъздаде с чертите на универсалната мъдрост, заключена в образа на Лоренцо. Томас Ман формулира в писмата си своето разграничаване от Хайнрих Ман така: „Мисля, че ти се изгуби в другата крайност, като си остана само художник, докато един поет, господ да ми е на помощ, трябва да бъде нещо повече от художник.“ През февруари 1904 г. Томас Ман пише: „Заинтригуващо за мен е развитието на твоя мироглед към либерализъм. Аз съм радикален в духовното, душевното и формалното.“ Според Томас Ман брат му не проявява интерес към „политическата свобода“ като революционен термин. Той твърди: „Но какво е изобщо свободата? За това понятие се е проляла толкова кръв, че за мен тази дума означава нещо зловещо и несвободно, нещо средновековно.“

За преобразуването на образа на Лоренцо като антипод на Савонарола литературната наука е на единно мнение, продължава Банулс. Фактът, че този образ си остава „вътрешно противоречие“, се обяснява с промененото самосъзнание на Томас Ман главно поради неговото отношение към брат му Хайнрих. „Савонарола“ му е станал по-чужд, а „Лоренцо“ по-близък. Томас Ман пояснява това в един разговор със свой приятел по следния начин: „Ти не почувствува ли, че аз съм дал на Лоренцо толкова много от себе си, колкото и на игумена.“

Есето на Томас Ман от 1913 г. за художника и литератора представлява уникално свидетелство за самоизследванията му преди неговото „Есе за аполитичния“, отбелязва авторът на статията и цитира Ведите: „Тези, които се раждат с повече мъдрост и с повече любов към добродетелите, отколкото другите, трябва да станат брамини.“ Тази мисъл се преработва от Томас Ман по следния начин: „Мъдростта не е само знание за всичко човешко, мъдростта е и израз на страстно желание, едно приключенско преживяване и насочване към нови открития, както и майсторство в областта на словото, удовлетворяващо изображение на собствените цели — творческата радост на Тонио Крьогер, допълнена от майсторството на брамина Густав фон Ашенбах.“

Според Томас Ман съществуват два типа „брамини“, два типа литератори, където изразът „любов към добродетелите“ не съвпада с първоначалната картина, не съответствува вече и на самия автор, а много повече на „политическия литератор“. „Любов към добродетелите “ — този престарял израз ни насочва към философските занимания на Хайнрих Ман. Под това трябва да се разбира според Томас Ман: „Бистрота на съзерцанието, воля за постигане на абсолютното, непримиримост с признанията и възмущение от корупцията, истински стремеж към идеалното, към свободата, справедливостта, разумността, към добротата и човешкото достойнство.“ За скептика Томас Ман е необичайно да обвинява и да съди, той е далеч от девиза на Френската революция, а понятието „доброта“ той смесва с малка доза ирония, отбелязва авторът на статията.

В своето есе Томас Ман се причислява към „пластиците“, които са противници на „едностранчивостта“ и които поради съзнателната си опозиция срещу сериозността на „политиците“ творят в забавна самоирония хумористични картини, напомнящи за пиесата „Фиоренца“. Така образът на Савонарола през дългото време на възникването на драмата се е развил от „представител“ на автора към политически агитатор, какъвто Томас Ман е започнал да вижда в лицето на брат си. Записките от следващите години доказват това твърдение. През 1913 г. Томас Ман смята, че след продължителното колебание и изчакване той вече може да изрази тази идеологическа, характерова и естетично-типологическа противоречивост чрез използуването на двойното понятие „художник — литератор“. „Литераторът“, който в записките е обрисуван като „писател“, е този, който стои в служба на своите политически възгледи, който, ако наистина беше последователен, можеше да достигне толерантността и добротата, което обаче Томас Ман не може да открие у брат си.

Световната война напълно разпалва продължителния конфликт между братята писатели, а без това Томас Ман не би бил въвлечен в националните пориви на 1914 г. Така и по-младият Хайнрих Ман не би изострил някои прозирни намеци в писанията си от 1910 г. до лични обиди в излязлото през 1915 г. есе за Зола. Без тези обиди идеологическата равносметка на Томас Ман никога нямаше да приеме измеренията на „Есето за аполитичния“, в което „литераторът“ се появява вече като „цивилизован литератор“. Така според автора на статията есето на Томас Ман от 1913 г. е прелюдия и крайъгълен камък по пътя, който извежда от полемиката на „Есето за аполитичния“ до романизираното представяне на идеологическата дискусия във „Вълшебната планина“.

В. К.

АВСТРИЯ

„SPRACHKUNST“, Виена, 1978, кн. 9

Сред материалите в рецензираната книжка на виенското академично списание „Шпрахкунст“ особено място заема изследването на Дитер Шулц „Ритуал и игра в пиесата на Джон Осбърн „Обърни се с гняв назад“.

Независимо дали ще изходим от играта като първична категория или от обреда и другите феномени на театъра, ако потърсим в тях ритуалната им функция, то общото и при двата подхода ще бъде прозрението за сродството на различните изследвани явления, отбелязва авторът. За да се разбере правилно пиесата на Осбърн, е нужно според Дитер Шулц да се вземе под внимание именно този факт. В досегашните проучвания на тази творба се срещат отделни указания за елементите на ритуала и играта. Но това, което липсва, е познанието, че тук става въпрос именно за отделни аспекти на едно цяло. Ритуалът и играта, обредът, танцът, театърът и борбата конституират в пиесата „Обърни се с гняв назад“ една комплексна, разнородна и същевременно кохерентна област със значителна тематична и структурна тежест.

Понятията ритуал и обред не могат строго да се разграничат, отбелязва Дитер Шулц и предлага интерпретацията на Осбърн, който употребява тези понятия с различни нюанси в значението: при него ритуалът притежава понякога отрицателен привкус на празен церемониал, докато обредът е насочен повече към смисловата страна на действието. Ритуализирането се осъществява чрез постоянно повторение на някаква безсмислена и вече вкаменена форма. Моментът на повторението, който приема чрез обреда своя смисъл от аналогията с цикъла на годишните времена, с ритъма на деня и нощта, на живота и смъртта, постепенно се превръща в убийствена монотонност, изпълваща неделните следобеди на героите от пиесата.

Така изречението „Ние проспиваме младостта си“ насочва към връзката на ритуала със смъртта.

Според автора на статията смъртта е изобщо противоположният полюс на обреда. Тя добива значение едва тогава, когато взаимодействува в диалектическо напрежение със своя обратен полюс — живота. В традиционния обред смъртта се появява като преходен стадий към някакъв нов живот, аналогично със зимата, която трябва да отстъпи на пролетта. А чрез ритуала Осбърн онагледява една разновидност на смъртта, която изглежда абсолютна. Този вид смърт представлява бавно, невъзвратимо угасване на живота, а не негова диалектическа антитеза. Понятия като „младост“, „ентусиазъм“, „приключения“ се артикулират в пиесата като някаква елегична реминисценция. Понякога ритуалът се появява и в положителен аспект. В известен смисъл това релативизира замисъла на пиесата в полза на едно по-диференцирано разглеждане, отбелязва авторът. Така феноменът на „привикването с нещата“ получава положително нюансиране и се интерпретира като основа за осъществяване на интимност и доверие.

Дитер Шулц смята, че за да се покаже взаимната зависимост между темата и ритуала, не е задължително непременно да се разгледат актуалните теории за игралния елемент в обреда или да се анализира култният произход на драмата. Тази взаимна зависимост е вложена в текста от самия Осбърн. След тирадата срещу неделния ритуал главният герой на пиесата Джими се изпълва с ентусиазъм и прави предложението: „Защо да не си направим малка игра? Нека да покажем, че сме човешки същества и че сме наистина живи! В концентрирана форма това място от пиесата съдържа важни указания за разбирането на игралната тематика, която в следващото развитие на действието се превръща няколко пъти в драматична акция. Според автора на статията трябва да се обърне внимание именно на думите „игра“, „живи“ и „човешки“. Тези думи на главния герой напомнят, че ритуалът и играта не се използуват само като работни, но и като антитетични понятия, като първото се асоциира с принудата и със стереотипното протичане на живота, а второто се свързва със свободата. Играта се схваща като възможност да се избегне монотонността на ритуала, който е равнозначен на смъртта и летаргията, и да се осъществи животът и хуманността в смисъла на известната фраза на Шилер, че човекът единствено в играта е „истински човек“. Авторът на статията смята, че тук не става въпрос толкова за „истински живот“, „за истинска хуманност“ и за „истински ентусиазъм“. Такава една възможност дори не влиза в зрителното поле на героя от пиесата на Осбърн. Тук става въпрос по-скоро за това, дали той е наистина жив човек. Едно човешко и достойно съществование, както и един истински ентусиазъм можем да си ги представим само ако се играят на сцената. По този начин категорията на играта не се подценява, а, обратно — тя придобива екзистенциално значение.

Темата на играта в пиесата на Осбърн се осъществява чрез поведението на героите, чрез многобройните препращания към света на театъра, чрез използуването на похвата „игра в играта“, както и чрез сцените с борба и с танци. Драматургичното изграждане постоянно изхожда от диалектиката на ритуала и играта, за да се отговори на въпроса, до каква степен играта изпълнява функцията на деритуализиране и до каква степен самата игра става ритуал или ако употребим използуваното от Осбърн аналично понятие, става рутина.

Театралният елемент в пиесата „Обърни се с гняв назад“ се изгражда също чрез образа на главния герой. Въпреки че той не е професионален актьор, каквито са героите в по-ранните творби на Осбърн, с цялото си държание — от декламирането на своите тиради до ефектната жестика — той създава впечатление за неосъществен актьорски талант. Театралността на Осбърновия герой, смята авторът, е не само израз на неговото индивидуално актьорско дарование, но тя е и екзистенциална дилема. Това, което критикът Роберт Вайман констатира по повод на риториката на главния герой Джими, може да се пренесе върху цялото театрално действие, смята Дитер Шулц, а именно: старателно подготвяните атаки на Джими срещу Елисън са заместител на общественото революционизиране, което Джими смята за необходимо, без обаче да вижда възможност за неговото практическо реализиране. Позата на „опасен злодей“ му дава възможност за частично отреагиране на неговата агресивност; тя дава на героя до известна степен чувството, че не изневерява на своя еволюционен импулс. От друга страна обаче, тя именно като поза налага съзнанието за личното безсилие на героя. Раздвоеността на играта, която представлява заместител на „истинското действие“ и същевременно с това е необходимост за съществуването на героя, проличава най-ясно там, където игралният елемент се реализира като „игра в играта“. Критикът Ерик Бернес илюстрира това схващане с тезата си, че игрите са заместителни форми на истинските интимни преживявания. Играта е винаги „само игра“, „шега“, „привидност“ и едновременно с това „нещо сериозно“. Що се отнася до Осбърн, играта на „мечка и катерица“ в края на пиесата изразява, от една страна, бягство от трудностите на живота в една фиктивна област, а, от друга — сериозен екзистенциален опит за превъзмогване на същите тези трудности.

Така играта, подчертава авторът, не представлява единствено самоизразяване, както и манифестация на собственото безсилие — тя е и несигурен опит в борбата за същест-

вуване. Ето защо играта може да служи и като оръжие във всекидневната малка война между героите от пиесата. Танцовите сцени преминават в битка, защото това е израз на откритото избухване на агресивните чувства у героите, а същите чувства мотивират и техния танц. Репликите на действуващите лица, както и тези на главния герой подчертават наново и наново театралността на действието, създават есетическа дистанция между автора и героя, между публиката и героя, а наред с това и самият герой придобива чрез играта си дистанция по отношение на самия себе си. Неговата театралност трябва да се разглежда, от друга страна, и във взаимната зависимост между ритуал и игра като тематика на пиесата, смята авторът на статията. Разгръщането на тази тематика в пиесата на Осбърн е драматургически ефектно и убедително и доказва наистина значително художествено майсторство.

В. К.

ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS", Амстердам, 1978, кн. 1

В януарската книжка на холандското интернационално списание за съвременна литература „Неофилологус" привлича вниманието статията на Елен Съмърфилд от Мидълбург-колидж „Разбирането на Ингеборг Бахман за езика". Австрийската поетеса и белетристка завърши трагично живота си в Рим през 1973 г. и днес се смята за едно от най-значимите явления в съвременната западноевропейска литература, определящо нови пътища за развитие особено на белетристиката.

Разпространеното в критичната литература схващане, че Ингеборг Бахман се е съмнявала във възможностите на езика да изразява същностни неща, е недоразумение, отбелязва Елен Съмърфилд. Въпреки че Бахман се е занимавала дълги години с модерните скептични концепции по отношение на езика, самата тя не е възприемала тези схващания. Също така е несправедливо периодите на мълчание в нейното творчество да се тълкуват като доказателство за съмненията ѝ във възможностите на поетическата изразност. Времето след публикуването на сборника с разкази „Тридесетата година" (1961), на което се гледаше като на „време на мълчание", се оказа по-късно, че включва години на вътрешна продуктивност. През 1965 г. Ингеборг Бахман публикува малката книга „Място за случайности", както и оперното либрето „Младият лорд"; през 1971 г. се появи романът ѝ „Малина", с който тя откри нови художествени възможности в модерната фикционална проза, а през следващата 1972 г. тя публикува сборника с разкази „Симултан". Всичко това свидетелствува за непоколебимата вяра на Бахман във възможностите на поетичния език, чрез който може да се проникне в затворените и недостижими области на човешкото съществование. Първият значителен документ за доверието на писателката към художествения език е нейната докторска дисертация „Критичното възприемане на екзистенциалната философия на Мартин Хайдегер" (1950). Този теоретичен труд излага положителното схващане на Бахман за изкуството и за езика. Там тя твърди: „Основните изживявания, за които става дума в екзистенциалната философия, са наистина живи у човека и напират да бъдат изказани." Вникването в „основните изживявания" посредством поетичния език е по думите на Бахман безкраен процес. Тя възприема езика на литературата като постоянно „ставане", като динамичен пробив през досегашните граници. Така в стихотворението „Вие, слова" лиричното Аз изисква от своя език „да не бъде окончателен, да не бъде статичен, а да се усъвършенствува безкрай". В своите „Франкфуртски лекции" Бахман обяснява своето разбиране за езика, като изтъква, че не става въпрос за постигането на някаква крайна цел, а за езика като сън, който никога не можем да осъществим. Решаващото тук е самият процес на приближаване към целта. Бахман смята този свой стремеж към „съвършеното, невъзможното, недостижимото" за много продуктивен, защото по този начин се прекрачват обичайните граници. В една реч, която Бахман държи през 1959 г., се казва: „Противопоставяйки възможното на невъзможното, ние разширяваме нашите възможности."

Според Бахман въздействието на изкуството върху чувствата и съзнанието на хората зависи от това, доколко човек успява чрез срещата си с поезията да пристъпи в непознатите области на живота. В своите „Франкфуртски лекции" Бахман се противопоставя на всички съмнения в стойността на изкуството за обществото и подчертава значението му на „променяща сила". Състоянието, което Херман Брох е изразил с гневното си изречение: „Моралът си е морал, бизнесът си е бизнес и войната си е война, а изкуството си е изкуство", Бахман смята за „гавра", която не бива да се търпи. Според нея човекът на изкуството има за задача отново и отново да сътворява комуникацията с обществото, защото ако обществото се лиши от поезията, това би означавало банкрут.

След повече от десетилетие Бахман поддържа същото убеждение по въпроса за ролята и въздействието на изкуството. В публикуваното през 1974 г. интервю, където я запитват за преценката ѝ на нейните „Франкфуртски лекции", тя потвърждава решително същото становище, което според нея е от особена важност за съвременното литературно развитие на Запад. В това интервю Бахман обяснява новата актуалност на свои-

те лекции с думите: „Още тогава започнаха да обявяват литературата за мъртва, проповядваха, че не трябвало да съществува повече литература, че литературата била буржоазно явление и затова трябвало да бъде отречена, а стихотворенията, романите и всичко останало трябвало да се изхвърлят на боклука и да не се четат повече. Сега, когато отново прегледах лекциите си, останах много удовлетворена от това, че съм ги изнасяла.“ Както по-рано, така и сега Бахман изтъква въздействуващата сила на поезията: „Разбира се, с едно стихотворение не може да се преобрази светът, това е невъзможно, но все пак може да се постигне нещо и това въздействие е възможно само ако се пристъпи с голяма решителност.“

В цялото си творчество Ингеборг Бахман винаги се е стремяла да изпробва границите на езиковата изразност, смята авторката на статията. Теорията и художественото сътворяване представляват единство в произведенията на Бахман. Нейното преклонение пред поезията и постиженията ѝ в тази област, както и нейният престиж като човек на изкуството са резултат, заложен в двете ѝ публикувани стихосбирки, които свидетелствуват за музикалния усет на Бахман. Самата тя изповядва мисълта на Хьолдерлин, че душата може да бъде изразена само ритмически. Решението на Бахман да не пише повече поезия не означава, както често се твърди погрешно, че тя е била отчаяна от възможностите на езика. Това е просто преориентация на многостранната творческа личност към други области на литературата, смята Елен Съмърфилд. На въпроса за нейното „поетическо мълчание“ самата Бахман решително е оспорила мисълта за криза в нейното творчество.

Радиопиесата откри за Бахман възможността да експериментира с говоримия език и с акустичната техника, както и да намери нови аспекти и зависимости между словото и музиката. В последните си радиопиеси Бахман използува диалектическото противопоставяне на два човешки гласа. Например в „Добрият бог от Манхатан“ се сменят сцени от диалога между Съдията и Добрия бог със сцени от диалога между двамата влюбени Жан и Женифер. Такова противопоставяне представлява не само ефикасно решение, което цели максимално въздействие върху слушателя, но то е и теоретически обосновано. Двата гласа в съответния епизод изразяват, от една страна, противоположности, които са несъвместими, а, от друга страна, тяхното съчетаване подчертава близостта им — взети заедно, те образуват диалектическо единство, смята авторката на статията.

Ритмичният и поетичен език, към който се стреми Ингеборг Бахман в творчеството си, е според писателката от съвсем друго стилистично равнище, сравнен с пошлия език на ежедневието. Особено в белетристичното си творчество Бахман решително се противопоставя на повърхностния, банален език, който служи на човешките недоразумения, прекъсвания и нехуманни отношения. В сборника с разкази „Тридесетата година“ Бахман използува „тарикатски език“, „език на цветята“ и „женски език“, за да опише тривиалния ежедневен език. Според авторката на статията Ингеборг Бахман остро критикува празния, безсъдържателен език на висшите обществени среди. Така докато в разказа на Вилхелм Хауф „Маймуната-човек“ гражданите не могат да проумеят, че облеченото като човек животно, което говори със заучени фрази, е маймуна и дори го смятат за „образец на култура и разум“, в оперното либрето на Бахман „Младият лорд“ тези граждани са представени като културни, благородни и високопоставени хора — те възторжено приемат маймуната-лорд в своето общество и я ценят особено заради нейната невъзпитаност.

В своята статия Елен Съмърфилд изказва мнението, че за Бахман „спасителното слово“ дълги години е било тясно свързано и еквивалентно с нейния поетичен език. За Бахман това слово е било единственото противодействие на неизразителния, лицемерен език на ежедневието. В последния ѝ творчески период обаче отношението на писателката към езика добива нови измерения. В романа „Малина“ (1971) тя за първи път приема непоетичния език като същностен и художествено го пресъздават. В този роман Бахман обръща особено внимание на ясното, делово слово, на динамичния, пробивен език.

В последните разкази на Ингеборг Бахман безсловесността на хората е представена като резултат от тяхното неумение да общуват помежду си. В петте разказа в сборника „Симултан“ (1972) са описани жени, които са сами в живота. Всяка от тях се уединява в собствения си свят и не намира път за комуникация със заобикалящата я действителност. Така разбирането на Ингеборг Бахман за същността и значението на езика като средство за общуване намира потвърждение не само в теоретичните ѝ трудове, но се превръща в основна тема на нейното творчество

В. К.

ХИЛЕНДАРСКАТА РЪКОПИСНА СБИРКА

Света гора (Атон) е голямо средище на културни ценности, останали от Средновековието — книжнина, живопис, архитектура. Тези ценности са свързани с живота на много народи — гърци, българи, руси, сърби, румъни, грузинци и др. Там се съхраняват и много архивни материали от по-ново време, свързани с възраждането на балканските народи. И двата вида източници за културната история преди всичко на балканските народи и на европейската култура изобщо не са използувани широко в науката поради обективни причини.

Такава съкровищница е и Хилендарският манастир, един от малкото славянски манастири: предмети на изкуството — църковни утвари, икони, обкови, графика, архитектура, ръкописи. Сбирката от стари славянски ръкописи, съхранявани тук, е една от големите ръкописни сбирки в света. Характерно за тази сбирка е, че по-голямата част от ръкописите са писани тук или са преписани другаде, но предназначени за Хилендар, дето са били изпратени. Хилендарската сбирка е типична манастирска библиотека, която е играла важна роля не само в живота на манастирското братство, а чрез него и на сръбския народ, но такава роля тя играе в живота и на останалите православни славянски народи. Хилендарски ръкописи са изпращани по други манастири и по-далечни земи за преписване (някои от тях не са върнати), други (около 500 книги) през XVII в. чрез руския културен деятел Арсений Суханов биват отнесени в Русия във връзка с предприетата от патриарх Никон реформа на руската богослужебна книга.

Хилендарската ръкописна сбирка е известна на науката; там са работили немалко славянски учени-слависти и изкуствоведи; нейни ръкописи са използувани неведнъж, някои старославянски съчинения са печатани по хилендарски ръкописи, а други ръкописи са използувани за варианти. Има и научни описания на тази сбирка, най-ценни от които са публикациите на архим. Леонид „Славяно-сербские книгохранилища на светой Афонской горе в монастырях Хиландаре и светом Павле“ (Чтения ОИДР, М., 1875, с. 1—80) и на Sava Chilandarec „Rukopisy a starotisky Chilandarske“ (Praha, 1897, с. 1—98). Тези две издания досега бяха главни източници на информация за хилендарските ръкописи. Сега разполагаме с по-богата информация за сбирката — за броя на ръкописите, тяхното времеписание, съдържание. Тази възможност ни дава наскоро излязлата книга на сръбския учен проф. Димитрие Богданович „Каталог ћирилских рукописа манастира Хилендара“ (Београд, 1978). Информацията се разширява и от поместения в същата книга опис на старите печатни книги, намиращи се в библиотеката на Хилендар, подготвен от д-р Деян Медакович.

Книгата на проф. Д. Богданович е от две части — описание на ръкописите и албум от ръкописите (подборен). В първата част са описани всички кирилски ръкописни книги — 815 на брой (в описа по принцип са изключени архивните материали). Дадено е подробно физическо описание на всяка книга — материал (пергамент или хартия), колко листа има, размер на листовете, времеписание, редакция, вид на писмото (устав, полуустав, скоропис), орнаментика, водни знаци, съдържание, жанр, приписки (ако има). Сега за пръв път се получава пълна представа за книжовното богатство в Хилендар — ръкописите са от края на XII до началото на XX в. Описанието е дадено по номера, а не хронологично.

В предговора към книгата си проф. Богданович подробно говори за историята на хилендарската библиотека, за нейните ръкописи, за учените, които са работили там и са използували ръкописите. Тук например са работили: Йован Раич, В. Ив. Григорович, Димитрие Аврамович, Константин П. Дмитриев-Петковић, П. И. Севастянов, архим. Леонид, П. Успенски, Сава Хилендарец и др. Богданович говори за възникването на библиотеката, за написаните там ръкописи, за попълването на ръкописната сбирка, за проявите на отделни книжовници — преписвачи, за заслугите на някои игумени (например Виктор, XVII в.). В предговора си авторът подробно говори за ръководните начала, залегнали при създаването на описа. Описът е изработен въз основа на самите ръкописи, защото проф. Богданович е бил няколко пъти в Хилендар, и въз основа на микрофилми от ръкописите, които (микрофилми)

се съхраняват в Белград. Поради обемността на задачата и малкото време за непосредствена работа с ръкописите Богданович предупреждава читателя, че поднесеният опис не е подробен откъм съдържанието на книгите, особено по отношение на сборници и пролози. Той пише: „За велики опис рукописа и старе штампане књиге ми се нисмо могли одлучити, тер би за такав посао у збирци, која броји око хиљаду јединица, било потребно пособно много времена. . . Потпуно приказивање садржаја свим кодиколошким а археографским захтевима (са заглављем, инципитом и експлицитом сваког састава) уз текстолошке и књижевно историјске студије — захтевало би вишегодишни рад у самом манастиру или на микрофилмовима, с којима из објективних разлога ни данас не расположемо у доволној количини“ (с. 43—44). Поради това той възприема „тип сажетог каталога , у коме ће бити саопштена кратка информација о сваком елементу, која може да буде довољна за оријентацију даљег проучавања хиландарских рукописа“ (с. 44). И това именно определя названието *каталог*, а не *опис* на кирилските ръкописи в Хилендар. Спира се и на схемата на обработката на книгите: № на ръкописа, наслов, материя, листове, писмо, редакция и пр. Като говори за отделните редакции на хилендарските славянски ръкописи, Богданович отбелязва и „македонска редакция“, а говори също и за „македонски“ правопис — понятия, които нямат реално историческо покритие. Особеностите на ръкописите от т. нар. „македонска“ редакция са езикови и правописни особености на българските ръкописи от съответната епоха, поради което и „македонските“ ръкописи естествено спадат към старобългарската книжовна продукция.

Книгата е снабдена с няколко индекса, които много облекчават нейното използуване. Индексите са: на автори, на лични имена в приписките, географски имена в приписките, на съдържанието, индекс на ръкописи по език и редакция, хронологически списък на ръкописите, хронологически списък на приписките.

Описът-каталог дава възможност, както казах, на учените-слависти да добият пълна представа за славянското книжовно богатство в Хилендар. Той е полезно пособие за разкриване книжовната продукция на българи, руси, сърби, румъни от XIII в. до края на XIX в. Разбира се, интерес предизвикват преди всичко по-старинните ръкописи. Извънредно ценни са пролозите, минеите и сборниците, съдържащи слова и проповеди на църковни дейци. Тук именно най-често се срещат съчинения за славянски светци (български, руски, сръбски) или са поместени творби от славянски книжовни дейци (например Климент Охридски, патр. Евтимий, Григорий Цамблак, Кирил Туровски, Димитър Ростовски, Доментиан, Сава и др.). При описанието на този вид ръкописи проф. Богданович само посочва на кои листове се намира дадено съчинение (служба, канон, поучение, похвално слово, молитва, послание и пр.), без да дава наслова на съответното съчинение по неговия оригинал, без да привежда начална фраза. Въпреки обяснението на автора трябва да се каже, че това е съществен пропуск в грижовно изготвения от него каталог по други показатели. Ето защо на читателя се налага, особено когато се интересува от ръкописните сборници и пролози, да поглежда и старите описи на архим. Леонид и Сава Хилендарец, дето често пъти се намират повече подробности. Читателят не може да не съжалява за този факт и да не изкаже пожелание към автора във възможно по-близко време да обнародва подробен опис на хилендарската ръкописна сбирка, което и сам той чувствува и желае. Направеното от него досега е добра основа за такъв опис, то е *предварителен списък* на книжовното хилендарско наследство. Следващата редакция на книгата трябва да бъде преди всичко по линия на по-пълното показване съдържанието на ръкописите, предавано по оригинала, предаване оригиналните наслови, началните и финалните фрази; да се внесат някои поправки и добавки към сегашните описания на ръкописите и пр. Бих пожелал да се посочва и научна литература, свързана с даден ръкопис, макар и подборна.

Богданович установява, че пътешествениците, посетили Хилендар, са изнесли цели ръкописи или части от тях (например В. И. Григорович, П. Успенски, архим. Леонид), но невинаги сочи дали са запазени тези отнесени материали. На стр. 38 са отбелязани само някои от ръкописите и ръкописните листове, занесени от П. Успенски в Русия (сега се съхраняват в неговата сбирка в Ленинград — Държавна обществена библиотека „Салтиков-Шчедрин“). Беше желателно за находка от този род да се означи при самото описание на книгата, като се посочи библиотеката и шифърът, под който взетите листове се пазят сега.

*

Вече казах, че книгата на проф. Богданович представя интерес преди всичко за учените-медиевисти българи, сърби, руси, румъни, защото намиращите се в Хилендар ръкописи са тясно свързани с културната история на тези народи. Без да подценява стойността и ролята на другите старославянски ръкописи от Хилендарската сбирка, българската филологическа наука насочва погледа си преди всичко към ръкописите, свързани с нашата култура. Наистина само по описа трудно може да се определи броят на ръкописите, които може да се свържат с българската култура, с българските земи, защото има немалко ръкописи, носещи сръбски езикови особено-

сти, обаче са писани от български книжовници (в български предели или вън от тях). Само един пример — ръкопис № 154, псалтир, който е писан през 1685 г. от Граматик Филип в с. Аджар (Свежен, Карловско), важно българско книжовно средище през XVII в., Филип е син на даскал Недялко. Такъв е и ръкопис № 25 — Витошкото евангелие от 1469 г., писан в Драгалевския манастир.

Като български в описа-каталог са посочени ръкописите: № 18, 177, 178, 179, 181, 221, 224, 226, 227, 259, 268, 321, 343, 363, 404, 418, 420, 431, 508, 607, 609, 645, 646, 647, 652, 656, 680, 683, 703/I, 739/III, 741/II, 742/III, IV, 743/II, X, 744/III. V, 745/I.II, 747, 750, 751, 755, 756, 758/II.VIII.X, 759/IX, 760/IV, 769, 780, 781, 782, 783, 784, 815. Естествено е към тях да присъединим и т. нар. „македонски" ръкописи — № 57, 69, 132, 142, 146, 148, 264, 269, 342, 421, 457, 458, 616, 655, 662, 697, 813, 814. Не е малко числото на българските ръкописи на църковнославянска редакция.

Искам да обърна внимание само на някои ръкописи от сбирката и частно на българските ръкописи — тяхно съдържание, автори, преписвачи. Ръкописът под № 103 от 1672 г. вероятно е от продуктивния етрополски йеромонах Даниил. Ръкопис № 111 е изпратен като дар на Хилендарския манастир през XVI в. от града „Дрьстора" (Силистра) — споменават се духовник Теодосий и поп Исайя. Монахът Йоникий „отъ града глаголеми Софіа" известява, че през 1713 г. бил на Кипър и Хилендар (№ 133). Даскал Драган от Ново село Чардак (а отьчьство ми есть оть Софиѧ) пише през 1623 г. (№ 159). За ръкопис № 164 няма подробности, но въз основа на снимката от него (№ 195) допускам, че е от аджарско-карловската книжовна школа. В ръкопис № 170 има приписка от 1689 г.: „Писах азъ попъ Рашо отъ село Маглишь. Петко попь изь села Іанина када се уженихь". Няма снимка от № 173 за съпоставка с № 294, но въз основа на приписките приемам, че и двата са писани от българския книжовник йеромонах Пантелеймон.

Ръкопис № 203 — „Амартолон сотирия" от Самуил Бакачич — е писан през 1768 г. в Ловеч, което узнаваме от приписката към книгата, напечатана в описа на Сава Хилендарец: „Писа се грешною рукою Даніила проигумена Хилендарца у градь Ловечь 1768." На същата книга има приписка от Игнатий от Свищов, оставена през 1778 г. Няма съмнение, че ръкопис № 221 е дело на трудолюбивия рилски книжовник от XVIII в. Никифор, ученик на Йосиф Брадати. Това узнаваме от оставената приписка: „Сію книжицу исписахь азь многогрѣшни Никифорь монахь сас повѣленіе и благословеніе духовника Іосифа, оть извоть негово, иже извади." В приписката от 1649 г. към № 267 става дума за активния кюстендилски митрополит Михаил. Ръкопис № 295 — Българска история — е т. нар. Хилендарска преправка на „История славяноболгарская", направена от Онуфрий Попович Хилендарец, родом от Казанлък. И понеже стана дума за него, ще отбележа, че приписките, оставени от Онуфрий Хилендарец в № 379 и 380, се отнасят за същия хилендарски деец. Спор не може да има, че и № 447—житие на Стефан Сръбски, писано през 1821 г., е също от Онуфрий. Подпис на Онуфрий виждаме и в № 690.

В приписката от 1660 г. към № 302 не става дума за митрополит Михаил „Саратовски", а за Михаил Митрополит Кратовски — тук има неправилно прочитане на думата. Интересна е приписката на йерей Димо от Трявна, оставена към преписания от него номоканон през 1734 г. (№ 306). Между другото той казва: „Написахь го любимому братцу кирь иереи Николае за многу любовь и смѣрение." В същата книга на л. 147 об има приписка: „Извѣстно да есть како поседехь азь худи ва ермонасехь Паисіа проигуменъ ѡ вилаетъ Знеполь каза си царска света обитель монастир свети свещеноиуменикь Ѳерапонта у село Тревна у попа кирь Никола и многа му лета." Дали тази бележка не е от Паисий Хилендарски? По стил и правописание напомня за него. Трябва да се получи филм от ръкописа и да се съпостави почеркът на приписката със Зографската чернова на Паисий. В ръкопис № 326 — в приписката — се говори, че книгата е дадена „у манастир Хиландаръ оть Ново село на благословение". Не става ли дума за село Ново село Чардак от № 159? — И двата ръкописа са от XVII в. При това снимката от № 326 показва прилика с етрополската книжовна школа. Това се вижда и от № 327, дето се говори за същото село и за същия дарител даскал Драган (№ 159 и 327). Така ръкописи № 159, 326 и 327 имат общ произход. Снимки № 167 и 182 определено показват връзка с етрополско-тетевенската книжовна школа. В приписката към № 264 не трябва ли да се чете Коико вм. Воико? Продуктивният книжовник Висарион Дебърски от XVI в. бил преименован на Варлаам, с което име е познат негов ръкопис (№ 192 от Хлудовата сбирка — Москва, ГИМ). Споменатият монах Варлаам в приписката към № 321 от XVI в. не е ли същият книжовник Висарион-Варлаам? Няма снимка за съпоставка. Поп Рале (Ралета) пише в Щип книга през 1515 г. (№ 344). Книжовникът Йовко от Етрополе известява, че пише часослов през 1634 г. „у село Хаджарь у Средну гору", че тогава царят (султанът) дошел в Дренополе, че „тогава беху се събрале крале бльгарсти кнезови на Руси" (№ 360). В ръкопис № 363 има подпис на йеромонах Паисий (на задната корица). Да се провери не е ли от Паисий Хилендарски. Означената в ръкопис № 364 молитва, че е от Димитър Кантакузин, в същност е от инок Тикара. В ръкопис № 367 (от 1742—1743 г.) е означено молитва „през неделю ва суботу вѣчерь, творение Кирила философа" — и само толкова, поради което не може да се

схване за кой Кирил Философ става дума. Най-вероятно е това да е съчинение на Кирил Туровски, който понякога в старите ръкописи е назоваван философ. В същия ръкопис ценна е и приписката от 1798 г.: „Сие писмо писалъ Иона монахъ паратрапезар, родомъ Болгаринъ от село Жерови, от земли македонскіѧ, епархыи мегалотарнова.“ Подобна бележка има и в № 369 — „родом Блгарен от Сушица, близо Милничката каза“. По съдържание ръкопис № 382 показва голямо единство със Симеоновия сборник по препис от 1073 г. Едва сега става известна обширната и ценна приписка на софийския книжовник Мавродин Димитрович, оставена от него в книгата му от 1782 г. (№ 383), в която се дават подробности за софийски църкви, особено за църквата „Свети Николай“, както и за софийски първенци. На ръкопис № 385 от 1344 г. следва да се обърне по-голямо внимание, защото има много общо с известното „Училищно евангелие“ на Константин Преславски; впрочем в ръкописа има означени и негови поучения, но тук той е даден под името Константин Презвитер. Ръкопис № 404, от 1370—1380 г., дали не възхожда към Маргарита, преведен от Дионисий Дивний? Това е много възможно, защото Дионисий работи тъкмо около втората половина на XIV в. Нужни са съпоставки с други преписи на „Маргарит“, в който се говори и за Дионисий като преводач на сборника.

Ценно качество на описа е, че се дават приписките, намиращи се по ръкописите. За съжаление обаче невинаги те са напечатани в техния пълен вид — например № 406. Хилендарската сбирка обогатява нашите знания за проникването на руската книга сред южните славяни, говори за пренасяни и подарявани книги, за книги, преписани от руски първообрази — например книгите на Йосиф Флавий (№ 280, 281, 282), Самуил Бакачич (№ 203, 328), Димитър Ростовски (192, 286, 552, 575 и др.); инок Силуан (№ 412, 413, 414). Ръкопис № 448 от 1807 г. не е ли от Йосиф Хилендарец, родом от Жеравна? Като се говори за голямо земетресение и наводнение през 1572 г. във Влашко, се споменава и гр. Никопол. В ръкописния сборник № 469, XVI в., писан от няколко ръце, има части, писани от Висарион Дебърски (например 1—98 и сл.). Ръкописният сборник № 507, от втората половина на XVIII в., съдържа и част от Манасиевата хроника. Изглежда, че в български земи е писано посланието на йерей Димитър от 1766 г. (№ 690) — ръкописът бил подарен от Лазар Стоянов на светогорския духовник Макарий. Все тук на л. 17 има бележка: „Сиѧ житие на Стойко даскала кривиѧ 1829 г. ноевріѧ.“ Български народни песни се намират в ръкопис № 745/II, от средата на XIX в. От Христо Вълкович, учител от Копривщица, е ръкописната граматика под № 769. А ръкопис № 775 е българо-албански речник от първата половина на XIX в.

Много ценна е втората част на книгата — албумът от ръкописите, съхранявани в Хилендар. Той улеснява палеографските наблюдения, дава възможност за съпоставки на почерка както на самите хилендарски ръкописи, така и на ръкописи от други сбирки. Нагледно показва развитието на писмото, оформлението на книгата, защото са дадени снимки на ръкописи от XII до началото на XX в. — всичко 250 снимки, като от някои ръкописи има и по 2—3 снимки. При общия брой ръкописи 815, ясно е, че поместените 250 снимки са малко. От български ръкописи са дадени само 16 снимки (включително и т. нар. „македонски“) — съвсем недостатъчно с оглед на ценността и старинността на ръкописите. Вече посочих, че някои ръкописи, носещи белезите на сръбска езиково-правописна редакция, погрешно се сочат като чисто сръбски по произход книги. Поместените снимки дават основание някои ръкописи да се свържат с определен книжовник — например снимки № 37 и 56 са дело (според мене) на монаха Дамян (XIV в.), снимки № 52, 72, 73 — дело на монаха Йов (XIV в.). За Дамян виж Дж. Сп. Радойчич, „Теодосијеви стихови о Симеону Немани“ (Летопис Матице српске, кн. 389, 1962, кн. 4, с. 344). Свързвания може да станат и с други ръкописи. По-правилно е ръкопис № 5 (снимка № 124) да се счита за влашко-молдавска, а не сръбска редакция. № 164 не показва ли близост с ръкописите от аджарско-карловската школа?

Книгата на проф. Д. Богданович дава ценни материали преди всичко за историята на старата сръбска литература. Такива извори тя дава също за руската и румънската книжнина. Важни са вестите за голяма книжовна активност на някои сръбски преписвачи или пък за местата, дето се осъществява преписването на книгите — например светогорския скит „Св. Ана“, постницата „Св. Сава“ и др. Аз нарочно пропуснах тези материали, както и това, че не се спрях по-подробно на чисто българските ръкописи. Намерих за по-целесъобразно да говоря в по-общ план за българските ръкописи, като посочвам техни преписвачи, връзка с български земи (градове и села), приписки. Изнесох свои наблюдения и предположения за някои ръкописи (български и чужди). Направените бележки имат една единствена цел — да послужат на автора при подготовката на новия пълен опис на хилендарската ръкописна сбирка. Разбира се, ако те се окажат верни, след като той направи по-пълна проверка въз основа на самите ръкописи, с които е работил и може да работи по микрофилми, каквато възможност аз нямам.

Славистичната наука посреща с радост книгата на проф. Д. Богданович „Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара“, защото отдавна се чувствуваше нуждата от такъв опис и албум, който в пълнота да ни

запознава с хилендарските ценности, особено от по-ранно време (XII—XV в.). Изразяваме надежда, че той в близко време ще ни поднесе второ издание на своя труд, пълен опис, с постатийно описание на книгите, с посочване на научна литература за тях, с поправяне на допуснати грешки и пр. Гаранция за това е преди всичко извършеното от него досега, голямата му филологическа , историческа, текстоложка и богословска подготовка.

Боню Ангелов

„ГЕРОИТЕ НА ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ“ от АЛ. СПИРИДОНОВ. С., БП, 1978

Литературнокритическата книга „Героите на Георги Караславов“ от Александър Спиридонов е своеобразно изследване не само на персонажа, но и на цялата изобразителна система на един от най-изтъкнатите наши белетристи. Монолитността на този труд се определя еднакво от конкретната творческа задача на критика и от последователността в изобразяване на човешкия свят от страна на писателя социалитически реалист: защото, както се посочва в началото на книгата, творчеството на Георги Караславов — най-крупния български белетрист днес — има огромно значение не само за картината на литературата, сътворявана в миналото, но и за съвременната ни социалистическореалистична проза, а оттам може да се направи изводът за необходимостта от актуализиране на художествено-естетическите интерпретации в общия развоен процес, намерил отражение в определена творческа биография. Ал. Спиридонов се е заел и според мен добре се е справил именно с тази трудна и отговорна задача: да изясни „главните насоки и цели на нашата проза“ на основата на конкретни литературнокритически анализи, синтези, съпоставки, съотнасяния и оценки за творчеството на Георги Караславов, за неговия принос в изясняване на характерологията на героичното, на националното и общочовешкото.

В началните страници на своето изследване Ал. Спиридонов очертава общите тенденции в творческото развитие на Г. Караславов и се спира по-подробно на хуманистичната насока на неговите идейно-естетически и художествени търсения, които се основават на трайното в националния характер, на народностни представи и идеали за човешкия свят.

Основните произведения на Г. Караславов — „Татул“, „Снаха“, „Танго“ и „Обикновени хора“ (в шест части) — авторът нарича „поредица от романи за промяната на националната съдба на България, осъществена от новите хора, изявили се след бунта на други преди тях срещу частнособственическото, примитивно, сиво и бедно на духовни пориви селско съществование“. Този писател „на традицията и новаторството, на отрицанието и приемствеността“ с голяма пластичност на изобразителните похвати пресъздава поредица от художествени образи на герои на нашето време, които в много отношения са израз на типологията на нашия национален дух, пречупени през призмата на конкретно-историческото битие на народа. Подчертана е склонността на Г. Караславов да изгражда типажа на своите творби с прийомите на преките портретно-психологически характеристики, които наследява от уроците на съветската и особено на нашата романова традиция (Толстой, Вазов, Елин Пелин, А. Страшимиров). Но критикът изтъква и качествено новите художественотворчески и идейно-естетически търсения на големия изобразител на българския национален живот, продиктуван от потребностите на социалнокласовите борби. Г. Караславов е писателкомунист и цялата му идейно-естетическа система е подчинена на точно определени творчески задачи за утвърждаване на нови естетически критерии, за нова духовност. В „Татул“ и „Снаха“ например чрез портретно-психологическите характеристики на героите Тошка, Севда, Марьола, Юрталана, Минчо, Иван Г. Караславов изобразява разпадането на родово-патриархалната нравствена традиция, която се „обръща срещу самата себе си и срещу човека“.

Приносен характер има и другата му книга за романа-епопея на Г. Караславов — „Образи и идеи в Обикновени хора“ (1976). Ал. Спиридонов не е тръгнал по лесния път на обикновеното преразказване съдържанието на отделните части, по линията на хронологията, а е потърсил вътрешните закономерности на творбата, подчинена на определени идейни концепции, съизмеримостта на общото в конкретните проявления на човешките образи „главните проблемни линии“ в художествената структура на шестте тома на „Обикновени хора“.

На основата на един такъв подход Ал. Спиридонов успява да се справи с изключително трудната задача — чрез литературнокритически анализ и синтез, чрез съпоставяне, сравняване и проследяване логиката в развитието на характерите да постигне онази степен на художественото обобщение, което се покрива с авторовите търсения и концепции. Литературнокритическото „разчитане“ на текста не е и не може да бъде предпоставена мисловна дейност, макар че това не става извън мисловното начало, но богатствата на художествената действителност предполагат преди всичко съпреживяване и от страна на критика, защото само така той може да се „изравни“ творчески с автора — създател на творбата, да заживее в неговия свят.

От чисто композиционна гледна точка Ал. Спиридонов, както подчертах, се е предпазил от опасността да направи един буквален „прочит“ на шестте книги на епопеята.

Той, разбира се, не излиза извън рамката на изобразените събития и образи. Критикът анализира цялото в неговите конкретни проявления като частен случай — в образ, събитие, картина. Примерно: обобщеният образ на Станка, може би най-силно индивидуализиран и проникновено пресъздаден в целия роман, е проследен по две линии — като образ-обобщение за чертите на жената, на българката изобщо, и като образ-композиционна връзка, около която са фокусирани много други образи, герои и сюжетни линии.

Обемността и значимостта на голямата творба е обогатила възможностите за реализиране на критикоаналитичните концепции в порядъка на социалистическореалистичните постановки за литературния процес, за ролята на художественото произведение като своеобразна еманация на човешкия дух. Особено голям интерес представляват изследванията на критика в сферата на образната система на романиста Георги Караславов. Спиридонов отделя много страници за изясняване закономерностите в художествените похвати на големия белетрист, който съчетава автентичността на историческия документ с пределната проникновеност в правдата на човешките характери, суровото изображение на обективния свят с емоционалните преображения на индивида.

Като проследява основните сюжетни линии и решения на романа, като прави литературнокритически анализи на образите и събитията, в същност авторът стига до своите открития за неповторимото и главното в Караславовия стил, за характерните особености на неговия талант. Спиридонов обръща специално внимание на „внимателното анализиране на социалните пластове“ от Г. Караславов и подчертава, че социалните конфликти са проектирани като конфликти на личности. Личностната изява е обект на непрекъснато творческо внимание, тя отразява „етапите на народното развитие“.

Високата оценка за романа-епопея „Обикновени хора“ се покрива с диалектиката на художествено-критическото мислене, чиито акценти върху актуалния смисъл на борбата на човека за щастие, справедливост и хармония оправдават саможертвата, романтичния трагизъм и революционната воля на народностния дух, заложени в основата на всяко битие. Посочва се и полемичният характер на романовите белетризации на Г. Караславов — чрез пресъздадените образи писателят изследва душевността на българския селянин в навечерието на големите революционни промени, когато конфликтите и противоречията на стария морал са предизвикали неговата пълна деформация и нравствена изроденост. „Нравствените гърчове“ са сигнал за революционни промени. Писателят надхвърля художествените задачи на писателите критически реалисти (Елка на Елин Пелин е само героиня-жертва) и създава герои от нов тип: Тошка от „Татул“ е също героиня-жертва, но Севда от „Снаха“ е образ-протест срещу частнособственическата стихия, а Станка Тошаврова от романа-епопея „Обикновени хора“ става боркиня за ново обществено устройство, за нов морал. Историческата и нравствената перспективност е характерна за цялото творчество на Г. Караславов — в галерията от образи в неговите книги от 20-те години досега („Уличници“, „Кавалът плаче“, „Споржилов“, „На пост“, „Изчадия адови“, „Селскор“, „На два фронта“, „Имот“, „Татул“, „Снаха“, „Обикновени хора“ и др.), положителни и отрицателни, върху широка палитра от изобразителни средства е отразен механизмът на социално-класовите и обществено-политическите борби, общочовешкият смисъл на борбата за духовно усъвършенстване, която намира многостранен, полифоничен израз в трагичното и героичното, в дребното и великото, в малкото и безкрайното. Контрастното портретиране на полюсно противоположни образи придава особена сила на Караславовия изобразителен стил. Всички тези свои наблюдения и открития Ал. Спиридонов е защитил в конкретните анализи на отделните творби и образи от цялостното творчество на именития български писател в книгата си „Героите на Георги Караславов“.

Тодор Янчев

„СОЦИАЛИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ СЕГОДНЯ“
М., 1977. 395 с. Сост. Е. Сидоров и Л. Якименко

Обикновено за сериозността на една научнотеоретична конференция се съди по концептуалната дълбочина на поставените на нея проблеми. Тъкмо този съществен белег характеризира материалите, съставящи сборника „Социалистический реализм сегодня“ — резултат от научнотеоретичната конференция „Новото в теорията на социалистическия реализъм“, състояла се през пролетта на 1975 г. в Академията за обществени науки при ЦК на КПСС.

Общо сборникът предлага двадесет и две статии, центрирани около четири основни проблема: социалистическият реализъм като качествено нов тип художествено творчество, поетиката на творческия метод, основни тенденции в развитието на литературата на зрялото социалистическо общество и интернационалното значение на литературата на социалистическия реализъм и идеологическата борба на съвременния етап. Докато в материалите, трактуващи последния проблем, доминира теоретико-идейният патос и, общо взето, имат с изключение на статията на Т. Мотильова („Нравствената проблематика като сфера на проявление на партийността“) „осведомителен“ характер, то в останалите дискусионният градус е твърде висок, поле-

мичността — ярко изразена. Нормално е при ограничените възможности на една рецензия интересът ни да бъде насочен преди всичко към тях.

Тематичен фокус за повечето работи, включени в сборника, е проблемът за поетиката на социалистическия реализъм като исторически отворена система от художествени форми, повдигнат от изтъкнатия съветски литературовед Д. Ф. Марков.[1]

За концептуалния характер на мислите, изказани от Д. Ф. Марков, както и за тяхната теоретико-методологическа зрелост можем да съдим от факта, че почти няма участник в конференцията, който да не се докосва до тях. Нещо повече, принципиално да не ги споделя. Че отделни моменти от тезата на Д. Ф. Марков за поетиката на социалистическия реализъм, както и формулировката му за художествената правдивост като основен разграничителен критерий между реалистичните и нереалистичните форми на художествено обобщение се нуждаят от уточнение, е очевидно. Сам авторът в началото на 1977 г. доразви и изясни концепцията си в отделна статия, отпечатана на страниците на сп. „Вопросы литературы". Но би било несправедливо да се атакуват частичните възражения на отделни участници в конференцията от гледна точка на работа, появила се по-късно. Още повече може би тъкмо тези възражения подтикнаха Д. Ф. Марков и към написването на статията „Исторически отворена система за правдиво изображение на живота (За нови аспекти при обсъждането на проблемите на социалистическия реализъм през последните години)", препечатана и у нас.

Строго погледнато, на конференцията възгледът на Д. Ф. Марков за „отвореността" на социалистическия реализъм има един единствен опонент — Г. Н. Поспелов. Както шеговито отбелязва Лев Якименко, работата на Поспелов е „по младежки разпалена". Тъкмо поради това си струва и по-внимателно да проследим диалога между двамата литературоведи.[2]

За Г. Поспелов подозрителна преди всичко е категорията „форми на художествено обобщение", предложена от Д. Ф. Марков: „Новата категория, иронично-загрижено вмята Поспелов, възниква очевидно не от собствено теоретически съображения" (с. 84). Освен това смущаващо според него е и твърдението на Д. Фьодорович, че „мяра на естетическите рамки на социалистическия реализъм е широката платформа на художествена правдивост". Естествено възниква въпросът, какво в същност подхранва подозрението на Поспелов.

В статията си „За теоретическите основи на поетиката на социалистическия реализъм" Д. Ф. Марков ясно посочва, че въпросът за формите на художествено обобщение е въпрос за поетиката на творческия метод на социалистическия реализъм: „Става дума за различни видове художествено обобщение, т. е. в същност за различни видове (способи, принципи) на типизация" (с. 107). С други думи, въпросът за различните форми на художествено обобщение е въпрос за сетивно-предметното, пластично-конкретното постигане, материализиране, „оформяне" на идейно-емоционалния заряд на художествения образ-творба; въпрос за осъществената „в материал", за реализираната със средствата на словото правда. Или, казано по друг начин, за изобразителния аспект на художествения образ, за „неговото (като особена идея-подобие) необходимо сетивно битие, което чрез съответствието си с действителните явления превръща в сетивна *реалност за другите* субективното състояние и оценка на индивида художник"[3].

Какви са идейно-естетическите (обективно-познавателните) художествени граници на това разнообразие от начини, форми на обобщение? „Принципът на художествената правдивост се явява важен разграничителен критерий" (с. 103) е отговорът, който ни предлага Д. Ф. Марков. А в какво се състои същността на художествената правдивост?" Става дума за художествена правдивост, основана на хуманизъм от нов тип — социалистически" (с. 101). Именно „В рамките на такава правдивост възниква и се развива най-богатото многообразие от форми на изображение на живота" (с. 101).[4] Безспорно в посочените мисли на Д. Ф. Марков има известна непълнота. (Стана дума, че в новата си работа ученият в дълбочина, много по-аргументирано доразви становището си за художествената правдивост и поетиката на творческия метод на социалистическия реализъм.) Но методологическото новаторсто, стремежът да се намери верният път към сър-

---

[1] Основателно В. А. Дмитриев твърди, че този проблем днес е начало на нов етап в изучаването на социалистическия реализъм. Вж. Вопросы литерауры, 1977, кн. 11, с. 210.

[2] В същност „диалогът" е с по-стара дата. Вж. статията на Д. Ф. Марков. Проблеми на поетиката на социалистическия реализъм.— В: Современные проблемы социалистического реализма. М., 1976.

[3] Вж. Кр. Горанов. Изкуството като процес. С., 1972, с. 226.

[4] Подчертавайки плодотворността на този момент от концепцията на Д. Ф. Марков, Леонид Тимофеев пише: „. . . войнствуващ, целенасочен, социалистическият хуманизъм изпъква тук като принцип на отбор и оценка на явленията, попадащи в полезрението на новия метод; той в еднаква степен широко и открито възприема жизнения процес в цялата му многостранност и заедно с това непримиримо отстранява всичко, което му противоречи, което изопачава същността на този процес". Вж. Л. Тимофеев. По воле истории. — Литературное обозрение, 1976, кн. 6, с. 66.

цевината на проблема за границите на социалистическореалистичния творчески метод и богатството от форми на обобщение, начини на типизиране — ето кое е рационалното зърно в концепцията на Д. Ф. Марков. Това зърно днес е заложено в усилията на редица учени, посветили се на типологията на социалистическия реализъм. То личи и в работите на по-голяма част от участниците в конференцията.

Но все пак откъде идва, след като статията на Д. Ф. Марков не дава основание за това, безпокойството на Поспелов.

Според Поспелов същността на творческия метод „. . . това е исторически повтарящ се в литературите с различно идейно съдържание принцип на отражение на живота“ (с. 85). Мисля, че тъкмо в това „типологично“ схващане на творческия метод от Поспелов се крие първопричината за безпокойствата му. Днес повечето литературоведи, занимаващи се с проблемите на метода, под това, което Поспелов определя като творчески метод, разбират „тип художествено творчество“, независимо от различията в номинацията на понятието (конкретно за реализма — типизация, възпроизвеждащо начало, реалистичен тип художествено творчество или реалистичен тип художествено мислене) — Л. Тимофеев, М. С. Каган, Н. А. Гуляев, Б. Сучков, А. Я. Зись, Кр. Горанов, П. Данчев, П. Зарев и др.[5]

За разлика от „типа творчество“ творческият метод е конкретно-историческо явление. Т. е. той е реалност само по отношение на конкретните литературни направления, на качествените звена в историко-литературния процес. Според точната забележка на покойния Б. Сучков методът е „феномен индуктивен, а не дедуктивен; той се ражда в художествената практика и затова определящи за неговото развитие се явяват тези процеси, които се извършват в живота и общественото съзнание, намирайки изражение в художественото творчество“[6]. Въз основа на художествената практика литературознанието посочва неговата специфика и определя конкретно-историческите принципи на художествено отражение, а не изобщо повтарящия се в историческото битие на литературата „принцип на отражение на живота“.

Загрижен повече за научната точност на значението на „определяемото“ (реализъм), Г. Поспелов неоправдано подценява богатството на „определението“ (социалистически). Според него спецификата на социалистическия реализъм е в критически-утвърждаващия патос на метода. Вместо утвърдилото се в литературната наука вече повече от четири десетилетия наименование социалистически реализъм в статията си той предлага ново — критически-утвърждаващ реализъм. И наистина с посочването на идейно-естетическата същност на социалистическия реализъм Поспелов „изчерпва“ участието си в конференцията. С риск да се повторя — тъкмо в типологичното определение на метода за сметка на конкретно-историческата му същност и най-вече — прояви (богатство от форми на художествено обобщение) се крие основният недъг в мислите на Поспелов. Да се говори за широките познавателни възможности на реализма, за критически-утвърждаващия патос на социалистическия реализъм е по принцип вярно, но е факт за литературната наука с вчерашна дата. Днес повечето литературоведи поемат оттук, за да придвижат напред теорията на социалистическия реализъм.

Крайно неприемлив е и дидактично-поучителният тон в работата на Г. Поспелов: „. . . ако литературоведът иска да покаже как тази „обективна логика“ на обществения живот вярно се предава в образите на отделните произведения, той при това не може да мине без анализа на „типичните характери“ в тяхната връзка с „типичните обстоятелства“ на изобразяваната епоха, с каквито и формулировки да си служи“ (с. 86). В същност такова едно напътствие догматично ограничава творческото начало, търсенията в поетиката на метода и декретира като единствено възможен принципа на жизнеподобието.

Любопитно би било да си зададем въпроса, всички ли герои (в собствения смисъл на думата) в „Барутен буквар“ на Радичков са „типични характери“, както и обстоятелствата, благодарение на които те проявяват същността си — дали и те са „типични“? Едва ли. И въпреки това „обективната логика“ на обществено-историческия процес (момент, който Поспелов справедливо посочва като задължителен за реализма), революционната правда в разказите присъствува, и то художествено „заразително“. Друг пример. В

---

[5] „Дефинициите“ на творческия метод, въпреки че са доста, имат единна, обща изходна точка — спецификата на метода се търси винаги в идейно-познавателните пластове на художествения образ; изтъква се гносеологическата природа на метода, връзката му с предмета на изкуството, както и творчески-преобразуващият (активният) характер на художественото отражение. Що се отнася до „типа творчество“, наистина съществуват и възражения от страна на някои теоретици — А. Метченко, В. Шчербина, А. Соколов, М. Храпченко, В. Жирмунский. Но и във възраженията методът не се схваща „като повтарящ се принцип на отражение“, като „реализъм“ и „нормативизъм“, както твърди Г. Поспелов. По-подробно за двата „основни“ метода, вж. Г. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, ч. I, гл. 2.

[6] Вж. Б. Сучков. Современные аспекты теории социалистического реализма. — В: Литература в изменяющемся мире. М., 1975, с. 26.

„Антихрист“ на Ем. Станев логиката на характерите е вярно обвързана с логиката на обстоятелствата; налице е и верен прочит (критически утвърждаващ) на историческия момент. Но достатъчно ли е това, за да изясним как именно в романа историята оживява с проблемите на настоящето. Други примери. Няма ли да се затрудним, речем ли да окачествим Доротея от „Бариерата“ на П. Вежинов или баба Вида от „Кръстопът на облаци“ на Г. Алексиев, или Хитър Петър на Г. Марковски като „типични характери“?

Посочвам съзнателно примери от съвременната ни литература, тъй като методологическите си препоръки Поспелов адресира и към нашата литературна наука, макар и непряко, а „чрез“ П. Данчев, у когото концепцията на Д. Ф. Марков извиквала одобрение.[7]

Наистина прав е Г. Поспелов, пледирайки за точност в употребата на литературоведческите понятия. Но какво да се прави — те имат познавателна стойност, която не е неизменна във времето. И в крайна сметка сочат степента, в която човешкото мислене се приближава (или, както е в случая — отстои от) до обекта.[8] А теорията на социалистическия реализъм не може да се развива, вглеждайки се само в миналия литературен момент. Промените в обекта неминуемо налагат корекции в съдържанието на едно или друго понятие, активизират научното мислене. Преосмислянето на художествената правдивост, появата на категорията „форми на художествено обобщение“ са неща, дошли в резултат не от „собствено теоретични съображения“, както забелязва, но не доосмисля Генадий Поспелов, а от диалектиката на живия литературен процес; са неща, наложени от художествената практика, която е била винаги „проверка, критерий за обективността на познанието“ (Ленин).

Стремежът към по-тясно „единодействие“ на теория и практика е характерен за работите на повечето от останалите участници в конференцията. В статията си „Естетическа система на социалистическия реализъм и проблемът за художественото мислене“ Лев Якименко основателно определя проблема за художественото мислене като стратегически за теорията на социалистическия реализъм. Посочвайки, че в художественото мислене на дадена епоха винаги намира концентриран израз равнището на познание и естетическо усвоение на света от човека, авторът конкретно се спира върху спецификата на социалистическореалистичното художествено мислене. „Изкуството на социалистическия реализъм връща съзнанието на социалния колектив. Епосът на социалистическия реализъм е основан на дълбокото разбиране на органическите връзки между личност и общество, между човека и човечеството“ (с. 27). Едва ли е необходимо да се коментира истинността на тази мисъл. Тъкмо от това схващане за качествената определеност на метода, за социалистическия реализъм като качествено нов етап в развитието на художественото мислене е възможно да се направи следващата крачка в теорията: да се обобщават типологически стиловите тенденции в литературния процес. С дефинитивна точност и яснота се налага изводът, който Л. Якименко предлага в следващите редове на статията си: „Смяната на стиловете — това е винаги исторически и социално обусловена смяна на представите за човека и света; дълбоките изменения в светосъзерцанието, в поетическото свето-възприемане тъй или иначе се проявяват в съдържанието на стиловите търсения на времето“ (с. 39).

Измежду най-интересните въпроси, които разглежда статията на Г. Ломидзе „Спорни проблеми и ясни истини“, са за отношението „социалистическа литература — социалистически реализъм“ и въпросът за „хипостазирането“ на творческия метод като „самостоятелна обществено-социална категория“.

Мисля, че на първия от тях, въпреки че авторът се стреми към конкретно-исторически подход към литературния процес, не се предлага верен отговор. Едва ли понятията „социалистически реализъм“ и „социалистическа литература“ престават да бъдат „синонимични“ само по отношение на някои своеобразни процеси, извършващи се в съвременните чужди литератури“ (с. 53) и че са неприложими към някои явления в съветската литература от двадесетте години. Склонен съм да мисля, че до истината сред участниците в конференцията стои по-близо Д. Ф. Марков, а извън нея — автори като М. Храпченко, А. Бушмин, А. Метченко и др.,[9] според които не всички писатели, както и не всички творби на отделни автори от ранния период на съветската литература принадлежат изцяло към социалистическия реализъм.

Що се отнася до реакцията на Г. Ломидзе срещу нерядко срещащия се учебникарски-недомислен израз, че „даден автор се ползува от метода на социалистическия реализъм“, ученият е безспорно прав. Подобна мисъл наистина опростява, примитивизира художественотворческия процес. (Срещу нея, макар и в по-друг проблемно-теоретичен контекст реагира и Ю. Суровцев — с. 111.) Защото

---

[7] Вж. П. Данчев. Широта и цялност метода. — Вопросы литературы, 1974, кн. 3.

[8] Вж. и репликата на Л. Якименко на с. 13 в сборника.

[9] Вж. М. Храпченко. Творческая индивидуальност писателя и развитие литературы. М., 1975, с. 201—204; А. Метченко. О подлинном и мнимом богатстве социалистического реализма. — В: Актуальные проблемы социалистического реализма. М., 1969, с. 506; А. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 196.

социалистическореалистичната „концепция за света и човека“ (творческият метод) не съществува вън от художника, не се предоставя на твореца в „готов вид“, а е винаги резултат от осъзнаването на логиката на историческия процес.

Проблемите на художествената условност са едни от най-щекотливите. Не само в общо естетически план. Че е дошло време и теорията на социалистическия реализъм да се замисли над тях, ни напомня работата на В. А. Дмитриев. Можем да съжаляваме, че авторът на статията „Към въпроса за определеността на социалистическия реализъм и методологията на изучаване на условността“ е предпочел намека, предположението, въпроса пред концептуалното „откровение“, ако може така да се каже. „Ние говорим примерно за типизиращата функция на условността, за това, че условността е още едно средство за изразяване на авторското отношение към изобразяваното. Справедливо. Но защо то е — още едно.“ Защо в определени случаи „всички други художествени средства се оказват сами по себе си недостатъчни и само увличащата след себе си условност решава въпроса“? (с. 127—128). Мислите на В. А. Дмитриев подсказват, че е необходимо да се анализира условността и като белег на стила, но и като нещо много по-обхватно, засягащо принципите на образното изграждане, същността на социалистическореалистичния художествен образ. И още — че все повече налагащата се като градивен принцип условност трябва да се изяснява и по линията „реципиент — творба — автор“, т. е. по линията на „обратната връзка“. А това, ако не се лъжа, засега е един от най-затрънените въпроси на литературната теория.

Преходът между теория и практика е по-ясно забележим във втория и третия раздел на сборника, в статиите на М. Н. Пархоменко, Арк. Еляшевич, Е. Сидоров и др. Тук анализът на творческия метод и направлението са осъществени върху обширен литературно-художествен терен. Да се сумират гледните точки на отделните автори е трудно. Още повече, че в теоретичната си част ученитe се докосват до проблеми, съдържащи се в работите на другите участници в конференцията. В случая по-важно е да се отбележи общият теоретико-методологически „недоимък“, констатиран от литературоведите — отсъствие на общоприети, аргументирано разработени единни изходни принципи на стиловата типология. Засега ясно разграничени, независимо от съществуващите разногласия, са четири стилови течения (потоци, направления, тенденции, според все още неустановената терминология): конкретно-историческо (предметно-аналитично, изобразяващо живота „със средствата на самия живот“), романтично, лирично (съществуващи в „чист“ вид или преливащи едно в друго) и условно-фантастично (условно-метафорично, условно-приказно, условно-конструктивно — при него се визира преднамерената, художествено мотивирана неправдоподобност на изображението, деформацията, рязкото несъответствие—несъвпадение между изобразено и изобразявано). Тъкмо в тази насока предлаганите трактовки на стиловата типология са най-„колебливи“. Основен дълг на теорията на социалистическия реализъм, както подчертава Аркадий Еляшевич, в настоящия момент е „да се свърже типологията на стиловите течения с основните принципи на художествено познание на света, да се изведе тя от тези принципи“ (с. 185). Доминиращо сред участниците в конференцията е мнението, че диференцирането на стилово-родствените произведения трябва да се извършва на основата на единния творчески метод и че типологията трябва да се търси на равнището на стила, т. е. в областта на съдържателната форма. По принцип това е правилно, но мисля, че не е лишено от основание и перспектива и предложението на И. Ф. Волков — да се осъществи типология „по характерните особености на художественото съдържание, по типа съдържателна насоченост на творчеството“[10].

Да се обхванат всички проблеми, които сборникът „Социалистический реализм сегодня“ съдържа, е невъзможно. По-важно е, че те „прескачат“ неговите страници — провокират, активизират теоретичното мислене; подлагат на изпитание „проверени“ истини, предизвикват търсенето на нови.

Атанас Бучков

---

[10] И. Ф. Волков. Вопросы типологии социалистического реализма. — В: Проблемы социалистического реализма. МГУ, 1975, с. 22. В статията си авторът определя четири типа творчество: героически, драматически, романтически, критически.

VIII МЕЖДУНАРОДЕН СЛАВИСТИЧЕН КОНГРЕС 3—9 СЕПТЕМВРИ 1978, ЗАГРЕБ — ЛЮБЛЯНА

VIII международен славистичен конгрес се превърна в своеобразен преглед на постиженията на съвременната литературна методология и доказа все по-внушителния авторитет на славистиката сред световните литературоведски, езиковедски и исторически научни среди. Разнообразната тематика и значителният брой на участниците спомогнаха заседанията да преминат на високо професионално ниво, да се създаде градивен диалог между учени от цял свят, да се очертаят реалните завоевания на славистиката през годините, които изминаха от състоялия се през 1973 г. във Варшава Седми конгрес.

В общата програма литературознанието бе представено внушително с около 280 доклада и съобщения, а немалко нови и интересни проблеми се появиха и при обсъжданията.

В духа на старите славистични традиции конгресът имаше един голям юбилей за обединителен център. Учените-слависти допринесоха в дните, когато по цял свят се чествува 150-годишнината от рождението на Лев Н. Толстой, да се разширят и обогатят границите на толстоеведението, да се разгледа творчеството на великия руски творец в светлината на последните постижения на модерното литературознание.

На пленарното заседание изнесе доклад М. П. Алексеев, председател на Съветския комитет на славистите, който очерта творческия облик на гения Толстой. Сложната диалектика в идейно-тематичното съдържание на делото на писателя бе изразена особено убедително и актуално чрез анализа на обществената дилема война—мир във възгледите на твореца (К. Н. Ломунов, СССР — „Л. Н. Толстой — велик борец за мир“) и чрез отражението на този възглед в литературната традиция (А. М. Адамович, СССР — „Лев Толстой и белоруската литература. Войната и човекът“, Н. Е. Крутикова, Т. П. Заморий, И. Д. Бажанов, СССР — „Лев Толстой и съвременният източнославянски роман“ и др.).

Имаше и „странни“ опити за осъвременяване наследството на великия хуманист. Според Р. Е. Макмастър, САЩ, значението на „Война и мир“ е в рисуването на войната като неизбежна, в оправдаването на робството. Все пак подобни реакционни трактовки бяха единични случаи. Сънародничката на Макмастър — М. Науман, като проследява влиянието на Толстой върху Хемингуей, изказа мнение, че общото между двамата е убеждението, че животът е особено скъпоценен именно на бойното поле. Многократно и в другите изказвания бе подчертано вниманието на Толстой към моралните и художествените критерии.

А. Семчук, Полша, говори за влиянието на Толстой върху полските писатели и отбеляза, че такива творци като Сенкевич и Прус оценяват особено високохудожественото майсторство и поставят на втори план религиозно-морализаторските принципи в Толстоевата дейност. Насочването към етични аспекти в творчеството на Толстой, главно от страна на западни литературоведи, е в съзвучие с поредното усилие за синтез на литературни тълкувания с морални принципи и свидетелствува за отмиране на чисто формалните търсения. Връзката между героя и природата е потърсена в екологичен план. Алчността и лекомислието на човека извращават не само неговия живот, но и равновесието в природата (Н. Ли, САЩ — „Екологическа етика в творчеството на Л. Н. Толстой“ и Л. Велева, България — „Човекът и природата в творчеството на Й. Йовков и Лев Толстой“).

Г. Германов, България, успя особено сполучливо да свърже психологизма на Толстой с преломната за творческото му развитие повест „Казаци“ (Повестта „Казаци“ в творческото развитие на Л. Толстой). Някои материали допринесоха да се даде ново осветление на понятието толстоевска традиция като система от идеи и художествени елементи, обединени от характерния толстоевски стремеж за радикални промени във всичко. В този смисъл интерес предизвика цитираното от българската русистка М. Бочева парадоксално на пръв поглед изказване на писателя: „Формата на романа не само не е вечна, но тя преминава. . . Ако искаш да кажеш нещо, кажи го направо...“ (М. Бочева — „За поетиката на късния Толстой“. Славянски филологии, т. 16, С., с. 143).

Самостоятелното съществуване на често пъти противоположни елементи в Толстоевите творби позволява намирането на неочакван синтез за развитието на литературния процес. Сред късните творби на писателя помалката белетристична форма се откроява като господствуваща — наблюдение, потвърдено от съвременната литературна еволюция. Творческото приближаване на Толстой до диалектически развиващия се литературен процес обуславя неговото огромно влияние, подчертано в множество доклади: А. Анчев — „Лев Толстой и българският роман", Х. Шмид, ГДР — „Л. Н. Толстой и немската реалистична литература през XX в.", Т. Пожняк, Полша — „Руската съветска повест от 30-те години и поетиката на Л. Толстой" и др. Съветският учен Н. К. Гей („Поетиката на Л. Н. Толстой и типологията на съвременния роман") намира интересни изводи за същността на романа изобщо, като съпоставя „Война и мир" с епоса — „художествено образование на подвижен, обусловен от времето феномен със сложни контактно-генетични и смислови връзки между темпоралните пластове на миналото и бъдещето" (Славянские литературы, VIII международный съезд славистов. Доклады советской делегации, М., 1978, с. 280).

Динамичното цяло на живота е същност на романовото мислене у Толстой, който добре е усещал неканоничността на своето полифонично произведение. Последния роман на твореца „Възкресение" Гей отнася към жанровата разновидност на социално-интелектуалното повествование, създавано в условията на променящия се свят, чиято сложна динамика Толстой осъществява със задължителна процесуалност, довеждайки я до принос в историята на жанра: „Принципът на движението в романа повече, отколкото в кой да е друг жанр въвежда динамично съотношение на пространствените и темпоралните координати на изобразяването (пак там, с. 281).

На конгреса беше проявен значителен интерес към проблемите на романа, нещо естествено днес, когато споровете сред литературоведите за особеностите и бъдещето на този жанр не стихват. В повечето от конгресните материали романът бе представен като паметна литературна еволюция и естествено като израз на неповторима авторска концепция. Конгресните изследвания бяха насочени главно към сверяване на данни, получени чрез синхронен анализ с постиженията на няколко литературни поколения, като това се правеше в по-голяма или в помалко степен задължително във връзка с общественото развитие. Спазването на това ново съотношение е важен белег на съвременното литературознание, което все повече започва да разширява тесните рамки на модерния до преди няколко години структурален метод. С. Владив, Австралия, пише следното за прилагането на структуралния метод към творчеството на Достоевски: „Това ново ниво на съдържанието е органически свързано със социално-исторически теми, отдавна забелязани от традиционното достоевсковедение" (С. Владив — „Романы Достоевского как семиотические модели. Резюмета на конгреса, т. II, Загреб, 1978, с. 939). Рязко е обогатена гамата от разпознавателни средства за извличане на типологически прилики и за създаване на задълбочени естетически модели. Многократно бе подчертан приносът на видните съветски теоретици Тинянов, Жирмунски, Бахтин, Шкловски за създаването на водеща методология. Някои техни идеи бяха доразвити в отделни изказвания и доклади.

На постоянно вариращата степен на отдалечаване между автор и разказвач бе посветено изказването на унгарския русист Д. Кирай „Недекларираният автор в романите на Достоевски". Недекларираното авторско слово, разположено на границата между речта на героя и разказвача, формално не е отделено от разказвача. С това се постига близост между „непосредственото" и репликите на героя. Така Достоевски изразява своето авторско отношение към разказвача (главно среден чиновник), отношението си към недооформеността на интелектуалното самосъзнание на руското общество, тази пречка в общественото развитие въпреки огромните духовни сили на руския народ. „Иронизирайки по този начин повествователя, Достоевски критикува и дори пародира склонността на средната интелигенция към оценка и самооценка, лишена от разбиране за структурата на живота и смисъла на човешките деяния и съдби" (Д. Кирай — „Недекларированный автор в романах Достоевского. Автор—повествователь — герой в сфере повествования". Изд. Академии наук Венгрий, отпечатък, с. 110). В този смисъл стремежът към жанрова оценка на постъпките на литературния герой свидетелствува за нов интерес към оценъчно-моралния критерий, обогатява проучването на съдържателните аспекти на романа.

Съществените промени в жанровата система обикновено се придружават от промени в самите литературни епохи. Съветският учен М. Н. Пархоменко констатира, че 70-те години внасят съществени поправки и допълнения в жанровите модификации на съветския роман. „Непоколебимо остава само изходното определение за критериите на неговата типология: обективните критерии... са могли да станат принципи за организация на сюжета, на повествователната структура, тъй като в сюжета се реализира диалектическата връзка между събитията и характерите, сюжетът и композицията определят общите типови признаци на жанра" (М. Н. Пархоменко — „Актуальные проблемы сравнительно-типологического изучения романа в славянских литературах СССР. Доклады советской делегации. М., 1978, с. 113). Въз основа на тези типологически принципи

Пархоменко отговаря на дискусионния въпрос за епичността на съвременния роман: „Епичността — това е качество не толкова на външната, колкото на вътрешната структура на произведението, в крайна сметка — качество на художественото мислене. Многосерийността, панорамността формират само предпоставките на осъзнат историзъм, без който епическото в съветския роман не е възможно“ (пак там, с. 114). До подобен извод стига и чехословашкият учен Фр. Бурианек, който смята, че писателската рецепция на литературния жанр се определя главно от авторското отношение към съвременната му действителност, към живота и неговата главна обществена проблематика („Към типологическата проблематика на романа през XX в. с оглед творчеството на К. Чапек“). С традиционната за литературоведите слависти загриженост отново бе разгледано отношението между литературен и обществен процес, което определя не само историко-хронологическото развитие на жанра (в случая главно романа), а изобщо поетиката. Н. Тун, ГДР, определя главните аспекти на проучването на факторите, които дават физиономия на литературния процес, изводите се базират върху материал от съветската проза през 60-те —70-те години. Ето и основните фактори според Тун „съотношението между повествователните търсения на писателите (жанрови, стилистични и др.) и изменението на понятието обществена функция на литературата; съотношението между индивидуалните концепции на писателите и общото ниво на научнотеоретичната мисъл; полемично отношение към нормативните възгледи за националното и световното наследство; съотношение между националните и интернационалните тенденции в наше време“ (Н. Тун— „Смена и коректив традиции“. Резюмета на конгреса, т. II, Загреб, 1978, с. 888).

Може би най-комплексна зависимост между литературния процес и отделния автор се постига в творческия метод. Проучвайки го, съветският славист П. А. Николаев стига до важен извод: „За разлика от структуралния метод историко-типологическият не „атомизира“ отделните елементи на произведението, не игнорира системността в тяхното съдържание и затова не пренебрегва специфичността на художественото творчество като разновидност на познанието“ (П. А. Николаев — „Взаимодействие творческих методов в славянских литературах на рубеже XIX—XX вв.“ Доклады сов. делегации, с. 69). Теоретическите си постановки Николаев прилага към изследване на реализма през важния период на прелома между XIX и XX в., когато започва да се оформя литературният облик на новия век и това предопредели вниманието на участниците в конгреса към темата.

Именно тук заслужава да се отбележи и приносът на нашите учени, които допринесоха за изясняване на важни литературоведски проблеми чрез примери от българската литература. Докладът на Иван Попиванов „Някои аспекти на трагикомичното в славянските литератури“ бе посветен на спецификата на литературния герой от епохата на реализма. Авторът защищава самостоятелността на естетическата категория „трагикомично“, като привежда ярки факти от нейното литературно приложение. Чрез обясняване на ролята на малкия човек като основен герой на реализма се задълбочава типологията на литературния образ, а, от друга страна, се помага за по-пълното разбиране същността на литературното направление. Обогатяването на художествения образ вследствие новаторството на социалистическия реализъм бе разгледано в доклада на В. Велчев „Проблемата за човека у Максим Горки и у някои български писатели от XX в.“ В. Колевски посвети своята разработка „Проблеми на социалистическия реализъм в славянските литератури“ на силата на творческия метод на социалистическия реализъм и състоянието на проучването му в славянските страни. Периодът на ранния социалистически реализъм след Първата световна война се оказа особено близък за домакините с оглед на популярния хърватски междувоенен авангард и особено на творчеството на М. Кърлежа. Затова породи интерес сравнението на Г. Димов за „бързото съзряване на българската марксическа литературна мисъл, дължащо се на факта, че у нас пролеткултовските и раповските теории не успяха да пуснат по-дълбоки корени, а, от друга страна, много по-рано и по-бързо настъпи разпадане на модернистичните течения — на символизма, на експресионизма и т. н. — процес, обусловен както от погрома на войната, така и от последвалото войнишко въстание през 1918 г. и най-вече от първото народно антифашистко въстание през септември 1923 г.“ (Г. Димов — „Някои общи процеси и специфични явления в развитието на теоретико-критическата мисъл в южнославянските литератури през първата половина на XX в.“. Славянски филологии, т. 16, С., с. 295). Зрелостта на българската литературоведска марксическа мисъл се усеща и вън от България — факт, цитиран от Димов за превода на „Теория на отражението“ от Т. Павлов на сърбохърватски още през 1936 г. Тези факти намират подкрепа и в изказванията на чужди докладчици, например В. И. Злиднев, СССР — „Развитие на социалистически тенденции в националната култура и условията на буржоазната държава (Из историята на българската култура през 20-те—30-те години на XX в.)“.

Предимно в теоретичен аспект южнославянският паралел е продължен от Ж. Авджиев, който открива подчертана родственост между българските поети-социалисти и революционната славянска поезия от 30-те години на нашия век („Българските поети-социалисти и революционната поезия на сла-

вянските народи от 30-те години на XX в. Някои общи проблеми и тенденции"). По този начин може да се разясни привидният парадокс, отбелязан от съветската бохемистка Л. Н. Будагова („Социалистическият реализъм и задграничната славянска поезия от 20-те години на XX в."), че реалистичната поезия и особено лириката сякаш е „по-малко реалистична, отколкото романът на социалистическия реализъм". Така блестящо се демонстрират възможностите на социалическия реализъм, синтезиращ нови художествени форми още в началото на своето развитие. Розалия Ликова разглежда проблемите за промените в художественото светоусещане и за все по-честото реалистично изобразяване на действителността именно през същия период — „Особености на поетиката в българската поезия през 20-те години".

Докладите, посветени на символизма, бяха свързани преди всичко с големия антисимволистичен прелом след появата на новата следреволюционна лирика. Фр. Здравец, СФРЮ, пише, че дори когато авторовите символи запазват известна трансцеденталност, те не отчуждават историческия субект от действителността („Символизмът в творчеството на Иван Цанкар"). Символизмът се определя от отношенията между индивида и обществото, а в определянето на историческите координати на художествения символ виждаме и потвърждението на тезата на съветския учен А. С. Бушмин за повторяемостта в процеса на развитието на литературата. Обявявайки се срещу буржоазния релативизъм, Бушмин доказа, че „необратимостта на историческия процес не изключва повтоpяемостта" (А. С. Бушмин — „О повторяемости в процессе развития литературы". Доклады сов. делегации, с. 6).

Част от конгресната проблематика бе посветена на влиянието на античните образци в развитието на славянските литератури — тема, също близка до домакините на конгреса с чудесния разцвет на Ренесанса в дубровнишко-далматинската литература. Въпреки трайността на основните поетични типове, някои от които водят началото си от дълбоката древност, на конгреса темата не бе разгледана като повърхностно сравнение. Античното наследство в славянските литератури бе разгледано с оглед на тяхното специфично развитие: М. Раткович, СФРЮ — „Антични елементи в хърватската литература до националното Възраждане", Я. Рапацка, Полша — „Писателите на ранното хърватско Възраждане и традициите на европейското Средновековие", В. П. Гребенюк, О. А. Державина, А. С. Елеонская, СССР — „Античното наследство в руската литература през XVII и началото на XVIII в." и др. Чехословашкият учен К. Крейчи включва в античността и стара Индия. Той напомня, че в началото на XIX в. (в разгара на романтичната мода към староиндийската култура) е търсена връзката между Индия и Елада и е намерена на територията на днешна България, населявана тогава от траки, а по-късно и от българи. Началото на търсенето на връзката между античността и славянството е свързано с различни мистификации, които Крейчи нарича „фантазии и това ни напомня за делото на Г. С. Раковски. Крейчи привежда и примера за чеха Рж. Данковски (1784—1875), който „доказва", че класическият гръцки език е един от славянските диалекти.

Ярките прояви на реформация и хуманизъм в чешката литература обясняват интереса на чехословашките учени към тази конгресна проблематика. М. Копецки от Бърно подчертава, че въпреки високите антични образци чешките хуманисти са се стремели към създаване на народна литература, образование и култура („Рецепцията на античността в периода на хуманизма в славянските литератури"). Е. Петру (Оломоуц) обобщава в „Методологически проблеми в проучването на хуманизма в славянските литератури" натрупания в чешката литература опит, където хуманизмът се проявява главно като система от по-продължителни влияния, а не като единно литературно и идейно направление. Според Петру за разбирането на влиянието на античността е необходимо придържане към процесуалността и системния характер на развилия се според местните условия в славянските литератури хуманизъм.

Общото и сравнителното литературознание, представяно по традиция много силно на славистичните конгреси, представляваше отделен тематичен кръг. От една страна, то бе проектирано в широка връзка с другите литературни проблеми и теми, но, от друга — бе насочено към представянето на социалистическия реализъм в славянските литератури като отворена система, изразяваща творческата сила и акумулиране на този метод.

Чехословашкият учен К. Розенбаум („Проблематика на славянския литературен контекст в словашката литература след Втората световна война") изясни, че славянските автори, които се стремят към единство на славянския литературен процес, не мечтаят за романтично връщане към „златните периоди" на славянската класика, а изграждат обща идейна основа, която днес е особено ярка. Приведеното мнение на Лацо Новомески от 30-те години на XX в. убеждава чрез творчески опит на големия словашки поет, че социалистическата насоченост на славянските литератури не означава еднозначност и че винаги е възможно прогресивно творческо влияние от други литератури.

Своеобразен спомен за въвелия понятието сравнителен метод руски литературовед А. Н. Веселовски (по време на конгреса се навършиха 140 години от рождението му) беше традиционното доуточняване на същността и целите на сравнителното славянско литературознание. Литературната славистика бе разгледана в генетично-актуален аспект от

чехословашкия славист Сл. Волман — „Методологическа основа на сравнителното проучване на славянските литератури“. Според него сравнителното славянско литературознание трябва да се разглежда като принос в познаването на макросистемата на европейската и световна литература, като последната не бива да се разглежда като мозайка от отделни литератури. В тези терминологични уточнявания взеха участие и наши слависти. „Историята на славянските литератури представлява обширен синтез, обединяващ етническите, идеологическите, социологическите и художествените ценности на единното и национално битие на славянските народи от древността до наши дни. Синтезът на историята на славянските литератури може да бъде осъществен само чрез метода на общото и сравнително литературознание“ — това е мнението на Е. Георгиев („Общее и сравнительное литературоведение как научная дисциплина и его основные проблемные сфери“. Славянски филологии, т. 16, с. 8). В. Смоховска-Петрова, България, разглежда ролята на Мицкевич в началото на сравнителното проучване на славянските литератури. От конкретната основа на сравнителното проучване на южнославянските литератури е изведено определението на Боян Ничев: „Сравнителното изучаване на литератури като южнославянските например ни задължава към едно прецизно и определено съотнасяне на типологическото (повтарящо се, принадлежащо към даден общ процес) с аксеологическото (естетически оценъчното), в което се осъществяват в индивидуално неповторими модификации общи потребности и закономерности на литературния процес“ (Б. Ничев — „Сравнителното славянско литературознание в контекста на съвременната литературна наука“. Славянски филологии, т. 16, с. 26). За Ничев „европеизмът“ не е аксеологическа характеристика на една литература, а неин координат и чрез тази постановка той се стреми да оцени важни явления от българската литература в съотношение към европеизма. Чрез подобно сравнително изследване може да се обясни „внезапната“ поява на титаните на нашето литературно възраждане. Ничев се обявява против подчиняването на славянското художествено развитие на определен европоцентричен модел, но е и против „лекомисленото“ му изключване от европейския литературен свят.

В битово-историческата линия на развитие в южнославянската балада Ничев вижда подготовката на нашата нова литература. Подобен паралел прави и Св. Игов със своя доклад „Генетични модели на българския и южнославянския роман“. От уточненията за същността на сравнителното славянско литературознание проличават основите за написването на регионални и междунационални литератур-истории — отбелязва Б. Ничев. Към зонални системи в областта на сравнителното литературознание се насочва и съветският учен Г. Д. Вервес („Украинската литература в общославянски контекст. Към проблема за изучаването на зонални художествени системи“). В тези системи според Вервес се отразяват главните форми, определени от световната литература: време, историко-културни образувания, чисто художествени принципи. Творческият метод на реализма засилва типологичните процеси, разширява кръга на контактите на различни нива, оформят се нови художествени системи. Интересно проследяване (в сравнителен аспект) на възприемането на чужда среда бе направено от И. Конев, България, в доклада му „България в художествения свят на Десанка Максимович“. Продължител на реалистичните литературни традиции е социалистическият реализъм, чието проучване разкрива нови възможности пред сравнителното славянско литературознание. Именно на тях посвети своя доклад известният чехословашки учен Д. Дюришин — „Методологически проблеми на проучването на славянските социалистически литератури“. Дюришин изтъква, че в първите десетилетия след Втората световна война главна цел на социалистическата литературна историография бе намирането на типични черти в противопоставяне на литературата на несоциалистическия свят. Сега вече в историята на социалистическата литература започват системно да се появяват литературни измерения и оценъчен аспект. Съществуването на последните в довоенната съветска литература често пъти е било за сметка на историко-обобщаващите критерии, които обикновено са били употребявани симултанно от период към период и са имали предварителен характер. Новата степен на литературно-историческо изследване обуславя „компаративните тенденции на проучването на социалистическата литература“. Оттук из лизат опитите за формулирането на социалистическата литература като международно единство и цяло, синтез на националнолитературните и междулитературните аспекти.

Направеният преглед няма претенции за изчерпателност — нещо трудно постижимо при събитие като славистичен конгрес, ценен не само с прочетените доклади, но и с традиционното продължение на диалога между учените слависти, с приноса си в развитието на съвременното литературознание.

Иван Павлов

По установената вече традиция проблемите на старите славянски литератури бяха предмет на особено внимание в работата на конгреса.* Тук бяха разисквани три

* По-подробен анализ на докладите, посветени на старите славянски литератури, вж. Св. Николова. Проблемы древних сла-

главни проблема: 1. Закономерности в развитието на старите славянски литератури (генезис, контакти, типология); 2. Античното наследство в славянските литератури; 3. Проблеми на текстологията на средновековните славянски творби.

Първият проблем беше разработен както в най-общ план, така и въз основа на конкретен анализ на отделни литератури, отделни жанрове и произведения. Сред докладите, посветени на важни общи закономерности в развитието на старите славянски литератури, безспорно най-голям интерес представляваха докладите на Петър Динеков „Преводната литература в развитието на старите славянски литератури (методологически въпроси)“ на Йоже Погачник (Югославия) „Типология на старите периоди в южнославянските литератури“ и на Александър Наумов (Полша) „За системността на църковнославянската литература“.

П. Динеков убедително показа важното място на преводната литература като самостойна структурна единица в системата на старите славянски литератури, динамичен фактор на вътрешното развитие на всяка от тях. В подкрепа на своята основна мисъл той изясни ролята на преводните съчинения при възникването и в процеса на развитието на славянските средновековни литератури: литературното развитие на славяните през IX в. започва с преводи, които се превръщат в художествен образец за писателите и оказват голямо влияние върху тяхната творческа работа, формират облика на създаващата се оригинална литература; преводната литература влияе върху развитието на старите славянски литератури през всички периоди на тяхната история, тя е важен фактор за културния напредък на славяните през Средновековието, своеобразна творческа лаборатория в областта на литературния и поеческия език, поетиката, стила, стиха, развоя на жанровата система; оригиналната и преводната литература едновременно участвуват в литературното общение между народите и по този начин ролята им до голяма степен се изравнява по важност в литературния процес; границата между оригинална и преводна славянска литература през Средновековието е много скъсена и колеблива, съществуват множество преходни форми между оригинална и преводна литература, преводите често са адаптация и компилация, но въпреки това границата между тези два вида творби не изчезва и преводната литература трябва да се разглежда в своята целокупност, като блок от литературни произведения, като израз на литературното съзнание, като действена част от литературното развитие, като динамична структура в общата система.

В интересния доклад на Й. Погачник беше развита подробно идеята за съществуването на два културни региона в южнославянското Средновековие — източен и западен,— всеки от които има своя система от литературни норми, своя графическа система и специфичен езиков развой, и за появата на преходна зона, където се смесват особености на литературния процес от двете главни книжовни средища. Заслужава да се отбележи, че докладчикът се опираше нашироко върху старобългарските писатели (Климент Охридски, Черноризец Храбър, Константин Преславски, Константин Костенечки, Димитър Кантакузин). За съжаление обаче в някои случаи са му останали непознати редица нови сериозни изследвания върху старобългарската литература, поради което не всичките му аргументи се отличаваха с точност (например твърдението, че Черноризец Храбър трябва да се свърже с Охридската книжовна школа). Не търпи критика и необосноваността му схващане, че глаголическото писмо е възникнало във Великоморавската държава.

Интересен опит за изясняване проблема за общия фонд от произведения в старите славянски литератури представляваше докладът на Ал. Наумов. В този доклад въведеното от Д. С. Лихачов понятие „литература-посредница“ беше конкретизирано в понятието „пласт-посредник“. Според Ал. Наумов този „пласт-посредник“ се състои от художествени образи, фундаментални за единната структура на общия фонд от произведения. Към всеки от тези образи са прикрепени начините на използуването му в творбите, които не са съставна част от общия фонд. „Пластът-посредник“ е обусловен от идеологията: идеологическите промени предизвикват промени в състава или функцията на образите; промяната на функцията на образа без промяна на идеологията е немислима.

Някои типологически особености на отделни средновековни славянски литератури бяха разгледани в докладите на Андрей Н. Робинсон (СССР) „Закономерностите в развитието на средновековния героически епос и символиката на „Слово за похода на Игор“ и на Надежда Драгова „Старобългарски фрагменти в балканската книжнина през Средновековието“. След като изтъкна, че символиката, свързана със слънцето, е един от закономерните за Средновековието признаци на епическата традиция у различни народи, първият докладчик подчерта, че „Словото“ се отличава от другите паметници по това, че в него „слънчевата“ символика не е епизодична, а се среща последователно в цялото произведение. Според него тази символика органично свързва „Словото“ с изобразената социална среда и епоха, на автора на творбата се е удало не само поетически да развие традиционната „слънчева“ символика, но и да я съедини с целия комплекс от представи за връзките между човека и

вянских литератур на VIII международном съезде славистов. — Palaeobulgarica, II, 1978, кн. 4.

природата, поради което тя играе доминираща роля в образната система на произведението. След подробен анализ на текста на т. нар. „Марчанска“ преработка на „За буквите“ от Черноризец Храбър Н. Драгова изтъкна в своя доклад, че в преработката е вградено изчезнало днес старобългарско литературно произведение от IX в. и подчерта: по подобен начин в редица византийски, сръбски и румънски компилации от XI до XVII в. могат да бъдат разграничени фрагменти, които дават представа за загубени старобългарски литературни творби.

Няколко доклада бяха посветени на типологията на жанровете. Особено внимание беше проявено към поетическите жанрове в старите славянски литератури. В своя интересен доклад „Теоретически предпоставки за възникването и развитието на староруската поезия“ Светла Матхаузерова (Чехословакия) изтъкна връзката на староруската литература със старобългарските стихове, приети в нея заедно със стихотворната си форма. След това тя се спря на руската теория и практика при превеждането на поетически творби, която е също така интересна, както и начините за писане на оригинални стихове. В доклада бяха разграничени няколко етапа в отношението на старорусите преводачи към стихотворната форма на техните оригинали, етапи, тясно свързани с господствуващите схващания за превода. Проблемите на един особен вид поезия в старите славянски литератури — химнографията — бяха засегнати в доклада на Стефан Кожухаров „Доминиращи ритмомелодически модели в развитието на славянската химнография“. Авторът достига до извода, че славянската химнография от X до XVIII в. се развива в съответствие с общи закономерности: използуват се едни и същи жанрови форми, навсякъде те се подчиняват на ладовата система на осмогласието, в еднаква степен развитието на химнографската композиция „служба“зависи от нелитературни фактори, които влияят и върху продуктивността на определени ритмо-мелодически модели.

Най-голям брой доклади обаче бяха посветени на проблемите, свързани с контактите на средновековните славянски литератури помежду им и с други, неславянски литератури. В хронологическо отношение тези доклади обхващаха цялостния път на развитие на старите славянски литератури и несъмнено представляваха принос в изследването на поставените конкретни теми.

Най-ранният период на руско-българските литературни връзки беше предмет на анализ в доклада на Константин Мечев „Кирило-Методиевото дело и началното руско летописание“. Тук беше поставен на преразглеждане въпросът за произхода на летописната статия „Сказание о предложении книг“, отнесени към 898 г. в „Повесть временных лет“. Докладчикът приведе аргументи в подкрепа на схващането, че това съчинение има български произход. Според него то е преминало от България в Киевска Русия вероятно в края на IX или началото на X в., когато политическите и културните отношения между двете страни са били твърде активни. Контактите между византийската и руската литература от най-стария период бяха засегнати в доклада на Ричард Поп (Канада) „Към въпроса за сравнителния анализ на патеричния разказ (преводен и оригинален) от предмонголския период“. Като анализира подробно разказа „Отшелникът и блудницата“ от Скитския патерик и го сравни с разказа за Мойсей Угрин от Киево-Печерския патерик, а след това проследи развитието на същия сюжет у Н. Лесков и Л. Н. Толстой, Р. Поп направи интересни изводи относно ролята на „Слово за Мойсей Угрин“ във възникването на оригиналната староруска белетристика. Опит да се направи обобщение за характера на връзките между византийската и старорусата лиература от Киевския период представляваше докладът на Френсис Томсън (Белгия) „Същност на възприемането на християнската, византийска култура в Киевска Русия“. Въз основа на проучване на публикуваните данни за запазените преписи на византийски съчинения, преведени до XIII в., докладчикът направи извода, че преводните творби могат да съставят само един каталог на типична монашеска библиотека, следователно преводната литература в Киевска Русия е била обедняло отражение на византийската култура, нивото на руската култура е било ниско и Русия се е намирала в интелектуална изолация. Като изтъкнаха несъгласието си с направените изводи, изказалите се (Е. Георгиев, Сл. Волман, Л. П. Жуковская, Н. Драгова, Св. Николова, М. Капалдо, У. Райън, К. Мечев) подчертаха, че изнесените в доклада данни не свидетелствуват за монашеския характер на преводната литература в Киевска Русия; обърнаха внимание върху факта, че за характера на възприетата в Киевска Русия византийска култура като цяло ще може да се съди едва след събирането на всички данни (докладът не се основава на непосредствена работа с огромния брой ръкописи, съхранявани в съветските книгохранилища, а известно е, че често те съдържат повече съчинения, отколкото са отбелязани в описите, а също че в редица случаи ранни преводи са запазени в късни преписи); че съвършено неправилно е да се правят каквито и да било заключения относно нивото на една култура единствено върху основата на преводната литература.

Международните контакти на старите славянски литератури след XIV в. бяха разгледани в няколко доклада. Иванка Петрович (Югославия) в доклад на тема „Чудесата на Богородица в хърватската средновековна литература“ проследи възникването на цикъла чудеса на Богородица в европейската средновековна литература, прониква-

нето му в хърватската книжнина и неговите жанрови особености. В доклада на Вера Антик (Югославия) „Апокрифният текст на „Откровение на апостол Павел“ в литературата на южнославянските народи“ бяха събрани съществуващите данни (с някои пропуски) за разпространението на апокрифа в южнославянската книжнина от XIV до XIX в. Георги Данчев в своя доклад, озаглавен „Особености на развитието на българската литература през втората половина на XV в. и нейните взаимоотношения с другите славянски литератури“ разкри подробно най-важните явления на литературния процес у нас през изследваната епоха и отбеляза популярността на творбите на Димитър Кантакузин и Владислав Граматик, които са били преписвани и в Сърбия, Русия и Румъния.

Докладите, посветени на втория основен проблем — проблема за античното наследство в старите славянски литератури — засягаха предимно литературата от периода на късното Средновековие. Тук ще отбележим два интересни в това отношение доклада: на В. П. Гребенюк, О. А. Державина, А. С. Елеонская (СССР) „Античното наследство в руската литература от XVII — началото на XVIII в.“ и на Петър Илиевски (Югославия) „Класическото наследство, трансформирано в словата на Дамаскин Студит“. След като бяха разгледани елементите на античната култура, познати на руския читател в по-ранни епохи и беше подчертано рязко отрицателното отношение към тях, в първия доклад вниманието беше съсредоточено върху новите явления, характеризиращи отношението към античното наследство през XVII — XVIII в. Убедително беше доказано, че XVII в. е качествено нов етап в усвояването на античното наследство от руската литература. Докладът на П. Илиевски постави един важен за българската литературна история проблем, тъй като, както е известно, сборникът на Дамаскин Студит е най-широко разпространен именно в българската книжнина и играе съществена роля в литературния процес на славянските народи от края на XVI до края на XVIII в. единствено в България. Илиевски се спря обстойно на хуманизма на Дамаскин Студит, основан колкото на християнското, толкова и на гръцко-класическото отношение към човека като „микрокосмос“ и към неговото особено положение в света. Той приведе многобройни примери, за да покаже, че Дамаскин Студит е познавал философията, психологията и космогонията на Платон, физиологията, ботаниката, зоологията, антропологията, гносеологията на Аристотел, физиката и метафизиката на Платон и Аристотел и че подчинява цялостното съдържание и композиция на своите слова на философските мисли от старогръцки автори, умело преплетени с християнските догматично-стични норми в уводите на отделните творби. Издирените от П. Илиевски факти придобиват особено значение, като се има пред вид, че те засягат литературното развитие в България от период, предхождащ епохата на Българското възраждане.

Когато се говори за докладите, посветени на старите славянски литератури на VIII международен конгрес на славистите, специално трябва да бъде изтъкнато засиленото внимание към проблемите на текстологията. Интересите на славистите в тази област бяха насочени, от една страна, към текстологически въпроси, засягащи най-ранните славянски преводни паметници и, от друга — към проблемите, свързани с издаването на средновековните славянски текстове.

Първият кръг проблеми беше предмет на разискване в докладите на Светлина Николова — „Постижения и задачи на изследванията върху преводните патерици в старите славянски литератури“, Уйлям Федер (Холандия) — „Глаголическият архитип на Скитския патерик“ и Марио Капалдо (Италия) — „За лингвистичните методи на разглеждане композицията на Супрасълски сборник“. След обстоен анализ на проучванията върху славянските патерици, паметници, преведени от гръцки език, още в началния период от възникването на старите славянски литератури, Св. Николова подчерта, че в настоящия момент първостепенно значение имат текстологическите изследвания. Единствено те могат да дадат надеждна основа за успешно решаване на многобройните сложни проблеми, свързани със славянските патерици. В доклада на У. Федер въз основа на текстологически анализ на една група ръкописи на Скитския патерик беше доказано съществуването на глаголически архитип на този патерик. По този начин в славистиката вече има сигурни данни за съществуването на глаголически оригинал на два от патеричните сборници — Скитския и Синайския, за чийто глаголически първообраз писа преди няколко години френският славист Жак Леписи. В третия доклад от тази група въз основа на едновременното изследване на текстологическите и езиковите особености на „Слово за четиридесетте мъченици от Севастия“, поместено в Супрасълския сборник, беше доказано голямото лингвистическо значение на текстологическите особености на творбата.

Въпросите, свързани с издаването на средновековните славянски творби, бяха поставени в два доклада: „Проблеми на критическото издаване на хърватските глаголически текстове“ на Бисерка Грабар (Югославия) и „Славистична издателска техника“ на Герард Биркфелнер (Австрия). Макар и изграден върху основата само на хърватски материал, докладът на В. Грабар представляваше интерес и от гледна точка на общите принципи на публикуване произведенията на старите славянски литератури. Безспорно пълна подкрепа заслужава основната мисъл на авторката — критическото издание трябва да представя един напълно „разчетен“ текст и следователно — да решава всички проблеми

на критиката на текста, от което произтичат и редица изисквания към практическото осъществяване на изданието (например въвеждането на съвременна пунктуация). В своя доклад Г. Биркфелнер разгледа практическите въпроси на едиционната техника при публикуването на старите славянски кирилски и глаголически ръкописи. Анализирайки съществуващите досега изисквания към изданията, докладчикът предложи свой проект за правила при публикуване на средновековните славянски текстове. Тук бихме отбелязали, че е невъзможно и нецелесъобразно пълното унифициране на всички издания. В зависимост от целта и предназначението на изданието, от особеностите на публикувания текст в хронологическо и жанрово отношение неизбежно и необходимо е да съществуват различни видове и типове издания, в които съответно ще бъдат приложени различни правила за издаване, като естествено има отделни моменти, в които всички издания биха могли да бъдат единни.

Направеният кратък преглед на изнесените доклади по проблемите на старите славянски литератури свидетелствува, че VIII международен конгрес на славистите представлява нова крачка в развитието на литературоведската медиевистика. Надяваме се, че на следващия конгрес тези проблеми ще бъдат обсъждани още по-пълно и задълбочено.

Светлина Николова

Работата на секцията „Фолклористика в рамките на VIII международен славистичен конгрес протече в шест заседания (5, 6, 8. IX. 1978 г.). В програмата бяха обявени 25 доклада и 28 научни съобщения. От тях бяха прочетени 14 доклада и 17 научни съобщения. Очертаха се няколко основни насоки в интереса към фолклора на славянските народи.

Най-многобройни бяха изследванията в областта на поетиката на фолклора. Прилагани са разнообразни научни методи — сравнително-исторически, типологически, структурни. Заглавията на докладите дават добра представа за богатата проблематика: Б. Бенеш (ЧССР) — Основни черти на поетиката на народната литература; Ст. Стойкова (Бълг.) — Из поетиката на българските и сърбохърватските хайдушки песни. Поетическото време и пространство; А. Афанасиева-Колева (Бълг.) — Поетиката като критерий за типологична характеристика на южнославянския народен епос; Дж. Бейли (САЩ) — Типология на руските епически народни размери; Д. Поляк (Юг.) — Поетика на украинската народна балада; С. Бурласова (ЧССР)— Към поетиката и стила на словашкото оплакване; В. Юзвенко (СССР) — Специфика на художествените средства в славянската вълшебна приказка; В. Гашпарикова (ЧССР) — Интеграционни тенденции в народната проза; Л. Парпулова (Бълг.) — Превръщане на знаковата природа на словото в художествен похват при фолклорната проза; Й. Бартмински (ПНР) — Върху стилистическото разграничаване на поетическите фолклорни диалекти; В. Никчевич (Юг.) — Фолклорният език в отношението му към диалектите и литературния език.

Предмет на специален интерес беше и съдбата на традиционния фолклор в условията на съвременната система на културата. Тези проблеми бяха разгледани в по-общ културологически план в доклада на В. Гусев (СССР) — Фолклорът в системата на съвременната култура на славянските народи. Те стояха в основата и на няколко доклада, посветени на промените в системата на фолклорните жанрове и тяхното съвременно състояние. На обредния фолклор от тези позиции се спряха В. Соколова (СССР) — Годишните обичаи и поетическото творчество на източните славяни в началото на XX в. и Р. Иванова (Бълг.) — Развой на обредното изкуство у южните славяни през XX в. Голям интерес предизвика докладът на Б. Кирдан (СССР) — Общото и специфичното в народното поетично творчество на източните и западните славяни в годините на Втората световна война. Революционният и антифашисткият фолклор от първата половина на нашия век беше предмет на изследване и в докладите на М. Бодирога (Юг.) — Фолклорът на славянските народи в XX в. с особен оглед към партизанската поезия и нейните връзки с литературата и изкуството; К. Динчев (Бълг.) — Историко-революционни песни от началото на XX в. в Югозападна България; Д. Найчески (Юг.) — Илинденските народни песни — фолклор от XX в.

Трета група образуват докладите, в които интересът е съсредоточен върху сравнително-исторически и типологически проблеми. Това бяха изследванията на Н. Шумада и В. Лирниченко (СССР) — Характеристика на съвременното песенно творчество на славянските народи; Н. Килибарда (Юг.) — Използуване на епическите клишета от сърбохърватските народни епически песни с теми от старата история в черногорската епическа песен с теми от историята на черногорско-турските войни; С. Козак (ПНР) — Епическият фолклор като извор на националното съзнание на славяните; Д. Рейфийлд (САЩ) — Героическият „етикет“ в руската и грузинската народна поезия; В. Якоски (Юг.) — Южнославянски герои в албанската епическа народна песен и албански герои в македонската; Дж. Бейнън (САЩ) — Славянски и неславянски приказки за езика на животните.

Историята на фолклористиката беше обект на интерес в докладите на Дж. Бутурович (Юг.) — Преглед на изследванията, посветени на мюсюлманския епос; Цв. Органджиева (Юг.) — Политическата основа на интересите на В. В. Качановски към народното поетическо творчество на южнославянските народи; А. Херман (ГДР) — Сръбското

народно поетическо творчество в лекциите по славянска литература и обичаи на Адам Мицкевич; Я. Хайдук-Нияковска (ПНР) — Избрани методологически изследователски проблеми на съвременния фолклор. Извънредно важните проблеми за фиксирането на фолклорния текст, за привеждането му от устна в писмена форма, за превеждането му от един на друг диалект или на литературен език и др. бяха поставени в доклада на Д. Симонидес (ПНР) — Избрани проблеми на фолклорната текстология.

От различни страни беше подходено към проблема за връзките между фолклор и литература в работите на К. Хоралек (ЧССР) — Славянското народно поетично творчество и световната литература; О. Сироватка (ЧССР) — Литература, паралитература, фолклор (Отношенията на популярната литература към фолклора); Х. Грасхоф (ГДР) — Световни литературни мотиви и усвояване на действителността в руските билини; М. Фридберг (САЩ) — Мотиви от фолклора на езика идиш в „Конармия“ на Исак Бабел; Й. Холевич (Бълг.) — Фолклорът и съвременната българска проза. Традиционната сравнителна методика беше допълнена и от по-общи методологически и теоретически интерпретации на проблематиката, а също и от опити за по-задълбочен и самостоятелен идейно-естетически анализ.

Трябва да се отбележи обаче, че по разпределението на докладите и научните съобщения в различните заседания оставаше още много да се желае — би могло по-добре да се огледат и групират работите, за да се получи по-ясна и цялостна картина на постигнатото и непостигнатото от фолклористиката в отделните области. За съжаление на присъствуващите фолклористи редица доклади и съобщения, които би трябвало да бъдат в секция „Фолклористика“, бяха отпратени в литературно-лингвистичната секция — Ш. Плана (Юг.) — Южнославянски и албански народен епос за косовския бой (1389), Х. Поленакович (Юг.) — Поетът К. Миладинов и македонската народна песен, Ф. Ойнас (САЩ) — Превръщане на фолклора в литература, Ф. Суля (Юг.) — Отношения между сръбско-хърватските и албанските песни за хайдути и още редица други, Дж. Милетич (САЩ), Бл. Ристовски (Юг.), Й. Реджеп (Юг.), М. Стоянович (Юг.), Д. Вучинич-Варга (Юг.), Тв. Чубелич (Юг.). За изненада на самия автор в секция „Фолклористика“ бе обявен и докладът на Н. Прибич (САЩ) — Мотивът за смъртта в творчеството на Владан Десница. Фолклористите изслушаха този добре написан литературоведски доклад, но за съжаление не можаха да чуят голяма част от докладите с интересуващата ги фолклористична проблематика, прочетени в литературно-лингвистичната секция, защото заседанията на двете секции съвпадаха по време.

Оживените дискусии в края на всяко заседание показаха, че проблемите, поставени в докладите и съобщенията, са действително актуални. Най-голям отзвук сред присъствуващите предизвикаха докладите на В. Гусев, О. Сироватка, Д. Симонидес. Проблемите на съвременния фолклоризъм, на връзките между литературата, народната литература и фолклора, фолклорната текстология бяха обсъдени задълбочено, обективно, критично, с ясното съзнание за тяхната трудност и сложност. Тонът на дискусията беше в духа на научна взискателност и добросъвестност. Не само научен интерес, но и искрено вълнение събуди в залата докладът на Б. Кирдан. Сам участник във Великата отечествена война, той постави с научна и морална ангажираност редица въпроси на антифашисткия фолклор. Присъствуващите се присъединиха с ентусиазъм към неговото предложение да се състави сборник с материали от фолклора на славянските народи, посветен на борбата срещу фашизма. За съжаление не всички изказвания по време на дискусиите бяха добронамерени и издържани в академичен тон.

По време на конгреса се състоя и заседание на Комисията за изучаване на фолклора на славянските народи към Международния славистичен комитет. На него бе отчетено извършеното във връзка с решението, взето на VII международен славистичен конгрес, да се работи върху фолклористичната терминология. Беше докладвано направеното в тази насока от В. Гусев. На последното заседание на секцията председателят на комисията проф. К. Хоралек информира присъствуващите за проведеното заседание на комисията и обяви, че като основни насоки за работа на фолклористите-слависти до следващия конгрес се очертават изследванията на фолклорната поетика и съставянето на антология на антифашисткия фолклор на славянските народи.

Общото впечатление от заседанията и от разговорите „в кулоарите“ е, че във фолклористиката се забелязва несъмнено оживление. Липсват обаче основни, обобщаващи, програмни концепции. Макар и недостатъчно мащабни като методологически и теоретически обобщения, прочетените доклади и научни съобщения показват радващо разнообразие от теми и проблеми, методи и равнища на анализ. Това в съчетание с ентусиазма и научната добросъвестност, които доминираха в работата на секцията, карат българските фолклористи да очакват IX международен славистичен конгрес не само с интерес, но и с оптимистични научни прогнози.

Любомира Парпулова

SOMMAIRE

Dix ans du discours prononcé par le Camarade Todor Jivkov devant la XVI-ème Conférence de l'organisation de la capitale de l'Union Dimitrovienne de la Jeunesse communiste

Ephrème Karanfilov — Les tâches de la critique littéraire 3
Zdravko Petrov — La responsabilité de la critique 8

* * *

Dotcho Lékov — Raïco Jinzifov dans l'évolution de la littérature bulgare pendant la Renaissance nationale 10

1979 — Année internationale de l'Enfant

Siméon Yanev — Origine et bases de la prose bulgare pour enfants et adolescents 23
Louko Zakhariev — Alexandre Balabanov encore inédit 43

* * *

Strakhil Popov — Le psychodrame du caractère lyrique dans la poésie d'Assène Raztsvetnicov 50
Nina Andonova — La période 1918—1919 dans l'évolution créatrice de Nicolaï Raïnov 60
Dragan Nitchev — La poétique de Tchoudomir 70
Ilya Konev — „Histoire slave-bulgare" et le Siècle des Lumières européen 90

Communications scientifiques, mémoires

Kliment Tzatchev — Quand on jetait les fondements 112

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires du Danemark, d'Autriche, des Pays-Bas 129

Revue

Boniou Anghélov — La collection manuscrite de Hilendar 134
Todor Yantchev — „Les personnages de Guéorgui Karaslavov" par Alexandre Spiridonov 138
Athanase Boutchkov — „Le réalisme socialiste, aujourd'hui", recueil (en russe) 139

* * *

Ivan Pavlov, Svetlina Nikolova, Lubomira Parpoulova — Le VIII-ème congrès international d'études slaves — Zagreb/Lioubliana. 144