

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

5

ГОДИНА ПЕТА

1961

НОЕМВРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. V

кн. 5

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1961

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

* * *	— За тържеството на комунизма, на човешкото щастие и красотата	3
Пантелей Зарев	— Ботевият постичен стил	16
Валентин Ангелов	— За същността на жанра	49
Любен Георгиев	— Смирненски като фейлетонист	68

По основните въпроси на марксистко-ленинската естетика

Академик Тодор Павлов	— Схоластика и емпиризм. Теория на отражението и теория на йероглифите	93
-----------------------	--	----

100 години от смъртта на братя Миладинови

Дочо Леков	— Сборникът на Миладинови и неговата оценка в българския възрожденски периодичен печат	105
Илия Конев	— Константин Миладинов и хърватският епископ Щросмайер	

По въпросите на реализма в българската литература

Цвета Унджиева	— Особености на реализма във възрожденската ни белетристика	117
		129

ПРЕГЛЕД

Христо Йорданов	— „Срещи и разговори с Никола Вапцарев“	141
Атанас Славов	— Още за ритмичната структура на българския стих	150
Боню Ст. Ангелов	— Из историята на литературните връзки между руси и южни славяни	163

СОДЕРЖАНИЕ

*** За торжество коммунизма, за счастье людей	3
Пантелей Зарев — Поэтический стиль Ботева	16
Валентин Ангелов — О сущности жанров	49
Любен Георгиев — Смирненский как фельетонист	68

Основные вопросы марксистско-ленинской эстетики

Академик Тодор Павлов — Схоластика и эмпиризм. Теория отражения и теория иероглифов	93
---	----

100-летие со дня смерти братьев Миладиновых

Дочо Леков — Сборник братьев Миладиновых в оценках болгарской периодической печати эпохи Возрождения	105
Илия Конев — Константин Миладинов и хорватский епископ Штросмайер	117

Проблемы реализма в болгарской литературе

Цвета Унджиева — Особенности реализма в прозе эпохи Возрождения	129
---	-----

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Христо Йорданов — „Встречи и разговоры с Н. Вапцаровым“	141
Атанас Славов — Еще раз о ритмической структуре болгарского стиха	150
Боню Ст. Ангелов — Из истории литературных связей русских и южных славян	163

S O M M A I R E

*** — Du triomphe du communisme, du bonheur et de la beauté de l'humanité	3
Pantéléï Zarev — Le style poétique de Christo Botev	16
Valentin Anghélov — De l'essence du genre	49
Lioubène Chéorghiev — Christo Smirnenski feuilletoniste	68

Sur les questions essentielles de l'esthétique marxiste-léniniste

Académicien Todor Pavlov — Scolastique et empirisme. La théorie du reflet et la théorie des hiéroglyphes	93
--	----

100 ans de la mort des frères Miladinov

Dotcho Lékov — Le „Recueil des frères Miladinov“ et son appréciation par la presse bulgare à l'époque de la Renaissance nationale	105
Ilya Konev — Constantin Miladinov et l'évêque croate Strossmayer	117

Sur les questions du réalisme dans la littérature bulgare

Tzvetta Oundjiéva — Les traits caractéristiques du réalisme dans les belles-lettres bulgares à l'époque de la Renaissance nationale	129
---	-----

R e v u e

Christo Yordanov — „Rencontres et conversations avec Nicolas Vapzarov“	141
Athanase Slavov — Encore de la structure rythmique du vers bulgare	153
Boniou St. Anghélov — De l'histoire des rapports littéraires entre les Russes et les Slaves du Sud	160

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Сталин 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91

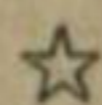
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 110,117 — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 1046
Тираж — 4000

Формат 22/100/16

Дадена за печат на 10. X. 1961
Печатни коли — 10.5

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



ЗА ТЪРЖЕСТВОТО НА КОМУНИЗМА, НА ЧОВЕШКОТО ЩАСТИЕ И КРАСОТА

Октомври 1917 година! Залповете на „Аврора“ възвестиха идването на един нов свят. Помешчическа Русия, Русия на материалната нищета, на реакцията и страданията бе завинаги погребана, за да се роди първата социалистическа държава. Страната на съветите, която първа дръзна да отхвърли вълчите закони на буржоазното общество, стана опора и надежда на цялото отрудено човечество. Вече десетилетия наред към столицата на могъщия Съюз на съветските социалистически републики, към Москва, са отправени погледите на всички люде, които жадуват за правда, за мир, за щастие. На първата съветска държава, която се нагърби с историческата задача — да осъществи на дело великите идеи на марксизма-ленинизма, бе съдено да премине през много изпитания, за да начертае пътищата, които извеждат към един свят без грабители и угнетители, свят на социалната правда, на човешкото щастие, на духовната красота.

Октомври 1961 година! Светът с особен интерес следеше онова, което се извършваше в „белокаменна Москва“. Тук се бяха събрали изпитаните и възторжени воители на партията на безсмъртния Ленин, умът и съвестта на героичните съветски народи, за да подложат на преценка изминатия път и, като се поучат от миналото, да начертаят задачите на настоящето и бъдещето. На своя XXII конгрес те трябваше да изпълнят историческа мисия — да обсъдят и утвърдят величествената програма за построяване на комунистическото общество — обществото, за което са мечтали най-светлите умове на човечеството.

Трудно е на човек да прецени цялата историческа значимост на всичко онова, което бе извършено в тези октомврийски дни за трасиране пътя към бъдещето, за тържеството на хуманизма и интернационализма, на материалното благоденствие и нравствената красота. Започна нов етап не само в развитието на съветските народи, но и на цялото комунистическо движение, в живота на цялото трудово човечество. В бележитите доклади на Н. С. Хрущов, в мъдрите и откровени изказвания на делегатите се разкриха огромните успехи, завоювани от XX конгрес насам, когато бе осъден култът към личността, бяха възстановени ленинските норми в партийния живот. С рядка принципиалност, с научна углъбеност и перспективност се анализираха въпросите на теорията и практиката на партията, разглеждаха се проблемите на нашето време.

Вен: на великото съзидателно дело на КПСС несъмнено се явява новата Програма за построяването на комунистическото общество. Когато човек чете този „комунистически манифест на съвременната епоха“

не може да не изпита чувство на гордост и истинско удовлетворение от мъдростта и проникновението, с които се обобщава опитът от изминатия път, с които се анализира настоящето, за да се начертае бъдещето. Не може да не извикат нашето удивление грандиозните перспективи, които се откриват пред човека, за да направят живота „по-хубав от песен, по-хубав от пролетен ден“ — както мечтаеше нашият Вапцаров. Вековните мечти се превръщат в дело, стават близка реалност. „Сегашното поколение съветски хора ще живее при комунизма“! Този обаятелен лозунг — провъзгласен с всичката научна обосновааност и историческа отговорност, вдъхновява не само съветските хора, но и хората от огромния социалистически лагер, трудещите се от целия свят. „Партията гледа на комунистическото строителство в СССР като на велика интернационална задача на съветския народ, отговаряща на интересите на цялата световна социалистическа система, на интересите на международния пролетариат, на цялото човечество.“ Създадени са условия „за повече или по-малко едновременно, в пределите на една историческа епоха, преминаване към комунизма“. Ето кое ни кара да чувствуваме Програмата на КПСС и като наша програма, програма на нашето настояще и бъдеще, ето кое кара хората от всички материци да виждат в нея въплътени най-съкровени сн въждедения.

Ако само преди едно столетие Маркс и Енгелс превърнаха социализма от утопия в научна теория, то народите на Съветския съюз, ръководени от мъдрата ленинска партия, превръщат теорията в живо дело, за да бъде осъществен през следващите две десетилетия най-хуманният принцип — „от всекиго според способностите, на всекиго според потребностите“.

Като тържествен химн звучат принципите, залегнали в тази величава харта на комунизма, принципи, които сочат пътищата за избавяне на човечеството от всички и всякакви форми на потисничество и експлоатация, от кошмара и ужасите на войната, за да възтържествуват мирът, трудът, свободата, равенството и щастието.

Приетата на XXII конгрес нова Програма на КПСС, със строго научния анализ на политическите, социално-икономическите, научно-техническите, общокултурните, етичните проблеми на нашата съвременност, е ново ярко доказателство за жизнената сила на комунистическите идеи, за творческия характер на марксизма-ленинизма, който непрестанно се развива и обогатява. Тя свидетелствува, че партията на Ленин следи от най-близо пулса на живота, на непосредната действителност, изучава, анализира, обобщава, за да превърне мечтите в дело, теорията в практика. С научно философска обосновааност се разглеждат процесите в цялостния живот на човешкото общество, сочат се взаимовръзките на явленията, взаимообусловеността между материален и духовен живот. Наред с обективните закономерности, на които са подчинени тези процеси, разкрива се и ролята на субективния фактор, на народните маси, на комунистическата партия. Обосновавайки законите на материалното производство и обществените отношения в социалистическото и комунистическото общество, Програмата дава марксистко-ленинска характеристика на нашата епоха — епоха на победата на социализма, разкрива политическите, икономическите, идеологическите устои на съвременния империализъм, сочи неизбежната му гибел. Исторически обусловеният преход от капитализъм към комунизъм, главните етапи и форми на този преход, стратегията и тактиката на КПСС и на другите братски комунистически партии тук са намерили проникновена научна трактовка. Какво ново

ярко доказателство за всемирноисторическата роля на великата ленинска комунистическа партия! Нейните прозрения като могъщ фар осветляват пътя на човечеството към извоюване на щастливото утре. Сега комунистическото общество ни се представя не като възможност на далечното бъдеще, а като нещо близко, със свой определен социално-политически, материално-технически, културно-нравствен облик, като въпрос на непосредната практика. „Всичко в името на човека, за благо на човека“ — ето ръководният принцип на това ново общество. Създават се условия за пълно, свободно, всестранно развитие на човешката личност. Грижата за нейното материално и духовно благоденствие определя основния патос на този исторически документ. Понятието „човек“ се изявява като хармонично единство от идейно-социални, морално-политически, трудово-етични, хуманистично-интернационални начала. Човешката индивидуалност се разкрива в своята пълнота, с цялото си богатство — отражение на богатството и величието на комунистическата действителност. Към всестранното благоденствие на човека е насочена цялата дейност на комунистическата партия, на комунистическото строителство. С възстановяване на ленинските норми в обществения живот любовта към човека придобива ново звучение, съдбата на хората става основен двигател, върховен критерий на всяка дейност.

Изграждането на безкласовото комунистическо общество определя и характера на задачите в сферата на идеологията, на изкуството и културата. С встъпването в широкия друм на комунизма се създават предпоставки за всемерно развитие на идейните, културните, нравствено-етичните принципи. Новото общество изисква и нови хора. Формирането на такива именно хора съставя върховна повеля на цялостния идеологически фронт. „В борбата за победата на комунизма идеологическата работа става все по-могъщ фактор. Колкото е по-висока съзнателността на членовете на обществото, толкова по-пълно и по-широко се разгръща творческата активност в създаването на материално-техническата база на комунизма, в развитието на комунистическите форми на труда и на новите отношения между хората и следователно толкова по-бързо и по-успешно се решават задачите на строителството на комунизма“ — се казва в Програмата. В благородните си дръзновения за осъществяване на комунистическия идеал човекът ще се ръководи от високо хуманните социални, нравствени, патриотични и интернационални принципи: — преданост към делото на комунизма, любов към социалистическата родина, към страните на комунизма; добросъвестен труд за благо на обществото; грижи на всекиго за запазване и умножаване на общественото достойнство; високо съзнание за обществен дълг, нетърпимост към нарушенията на обществените интереси; колективизъм и другарска взаимопомощ; хуманни отношения и взаимно уважение между хората; честност и правдивост, нравствена чистота, простота и скромност в обществения и личния живот; взаимно уважение в семейството, грижи и възпитание на децата; непримиримост към несправедливостта, тунеядството, нечестността, кариеризма; дружба и братство на всички народи на СССР, нетърпимост към националната и расова неприязън; непримиримост към враговете на комунизма, на делото на мира и свободата на народите; братска солидарност с трудещите се от всички страни, с всички народи. Ето моралният кодекс на новия човек, на строителя на комунизма. Към осъществяване в живота на тези възвишени принципи сега се насочва

цялата идеологическа дейност, многообразните форми на работа, които въздействуват на съзнанието, на чувствата и душата на човека.

В света на комунизма, с всестранното разгръщане на човешките творчески сили духовната култура ще достигне небивали висоти, културните блага ще станат достояние на всички хора. Творческият труд, радостта и благоденствието, благородството и красотата ще залегнат в основата на живота. Хармонично развитата личност, с богати нравствени добродетели, с висока култура, физически силна и здрава, обладана от пориви за градивен труд, за умствено и духовно усъвършенствуване, за служене на общочовешки идеи — ето целта, идеалът на многообразната идеологическа дейност. Сега дълголетната културна революция навлиза в нов стадий, вече намира своето реално въплъщение, дава своите обилни плодове. „Културата на комунизма, която възприе и развива всичко най-хубаво, създадено от световната култура, е ново висше стъпало в културното развитие на човечеството. Тя ще въплъти в себе си цялото многообразие и богатство на духовния живот на обществото, високата идейност и хуманизма на новия свят. Това ще бъде култура на безкласовото общество, общонародна, общочовешка култура.“

Днес съветската страна с право се гордее с епохални завоевания във всички области на културата. Ценейки по достойнство онова, до което се е домогнало човечеството във вековните си борби срещу ретроградното и пошлото, за свобода и прогрес, за национални и общочовешки идеали, съветските хора издигат на по-висок етап световната култура, разкриват нови хоризонти пред научната и общокултурна мисъл, обогатяват с нови ценности световната художествена съкровищница. Колко правдиво звучат думите на съветския писател Н. М. Грибачов, казани от трибуната на конгреса: „Истинска родина на съвременната култура стана социализмът, стана съветската страна. Тъкмо ние заемаме първо място в света по издаване на книги, тъкмо у нас произведенията на Марк Твен излизат в попълни издания и в по-големи тиражи, отколкото в Америка, на Балзак — повече, отколкото във Франция, на Шекспир и Дикенс — повече, отколкото в Англия. И ще дойде ден, може би той вече не е така далеч, когато народите на сегашния капиталистически Запад ще ни кажат на нас, хората на социализма, огромно „благодаря“ за уважението ни към техните истински духовни богатства и за запазването им като живи за живите“.

Разширяването и повишаването на културата не е самоцел за задоволяване на някакъв снобизъм, „а извънредно важно средство за разширяване на главните задачи на комунистическото строителство“. Социалистическата култура в многообразните ѝ форми обогатява човешката личност, въздействува върху съзнанието, дава познание и сили за комунистическото преустройство, бита и психиката на хората. Но колкото е важен, толкова е и труден процесът за създаване на хора с високо съзнание за граждански и човешки дълг, за социални и етични ценности. В отчетния доклад на XXII конгрес с особена настойчивост се подчертава сложният процес на формиране на човешкото съзнание, на изграждането на новия човек. Преодоляването на буржоазно-капиталистическите наслоения се извършва в обстановка на остра идеологическа борба, отмиращият свят всячески се мъчи да спъва движението към комунизъм. Оттук и сложността на идеологическата работа, особеният подход, с който трябва да се решават въпросите, свързани със съзнанието, с душевността на човека. При живия човек нещата са много по-сложни, отколкото и при най-сложната машина — подчертава с дълбоко разбиране Н. С. Хруш-

чов. А това налага те да се разглеждат в тяхната съвкупност и да не се пристъпва към решението им с готови формули, без да се държи сметка за непосредната житейска практика. „Особеностите на епохата на разгърнатото строителство на комунистическото общество се състои в това, че при нас все повече изпъкват такива теоретически въпроси, отговорът на които трябва да се търси не само в книгите, но преди всичко в самата животворна практика на комунистическото строителство. Ние бихме изменили на духа на нашето учение, ако в тези нови условия не съумеем да прилагаме и развиваме творчески марксизма-ленинизма, ако не го обогатяваме с нови теоретически положения и изводи, ако не ни достигаше смелост да уточняваме ония формулировки и положения, които са престанали да отговарят на новия исторически опит. Животът е неизмеримо по-богат от всякакви формули.“ Ако създаването на материално-техническата база на комунизма е задача трудна, изисква напрежение на ума, на волята и сърцето, то не по-малко трудна, сложна е и задачата да се изгради духовният облик на комуниста, да се формира съответно съзнание и психология у твореца на материални блага.

В социалистическото общество многообразието на човешката индивидуалност се извява най-пълно в трудовата дейност. В труда се разкрива величието и красотата, смисълът и съдържанието на човешкия живот. Трудът става върховно благо и основно задължение на всеки член на обществото. „Подготовката на човека за трудова дейност, трудова закалка на хората, възпитаването любов и уважение към труда като първа жизнена необходимост представлява същината, сърцевината на цялата работа по комунистическото възпитание“ — заяви Н. С. Хрущов от трибуната на конгреса.

В сложния и многообразен процес на комунистическото възпитание, на формирането на хора с комунистическо отношение към труда, със здрави идейно-политически, нравствено-социални, културно-естетически принципи, несъмнено, извънредно голяма роля се пада да играе литературата. Без истински пълноценно изкуство, което да обогатява и вълнува, да тласка към дълбока размисъл, към силни емоции, да насочва към нови дирения ума и сърцето, да окриля и вдъхновява за служене на високи идеали, не е възможно да се създаде новият човек. Отразявайки явления от всички области на живота, богатството и многообразието на действителността, вниквайки в най-съкровените глъбини на човешката душевност, литературата е призвана да съдействува за идейното обогатяване и нравствено възпитание на масите, да служи „като източник на радост и вдъхновение на милиони хора“, да изразява техните мисли, чувства, блянове. Всестранното комунистическо изграждане на човека е неделимо от идейно-естетическото възпитание. Затова повече от всякога сега въпросът за естетическото възпитание се налага с цялата си жизнена необходимост. В Програмата се определят основните положения и ръководни принципи на литературата, набелязват се перспективите на нейното по-нататъшно развитие. Подчертава се, че партията ще отдели особени грижи за „естетическото възпитание на всички трудещи се, за създаване у народа висок художествен вкус и културни навици“. В бъдещото общество художественото начало ще навлиза все повече в бита на хората, ще става стимул за облагородяване на човека, за разгръщане на неговите творчески сили. Стремехът към повече красота в живота е органически свързан с непрестанни усилия за материално и духовно обогатяване на обществото. Пълноценното изкуство, дълбоките естетически изживявания

неминуемо тласкат хората към градивен труд, и обратно — творческият труд поражда у хората нужда от художествена наслада. „Най-прекрасното е трудът на човека и няма по-благородна задача от тази правдиво да се показва новият човек-труженик, богатството на неговите духовни интереси, неговата борба против старото, отживяващо своя век. Ние трябва да дадем на съветските хора увлекателни произведения, разкриващи романтиката на комунистическия труд, възпитаващи инициатива и настойчивост за постигане на целта“ — се подчертава в отчетния доклад. Не някогашният индивидуалист и самотник, не безделникът и егоистът от буржоазното общество, а човекът, органически свързан със своята среда, с трудовия колектив, отдаден всецяло на материалното и духовно преуспяване на своя народ — става основен герой на социалистическо-реалистическата литература, обект на идейните дирения и творчески дръзновения на писателите на нашето време. Само в трудовите процеси човешката личност се разкрива от всички страни като мислещо и емоционално същество. Съзидателният труд служи като „чистилице за буржоазно-индивидуалистическите наслоения, като плодоносна почва за идейно-хуманистично, етично-духовно извисяване“.

Макар хуманизмът на съвременното социалистическо общество да включва черти и от предишните епохи, сега той се изпълва с ново съдържание, идейно угълбен и социално обогатен той зазвучава по новому. Създават се нови взаимоотношения между личност и общество, между индивидуално и колективно, нравствените и естетическите категории са от по-друго естество. Оттук и своеобразието на хуманистичния патос, който пронизва литературата на социалистическия реализъм. Скептицизмът, безверието, еснафското благодушие, примиренството, безкрилият сантиментализъм, песимизмът са му чужди. Непреклонната вяра в творческите възможности на човека, в обновителната сила на комунистическата идеология, на труда в името на народа, революционна целеустременост, борба за щастието на всеки човек, непримиримост към неправдата, безпределна преданост към мира — определят основните му черти.

Вече десетилетия наред многонационалната съветска литература активно участва в построяването на социализма, в проправянето на пътищата, извеждащи към комунизма. Световната художествена съкровищница се обогати с безсмъртни стихове, поеми, романи, повести, драми, които възпяха героизма, себеприщанието, величието на съветските хора. За тази си всеотдайност на делото на партията и народа, на човешкото щастие и красота, на правдата и мира тя си спечели признателността и уважението на всички честни люде по света. Днес пред нея се поставят още по-високи и благородни задачи. Тя трябва първа да види и изобрази кълновете на комунистическото общество, да въоръжи с идейни и нравствени добродетели човека, който вече „щурмува небесата“. Тя е призвана да изобрази прекрасните качества на човека, който с творческия си размах, с духовните си дерзания увлича другите в победния ход към бъдещето. Говорейки за ролята на литературата и изкуството в изграждането на комунистическото общество, Н. С. Хрушчов заяви: „В съвременните условия трябва да се отдели сериозно внимание на естетическото възпитание, на формирането на художествен вкус у всички съветски хора, да се обяви решителна борба на безвкусицата, в каквото и да се проявява тя — във формалистични увлечения или в еснафски представи за „красивото“ в изкуството, в живота, в бита“. Развитието на обществото налага да бъдат предявени по-високи изисквания и към писатели и към читатели,

да се създаде по-висок естетически вкус, да се преодолее примитивизмът в художественото мислене и изобразяване. Високото призвание на писателя е несъвместимо със сухото регистраторство, със самодоволството, с безкрилото илюстриране на политически лозунги, производствени мероприятия и т. н. Не по-малко то е несъвместимо и със самоцелното психологизуване, със сантименталното „самовглъбяване“, с човъркане на инстинктите и страстите и т. н. Съвременният читател бързо разграничава сурогата от истинското литературно произведение; той не търси само забавна интрига, комплицирани положения или точни сведения за производствения процес, облечени в „художествена форма“, диаграми, цифри, проценти. Той иска в художествената творба да види много повече от онова, до което сам се е домогнал в търсенията си като гражданин, като интелектуална и емоционална личност. Все повече се утвърждава взаимообусловеността между идейно-художествените търсения на писателите и естетическите потребности на читателите.

Формирането на хора с ново комунистическо светоусещане, сложната и противоречива борба за утвърждаване на нов тип човек, изобразяването му с неговите неповторими черти и възвращения стават основна линия в художественото творчество. Преодолявайки някои неправилни схващания по отношение характера на положителния герой, на типичното, на конфликтността и редица други социологизаторски и опростителски възгледи за изкуството, съветските белетристи, поети, драматурзи все по-проникновено се вглеждат в жизненото многообразие, все по-углъбено подхождат към човешката личност, изобразяват я в цялата ѝ сложност и противоречивост, в богатството ѝ от идейни и психологически преживявания, от нравствени и емоционални пориви. Налице са все по-засилващи се тенденции към едно по-цялостно психологическо третиране на човешката личност, към по-широко разбиране на жизнената правда, на интелектуално-философските и идейно-възпитателни страни на изкуството. Умножава се броят на произведенията, които смело изобразяват многообразната действителност — в нейното непрекъснато движение и обновление, с всичкото ѝ величие и суровост, с изпитанията и лишенията, с радостите и тревогите на хората. Лакировката, схематизмът, празната риторика, парадната идеализация и други подобни тенденции от миналото вече не намират почва. Отразявайки живота на хората в движението им по пътя към комунизма, литературата все по-пълно се включва в борбата срещу отрицателните явления, срещу бездушното към човешката съдба, към съкровенията чувства и мисли на съвременния човек. Изобразяването на човека само в определени аспекти, премълчаването на неговите вътрешни терзания, на изпитанията, през които преминава в усилията си за завоеване на нови ценности, създава неверие към литературата, поражда чувство на неудовлетвореност у читателя — изпитал непосредно трудностите, свидетел на родилните мъки на новото. Новите явления в общественния и културния живот на съветските народи търсят и нови форми за изява, налагат нова идейно-художествена трактовка. За да може образът на съвременния човек да въздействува с непреодолима сила, той трябва да излъчва обаяние, което да ни грабва, да ни тласка към размисъл и изживявания, да е облъхан от дълбок хуманистичен патос, от любов, която окриля и вдъхновява хората.

Ако днес ние с удивление четем цифрите, перспективите за развитието на производителните сили, на материално-техническата база през следващите 20 години, то с още по-голям интерес искаме да съзрем об-

раза на човека, който ще извърши този небивал икономически подем. Романтиката на идващото ни обайва с не по-малка сила от героиката на настоящето. Само онзи писател ще се възмогне до висотата на художествените задачи, който изцяло се е проникнал от своята съвременност, който е прегърнал от сърце и душа величавата програма на комунизма, възприема човека във всичкото му богатство и противоречивост. Тогава и художественото дарование ще се оплоди с жизнена сила, вълнуващият и обаятелен образ на съвременника ще се изяви в своята пълнота, в своята реална конкретност и историческа перспективност.

Стремителният ход към комунизма, смелите дръзновения на милионните строители на комунистическото утре, обогатяването на човешката душевност, високите нравствено-етични норми изискват нови усилия за по-нататъшни търсения, налагат да бъдат разчупени някои естетически схеми, за да се даде цялата художествена правда за хората, които с всеки ден изменят света. Благоприятната творческа атмосфера, създадена след XX конгрес, вече окончателно пречистена на сегашния исторически конгрес, позволява да бъдат разгърнати всички дарования, за да бъде създадена литература, съзвучна на големите задачи на времето.

Съветската литература даде блестящи примери как може на основата на комунистическата партийност да се изявят най-пълно творческите възможности на писателя, как на основата на дълбокото осъзнаване на обществените закономерности, на народните интереси се дава най-голям простор и свобода на творческия талант. Едва в условията на социалистическото общество бяха създадени предпоставки за оная „свобода на творчеството“, за която са мечтали толкова поколения. Тази свобода е обусловена от върховната задача на комунистическата партия да осигури материално и духовно благоденствие на хората, да създаде условия за пълно разгръщане на физическите и морални сили на човека. „Комунизмът е строй — се казва в Програмата — където разцъфтяват и напълно се разкриват способностите и талантите, най-добрите нравствени качества на свободния човек.“ И в осъществяването на тези в най-висока степен благородни задачи творците на художествени ценности изявяват пълно и свободно идейно-естетическите си възрения, изобразяват и оценяват жизнените явления, реализират творческите си пориви. Чрез метода на социалистическия реализъм комунистическата партийност придобива естетическа значимост, влиза органически в самата художествена тъкан на произведението, отговаря на обективните закономерности, характерни за развитието на литературата. В пълноценните литературни произведения партийността престава да се проявява само в идейните позиции на автора, а намира израз и в художествените средства, в изграждането на образите, в поетическото майсторство. Нейното въздействие е цялостно и всеобхватно. При благоприятните условия за всестранна изява на човешката личност, с нейните умствени, трудови и емоционални страни литературата ще съдействува за пълната проява на това многообразие, та да може прекрасното да се види от различни аспекти, да се слоят в едно разумното и емоционалното, съзнанието и чувствата.

„Главната линия в развитието на литературата и изкуството — се подчертава в Програмата — е укрепването на връзките им с живота на народа, правдивото и високохудожествено отразяване на богатството и многообразието на социалистическата действителност, вдъхновеното и ярко възпроизвеждане на новото, истински комунистическото и рязобли-

чаване на всичко, което противодействува на движението на обществото напред.“ Ето жалоните за писатели и поети, които извеждат към пълноценната литература, които обуславят създаването на непреходни идейно-художествени ценности.

Основен критерий за художествена значимост и през епохата на комунизма си остава правдата на живота. Правдивото, вярно изобразяване на жизнените явления е върховен принцип в художествения кодекс на хората на изкуството. Този идейно-естетически принцип отново бе нашироко обоснован от трибуната на XXII конгрес. Въпреки големите успехи съветските писатели не са доволни от постигнатото. Те съзнават, че все още трябва да се догонва онова, което се извършва в живота, в съзнанието и бита на хората — дръзнали да прекрачат прага на комунизма. „Аз продължавам да смятам — заяви М. Шолохов — че една от главните причини за изоставането на нашата литература от живота и една от най-главните причини за появата на посредствени произведения е установилото се откъсване на писателската среда от този живот, повърхностното познаване на стремително течащата и постоянно променяща облика си действителност.“ За неизмеримо голямата художествена сила на жизнената правда, за нейното многообразие, за необходимостта тя да бъде видена и почувствувана със сърцето и ума говори с дълбоко разбиране и друг бележит майстор на поетическото слово — Ал. Твардовски. Писателят трябва не само да изучава живота, но и цял да гори, дълбоко да се вълнува, да страда и се радва заедно със своите герои. „Една от удивителните особености на изкуството е тази, че ако самият художник не е развълнуван, не е разтърсен истински от идеите, образите, картините на живота, зрителят или слушателят, възприемайки това творение, също остава хладен, то не докосва душата му.“ Една неизмерима любов трябва да изпълва и вдъхновява поети и писатели, любов, която да вдъхва у хората съзнание за човешко достойнство, вяра в творческите сили и готовност за борба в името на справедливостта. Тази всеотдайна любов ще позволи на писателя да види прекрасното у хората с различни звания, с различни професии и длъжности — от министъра и полководеца до мињора и доячката, от механизатора и строителя до академика и космонавта — всеки по своему участващ в нашата величава съвременност, борещ се за човешко щастие.

Отдавайки необходимата дан на признателност на съветската литература, която разнесе из света правдивото и победно слово за новия живот и спечели доверието и симпатиите на милиони читатели, XXII конгрес предяви още по-високи изисквания към хората на художественото слово, постави още по-грандиозни задачи пред изкуството. И в това се извява една от закономерностите в развитието на съветското общество, на съветската литература и култура.

При практическото изграждане на комунистическото общество, при нарасналата роля на художествената литература изпъкват нови задачи и пред литературознанието и естетиката. Годишите след XX конгрес бяха особено плодородни за съветското литературознание. То смело подхвана и реши съществени въпроси из областта на литературната история, теория и критика. Излязоха множество обобщаващи трудове, монографични изследвания върху отделни писатели или литературни периоди, погледна се на литературното развитие от различни страни, за решаването на теоретичните въпроси широко бе използван опитът на световната литература. Свободните дискусии, творческият обмен на мнения дадоха тласък на

естетическата и литературоведческа мисъл, която все повече се углъбява, подхваща най-сложните въпроси на теорията и практиката на литературното творчество. Завоюваните успехи са солидна основа за по-нанатъшно възможване, за навлизане в нови сфери, за решаване на сложните въпроси на литературата. В условията на комунистическото строителство литературознанието следва да направи нови решителни крачки, да навлезе по-смело в особеностите на творческия процес, да разкрие закономерностите на по-нататъшното развитие на литературата, да изясни характерът на формите, в които се извява съдържанието на комунистическия живот. Все по-настойчиво изпъкват редица въпроси, които следва да бъдат третираны в по-друга светлина, да бъдат разчупени някои естетически схеми, да се обогатят понятията, категориите, за да може да се изрази в пълнота многообразният литературен процес. Така например сега проблемът за партийността се представя в по-друг аспект. При новото общественно-политическо развитие постепенно, но неизбежно партийността разширява своя обсег, за да се слее с народността. Социалистическият хуманизъм се обогатява с нови черти, става основа в отношенията между хората, определя облика на цялостното светоотношение на съвременника. Да се очертаят естетическите потребности на хората при новите социално-икономически условия, да се разкрие съдържанието на „красотата-правда“ като средство за комунистическо възпитание, да се изяснят особеностите на художествената идейност, нейните специфични форми на проява и т. н., — ето задачи, които изпъкват с цялата си актуалност. От задълбочената разработка се нуждаят и въпросите за отношението между писател и общество, между творец и читател, между писателско светоусещане и художествен талант. Очевидно личността на писателя, творческата индивидуалност сега трябва да се изследва с цялото ѝ богатство и неповторимост. При благоприятните условия за пълна изява на твореца налага се да се разкрие онова специфично, което е характерно за отделния писател, което е свойствено на неговия начин на виждане, на изграждане на образите и използване на изразните средства. Големият творец обогатява общите идейно-художествени принципи с нови открития, с нови средства за поетическо усвояване на света. Закономерностите на литературния процес се разкриват в своята сложност на основата на дълбокото изучаване своеобразието на творческата индивидуалност — която изразява духа и тенденциите на своята епоха, тежненията на своя народ чрез създадените поетически образи. От друга страна, едновременното встъпване по пътя на комунизма на много народи налага да се види общото и особеното в развитието на различните национални литератури, в каква форма и степен се проявява единството и многообразието на литературния процес. Проблемът за националната форма на социалистическо-реалистическата литература, за взаимодействието между литературите на отделните народи, както и сравнително-историческото изучаване на това взаимодействие, придобива особено значение. Широките възможности на социалистическо-реалистическия метод за развитието на всички форми, жанрове, стилове налагат от общите съждения да се премине към конкретна разработка. Свързването на литературата с непосредните житейски потребности, непрестанното повишаване на нейната познавателна и възпитателна роля обуславят и появата на такива форми, които най-естествено и пълно съчетават гносеологическата и естетическата функция, възприемат се най-непосредно от читателя.

И в Програмата, и в докладите на Н. С. Хрущов, и в изказванията

се подчертава ленинската мисъл, че социалистическата литература използва художествения опит на миналото. Творческото школуване в националната и общочовешка съкровищница поряда смели идейно-естетически търсения, разширява художествената тематика и проблематика, поетическите форми, дава простор за изява на творческата индивидуалност. „Пред лицето на новия духовен подем на нашето общество ние не трябва да забравяме, че сме наследници на нашата велика класическа литература, която е оказвала и казва властно влияние върху много развити литератури в света. И ние ще можем да бъдем достойни за нашето велико време, само ако сме достойни продължители на традициите на високо майсторство и нравствена сила, на великите предшественици на съветската литература — заявява авторът на бележитата поема „За далью даль“. В изкуството на социалистическия реализъм „основано на принципите на народността и партийността, смелото новаторство в художественото изобразяване на живота се съчетава с използването и развитието на всички прогресивни традиции на световната култура.“ В тези мисли е въплътен дълголетният опит на политиката на партията в областта на литературата, художественото кредо на марксистко-ленинската естетика. На литературната наука се пада задължението да изследва задълбочено и проникновено този толкова важен проблем, да разкрие формите, средствата, пътищата на школуване в националната и общочовешка съкровищница, да посочи онези непреходни ценности, чието използване ще благоприятствува по-нататъшното възможване на съвременната литература, ще разшири и обогати поетическото виждане, художествената палитра на писателя. Не случайно още преди повече от един век бележитият руски критик Белински подчерта, че не може да се говори сериозно за съвременна литература, без да се разкрие какво е представлявала тя в миналото, без да се усвои опита на предходниците. Колко жизнено необходимо се явява припомнянето на тези основни положения сега, когато у отделни писатели все още не са изживени някои модернистични увлечения, у които под лозунга за „новаторството“ не е трудно да се види едно nihilistично пренебрежително отношение към художествените завоевания от миналото. Принципните указания на партията по отношение литературното наследство ни помагат, от друга страна, творчески да подхождаме към опита от миналото, да го използваме като изходно начало за нови открития, за по-дълбоко вникване в нашата съвременност, за създаване на истински новаторски произведения.

Задълбоченото разработване въпросите на литературната наука трябва да бъде съчетано с неотстъпна борба срещу буржоазните идеалистични и формалистични теории, срещу всякакви извращения на марксизма, срещу ревизионистичните опити и тенденции в литературознанието.

Конгресът отново подчерта основните принципи на марксистко-ленинската естетика, на теорията и практиката на социалистическия реализъм и по този начин даде красноречив отговор на нездравите тенденции, появили се по време, когато започна оздравителна борба срещу вредните последици в литературата, нанесени от догматизма, схематизма, лакировката и т. н. А оттук произтичат важни теоретични изводи за патоса на художественото произведение. Съвременната литература трябва да служи за „източник на радост и вдъхновение“. Никому ненужни, вредни са онези творби, които водят към песимистични настроения, които се ровят в „задния двор“ на днешния живот, които са с принизен патос, дават невярна представа за творческите пориви на човека. Борбата за окончател-

ното преодоляване на подобни пакостни тенденции несъмнено съставя важна страна на съвременната ни критика. Налага се критическите съждения и оценки да изхождат от солидни идейно-естетически критерии, а не от чисто субективни съображения, от формално-догматични анализи, без връзка с художествените потребности на нашето време.

Твърде много, разнообразни и сложни са въпросите, които стоят цялата си категоричност пред литературната теоретична мисъл, въпроси, които тепърва ще бъдат предмет на разговори и обсъждания.

Какъв неизчерпаем, животворен извор на знания и опит, на поука и вдъхновение за всеотдайна работа за тържеството на златния век за хората, за тържеството на комунизма, на човешкото щастие, на духовната красота представлява величавата програма, утвърдена на историческия XXII конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз! От трибуната на конгреса Н. С. Хрущов заяви: „Сега на пръв план в идеологическата работа изпъква задачата задълбочено да се разяснява на трудещите се новата Програма на КПСС, която въоръжава партията и целия народ с велик план за борба за пълно възтържествуване на комунизма“.

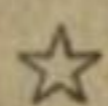
Ние, българите, с особена сила чувствуваме и разбираме цялото величие на Програмата за построяването на комунистическото общество, историческата значимост на решенията на XXII конгрес. Изразявайки мислите и чувствата на целия български народ, първият секретар на Българската комунистическа партия др. Тодор Живков в своята възторжена реч пред конгреса заяви: „Цялата наша партия, българският народ посрещат XXII конгрес на КПСС като свое скъпо, родно дело. Ние, българските комунисти, възприемаме Програмата на КПСС като своя програма, като програма за действие на Българската комунистическа партия. В нея виждаме вплътени жизнените интереси, възжеланията и най-възвишените идеали и мечти на нашата партия и народ. Програмата на КПСС осветлява и нашия път напред, помага ни да видим още по-ясно нашите цели и перспективи на развитие, да осмислим още по-дълбоко нашите задачи“.

Дълбокият смисъл на тези думи се потвърждава от цялостното развитие на нашата страна от народната победа насам. Историческият опит на Съветския съюз е бил непоклатима опора и сигурна надежда на народа ни, тръгнал по пътя на социализма, служи като маяк в усилията ни да изградим обществото на правдата, на щастieto и прогреса. Документите, решенията, лозунгите на КПСС, претворени и съобразени с нашите конкретно-исторически, национално-битови условия, винаги са бивали като откровение във всестранното ни социалистическо строителство. Историческият XX конгрес на КПСС, оказал такова неизмеримо въздействие върху цялото световно комунистическо движение, създаде и у нас благоприятни условия за преодоляване на някои вредни методи на ръководство и в обществения и в културния живот, за пълно разгръщане творческите сили на народа, за по-голяма и непосредна отзивчивост към човека, към неговите материални и духовни потребности. За претворяване в живо дело решенията и насоките на XX конгрес, на Априлския пленум и VII конгрес на БКП трябваше да бъдат използвани всички сили и форми за съзидателна работа в името на човешкото добруване и идейно-нравствено усъвършенствувание. Следвайки указанията на партията за всестранно отразяване на нашата действителност, за създаване на жизнено правдиви и емоционално действени творби, хората на литературата и из-

куството полагат несъмнени усилия, заживяват с по-смели творчески дръзновения. Лозунгът, издигнат от др. Т. Живков — по-близо до живота, повече сред народа — все по-цялостно се осъзнава като върховна повеля, постепенно, но неотклонно изпълва със смисъл и съдържание всяка пълноценна творческа дейност. Макар българският читател все още да чака появата на големи художествени завоевания, безспорни са усилията за по-углъбено вникване в нашата съвременност, в сложните жизнени процеси, за правдиво отразяване на противоречията и трудностите в движението ни напред. На основата на завоеванията на художествената ни мисъл след Девети септември следва да се отиде по-нататък. Атмосферата сега дава възможност да бъдат преодолени някои пречки по пътя на нейното възмогане, за да изчезнат окончателно проявите на догматизма, на схематизма, на сухата декларативност. Сега все по-неудържимо в литературата ни навлиза нашата съвременност — с цялата си пленителност и суровост, с многообразието и противоречията. Расте броят на художествените дарования, които заживяват по-непосредно с ритъма и тенденциите на настоящето, с романтиката на бъдещето, които, съглеждайки сияйните върхове на светлото комунистическо утре, не пропускат да видят и стръмните пътеки, извеждащи нагоре. Налице е един обновителен процес, който, макар и труден, е исторически обусловен, жизнено необходим. И в този обновителен процес, проникновените указания на партията, здравите национални традиции на марксистката теоретико-естетическа мисъл, на революционно-пролетарската, социалистическо-реалистическа литература, както и опита на съветската литература, са сигурен компас и надежден критерий за хората на словото. Благодарение именно на тези мъдри указания и жизнени традиции, ревизионистичните веяния, появили се през годините, когато трябваше да се воюва с догматизма и примитивизма в художественото мислене и изобразяване, у нас не намериха по-траен резонанс. Независимо от някои частични увлечения, българските литературни работници своевременно реагираха на нездравите тенденции, забелязани у нас и така ярко проявени в чужбина. Стойки на непоклатимите позиции на социалистическия реализъм, на марксистко-ленинската литературна наука, те все по-смело подхождат към сложните въпроси на теорията и практиката на художественото творчество.

Задачата — за дълбоко правдиво и високо художествено изобразяване на живота, за създаване на пълноценни литературни творби, за идейно, тематично, жанрово обогатяване на националната ни литература, за вникване в закономерностите на литературното развитие, в специфичните особености на художественото творчество като действена форма за познание и обществено съзнание — си остава първостепенна задача, която предполага големи усилия, смели търсения, напрежение на ума и на сърцето.

Сега, когато са трасирани пътищата, които извеждат към щастливото комунистическо бъдеще, в светлината на постиженията и перспективите на съветската художествена, литературоведческа и критическа мисъл, българските писатели, литературни историци, теоретици и критици ясно съглеждат своите задачи, с по-голяма всеотдайност и углъбеност ще заработят за създаване на литература, на литературна наука и критика — съзвучни на нашата величава съвременност.



ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

БОТЕВИЯТ ПОЕТИЧЕН СТИЛ

Даже тези, които не са изучавали литературната ни история, знаят, че Ботев е новатор за времето си, неповторим поет с оригинален духовен поглед върху света. И още. Че той въпреки голямата сила и самобитност на своя талант следва характерна за предосвобожденската ни литература традиция: неговата лирика носи нещо от атмосферата на великолепните и прочувствени образи на народното творчество. Но не е ли това твърде устойчиво явление за времето? Не узнаваме ли следи от поетичния свят на народната песен и в произведенията на мнозина други? Още в поемата на Найдено Геров „Стоян и Рада“, в героичния епос на Козлев „Хайдут Сидер и Черен арап“, в ранната лирика и първите поеми на П. Р. Славейков личат следите на съжителство между лично и народно творчество. Сякаш поетът не е могъл да разпери криле под хоризонта на българското небе, без да се заслуша в родената от народа песен, без да пие от нейния извор, без да възприема нейната образност, ритмика, стил. Колкото литературата ни и да е била в съприкосновение с чужди поетични светове, голямото и оригинално изкуство на крупни творчески индивидуалности ѝ е още малко познато. И съдържанието и формата ѝ носят в себе си атмосферата на народно поетичното даже и в произведения, написани на нова, оригинална, лична тема. Не е могъл да избяга от тая закономерност на времето и Ботев. И къде ще избяга, щом сам чувства лириката като песен, щом сам е дълбоко очарован от мотивите в поезията на народа.

Негови съвременници си припомнят с вълнение как той — поетът, публицистът, мислителят, който е стоял високо над хората около него, — се е отзовавал въодушевено за народната ни песен. Той е винаги трогнат и зашленен от нея. И това е било така, въпреки самосъзнанието му на личност, която твори ново, свое изкуство. Вдъхновено му преклонение пред народната песен идва твърде издълбоко. Той е под въздействието и властта ѝ още от детските години, ония години на независимост, когато, подражавайки на героите от народния епос, е ужасявал махалите на градчето с игрите на „хайдутите“. Известно е, че майка му, жена с чудна памет и лична дарба на певец в домашен кръг или на полето, е пяла често хайдушки песни за народни закрилници, които бродят из планините. Тя извеждала въображението и на детето от всекидневието на живота към висотите на Балкана, към красотата на свят, изпълнен с героика. Личност с твърд характер, склонна да казва направо онова, което мисли, тя, навярно на трапезата в празнични дни или над чекръка в зимни вечери, е подсилвала идеята за героизма на хайдутите.

И несъмнено, ето последиците: от детските години Ботев е закопнял за голям подвиг, заживял е с възторг от героите, които отиват срещу смъртта горди, красиви, с величествена осанка, заживял е с преклонение пред народната ни песен.

От многото качества на майката — независимост на характера, прямота, дързост, когато изказва и поддържа свое убеждение — той е наследил и дарбата да пее. Според свидетелства на познавали го люде не е могъл да не се присъедини радостно, от сърце, с буйно вътрешно ликуване към певците, щом е чувал мелодия на волна хайдушка песен. Сякаш цялата му личност — с патриотичните и свободолюбивите си настроения — е намирала удовлетворение чрез песента. Той, човекът със силна и нежна душа, е усещал, че песента извисява духа, пробужда силите, издига личността над обикновеното, прозаично-делничното, всекидневното. Единението с народа у този могъщ индивидуален дух се е осъществявало и идейно, и естетически — чрез поезията на народната песен. Макар понякога да се е отдръпвал от живота с жест на искрено презрение, да се осамотявал за малко в себе си, неразбран и оскърбен от лъжеродолюбци, той не е преставал да търси средата на обикновени люде от народа по кръчмички и кафенета, където освен българска реч се чувала и българска народна песен. И обяснимо е защо сам в лириката си е донякъде „певец“.

Емануил Попдимитров отчасти улучва една от характерните особености на творческия процес у Ботев. Той пише, че за него „стихотворчеството“ е „песнотворчество“. „Песнотворческото“ състояние — иска да каже Попдимитров — ето оная вътрешна нагласа, която е раждала изживяваните като песен или наистина пените безсмъртни произведения на поета. Не случайно творба като „Хайдути“ той дълго време не записва, макар че поетически тя напълно е кристализирала в душата му. Предпочита да я пее. Пък и сам изповядва склонността си към „песенна“ изява на чувства и изживявания: „Пак ще си викна песента. . .“ Или: „Тогаз и сам ще запея, що любя и за що милея. . .“

И все пак. . . Все пак колко по-сложен е творческият акт у Ботев! Неговият оригинален стил е трудно обясним само с тезата за „песнотворчеството“. При дълбоко духовно единство с народа-творец Ботев създава изцяло самобитна поезия. И стилът му значително се отличава от стила на народната песен, тъй като носи възможното за личното творчество.

Емануил Попдимитров, който е притежавал освен находчивост на изследовател още и непосреден усет на поет, е доловил разликите между ранните Ботеви творби и по-късното му творчество. И за ранните творби той с известно основание пише: „В първия период на поетическото развитие на Ботев толкова е голямо сродството и близостта между народната песен и литературата, че можем да кажем литератор и народен певец се сливат в един по-висш синтез — еднъж за винаги и неповторимо. . .“

Да, това е вярно отчасти. В ранните си произведения Ботев е предимно в сферата на народно-поетичното, докато в по-късните си творби е по-друг. В тях средищно място заемат философски и етични проблеми — за поведението на личността или за историческото битие на народа — и вече по-слабо личи или само е загатната близост с народната песен.

И все пак Ботев не се побира напълно в рамката, в която го поставя Попдимитров.

И то, защото той създава произведения с подчертано „сходство“ с народната песен и след оригинални по стил философски творби („Зада се облак тъмен“ е написано след „Борба“). И още, той е ярко субективе

изявява напълно себе си като силна и неповторима личност и в произведения, сътворени в стилна близост с народната песен. Ето защо дори ранните му произведения не ще обясним правилно, ако опишем само външните им белези, а не вникнем в субективността, в индивидуалната поетична нотка, дала им живот.

В „Майци си“ или в „Хайдути“ осезаваме голямо влияние на народно-поетическото, с неговите звукове, образи, форми. Но в тях се чува и съвсем нов, оригинален глас, звучи силно изявен личен тон. И то защото поетът далече не преповтаря първообраза на народната песен, дори когато твори с първичния ѝ материал (епитети, повторения, обръщения). Той внася горещата си душа на революционер, гигантските си душевни пориви и изобщо експлозивността на своята личност във всичко, което създава. И чупи така всякакви канони.

Художникът вълшебник, използвавал за лична поезия звуковете, образите и словото на народната песен, ни е оставил изповед, която, колчем съм я препрочитал, ме е принуждавала да потръпвам — толкова грандиозна и дълбока е мисълта, вложена в нея. Като говори, че майка му е всадила в него любов към народните хайдушки песни, Ботев отбелязва последиците за духовното му развитие по-нататък от въздействието на хайдушкия епос: „Ето защо аз изучих най-напред Пушкина, Байрона, Лермонтова“¹. Народните ни песни са подтикнали Ботев към голямата, към световната — революционна и прогресивна — лична поезия. Те са станали мост за гениалната му личност към изкуството на вълнуващи майстори, прорицатели на човечеството. Накарали са го да се вгледа в произведенията на големи творчески индивидуалности. Колко това е трогателно, тъй като говори за значението на народната ни песен. И не само трогателно, а и поучително. Именно то обяснява някои от чертите на Ботевия поетичен стил. Поетът не се е задържал при опита само на народното творчество. Той е отишел и по-нататък — към голямата лична поезия. И към какви автори го е насочила вече неговата инвенция — творци с бунтовна мощ — Байрон, Лермонтов, Пушкин! Той „изучава“ опита на личното поетическо изкуство, характерно за автори, воювали за напредъка и създали за времето си най-добри художествени форми. Наистина изумителна ботевска мярка, проявена и при поетическото „школуване“ у художници, творили преди него. Преходът от опита на народната поезия към примамващите духа висини на голямото лично творчество не се извършва у никой така издълбоко, както у него. И в това отношение той е някакси самотен за времето, отделя се от другите, велик, непостижим.

У Геров и Козлев не може да става и дума за изява на мощна индивидуалност, както у Пушкин, Байрон, Лермонтов. Нито пък за истинско опознаване и близост с тия автори. А Петко Славейков, ако познава Пушкин, не познава Лермонтов и Байрон. Пък не притежава и вътрешна сила, за да се домогне до героичното, както Ботев; нито онова мрачно титанично чувство на несъгласие със света, напомнящо ни „мировата скръб“, което изпълва с толкова мощ Ботевата поезия. И, разбира се, не се приравнява с посочените творци. По силата на Ботев беше само да създаде вътрешната духовна връзка на нашата литература със световната класика. И той младеж не достигнал дори 30 години, тоя дързък отрицател на старото, извърши това естествено, непосредствено, сякаш беше

¹ Ал. Бурмов, Хр. Ботев през погледа на съвременниците си, стр. 60.

роден за преврати в света, сякаш мисълта му беше зачената от стихииите на световния прогрес, на голямата световноисторическа култура на човечеството.

Когато Ботев поменава имената на Пушкин, Лермонтов, Байрон, той има предвид почти равни нему величини. И е прав. Той говори за мислители-революционери с грандиозна мощ на личността, както неговата. За творци, които като него са претопявали всичко през горнилото на своя личен свят, които като него са имали съзнание за духовно водачество, които като него са се вглеждали напред с надежда за просветление и са виждали в глухите дебри на обществото да просветва далечна примамлива светлинка — светлинката на свят, различен от онзи, в който са живели. Говори за творци, чието изкуство, бидейки самобитно, неповторимо по мисъл и по форма, носи в себе си сякаш — като неговата поезия — първосилата на „мита“, първосилата на древната, изначална героика на народа.

У Ботев личи близост с романтизма, пък и някои от посочените автори са романтици. Големият литературен преврат — световен и национален — който извърши романтизмът, се начева с освобождаване от старите поетически мотиви и изразни средства. Романтизмът, който пръв се насочи към народното творчество, се постара чрез образността на народната песен да освежи литературата поетически, да я отърси от закостенелостта на класицизма. Именно разочарованието от класицизма с неговите безжизнени, сковани принципи, с неговите мъртви вече форми в края на XVIII век роди интереса към народната поезия.

Ботевото преклонение пред формите и изразната красота на народната песен не произтича от аналогични причини. И защото у нас не е съществувал класицизъм, и защото — за разлика от романтиците, на които е близък безспорно — той чувства по-издълбоко общността с народа. За него тая общност е не само в сферата на поетическата изразност, в ритмично-музикалната и образно-лирическата близост на формите, а и в идеала, в освободителните мечти и цели. И поради това именно възприема непосредно, като своя и поетичеността — мотивите, музиката, звука, словото — на народната песен. Близостта на Ботев до народа във сферата на възвишените копнежи, на идеала създава условия той да бъде и художествено, по стил, по-близо до народното творчество от романтиците на Запад.

Но впрочем кои са характерните особености на неговия стил? Нека пристъпим към този въпрос, като се спрем най-напред на творчеството, близко до народната песен. И вземем под внимание обстоятелството, че стилът не е само словото, дори само формата, а нещо по-органично свързано с личността и творческата система на автора.

★

Оригиналността у Ботев проличава още в култа му към красотата. Силното преклонение пред красотата в бита и характера на българина поради патриотични подбуди е типично явление в литературата ни до Освобождението. Каравелов се възхищава от хубостта на българина и българката: „Българите и българките обичат бяло: бели беневреци, бели саи, бели контоши, бели ризи, бели долами, бели къщи, бели овци, бели волове, всичко бяло. А погледнете на българското селце и на българските къщици: чистота, градинки, дървенца, цветенца и къща излепена“. С лека струя на сантиментализъм авторът е изказал възхищението си от онази очароваща красота, от онази чистота, която излъчва битът на бъл-

гарина. И народният певец възпява „бели къщи“ и „бели волове“, като влага дори етичен смисъл в определението.

Този култ към светлото, чистото, красивото е засвидетелствуван и у Ботев. Неговите самодиви са в „бяла премяна“. Хубавата Стояна се „белее“ в прегръдките на Дойчин. Дори месото на бунтовника, разнесено по скалите, е „бяло“. Понякога красотата в творбите на Ботев има свои косвени носители. Когато говори за „свидна бащина стряха“ той внушава представата и за физическа хубост. Когато пише с въодушевена гордост

Какви е деца раждала,
раждала, ражда и сега
българка майка юнашка;
какви е момци хранила,
хранила, храни и днеска
нашата земя хубава!

той извиква представа и за физическата красота на „момците“-юнаци. Преклонението му пред красивото в живота и бита на българина е голямо, бих казал, безгранично. Но той не се увлича само от физическия облик на красотата, от материалната хубост на битово-всекидневното. За него либето е хубаво, мъчително хубаво (с „черни очи“ и „скръбна усмивка“), когато е излязло на хорото да послуша песента на загиналия герой. Когато с върховно самообладание преживява скръбта по загубата на любимия. Душевната красота на девойката извиква и представа за нравствена доблест — нравствена доблест, близка почти до героиката. Така възвишено красив е и онзи, който „тегло не търпи“. Тъкмо тази висша красота хвърля своя светъл отблясък върху земните „физическите черти и явления, до които поетът се докосва и ги изпълва с особено вътрешно озарение. Това проличава още в първата му творба. В портретната характеристика на Чавдар е вложено нещо от идеалните представи на Ботев за човека-герой. А епитетите „страшен“, „вехт“, „страшник“ носят тъкмо идеята за красота-доблест, за сурова хайдушка хубост, за легендарно величие. В „На прощаване“ са естетизирани в такъв аспект не само домашното огнище, не само хората-герои, а дори и оръжието:

с и г л я н к а пушка през рамо
и със са би з м и и на кръста. . .

Внушава се представа и за физическа красота, и за красота-героика. Тънката и дълга пушка е физически красива и в същото време е символ на бунтовна доблест; извиващата се като змия сабя е зрително осезаван красив образ и в същото време знак за лична героика. В този „двойствен“ план — с осезаване на физическата хубост и на красотата на легендарното, героичното, идеалното — рисува Ботев и човека, и особено гибелта на героя. За тая цел той използва умело контраста и специално контраста на багрите:

Б я л о ми месо по скали,
по скали и по орляци,
ч е р н и ми кърви в земята,
в земята, майко, ч е р н а т а. . .

Наистина удивителна способност да внуши физическа представа („бяло“ — „черно“) и представа за светлина и мрак, за противоречие между светъл възторг и мрачен трагизъм. С орлов поглед вижда той подробности и с необикновена поетична сила влага в образа им онова, което идва от големите мащаби на борбата, от въодушевлението на неговата

личност. Той се отдава изцяло на съзерцанията си на физически красивото като художник, който сетивно възприема света, но въплътява чрез тия съзерцания в поезия красотата-героика, красотата-мечта.

Да, в неговото преклонение пред красотата — и в поетичния образ на това преклонение — прозвучава нещо ново, настроено от душата на вестителя на революцията, от мечтата на човека, въввлечен в битката за социално освобождение на народа. И образите, които създава — на дом, близки, хора изобщо — въплъщават не само белези на физическа красота и дори на красота етична (както у народа „бели волове“), а и на красота героична, жертвена.

Ако не вникнем в тия особени страни на поетичното му мислене, не ще разберем и „вътрешния“ строеж на стила му — земната, материалната красота на образите и тяхното всякога етично и идеално звучение.

Когато пише за физически красивото, когато съзерцава и възпява обективно красивото, този гениален възпитаник на народа и на творци на голямо лично изкуство „прелива“ в картината своите обществени възмущения, своите етично-политически чувства и така всичко представя пред нас в героичен аспект. Поради това преосмисля и традиционните народно-поетични образи. Колкото и да изглежда странно, но у него по-иначе, повече субективно и повече етично-борчески звучат епитетите „вехта войвода“ и „войвода стражник“, отколкото в народната песен:

песни за вехти войводи —
за Чавдар страшен хайдутин,
за Чавдар вехта войвода —
синът на Петка Стражника! . . .

С градирането на еднокоренните думи: „страшен“ и „стражник“ изпъква идеята за необикновената и бих казал в известен смисъл мрачна слава на Чавдар. И все пак колко тънко е отсено благородното в личността, онова, което възбужда представите за красота и предизвиква преклонението:

За Чавдар страшен хайдутин,
за Чавдар вехта войвода . . .

Прилагателното „вехта“, употребено в женски род, — в стила на народното творчество — още по-ясно откроява благородната страна в личността на героя. Удивително тънкото отсене на етично благородното и на физически страшното, сплетени в един и същи образ, е възможно само при естетическа концепция, в която доминира възторг от красота, подвиг и доблест. По-нататък в поетичната представа за красота се намесва идеята и за социалната позиция на Чавдар.

Кой не познава Чавдар? — пита поетът. И обяснява чрез въпрос и възкликание:

Чорбаджия ли изедник,
или турските сердари?

И в контраст с тях:

Овчар ли по планината,
или пък клетки сюрмаси!

По-нататък контрастът нараства:

и страшен беше хайдутин
за чорбаджии и турци,
ала за клетки сюрмаси
крило бе Чавдар войвода!

Това чувство за красотата на човека, който по социални позиции е близо до народа, е по-силно в неговата поезия, отколкото където и да било другаде — включително и в народната песен.

Припомнете си как Ботевите герои са горди. Някакси „високомерни“ са те със съзнанието си, че са и физически и нравствено прекрасни. И ще отгатнете как той възприема и з о б щ о действителността, как съзерцава и подробностите: през призмата на своето революционно светоотношение, което придава на всичко извисена емоционална тоналност, което преосмисля обикновените, „малките“ неща. Именно култът към красотата на революционера изостря погледа му, позволява му да „вложи“ великото в малкото, да напои традиционните образи, епитети и пр. с чувствата, които напират в неговата титанична гръд. Вижда едновременно и физически съвършената красота, и красотата, която носи в себе си борческото, историческото, всечовешкото. И как непосредно прелива представата си за борческа и етична красота в представата си за физически явления. Колко чисти, ясни, прости са неговите впечатления от земния реален свят и как са наситени те с идеята за възвишена, не грубо земна, героична хубост.

В Ботевото преклонение пред доброто, съвършеното и красивото играят особена роля чувствата. Те внасят оная оригинална извисеност във физическия образ, за която става дума. Когато в неговата лирика виждате българско небе, просторни долини, хладни механи и т. н. осезавате същевременно гордостта на автора от красотата на нашата земя. Когато чувате да звънтят трепетни гласове на български жетварки из робските полета, долавяте изгарящата болка на поета. Когато песните му ви пренасят по върховете на нашите планини и сякаш обхващате оттам с поглед Странджа, Пирин, Рила, усещате, че ви е подел на високо вътрешният бунтовен патос на автора. Нека си припомним как започва още първата му творба „Хайдутки“. С извисен тон, който носи емоцията на мисълта за „древното“, „изначалното“ юначество на българина:

Я надуй, дядо, кавала,
след теб да викна, запая
песни юнашки, хайдутки...

Тъкмо от една етична идея за героика и от голямо неотразимо чувство за правда се движат Ботевите представи за красота. И те хвърлят своето особено поетично озарение и върху физическите образи, въведени в неговата лирика.

★

Народният певец е склонен да идеализира героите. Чрез идеализацията той изказва утопични желаниа, наивни свои мечти. Чрез нея внушава и представата си за физическа и душевна хубост. При робските мъки и неволи народната гордост, народното чувство за достойнство са били задоволявани само с изключителното, грандиозното, извършено при това от необикновени люде. В една дълго пяна по сборове и седенки песен от юнашкия епос четем:

Ей те тебе, Марко Кральовити,
недей оди с Филип да се биеш,
че е Филип много силен, буен:
той си дига тая бела скала,
той я дига коню до гривата.
Па я дигна Марко Кральовити,
па я хвърли коню над гривата...

Хайдутите Страхил, Стоян или Дончо са с чутовна сила. Те с един замах избиват потери от по триста души. Певецът вярва в чудеса, щом се касае за българска сила. Нека всички знаят превъзходството ни във физическа мощ, дързост, издръжливост. Но понякога не е ли твърде наивен народният певец? Не въвежда ли той в песента с лека ръка невероятното и фантастичното? Как да повярваме в тоя Крали Марко, който с единия си крак е на Хемус, а с другия — на Пирин? Едно по-първично мислене покрива с представите си действителността. И още. Не е ли понякога социално аморфно народното съзнание? Отживели представи, родени от тъмни предразсъдъци не намират ли понякога място в песента? Не случайно в една народна песен, създадена при това в по-ново време, Хаджи Димитър, светлият вдъхновен войвода кани настойчиво Караджата към твърде користо предприятие: — да оберат турската хазна. („Караджа дума Русанки“. „Българско народно творчество“, т. II, стр. 297).

У Ботев при извисяването на характери и дори на физически образи поради култ към красотата художествената идеализация почива обикновено на реални предпоставки. Поетичното му мислене е по-трезво, повече логично от това на народа. У него извисяването на образа става естествено, „нормално“, без пресилени хиперболи. Силата на чувството прелива в замаха на картината. Поетът рисува гигантски просторния изглед на родната страна, ала си служи със земни реални образи:

Затуй му пее песента
на Странджа баир гората,
на Ирин-Пирин тревата;
меден и кавал приглася
от Цариграда до Сръбско,
и с ясен ми глас жетварка
от Бяло море до Дунав —
по румелийски полета. . .

Или:

та'ко ме никой не чуе,
песента ще се пронесе
по гори и по долища —
горите ще я поемат,
долища ще я повторят. . .

Сякаш чувате действително проечал на простор глас, сякаш наистина далечините на страната поемат борческия призив, а гори и долове го разнасят. Чувството за простор е твърде силно в поезията на Ботев. То се внушава на читателя естествено от величавия, гигантски размах на преживяването. Едва 17-годишен Ботев е засвидетелствувал чувството си за просторност в „Хайдути“, ала нему е чужда оная нереалистична, фантастична хиперболизация, която така често се среща в народното творчество. И това се дължи на един трезв ум, на една здрава, солидна преценка за нещата и явленията. Именно опитът на реалистичното лично творчество определя ония нови, по-други стилни резултати, до които стига Ботев, когато изявява култ към красотата и преклонение пред героиката. А неговата нова поезия е лично изповедна, в нея ярко е подчертан оригиналният, индивидуален елемент.

В образа на Чавдар срещаме черти, които са именно Ботеви, типично Ботеви. Чавдар събира в себе си и исконно българското, онова, което е възпяно в народните песни, и индивидуалното, типичното за създателя си. Близостта между Чавдар и Ботев е не само в бунтовните настроения, в замаха на чувствата, а и в ония страдания и унижения, през които пре-

минават и двамата. Няма ли в долните стихове не само негодувание срещу робската психика на българина, а и отклик на лични болки, на лични унижения, изживяни от поета в Русия при мъката от непостигнат идеал:

„Що си ме, майко, продала,
на чуждо село аргатин:
овци и кози да паса,
да ми се смеят хората
и да ми думат в очите:
да имам баща войвода,
на толкоз-мина дружина,
три кази да е наплашил,
да владей Стара планина,
а аз при вуйча да седя —
при тоз сюрмашки изедник!

На няколко места в своята студия съпоставих лирическия герой на Ботев с Прометей.¹ Прометей е създаден от мита, но той преминава и в личното творчество. И там вече носи в себе си нещо от психиката на своите новосъздатели. Есхил си го е представял като грандиозен титан с борческа воля, изправен срещу гнева на боговете. Гьоте го вижда като независим ум, който със своя труд, със своя стремеж към творчество, със своята настойчивост помага на човека да се откъсне от зависимостта на природата, ум, който дава идеал на човека по пътя към съвършенството. Байрон рисува Прометей като мъченик с необикновена душевна сила, физически окован, а душевно независим. Образа на Прометей извайва и Шели — смел и независим дух, който воюва срещу притеснителите, вещае бъдеща радост, бъдещо освобождение на човечеството.

Прометей, който според мита е дръзко проявление на борческа воля, в по-късните си превъплъщения носи личния идеал на твореца. Аналогична е творческата история и на Чавдар. Чавдар е създаден и от историята на народа ни, и от народното поетическо въображение. Неговият образ се слива с оная галерия от образи на юнаци и хайдути, която срещаме в народната песен. Ботев използва традиционния образ, за да „изпише“ своя герой. Но колко много лично, автобиографично е вложил той в него. Чавдар е не само исторически хайдутин, за който пеят песни на Странджа баир гората и на Ирин-Пирин тревата. Чавдар е въплъщение на духа на Ботев — с неговото преклонение пред красотата-героика, с неговото недоволство от робския живот, с неговия стремеж да покори света на една борческа воля.

Колко знаменателна в този смисъл е творческата история на „Хайдути“, тази първа поетична Ботева рожба, възвестяваща прометеевското начало в лириката му. Стефан Стамболов разказва, че поемата имала продължение, което Ботев декламираше, но не записал: Чавдар ходил в „широка“ Русия на учение, изучил се на книга и се върнал в селото си. Като видял как биели и мъчели „сюрмашта“ турци и чорбаджии, той рипнал и казал на майка си, защо тя го пратила да учи книга, а не го е оставила да стане хайдутин. После събира страшна дружина, издига червен байрак — байрак с революционния, животворен кървав цвят и отива да пази „сюрмашта“. Изедниците побивал на кол и името му се прочуло в девет кази, песента му се пее в дванайсет кадилъка (Хр. Ботев, „Съчинения“, Стихотворения. Политически статии, подлистници

¹ Вж. Литературна мисъл, кн. 1/1960 г. „Идейният свят на Ботевата поезия“.

под редакцията на Захари Стоянов, 1888, стр. 13). Колко много автобиографични моменти в този замисъл! Поетът се освобождава от традиционната сюжетност на народната песен и смело превъплътява себе си в героя, своето разбиране за красота и юнашка доблест. В българското народно творчество има много борци, мъченици за народна правда. И все пак те не притежават онези общочовешки качества, които отличават Чавдар тъкмо поради стремежа му съзнателно да помага на сиромасите. В него вече е заложено прометеевското начало. С новите си черти Чавдар напомня не само „народните“ хайдути, а и ония характери от световната литература, които смело пробиват пътя към общото щастие.

Вярно, у Чавдар няма титаничните черти на античния Прометей. Той не се отличава с такава свръхземна поривност като „модерните“ образи на Прометей в произведенията на Гьоте, Байрон, Шели. Но тъкмо с човешките си черти той е реализирана — в образ — велика, идеална човешка поривност към доброто. Произлизайки от епоса на народното творчество, Чавдар, благодарение на своя създател, е вече свързан с великите образи на световната литература. Той е вече въплъщение на свободен човешки ум, символ на горд дух, на борческа воля. И в същото време е земен, реален, бих казал обикновен и постижим. От него води нишката към ония създадени по-късно от Ботев герои, които „предизвикват“ историята, въстават срещу неправдата, очакват да звънне часа на битката за освобождението на човечеството. И които също са реални, обикновени люде, тясно свързани с местодействието. В първата си още творба „Хайдути“ Ботев съумя да влее във физически образи идеалните си представи, да вложи в характера, зает от народното творчество, ново съвременно съдържание.

*

Оригиналните черти на Ботевия индивидуален стил проличават особено в рисунъка на психологически състояния и човешки характери. Неговото изкуство в психологическия анализ е вече по-тънко, повече отшлифовано в сравнение с класическия народен епос. Той улавя най-широкия регистър на чувствата: от меките и кротки, потулени вълнения на сърцето до бурните пориви на гнева и недоволството. И при осветляване на чужди състояния и при разкриване на своя вътрешен свят е психологически вгълбен. Макар че се движи отчасти в коловоза на традиционното изобразяване на човека от народа, което понякога ни ощастливява, тъй като е нашенско, родно, той има вече и свои по-съвременни и оригинални похвати за обрисуване на душевния живот. Но не е ли това и предимство вече на личното творчество пред народната песен?

В народната ни поезия се говори за мъката на хайдутина по първа мъжка рожба, от която е отдалечен. Тая мъка нараства в непреодолимо томление. Заради сина си той е готов да напусне временно сигурния подслон на планината и да слезе долу, при хората. Готов е на саможертва за миг блаженство — да види сина си. Характерно е и друго. Копнежът на хайдутина е неговия син „на книга да се научи“ „дано си царство превземе:

„Братко, Маноле, Маноле,
какво си братко ти сторил —
Котел е пълен с сеймене!
Ако те братко уловят
къс по къс ще те направят!
Манол й нищо не рече,
та па си вътре улезе,

та па си зема детето,
та му именце нарече
Манолчо, младо юначе.
Много го дарба не дари —
цели дисаги със злато,
та па си дума продума:
сестро Еленке, Еленке,
млого да гледаш Манолчо
на книга да го научиш
дано си царство превземе.

Народният хайдутин се домогва по традиция детето му да бъде доблестен юнак — и по сила и по знание. От тая сюжетна схема е възникнал замисълът за Чавдар — закрилника на клетите сиромаси, бунтовника срещу властта на насилниците. И все пак, разликата в обрисовката на героя от народната песен и на Чавдар не е малка. Чавдар е не само характер, обрисован в светлината на по-нови, по-съвременни идеи, а и личност с по-богат психологически свят. Неговата душевност е повече противоречива; тя ни разкрива диалектиката на сложно протичащ вътрешен живот. Чавдар се възсепва от мисълта за мъката, за горестта и болката, които ще причини на майка си. На фона на състраданието избликва отново жаждата му по планината.

Богата, преливаща от отсенки е неговата реч: в нея има и лична горест, и унижение, и гордост, и плахост, смесена с радостна възбуда. Гласът му, ту мек и топъл, ту дързък и възторжен е глас на индивидуалност, която цялостно, пълнозвучно, с всички противоречия на своя протичащ в момента душевен живот, изявява себе си. Подходът на Ботев към човека се отличава следователно не малко от подхода на народо-творец. Поетът не търси общото в характера като народния певец, а индивидуалното. Той се вглежда в личност, чиято душевност познава скоковете, бързите прекъсвания, успокоението и вика, рязкото сблъскване на копнежа с печалното смущение. Психологическият мир на малкото овчарче е бърз поток от сменящи се, противоречиви преживявания, живи вълнения и болки, а не трайно застинала, неизменна, обща поза. Като вниква в битово-типичното, онова, което се подсказва от традиционния сюжет на народната песен, Ботев рисува именно индивидуалността, домогва се до откровения за богат личен свят с конкретни живи трепети. Този подстъп на вгълбено изобразяване на душевен живот е утвърден здраво в неговата лирика. Узнаваме го в „Зададе се облак тъмен“, „Ней“, „На прощаване“, „Пристанала“, както и в други негови произведения, в които по-малко се осезава близост с народната поезия.

В народни песни се говори за груба намеса на майката в интимния мир на дъщерята: майката ходи по „двори“ и бди непрекъснато върху поведението на копнеещата за свобода девойка. Аналогичен е и сюжетът на „Пристанала“. Но тук има и друго. Героинята освен че е носител на съвременни идеи и чувства, но и психологически по-пълно се разкрива като личност. Тя напуска родния дом с неговите високи чардаци и детски радости, примамена от нова привързаност. И всичко в нея оживява като една богата конкретна човешка душевност. За разлика от народния певец, Ботев, автор вече на по-друг тип творчество, не обича стилизираните душевни състояния. Той се вглежда в пълнокръвния и богат живот на характера с неговите вълнения и чувства.

Вгълбен в индивидуалното, неповторимото, онова, в което се разкрива отделна човешка драма, той следва от близо принципите на лич-

ното творчество, което трактува предимно психологически личността. И това личи особено при обрисуване на сърдечни човешки възмущения, на отделни характери в поезията му.

Народният певец е възпял благородната майчина скръб в страшен драматичен момент. При майката донесли непокорната глава на сина ѝ. Тя я познала, заплакала, а враговете, дори враговете, я утешават.

Тя си главата познала,
викнала, та заплакала, лельо ма,
викнала та заплакала:
„Синко Стоене, Стоене, лельо ма,
синко Стоене, Стоене,
тъй ли е мама мислила, лельо ма,
тъй ли е мама мислила
кога те тебе доила, лельо ма,
кога те тебе доила!“

Сеймените, поразени от храбростта на Стояна, я съветват да надмогне болката си, хвалейки сина ѝ.

„Не плачи бабо, не тъжи, лельо ма,
не плачи, бабо, не тъжи!
Девет планини минахме,
докато Стояна хванахме,
докато Стояна хванахме, лельо ма,
докато Стояна хванахме,
девет си синджира скъсахме, лельо ма,
докато Стояна вързахме,
девет си сабли строшихме, лельо ма,
докато му главата вземем!“

Героят, загинал след трудна за враговете битка, е така величав и славен, че майката би трябвало да се утеша.

Ботев се е спрял на аналогично драматично положение. Но неговото тълкуване на душевното състояние е по-богато с нюанси, издава тънка чувствителност вече към индивидуални, неповторими човешки преживявания, откриващи ни в пълнота душевния живот, с неизмеримо богатите му вътрешни отсенки. Той притежава сякаш чудодейната сила да вникне в най-сложното, да го разплете в последователните му психологически моменти, да долови полутоновете, преливанията на чувствата и преживяванията, отбягвайки общите положения. Стихотворението „На прощаване“ започва с обръщение към майката. Беседвайки с майката, поетът същевременно рисува и нейния образ, докосва се до голямата ѝ човешка болка. . . Монологът в началото, изпълнен макар и със силна мъка, все още само подготвя драмата, драмата, която заема по-късно средищно място в творбата. Драмата на самоотречението, драмата на дългото, безкрайно героично търпение в скръбта. Ето един от началните моменти на психологическото преживяване:

Не плачи, майко, не тъжи,
че станах ази хайдутин,
хайдутин, майко, бунтовник,
та тебе клета оставих
по първо чедо да жалиш.
Но кълни, майко, проклинай
таз турска черна прокуда,
дето нас млади пропъди
по тази тежка чужбина —
да ходим да се скитаем
немили, клетки, недраги!

И още:

Аз зная майко, мил съм ти,
че може млад да загина,
ах, утре като премина
през тиха бяла Дунава!
Но кажи какво да правя,
кат' си ме, майко, родила,
със сърце мъжко, юнашко.
та сърце, майко, не трае
да гледа туричин че бесней
над бащино ми огнище:

И колко още моменти, в които са нюансирани преживяванията, майчиното страдание и скръб:

Ах, мале — майко юнашка!
Прости ме и веч прощавай!
Аз вече пушка нарах
и на глас тичам народен
срещу врага си безверни.

Или:

А ти 'га чуеш майнольо,
че куршум пропей над село,
и момци вече наскочат,
ти излез, майко, питай ги,
де ти е чедо остало?

Или:

И тогаз, майко, не плачи,
нито пък слушай хората,
дето ще кажат за мене
„Нехрани-майка излезе“.

Всички тия подготвителни моменти водят към най-трудното: към изобразеното с непостижимо изкуство и изненадваща дълбочина нравствено величие на майката, която с гордо самоотричане търпеливо понася скръбта:

Ако ли, майко, не можеш
от милост и туй да сториш,
то, 'га се сберат момите
пред нази, майко, на хоро
и дойдат мойте връстници
и скръбно либе с другарки,
ти излез, майко, послушай
със моите братя невръстни
моята песен юнашка —
защо и как съм загинал
и какви думи издумал
пред смъртта и пред дружина. . .
Тъжно щеш, майко, да гледаш
ти на туй хоро весело,
и като срещнеш погледа
на мойто либе хубаво,
дълбоко ще ми въздъхнат
две сърца мили за мене —
нейното, майко, и твое!
И две щат сълзи да капнат
на стари гърди и млади. . .

Ботев е поет-психолог. Той следи отблизо повишаването и понижаването на емоционалната вълна. Той се вслушва в туптежа на човешкото сърце. Народният певец само установява психологическото преживяване и почти не си служи с аналитичен художествен метод при осветляване на душев-

ни състояния. Той е зрител, който отбелязва станалото (архаизирания стериотипен израз „викнала, та заплакала“), докато Ботев възсъздава конкретното в характера на преживяването. В сравнение с народния певец той е модерен автор при тълкуване и изобразяване на човека. Той не само рисува съвършено нов, съвременен свят от чувства и мисли, не само отбягва архаизирани душевни състояния, а си и служи вече с по-модерни изобразителни похвати. В лирическите творби „Хайдути“ и „На прощаване“, както и в други свои произведения, той издига психологическия анализ като важен принцип в изкуството.

Дори отделният израз у него е повече наситен с психологическо съдържание, повече ни приближава към свежия конкретен мир на човешките чувства. Във фразата „не плачи, майко, не тъжи“ има повече живот, отколкото във фразата „не плачи, бабо, не тъжи“. Сякаш поетът долавя зова на други, по-нови изисквания у читателя и им се откликва.

Наистина рисковано е при изкуството да се утвърждават едни поетични постижения и да се отричат други, да приемеме по-диференцирания психологически подход към човека и да отхвърляме синтетичното (бих казал дори синкретично в известен смисъл) негово изображение. Изкуството е единно и съвършено в различните си форми и прояви. Но има негови видове, които биват преживяни, които се оказват недостатъчно пълноценни за по-нататъшно използване. И художественото тежнение към новото е напълно оправдано.

В лириката си Ботев гениално обедини открития на народния епос с открития на личното творчество — но с превес на последните. В неговото творчество се очертава ярко преходът от повтарящи се народно-поетически форми към нови творчески инвенции, възможни само при личното творчество, при вгълбен психологически анализ. У него се появиха нови открития, както у Пушкин, Лермонтов, Байрон — за близост с които сам загатва. А нали именно по-вгълбеното изобразяване на душевните състояния е вече оная нова черта, с която личното творчество взема преднина пред класическия народен епос.

Та може ли личното начало, склонността изобщо към по-богато психологическо тълкуване на преживяванията да не вземат превес в поезията му, когато самата гръд на поета е била арена на противоречиви чувства? Когато с поривите си, с неудържимата си воля и с провиждащата напред като у ясновидец мисъл той сам е възплъщение на богат индивидуален свят?

Някои от новаторските му похвати могат да се обяснят и с изповедния характер на поезията му. Склонност към изповед на богата индивидуалност — ето първопричината за появата на „психологизма“ в лириката му още с „Хайдути“ или с „Майци си“. Вглеждането в себе си подтиква и развива способността му да тълкува и чуждия живот с фините му трепети и възлнения. А как издълбоко Ботев съзнава себе си като личност, която не се разтваря в колектива като у първоучителя му — народния певец. И каква личност е той — поривиста, титанична. Имало е, какво да види у себе си, за да попадне по симпатия и в чужди драматични състояния.

Нерядко рисува чувства и преживявания, непокриващи се с неговите. И то пак със завидна тънкость на анализа, пак по принципите на психологически проникновено творчество. Склонността му към вживяване в чужд мир проличава особено при обрисоване на женски характери. Не е ли чудно, че човекът с пламенна, вулканична душа, с буреносни, наситени с ропот и бунт чувства, е създал най-хубавите, най-нежните сти-

хове за кротката, тихата, безропотно жертвената обич на жената. С интуиция, за която е банално да се каже, че е гениална, той е „изповядал“ печалната болка на женската любов, открил ни е онези съкровени чувства, които таи в себе си жената, и е създал образи и с национална, и с общочовешка значимост.

Жената-любима в „На прощаване“ той вижда надарена с чиста душевна красота. Тя е синтез на добродетели. В нейната душа се сплитат тъга и страдание, възвишен копнеж по живота и тиха покорност пред съдбата.

Трогателни са поривите ѝ по лично щастие, но над тях доминира нещо по-висше — чувството за дълг. И тя понася мъжествено болката, чудно обаятелна в своята мълчалива героика. Поетът надниква в света на женската кротост, в онзи свят, който най-много му е чужд. Той не скрива истината за копненията на героинята по домашна привързаност, по обикновени човешки радости. Тя е изпълнена с жажда за мирен живот. И все пак диша въздуха на героиката, приемайки жертвата, понасяйки стоически своята съдба. По-късно Йовков, ползувайки се също от сюжети из народното творчество, и също модерен автор, отгатна отчасти „тайната“ на меката нежна женственост, на пленително величавата героика на любовта (образа на Тиха от „През чумавото“). Все пак той не се изравнява с Ботев. Защото, докато Тиха се жертвува само за обичания човек, любимата от „На прощаване“ с най-нежната си преданост е героична участница в битката за свобода. Нейното интимно страдание, нейната сдържана героика нямат нищо равно на себе си. Затова и всякога, когато съм препрочитал „На прощаване“ дъхът ми е спирал пред непостижимата красота на жертвеността, малко срещана в такъв синтетичен образ и в световната литература.

По закона на привличането на въображението не само от онова, което е родствено на писателя, а и от противоположни душевни състояния, Ботев е създал своя образ. И с него е достигнал непознати до тогава в литературата ни висоти. Той е във властта на гениална творческа инвенция и когато разграничава с изключителна поетична тънкостьрайното и особеното в природата на характера на мъжа и в природата на характера на жената. В „На прощаване“ например долавя разликата между дръзката, суровата, волевата сила на мъжа и нежната, кротката сестринска, състрадателна власт на жената. У мъжа блика стремежът към борческа самоизява. Той е носител на идеала, съзнателен защитник на слабите, сиромасите, вестител на героичния борчески час. Жената е повече съзерцателна, кротка, нежна, с милосърдни пориви и вълнения. Тя ни напомня Ботевите валкири, които се скланят нежно над ранения юнак.

Ботев естествено ни разкрива и тука нещо от себе си, но по пътя на едно вгълбено вникване, чрез съпреживяване той е доловил и друг, чужд нему свят, постигайки тайната на най-нежната човешка нежност. И творчеството му съперничи с големите постижения на световната литература. Поетическите открития на Ботев издигат изведнъж нашата лирика на голяма висота. В поезията му личи и психологическа динамичност и правдиво тълкуване на гражданското начало в личността. По-късно това цялостно отношение към човека се разпада. Но Ботев е предшественика и на психологическата поезия, и на гражданската поезия, и дори на специфично „интелектуална“ лирика, каквато народният певец изобщо не познава.

Индивидуалното лирично творчество в течение на столетия е съжителствувало с народната поезия, получавало е свежа кръв от нея. Но в същото време то се е отдалечавало от нея с по-пълното разкриване на личността. И ето — онова, което П. Р. Славейков начена — изявата на индивида-личност — Ботев изведе на небивала висота. Той направи скок към най-пълноценно лично творчество. Учил се от народната поезия да критикува реалното чрез идеалното и да утвърждава идеала чрез действителното, той създаде нова вече, психологически пълнозвучна поезия като образ на индивидуален живот.

★

Оригиналните черти на Ботевия поетичен стил на претворяване личат в начина на въвеждане на митологичното в поезията му. Не една капризна фантазия е подтикнала поета към използване на митологични образи. Многолетни, вековни поетически напластявания са го тласнали натам. И той очевидно е пожелал да говори на сърцето на читателя си със създадени от народа образи. И все пак — не като народния певец. Бидейки вестител на нови поетични принципи, той използва и по-иначе от народа митологичното. Сюжетно и с творбата, в която е въвел митологични образи, Ботев е близо до народната песен. В „Хаджи Димитър“ войводата лежи ранен в планината. Това е факт, известен ни от биографията на големия революционер. Ала и в народната песен юнакът, шетал дълго из планината, лежи болен или ранен, понякога с дни, а понякога с години:

Болен лежи Дойчин юнак
и с тънко платно копринено
превръзват му тежки рани.

Или:

Болен Георги, болен лежи,
болен лежи девет годин,
ни умира, ни оздравя
и жена му се оплаква:
омръзна ми, додея ми,
деня лежиш на постеля,
ноще одиш по планини. . .

Може да се предполага, че подтикът за създаване на баладата е бил не само биографичния факт, а и тия образни внушения от народната песен за ранения юнак. А да посочваме ли така многобройните митологични песни, в които вили и самодиви дружат и враждуват с юнаци? Въображението на поета е нарисувало само по-подробно чудното психологическо състояние на героя, изнесло е по-пълно образа му с новото, съвременно революционно томление по битката за свобода, осветило е по-иначе от народа митологичното.

Духът на ранения войвода, с разпокъсана от болка и бълнуване мисъл, лети след сражаващата се за свобода чета. И в това чудно психологическо състояние над него се скланя природата със своите стихии в славослов на подвига: слънцето, което пече „сърдито“, вълкът и орлицата, които сякаш искат да облекчат раните му, дебрите и горите, които запяват хайдушка песен. И ето в тая дивна картина на възвеличаване на героичното битие се появява образът на самодивите — чудни, таинствени видения, въведени леко и свободно от творческото въображение на поет — враг на консервативното, на религиозно-мистичното. Тъкмо тая смелост ни говори за оригиналното Ботево майсторство, за способността на поета

към художествено превъплътяване. Той славослови новото, съвременното, ала като използва и онаследени, исконни народни представи. Образът на самодивите идва от древните, пракултурни глъбини на мита и създава поетична атмосфера около героя, възвеличава падналия в битката за свобода. Обикновените средства за претворяване на идеята са се оказали бедни за художника и той ги е пренебрегнал. Но за разлика от народа Ботев взема от мита само поетичната страна. И то главно за да усили нагледа, за да внуши по-убедително физическата представа за красотата в човешкия подвиг.

Народната лирика отразява и действително митологично съзнание, което тълкува в религиозна светлина тайните сили на природата. За Ботев митологичното е само поетическо облекло.

В основата на баладата стои съвременна грандиозна идея — „тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“. Него именно славословят природата и дивните, изпълнени със сестринска нежност неземни същества. В народното творчество самодивите помагат на юнака, ала нерядко те са зли, неверни, коварни. В Ботевата балада, както вълкът и орлицата, които се грижат за героя, както планината, която го закриля, и самодивите са символ на нежно състрадание. Освободил се от тъмните предразсъдъци на религиозно-митологичното съзнание, Ботев въвежда в лириката си поезията на мита и иска да вярваме на неговото въображение, което обединява земното, реалното с неземното, приказното. Той руши приетите норми на реалистичната поетика, ала не излиза от границите ѝ, като съчетава мита със съвременността, като създава емоционално фантастично обкръжение около ранения, за да възвеличи неговия героизъм.

И сега той следва принципите на модерното, лично творчество, което използва мита в поезията само за художествени цели. В неговия стил на претворяване се сплитат изкуството на психолога-реалист, който отблизо наблюдава, и дарбата и силата на вихрено въображение, което сваля на земята необикновеното и фантастичното. Поетическо въображение, което временно се разкрепостява от властта на действителното, което временно се увлича от нереалното — само за да внуши с повече красота идеалната представа за героя.

Не е ли така „противоречив“ поетът и с въвеждането на парадокса: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“? Т. е., с твърдението си, че мъртвият е немъртъв, че смъртният е безсмъртен. Парадоксалното в съдържанието на израза е очевидно. И все пак ние му вярваме. Вярваме му, защото крие дълбок смисъл във връзка с идеалната представа на поета за човека-герой.

Но не са ли неестествени, „нелогични“ и действията на вълка, който укротен, ближе раната на героя? Не е ли нелогично „състраданието“ на орлицата, която пази сянка на ранения? Ние вярваме на тази художествена действителност, както е вярвал в нея и поетът. Пак поради посочената причина: претворяването на реалността става по закони на изкуството, които допускат условност.

Колко естествена и все пак необикновена е метафората — „балканът пее хайдушка песен“. Тя неочаквано олицетворява мъртвото — планината. И то — забележете — след точна, характерна с пълнотата си реалистична картина:

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсият свода небесен;
гора зашуми, вятър повее. . .

Всеки образ до тук е реално точен. И въпреки това идва чудото — реалистичното изображение се сплита с метафората. Ала и сега поетът е убедителен, макар и „условен“. И в образа, който създава, дори няма характерната таинствена фантастичност на романтизма. Въображението на Ботев се подчинява на художествени закони, трудни за разбиране от една традиционна „реалистична“ естетика. За него е било възможно да обедини парадоксалното с действителното. И то, без да внесе някакъв дисонанс в реалистичните по начало картини. Напротив, с тия необикновени съчетания, направени по художествен подтик, той обогатява и основната си мисъл за световноисторическото значение на подвига.

Някога романтиците, разработвайки така наречената „разбойническа тема“, рисуваха подходяща изключителна обстановка около героя: планината, гората, оръжието по стените и всичко онова необикновено и таинствено, което създава ореол около личността. Ботев разкрива свободолюбивите борчески стремежи на героя също като го рисува на фона на великите неизмерими сили на природата, в съприкосновение с таинствените създания на мита. Но в лириката му не откриваме преднамереното използване на таинственото и фантастичното, както при романтизма. Даже в „Хаджи Димитър“ крилатата фантазия ни носи към света на приказното, реалистичните подробности ни държат здраво ъ земята.

„Но съмна вече. . .“ Творбата завършва със суровата жестока реалност на настъпващия ден. Слънцето, действителното, всекидневно слънце пак страхотно ще пече и кръвта пак ще струи от непревързаната люта рана. Виденията са отминали, възвеличаването на подвига на героя е завършило и е останала непроменливата, текущата действителност. Поетът-психолог се е възвърнал към реалността. Той е надмогнал пламенния полет на въображението, запленено от красотата на подвига, за да ни постави пак в съприкосновение с грубата истина. А с колко реалистични подробности са обрисувани и обстановката около героя, и далечния простор — равнината, полето, в което пеят жетварките, и знойния слънчев ден, и настъпващата с изгрева на месеца и блясъка на звездите планинска нощ. Поетът не си служи с условни, романтични образи, а излиза от конкретното, нашенското, родното, типичното. Характерната подробност, забелязана в природата и битата е важно негово средство за възсъздаване на човешките преживявания. Лирикът, чийто дух лети към необикновеното, има изострено око за реалното, за онова, в сред което действително е човекът. И тъкмо с обединяване на приказното и фантазното със земното и реалното, тъкмо с възвеличаването на героя в един исполински план и чрез митологическото, необикновеното и чрез типично характерното и правдивото е възникнало нещо изумително в поезията като поетичен стил. Далече сме сякаш от трезвото, проникновено практическото мислене на революционера, а всъщност сме обхванати най-издълбоко от неговата грандиозна мечта, от неговата представа за подвига. Свидетели сме на пречистване на мита, на създаване лирическа картина на историята, природата, живота изобщо, пълна с епическо величие. И пред нея немее, струва ми се, най-смелата художествена традиция.

★

Реалистичната подробност като характеризиращо средство заема почетно място и в други творби на Ботев. В тези творби може да липсва фантастичното, но тяхна особеност е вече патетичното извисяване на действителността. Реалистичните подробности се запазват и в такива

произведения и то при краен подем на чувствата. В „Хайдути“ мисълта на поета с могъщ замах обхваща характерното в обстановката — полето, сборовете, хладните механи, в които зрели мъже припомнят отминало народно величие. Отблизо, конкретно, с чувство за правдоподобие на образа съзерцаваме живота на бедното овчарче, което пасе чужди кози и слуша жестоки натяквания. В обстановката и действието са оживели сякаш исконното и типично характерното за българина. Поетът, чиято мисъл се носи след идеални представи, не пропуска да опише онова, което е отличително, което е кристализирало в типично битовия живот на народа.

Реалист или романтик по стил е Ботев в тия си произведения? Или може би съчетава и двата принципа на художествено претворяване? Къде е реализмът? В конкретните подробности? Във вярното и психологически вгълбено осветляване душевността на героя? В подчиняване въображението на поета на конкретна, правдива — макар понякога силно извисена над обикновената реалност — идея? Къде е романтизмът? В емоционалното оцветяване на образите ли? Или във влечението към силни контрасти? Или може би в настроението на автора — в гордия и презрителен жест, с който реагира понякога на жестоката историческа неправда и в трудно доловимите, но все пак прозвучаващи на места нотки на „мирова скръб“? Мъчни въпроси. Въпроси, които изникват неизбежно именно поради сложността на Ботевия стил. Отговорът им може да се намери само като се придържаме ъ явленията, като изследваме тяхната неповторимост.

Ботев всякога, по принцип излиза от непосредни реални представи, когато рисува човекът и обстановката. Паралелно с това предметно мислене върви извисяването на образа до равнището на идеала — без да се нарушава конкретната му правдивост и „вещественост“. Така постъпва той и със сюжета. Да си припомним подробно описаното в народната песен тегло на ратайчето, станало хайдутин, за да сложи край на мъките си:

Войвода Бонки думаше:
„Помниш ли Бонке, помниш ли,
га бях при вазе ратайче?
Ази се болен поболях,
па си водица поисках,
ти ми водица не даде. . .
Ази си лебец поисках,
а ти ми лебец не даде. . .“

От такива именно верни идеи за живота и от конкретни наблюдения изхожда Ботев, когато сътворява сюжетната канава на своите произведения и създава своите герои с национални и общочовешки черти. Въодушевляването го завлича към приповдигнато обобщение, но мярката за него е взета всякога от съприкосновението с действителността, от нейните типични прояви. В „На прощаване“ събитието протича при характерни за всекидневния живот условия: селцето, мегдана, хорото. Реалистични подробности се използват за характеризиране на силни, необикновени люде, на преживявания, чиято мярка сякаш е извън действителността. Битово типични, жизнено правдиви подробности създават образа на извисените му представи за живота и човека. И Ботев не постига това противоречиво единство на извисеното и битово конкретното насилствено. Не се стреми да бъде интересен като една новост в литературата. Такъв е неговият непосреден стил на възприемане и претворяване. Реалистич-

ното и романтичното съжителствуват. Реалистичното начало вплита в себе си и мечтата, копнежа, утопията и ги използва за свои цели, като само се извисява.

Нека си припомним как е създаден образът на войводата-орач от „Зададе се облак тъмен“. Необикновена, изключителна, романтична бих казал е „крал Лировската съдба“ на изоставения от децата си баща. Сянката на мрачна трагичност лежи върху този човешки характер. Скръбта на героя е безмерна, неговата дълбока мъка, болка и меланхолия стигат до безнадеждност. Най-висш израз на драматичното отчаяние на героя е желанието му да свърши със себе си: „Стой, да умра помогни ми. . .“ Душевна слабост на горд и силен някога човек, низвергнат в ада от жестоки страдания. Поражение на героична натура, смазана от покварата и престъпленията на синовете. Декор на развихрилата се страшна човешка драма са планината и бурята. Всичко наоколо чрез тях получава величествена осанка. Гората, задалият се тъмен облак, мрачното настроение в природата, което — както в „Крал Лир“ — съпровожда изповедта на стареца, нечовешката му мъка. Но типично битовото, житейски, психологически характерното не изчезват и сега. При великанското движение на природните стихии, при най-необикновения драматизъм на човешкото преживяване типично битовите подробности заемат пак неизбежно мястото си:

Закапаха едри капки,
летят, крякат гъски, патки:
буря страшна ще да ревне:
нали не са капки дребни.

всеки тича, в село бяга. . .

Наистина не само човешките преживявания, а дори и бурята в природата, която толкова често се явява в Ботевите творби, когато се развихрят големи чувства, бурята, която със своя замах разкрива настроението, трагичната драма, която с грандиозните си сили съпровожда бушуващите в душата страсти, е нарисувана и отсенена като образ с типично битови подробности.

В „Обесването на Васил Левски“ е същото:

Гарванът грачи грозно, зловещо
псета и вълци вият в полята,
старци се молят богу горещо,
жените плачат, пищят децата.

Зимата пее своята зла песен,
вихрове гонят тръни в полето. . .

Големи романтични чувства и вълнения — чийто съпровод е бурята — са обрисувани с типично битови черти от всекидневието. Поетът ни държи в света на близко познатото, при все че извисява със своята исполинска мяра чувствата, героите, изживяванията.

Колко много реалистични подробности наред с особената романтична „експресивност“ в жанровите картини на „Пристанала“. Тази творба е измежду най-спокойните произведения на Ботев — тя излъчва ведро настроение, подсилено от пасторалната идиличност на обстановката и на действието. Картината, която поетът рисува подробно, е реалистична:

Кавал свири на поляна,
на поляна, край горица. . .

И все пак една романтична светлина оцветява земните, реални образи. Следователно и тук се натъкваме на характерното, посочено вече „противоречие“.

Ботев издава навсякъде влечението си да вплита в единен образ, от една страна, великото, монументалното, човешки грандиозното, онова, което е във връзка с големите мащаби на неговата мисъл и, от друга, всекидневното, битовото, характерното, типичното. И това прозира и в характерите, които създава, и в картините, които рисува.

Влечение едновременно и към грандиозното и към обикновеното, близкото проличава дори в образите на природата. И тук се събират два елемента, които сякаш се изключват, ала които се допълват един друг. Ботев рисува природата във връзка с революционната си идея и чрез нея усилва представата за подвига на човека, за неговите копнежи и духовни набези. Изобразена във връзка с героиката, природата придобива величественост на формите, грандиозност на контурите, изпълва се във всяка своя проява с дълбок смисъл. И в същото време поетът я вижда с конкретните ѝ форми, с точната ѝ непосредна красота. Природата в „Хаджи Димитър“ ни посвещава в тайните на героичното човешко битие и ни открива своя естествен живот: — да си припомним и вpletената в общата тъкан на образите и имащата самостоятелен живот вечерна картина в баладата.

Някога поетите-романтици, чийто дух беше измъчван от съмнение относно разумността на света около тях, търсеха досег с природата. Те искаха да се освободят от гнета на реалността. Те потъваха в нея и в самота вкусваха радостта на забравата. Или пък откриваха там пулсирането на непознат живот, вслушвайки се непрекъснато в езика на водите, в шепота на вятъра, в движението на гората, съзерцавайки грандиозните планински масиви и гаснещото вечерно зарево. Отшелници от света на незадоволилото ги общество, те диреха утеха в допира с непокварени от цивилизацията светове. Идеалното, възвишеното възниква така неизбежно в поезията им именно поради вглеждане в грандиозния свят на природата. И то — идеалното и възвишеното — стана принцип на поетичното им мислене.

По-късно се появи това „практическо“ отношение към природата, което отбягва от тайните в нея, рисува я с действителните ѝ изгледи, с прекрасната ѝ непосредна красота, такава, каквато я вижда обикновеното човешко око и трезво, реалистично мислящата личност.

Ботев като че ли съчетава тия два подхода към природата. Без да изпада в мистичния тон на романтизма и без да гледа на нея с оная сурова трезвост, която е присъща на някои реалисти, той слива своя дух с могощото ѝ движение, разкрива своята личност чрез огромния ѝ мир. Той общува с нея непосредно, като личността му не е стеснена от никакви мистични или философско-пантеистични възрения. Той чувствава своето единство с нейния свят без романтичното ѝ обожествяване. Възприема я като реалист, който не се стеснява да изкаже чрез нейните конкретни величествени образи големи идеи, не се бои да ни въведе чрез нея в сферата на извисени размишления за човека и героя. С необикновената си поетическа мощ той и сега скъсва звеното на традицията и създава ново свое отношение към природата. Осмисля я по-иначе в сравнение с предишните романтици и реалисти и в сравнение със свои съвременници — сам изпреварил времето.

В какъв оригинален поетичен свят се движи за разлика дори

гигантите в световната литература, когато преплита идеята за безсмъртието на бореца с образа на земята, небето, гората, с образите на мита.

Ботев отбягва онази усложненост на възприятията, която е характерна за романтиците. Но това не означава, че не е изтънчен в своите впечатления, сублимно драматичен, с повишено и възбудено въображение когато пише например:

та' ко ме никой не чуе,
песента ще се пронесе'
по гори и по долища —
горите ще я поемат,
долища ще я повторят,
и тъгата ми ще мине,
тъгата, дядо, от сърце!

Дълбок, постоянен възторг го овладява от красотата на природата и особено на величествено спокойната и бурна природа, всред която протича животът и подвигът на хайдутина и четника. Природните картини в поезията му всякога повече или по-малко са облъхнати от диханието на бурята, от свежия очистителен полъх на стихииите. Поетът-реалист, който правдиво рисува подробностите на битово-типичното, се вслушва в оная величествена мелодия, която внушава бурята — образ на възвишеното и необикновеното. При съзерцаване на природата и при претворяване на битови картини той постига съжителство на висока идеализация с трезво предметно виждане. Сякаш съчетава традицията на романтизма с откритията на реалистичната естетика, на психологично вгълбеното поетическо мислене, което не пропуска никоя логическа връзка, никоя характерност, важна за мотивировката на душевността на героя и за пълнотата на образа. Той обогатява реализма на конкретно-битовото, типичното, психологически вгълбеното изображение с прилива на субективността — с титаничния замах на мисълта и необикновеното напрежение на чувството. И така очертава принципите на недостигнат от никой от съвременниците му оригинален стил.

★

Немалко се е писало за езика и стихотворната система на Ботев. И все пак нямаме по-дълбоко изследване за тях. Една от причините е откъснатото разглеждане на езика и стиха на поета от основните, преобладаващи черти на неговия стил. Ботев внася свободно в личното творчество речника и фразеологичните форми на народната песен. Той обикновено се стреми към извайване образа на героите си и към поетично претворяване на своите възмущения с класически благородните и прости езикови средства, създадени вече от народния певец. Типични в този смисъл са епитетите му, пренесени сякаш в личната лирика от народната песен: „стара майка“, „стари кости“, „земя хубава“, „майка юнашка“, „сърце юнашко“, „ясен глас“, вярна дружина“, „чужди врати“, „чужди хляб“, „кахъри, черни ядове“, и т. н. Характерни за поезията му са и типично народните съединителни частици: „га“, „та“, „па“ „най“ (вместо „но“), обръщенията „мале“, „майнольо“, местоимението „ми“ („и какво да ми спечели, голям армаган за майка“). Колко жива атмосфера създават тия образи, думи и частици, напомнящи народната ни песен и душевността, емоционално-езиковия строй на човека от народа. Пристрастяването на поета към тях идва от онази негова върховна идея за красота, за естетическа ценност, която си изработва под влиянието и на народната песен.

Посочените изрази и думи са понякога само ярки колоритни петна в

неговата лирика, понякога той като че ли напълно се приобщава към тяхната стихия. И все пак дори и когато неговата реч изглежда изцяло извлечена от народната, в нея е вляно толкова субективно съдържание, че тя се превръща в напълно индивидуален поетичен език. Това не могат да разберат само онези, които се занимават изключително със статическо извличане на народни думи от неговата поезия. Те са безсилни да почувствуват как емоцията, богатото въображение, политическият усет нюансират словото на поета, обогатяват го откъм съдържание, правят го пълнозвучно — като израз на лично състояние. А постоянните епитети, с които поетът си служи? Не са ли те в хармония с общия емоционален строй на творбите му и не носят ли в себе си силно подчертан а в т о б и о г р а ф и ч е н елемент: „черна прокуда“, „тежка чужбина“, „тиха бяла Дунава“.

Необходимо е тълкувателят да притежава живо, свежо чувство за личните преживявания на поета, да бъде в духовно общение с оная действителност, в която са протекли вълненията му, за да долови и личния тон в тая реч. При такива случаи опростеният статически анализ „доказва“ само близостта на Ботев до народната реч, заемките от нея. Но проникновеният, истинският естетически анализ сочи, че тия заемки са преосмислени, че те носят индивидуална багра, че са подчинени на нови художествени задачи. Тъкмо това не могат да разберат привържениците на езиковедски статистически методи. Оттук и безплодността на усилието им да обяснят особеностите на Ботевата поетична реч.

Езиковият материал на Ботев ни напомня чистите, класическите със своята яснота и завършеност средства на народната песен. Сякаш тя празнува в творчеството му голямо тържество. Но всеки негов рисунък, всеки негов емоционален образ и жест са така лични, че употребените епитети, наименования, обръщения, съединителни частици и т. н. далече не са само стереотипно повторение на народно-поетическа реч.

Освен автобиографичните елемент в епитета, за който споменах, у Ботев личи склонност към подчертано патриотично озвучаване на образа-епитет: „земя хубава“, „майка юнашка“, „сърце юнашко“; стремеж към социално нюансиране на съдържанието на образа-епитет: „клети сюрмаси“. Не носят ли тези средства специфично ботевско, непосредно лично отношение към живота? Не се ли осезава в тях великият напор на борбата? Не въплъщават ли мечта и копнеж, родени вече от протичащото в действителността, от съвременното? Ботевият епитет съдържа всякога освен индивидуална багра и специфична преценка, възникнала във връзка с особеното поетово възприемане на света. Този епитет е „изповед“ за личен възторг и за лична болка. И поради това променя традиционното си звучение. Ражда се не от далечни, стереотипни, повтарящи се и непрживяни от автора представи, а от живи вълнения, от нови, осезавани непосредно мисли, чувства, състояния.

Забележете как Ботев употребява епитета „черен“ — един от постоянните епитети и в народното творчество. Той не определя цвят на лице, както народния певец („черен арапин“), а лично автобиографично преживяване: „черна прокуда“ или „черни ядове“. А епитетът „черно бесило“ от „Обесването на Васил Левски“? Няма ли в него и изява на политическо верую, и израз на душевна болка, и разочарование. Ботевият епитет по багра емоционално и естетически е по-богат от традиционните, срещани много пъти и внушаващи чувство за красота само с повторението постоянни епитети на народната песен. Неговият епитет се ражда като

образ на индивидуално вдъхновено съзряване на света. „Черно“ у него е синоним на мрачно, страшно и дори гневно. „Черни ми кърви в земята. . . земята черната“. Това са образи, които носят в себе си и патетично изживяно страдание, и съдържан гняв. Поетът не само преосмисля епитета, зает от народната песен, но и влага в него безкрайно, неизчерпаемо ново съдържание. Затова и нюансите, които открива анализът на неговите епитети, са безгранични. Епитетът „черен“ не изразява само мъка, гняв, Той е използван и за емоционално действаща контрастност: — „бяло ми месо по скали. . .“ „черни ми кърви в земята“. В други случаи с него се градира емоционалното състояние — и то при обрисване на физическа картина:

„Кажи, дядо, защо плачеш
над тез дълги бразди черни;
от черен облак ли се плашиш“ . . .

Както художникът, който търси да изрази настроението чрез цветовете и Ботев слага обилно черна боя и насища с емоционалност картината: „бразди черни“, „черен облак“. Но ето едно образно „чудо“ — епитетът „черен“ прозвучава у него и „светло“, внушава представа за красота, за интимна радост:

Там, дето либе хубаво
черни си очи вдигнеше. . .

Бих казал една неизчерпаемост от нюанси при използване на едно и също определение!

Да се „доказва“ връзката на Ботев с народната песен е твърде лесно. Тази връзка е несъмнена. Трудността начева, когато трябва да се обяснят градивните похвати на поета, оригиналността им. А тогава именно откриваме завесата и над характерни страни от психиката и духовния строй на личността. Но нека приключим с още един пример.

Поетът пише в „На прощаване“:

Бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци . . .

Месото не е бяло. То е червено, кърваво. Ето защо изразът „бяло месо“ е парадоксален. Бяла е плътта. И то живата човешка плът. Като съчетава двете прости думи, поетът внушава физическо осезание, реална представа за живота, противопоставен на смъртта. По такъв начин още по-ярко се откроява идеалната страна във величието и в суровата гибел на героя.

Ботев е майстор в употребата на глагола, който придава динамичност на образа. Той използва умело съществителното, което внушава представа за вещественост и трайност. В „материализирането“ на образа чрез глагола и чрез съществителното може да му съперничи само Яворов.

Нерядко Ботев създава ярки зрительно-двигателни и слухово-двигателни представи само чрез глагола, като използва заключеното в него материално осезаване на света: „буря страшна ще да ревне“; зрители „материални“ представи: „черни чернеят за мене“. Като изпълнява едновременно и динамична и пластично-образна функция глаголят у Ботев „опростява“ речта, съкращава израза. Той го прави оскъден откъм описателни елементи и все пак точен, колоритен, наситен с динамика и с „веществена материалност“. Затова и той понякога рисува като нанася багрите и чрез глагола („черни. . . чернеят“).

Глаголът му е помогнал да уплътни образите в оная чудна картина на настъпващата вечер, която не е богата откъм подробности (изброени са само съществителните: вечер, месец, звезди, свод, гора, вятър, без много определения). И все пак е наситена с движение, изпълнена е с чара на конкретното, носи в себе си неговата безпределност и неизчерпаемост:

Н а с т а н е вечер, месец и з г р е е,
звезди о б с и п я т свода небесен,
гора з а ш у м и, вятър п о в е е —
Балканът п е е хайдушка песен.

Чрез закономерните връзки, които създава глаголът, светът в образа придобива живот, движение, материалност. Усещате сякаш в полумрака блясъка на месеца, виждате студеното трептене на далечните звезди, осезавате на кожата си полъха на хладния вечерен повей, овладява ви чувството за таинствеността на планинската вечер. И всичко това ви е близко, преживявате го като една реалност, защото поетът чрез глагола и материалните образи е придал вещественост на картината. Предметният свят, който съзерцавате, е безграничен, неизчерпаем. Текст с такава дълбочина на плановете: като се осезава и предметното, материалното, и таинственото, необикновеното, може да създаде само въображение, което гениално използва езика.

Поетическата красота при това е постигната с прости до съвършенство средства. Благородната простота изобщо е достойнство на Ботевата поезия, наситена с тонално богатство, неподражаема в съчетаването на образ и мисъл. Благородството на формата произтича естествено от извисеното възприемане на човешката красота, от чувството за поетическото величие на изпълнен с напрежение живот, като образът и стихът стават най-точен, най-съвършен поетичен символ на този живот. Колко благородна простота например в следните стихове:

Тъжно щеш, майко, да гледаш
ти на туй хоро весело,
и като срещнеш погледа
на мойто либе хубаво,
дълбоко ще ми въздъхнат
две сърца мили за мене —
нейното, майко, и твоето!
И две щат сълзи да капнат
на стари гърди и млади. . .

Тези стихове са напоени с горещото чувство на поета, те са пълни със знание за безкрайните тайни на болката и любовта. Те са синтезиран живот, синтезирано в образ човешко страдание. И при това неизчерпаемо богатство на съдържанието са неподражаемо, благородно съвършени в простотата си. Сякаш самите поетови чувства са озвучени и като че животът сам изповядва себе си без посредничеството на словото.

Ботев непрекъснато отстранява местното, провинциалното и архаичното от речта си. Дири винаги новата, съвременната дума, която придава по-голяма конкретност на образа. Но понякога съзнателно се приближава към езика на народа:

В първа редакция:

Речи с а м о: бог да прости

Във втора редакция:

Речи т а м о: бог да прости

В други случаи уточнява образа:

В първа редакция:

земи жена хубавица
или някоя с имот.

Във втора редакция:

земи жена хубавица
или грозна със имот. . . И т. н.

Към системни преработки го подтикват и висок вкус за хубава, изразителна реч, и желание да изкаже чрез материалната предметност и картинност на образа идеалните си мисли и стремежи.

★

В лириката стилът се определя освен от словото и от звучението на стиха, от „музикално-ритмичната“ или „напевно-ритмичната“ му характерност. Светоотношението на поета се изразява и чрез ритъма и звучението на стиха. То се възприема от нас, читателите чрез съпреживяване по вътрешна „психо-моторна“ нагласа на онова душевно движение, което протичало у автора или в заобикалящия го живот. Ето защо за въздействието на стиха-образ са от значение неговите ритмични качества. Те носят вълните на душевния живот, интензитета на душевното състояние, размаха на чувствата. Ако потърсим у Ботев трайните, повтарящите се качества в ритмо-изговора на стиха, ще открием отново близост с народната песен. И още трудно уловими, ала безспорни, безкрайно разнообразни показатели за индивидуални особености в стиха.

Народният певец всякога търси едно песенно „озвучаване“ на текста. Извън това песенно „озвучаване“ творбата не съществува. Когато то е отслабено, както в по-късните нелепи подражания на хайдушката песен, които напомнят наредена в стихове проза, намалява въздействието и на мислите, на образите. Колкото пластични и ярки да са картините, те не внушават настроението без мелодично-интонационното, песенното „озвучаване“ на словото. Пример за това ни дават класическите творби. Могат ли да се изживеят чувствата на певица в тези стихове само чрез възприемане на пластичните образи, без напевното течение на стиха:

Ой дъбе, дъбе // син-зелен дъбе,
защо си дъбе // зелен повехнал,
аз пък съм, дъбе // сухар пролистнал?
На мои двори // мъгла попадна,
мъгла попадна // до сама земя
на твои двори // две слънца греят. . .

Ботев е също „певец“, но неговият стих показва повече тенденция към изговорна интонация, отколкото към „песенна“. Народният певец си служи по-горе с широко разпространената схема: десетосрични стихове с цезура, средно по пет ударения в стих, като преобладаващите ударения са пред цезурата. Обилните повторения допринасят за „песенното“ движение на стиха.

Ботев пише „Хаджи Димитър“ и „Елегия“ в размера на цитираната песен:

Жив е той, жив е // там на Балкана
потънал в кърви // лежи и пъшка
Каж ми, кажи // бедни народе,
кой те в таз робска // люлка люлее

Той спазва нейните принципи. В стиховете се долавя песенното начало. И все пак преобладаваща е изговорно-логическата интонация, а не песенно-мелодичната.

Защо? По какви причини?

Народно-песенният стих се гради едновременно и върху принципите на тоничността и върху принципите на силаботоничността. Тоничността се усеща в стремежа на стиха да се организира ритмично чрез господстващи силни ударения, около които се групират останалите срички. Тези ударения са всякога пред паузата (цезурата). Силаботоничността проличава с появата на редуващи се, двусрични и трисрични размери. Или със стремеж към такива размери. В песента:

Даваш ли даваш // балканджи Йово
хубава Яна // на турска вяра

имаме типично редуване на трисрични с двусрични размери. Ботев не отбягва тоничното (и цезурното) организиране на стиха, характерните за народната песен повторения. Но неговата реч е повече монологична, с по-голям превес на говорния тон над мелодичния. Той показва по-голямо влечение и към силаботоничността. И по-малко е зависим от постоянното напевно начало. Това се дължи на стремежа му да изрази едно лично изживяване, да създаде реч, която характеризира сложното и противоречиво движение на мисълта. Да се домогне до онова психологически вгълбено изобразяване, за което вече стана дума.

Народният певец сменя интонационния строй в зависимост от емоционалното съдържание, ала винаги се придържа о постоянни, напевно-музикални форми. Ботев е по-свободен. Той често накъсва стиха в отделни драматични целисти:

Жътва е сега. . . // Пейте робини,
тез тъжни песни! // Грей и ти, слънце,
в таз робска земя! // Ще да загине
и тоя юнак. . . // Но млъкни сърце!

Къде са тук типично песенните елементи:

Ой дъбе, дъбе // син зелен дъбе //
защо си дъбе // и т. н.

В народната хайдушка песен е твърде разпространен осмосричният стих (5+3). И той има свое музикално-напевно озвучаване, без което не можем да изживеем пълно чувствата и вълненията на певица, породени от съдбата на хайдутина — състояния, приповдигнати, наситени с жалби:

Събрали ми се, // събрали
млад Страхил и // Атмаджата
на връх на Стара // планина
Атмаджа дума // Страхилу:
„Страхиле, страшен // войводо
Страхиле, братко, // Страхиле,
що си посърнал, // пожълтял. . .
Страхиле, страшен // войводо
дали ти Балкан // омръзна
или ти пушка // дотегна,
дали ти булче // домиля
или ти сабя // ръждяса. . .“

Ботев, особено в началните си творби, се движи в границите на тоя стих. Поемата „Хайдутин“ е написана по схемата 5+3. Едно постоянно ударение се

усеща повтарящо се почти с точността на метронома в предпоследната сричка пред цезурата:

Я надуй дядо // кавала!
след теб да викна // запея. . .

В „На прощаване“ ритмичната схема е същата (5+3) с постоянно ударение пак на четвъртия слог). Характерно е, че в други стихотворения на Ботев щом има цезура, изпъква и по-силното, повтарящо се ударение: в „Пристанала“ (4+4).

Кавал свири // на поляна
на поляна // край горица. . .

Това е свидетелство за спазване на схемата, за прекъсване на дъха на точно определено място, след което отново се разгъва стиховата вълна. Само в „Зададе се облак тъмен“ (4+4) постоянно ударената сричка мени мястото си, като излиза по-напред.

Зададе се // облак тъмен
откъм гора // от Балкана

Но Ботев не само се придържа о постоянното ударение, характерно за народната песен и към повторенията, които са ѝ присъщи. (Забележете че началните стихове на всички цитирани до тук негови творби започват с повторение:

Ж и в е той, ж и в е! Там на Балкана
потънал в кърви, лежи и пъшка

К а ж и ми, к а ж и, бедни народе,
кой те в таз робска люлка люлее

Кавал свири на п о л я н а,
н а п о л я н а край горица

Зададе се облак тъмен
о т к ъ м г о р а, о т Балкана)

Той често се освобождава от схемата на народната песен, като създава нов стих с ярко индивидуално звучение. Отивайки далече напред със своите идеи, вниквайки на дълбоко като поет-психолог в индивидуалните изживявания на героя, вслушвайки се в своя напрегнат вътрешен свят Ботев намира и по-друга динамична стихова изразност в сравнение с народно-песенната. И това проличава дори в творби като „Хайдути“ и „На прощаване“, написани по ритмичната „схема“ на традиционната хайдушка песен. В „Хайдути“ и „На прощаване“ Ботев по-свободно от народния певец преминава от един емоционален тон към друг, от израз на едно емоционално състояние към израз на друго. Той ту задържа речта си, напрегнатата и задъхана, ту полита неудържимо в своя метежен устрем, като често разчупва рамките на традиционния народно-песенен ритъм. Той накъсва стиха или го обединява в нови целости, придава му нов ритъм, въпреки стремежа на „схемата“ да го възвърне към постоянното му звучение. Припомнете си още началото от „На прощаване“:

Не плачи, майко // не тъжи,
че станах ази // хайдутин
хайдутин, майко // бунтовник
та тебе клета оставих
за първо чедо да жалиш.

Стихът придобива устремност и цезурата изчезва. Стихът става говорен, а не песенен. Мени се отчасти неговото звучение. Но така е и в „Хайдутути“. Там само началото е написано в напълно традиционен песенен стил. Появяват се все повече индивидуални елементи, словото придобива изповед, монологичен характер и се променя звучението на стиха. И още във встъплението личният елемент заличава характерните за народните хайдушки песни ритмични целости.

Ах, че мен дядо // додея
любовни песни // да слушам,
и сам за тегло // да пея,
за тегло, дядо // сюрмашко,
и за своите си кахъри,
кахъри черни ядове!

Последните стихове се изговарят забързано, като че ли бурният порив на чувството грабва и завлича изведнъж.

Ритмиката на „Хайдутути“ се подчинява на индивидуалния емоционален строй на автора. Поради това стилизираните, привичните, повтарящите се ритмични форми на много места изчезват. Стиховете се изговарят с ускоряване, с по-малко паузи, подгонени като че ли от желанието на автора по-бърже да изкаже мисълта си.

Едно изследване на изговора на Ботевите стихове и изговора на хайдушката народна песен (за Страхил например) ще установи съществена разлика във времетраенето на стиха. Ботевият стих е по-бърз, по-припрян, на места с по-продължителни паузи, тъй като има не толкова музикално-напевно, колкото логическо значение. Дори ударенията у него са свързани не само с цезурата, а с отделните по-малки вътрешни паузи. И това усилва или отслабва изговора, създава нови графични линии в движението на стиха. Макар в „Хайдутути“ и „На прощаване“ да липсват метрическите елементи на силаботоническото стихосложение, стихът вече показва възможност да изяви ново емоционално състояние, свързано с индивидуалните настроения на личността.

По най-общи принципи стихът се движи в границите на стилизираната ритмично народна песен. И все пак в него са втъкани нови, оригинални елементи, традиционното равновесие на схемата е нарушено, получило е простор бурното лично изживяване. Повече монотонен е стихът на народната песен в сравнение с Ботевите стихове, които носят едва сдържана лична изповед:

Тъжно ми й, дядо // жално ми й,
ала засвири — // не бой се, —
аз нося сърце // юнашко,
глас имам меден // загорски,
та' ко ме никой не чуе,
песента ще се пронесе
по гори и по долища —
горите ще я поемат,
долища ще я повторят,
и тъгата ми ще мине,
тъгата // дядо // от сърце!

Тук цезурата изчезва, а понякога пауза, равна по времетраене на цезурата, е изнесена напред, за да се усили логическият акцент:

За Чавдар // страшен // хайдутин
за Чавдар // вехта // войвода —
синът на Петка // Страшника.

Традиционната схема се руши леко и свободно. Поетът не се подчинява на механичната повтораемост на паузите. А всичко това създава нова ритмика, свидетелствуваща и за единство с традицията, и за разрив с нея.

Патетичният строй на речта предизвиква резки повишавания и спадания на стиховата вълна. Постоянните паузи се стопяват и на тяхното място възникват нови. Създават се фразеологични целости, каквито народната песен не познава. Като следва нейните обичайни ритмични показатели — тонично звучение в двете половини на стиха преди и след цезурата, еднакъв брой срички, ясна крайстишна пауза, която „засича“ стиха — Ботев постига по-свободно движение и повече динамичност.

Още в „Хайдути“ се появяват тук-там като отделни петна съседни и кръстосани рими. Наистина, римата на места е рудиментарна, но понякога тя започва да играе ролята на ритмичен показател. Ето как свързва стиховете и усилюва тяхната изразителност:

Ах, че мен, дядо, до де я
любовни песни да слушам,
а сам за тегло да п е я,
за тегло, дядо, сюрмашко.

Или:

Рипна ми Чавдар от радост,
че при татка си ще и д е,
страшни хайдути да в и д и.

Още в „Хайдути“ и „На прощаване“ — при все че се придържа о схемата на народната ни песен — Ботев изразява тенденцията към ново ритмично озвучаване на стиха, преодолявайки строгата линия на традиционно-песенния размер. Ето защо не може да се съгласим с Мирослав Янакиев, който се абстрахира абсолютно от непосредния емоционален живот на стиха и търси само общите формални признаци. Тоя метод води към подценяване на индивидуални, трудно забележими особености. Янакиев пише: „Останалите стихотворения на Ботев от стиховедско гледище не представляват специфични явления. Така „Хайдути“ и „На прощаване“ са написани в най-често срещания в нашия народен епос размер (5+3 срички) и понеже са неримувани, бихме могли да ги отменим. Те не са етап в развитието на Ботевия стих, а са само негова неримувана модификация. Все пак, забележително е, че Ботев не внася рими тъкмо в тоя размер. Навярно в съзнанието на поета този размер най-ярко се е представял като характерен за народната ни песен, а споменатите стихотворения са написани без всякакво съмнение именно като „народни песни“. По-правилно е другото гледище, гледището, което приема, че Ботев „не подражава външно на народната песен, не я преповтаря, а се вживява във формите ѝ и ги пресъздава, като влага в тях себе си“ (Б. Пенев).

Тежненятия на Ботев към силаботоничен размер, т. е. към по-ново стихово звучение проличават в неговите поправки. Така в „Зададе се облак тъмен“ поетът внася промени в стихове с еднакъв брой срички, за да постигне единство в движението на ударението:

„Ех, мой синко! Що ме питаш!
Чуй тоз гарван, де там грачи. . .
Но в село нали отиваш и т. н.

вместо:

Ех мой синко що ме питаш?
Чуй тоз гарван де там грачи.
В село нали ти отиваш и пр.

Или в „Гергьовден“:

Поведе стадо с кривакът хубав

вместо:

Поведе овце с кривакът хубав.

Вживявайки се в народната песен, Ботев именно влага в новосъздадените форми себе си, своята богата душевност.

*

Спрях се на онези Ботеви творби, в които поетът излиза предимно от традицията на народната песен, от мъдростта и опита на народния поетически гений. Като приема народното, той го претопява в своята поетическа стихия. Като се ползува от традиционния образ на хайдутина или от интонационно-ритмичната стихотворна форма на народната песен, той създава нов свят, нови герои, нова душевност и дори нови, наситени с пулса на времето, форми на поетическо въплъщение. Сякаш някакъв нагон за художествено самосъхранение го подтиква да влее в традиционната форма на народната песен своята чувствителност, своя пламенен дух. И това слага отпечатък върху ритъма, композицията и образността на неговите творби. Но той не спира и до тук. Ето че със стилите и жанровете си качества произведения като „Борба“, „Елегия“, „Моята молитва“ носят нова, оригинална, несъвпадаща с останалото му творчество образност. Тук отсъствува битовото-типичното в традиционен смисъл, липсва природата, която в други творби привлича поета, в чиито буреносен гняв и притаено дихание той се вслушва. В тези произведения, също израз на големи революционни идеи, не се чува могъщият вопъл на природните стихии, които кършат клони и превиват върховете на вековни буки. Не се среща образът на планината с нейната поетична красота, с нейния таинствен вечерен шепот, сливащ се с великата хармония на борбата. Тук звучават други акорди, акорди на социална поезия, сътворена вече въз основа на нови поетически принципи. С „Борба“ и „Моята молитва“ поетът създава оригинална драматично-монологична лирика, в която се чува глас, различен вече от онзи, който ни е познат от написаните в духа на народната песен произведения или от творбите, в които се сплитат апотеоз на героя с апотеоз на природата.

С необикновена лекота, но с титанична, неподражаема творческа мощ Ботев преминава от едни към други стилони и жанрови форми. И характерно е, че националното и в новите му общочовешки по съдържание произведения се чувствува. Но по-иначе, отколкото в творбите с типично народни мотиви („На прощаване“) или в произведенията с образи, взети от мита на народа („Хаджи Димитър“). Националното сега е в личността на поета, в интонацията му, в трепетите и вълненията на неговата българска душевност. То е в съкровената дълбочина на преживяванията му — при все че се възправя сега в тия си творби предимно като поет-интернационалист, вдъхновен от благородния си идеал за нов, справедлив социален свят. Поетът твори сега драматична и психологическа лирика, в която общочовешкото заема централно място и се внушава с по-други образни впечатления от онези, които познаваме вече. Стихотворение като „Борба“ протича изцяло в монологична реч, изпъстрена с исторически образи, с видения от грандиозния процес на световното развитие на човечеството, с мисли-разсъждения, които имат философски характер. Поетът създава пейзажа на епохата, картината на историческия живот на

човечеството. Той въплътява идеята си чрез „образното“ звучение на мисълта. Ражда се лирика, в която се чува бурната и печална музика на човечеството, в която звучат резките „дисонанси“ на борбата, която ни носи на вълните на времето, изпълнено с напрегнат живот и тревога. На тези нови бурни звуци на борбата за освобождение на човечеството се „наслаждава“ сега душата на поета. Те предизвикват възвишените му вълнения и биват конкретизирани чрез нови образни представи.

Ако Ботев беше композитор, бих казал, че от мелодичното начало той преминава към симфоничната музика, към музика с многогласово звучение. От стихотворения, написани в ритмика, все пак близка до тая на народната песен, той прави „скок“ към нов тип поезия. В нея се сплитат едновременно и тъга и болка, и гняв, и революционен порив, чува се викът на ликуващи тълпи, които чакат с гневна воля великия час — за да рушат и да съзиждат („Борба“). С новото съдържание, с величествените, пълни с енергия стихове се утвърждават и нови тонални, ритмични, метафорично-образни принципи — ново художествено въплъщаване на революционната призивност на епохата.

Голямо човешко съдържание има и в стихотворенията, в които поетът рисува хайдушкия или бунтовен живот и природата. Самото съзерцаване в тия творби на планината или на равнината подема духа към великото, изгонва дребните подбуди от него. С пейзажа поетът ни поставя в контакт с голямото историческо дело, което се върши. Осезателно долавяме това в „Обесването на Васил Левски“. Със съзерцаваният от нас зимен пейзаж ни се внушава и могъщата идея за историческото дело на героя и за гигантската скръб на народа, загубил своя син-водач.

Но колко по-друго е поетическото внушение на новата философско-драматична и психологична лирика на Ботев. Поетът въвежда смело в монологичната си реч библейски образи, той си служи вече с образи-синтез на историческото движение на човечеството, извършвано напред през мрака и преизподните на експлоататорското общество:

Соломон, тоя тиран развратен,
отдавна в рая нейде запратен,
със своите притчи между светците,
казал е глупост между глупците;
и нея светът до днес повтаря —
„Бой се от бога, почитай царя!“

Или:

Свещена глупост! Векове цели
разум и съвест с нея се борят;
борци са в мъки, в неволи мрели,
но кажи, що са могли да сторят?

Или:

Тъй върви светът! Лъжа и робство
на тая пуста земя царува!
И като залог из род в потомство
ден и ноц — вечно тук преминува.

Сякаш слушате трагична и в същото време героико-монументална оратория, в която се сменят скръбни възгласи със светли лирични теми. И отново сте поразени от Ботевата поетическа сила. Защото с тия творби се ражда нова красота в нашата поезия, създава се нова традиция за лириката ни.

Нека отбележим, че главната линия в развитието на нашата литература е битово-изобразителната. Нашата белетристика се насочва предимно

към бита. Аналогична тенденция се забелязва и в поезията. Тя е патриотична, социално-лирична, но в по-голяма или в по-малка степен е тясно свързана с настроения, които пораждат бита и родната природа. Ботев слага ново начало. Той е и първият наш поет с общочовешко съдържание на творчеството си. Творец — създател на углъбена, изключителна по вътрешната си цялост психологическа лирика. Той чертае пътя към нови поетически предели. И то не само за поезията, а и за цялата ни литература. Неговата социално-философска, драматично-психологическа лирика, в която през болка и гняв, с ирония, сарказъм и антитезисна образност се разкрива вътрешното противоречиво развитие на мисълта, е висок връх в нашата литература. От Ботевата традиция излиза Яворов, когато създава своето стихотворение „Нощ“, творба-размишление, силно напомняща по емоционален строй „Борба“. От тази традиция изхожда Смирненски, когато сътворява своите прекрасни монолози за новата, колективистичната душа на борещия се пролетариат („Ний“, „Тълпите“). произведения, напомнящи по буен патос именно героико-монументалното у Ботев. Този тип лирика е твърде трудна. Но тъкмо трудното е било по плещите на твореца — създател на толкова различни посоки в нашата поезия.

У Ботев лиричното изживяване е всеобхватно. Той е лирик и на непосредно бликналото чувство, и философ на историята, философ на културата. Той прозира движението напред, обобщава световноисторическия опит на човечеството, горд и силен с истините, които е открил. Затова неговата лирика се извисява и над най-добрите постижения на съвременниците му.

Поезията на Петко Славейков и с хубавите си образци на социална лирика е твърде субективна. Тя изразява една силно развълнувана емоционалност, неукрепена обаче от историческо прозрение. Поради това, макар и разнообразна по форма, тя остава далеч зад поезията на Ботев по глъбина и интонационно звучение. Поезията на Чинтулов, макар и борческа по тематика, се изчерпва с патриотично-народностното чувство и не излиза извън границите на песенно-декламативната форма. А и най-силната мисъл губи част от своята горещина и глъбина при такъв тип поетическо въплъщаване. Общите черти на Ботевата поезия с лириката на Петко Славейков и на Чинтулов са несъмнени, но те не са така много, както мислят някои. Тези поети не са се домогнали не само до неговите идеи, а и до неговата драматична монологична форма, израз на мощни душевни изживявания. Именно Ботевата поезия подготви почвата за по-късния градеж на социално-целенасочената лирика и стана мерило за лично, национално и общочовешко съдържание в поезията ни¹.

¹ Нека ни бъде позволено въпросите за стилните особености на социално-философската лирика на Ботев и за цялостното му отношение към романтизма да разгледаме по-нататък, на друго място.



ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

ЗА СЪЩНОСТТА НА ЖАНРА

С настоящата статия си поставяме за цел да разгледаме онези проблеми на жанра, които са непосредствено свързани с въпроса за съдържанието и формата на изкуството. Защото — нека още в началото подчертаем това — жанрът е категория, която има отношение както към съдържанието, така и към формата на художественото произведение.

Начините на литературното изобразяване са три: лирически, епически и драматически. Взаимодействието помежду им, проявите и своеобразието на творческата индивидуалност, въздействието на историческата действителност и пр. не са отнели съществените им черти — те са се запазили устойчиви и непроменими в своята същина. Във връзка с тия три начини на литературно изобразяване са възникнали и съответстващите им литературно-художествени форми — лирически, епически и драматически. Прието е в литературознанието тези форми да се наричат родове. Жанрът пък е видово понятие спрямо литературния род; например епопеята, романът, повестта и др. са жанрове спрямо епоса.

Все още в съвременната естетика и литературознание преобладава схващането, което утвърждава жанра като особен вид художествена форма. На пръв поглед срещу подобно схващане като че ли нищо не би могло да се възрази, тъй като все пак жанрът има отношение към едни или други елементи на формата, които в своята съвкупност могат да бъдат разглеждани като тип художествена форма. Ние не оспорваме, че във въпросното схващане има много нещо вярно; жанрът наистина би могъл да се разглежда като особен тип художествена форма, но само от една страна, от един аспект. Същевременно от друга страна той има пряко отношение към съдържанието на художественото произведение и сам се явява специфично художествено съдържание. (Термина „специфично художествено съдържание“ ще изясним по-надолу.) Така че горното схващане, според което жанрът е тип художествена форма, абсолютизира само една негова страна и, доколкото върши това, то е едностранчиво и ограничено.

Мисълта да се търси същността на жанра не само в сферата на художествената форма, но и в сферата на художественото съдържание не е нова. Макар и бегло изказана, ще я срещнем у В. Ванслов („Съдържание и форма на изкуството“), у Кр. Горанов („Съдържание и форма в изкуството“) и други. Хегел пък сочи романа като епически жанр, възникнал като продукт на буржоазното общество. Анализирайки този факт, Хегел стига до извода, че същността на жанра, неговият характер и особености могат да бъдат обяснени в пряка зависимост от общественото историческото

съдържание, което ги е породило, тъй като жанрът в своята цялост носи спецификата на това съдържание. Дали ще се съгласим с тия мисли на немския философ или пък ще ги отхвърлим като неприемливи за нас, е друг въпрос. Ценното в тях е тенденцията да бъде обяснена същността на жанра чрез съдържанието, а не изключително чрез формата.

Теоретиците, които застъпват схващането, че жанрът е „особен вид художествена форма“ (Г. Л. Абрамович), не остават последователни докрай на това си схващане, особено при анализ на конкретни жанрови форми. Например Абрамович определя сонета като „стихотворение от четиринадесет стиха, разделено на две четиристишия и две заключителни тристишия“ („Увод в литературознанието“, стр. 162); с други думи, спецификата на сонета се търси изцяло в сферата на формата. По-надолу в общата характеристика, направена на литературните родове и жанрове, се казва, че жанрът и жанровата разновидност, „както и всички останали елементи на художествената форма са само едно от средствата за разкриване на съдържанието“ (там, стр. 252). Обаче при направената от Абрамович характеристика на конкретните лирически, епически и драматически жанрове са потърсени не само признаци, отнасящи се до формата, но и такива, отнасящи се до съдържанието. По този начин например е охарактеризирана елегията, сатирата, одата и др. При анализа на драматическите жанрове още по-осезателно изпъква незадоволителността на схващането, което утвърждава жанра като „вид художествена форма“. Поради това Абрамович е разграничил комедията, трагедията и драмата помежду им предимно чрез признаци, принадлежащи към художественото съдържание.

От друга страна, някои поетически форми, например така наречените „твърди поетически форми“ — сонет, рондо, триолет и т. н., биват разграничавани единствено чрез формата: броя на стиховете, римовата структура и др. Отричат се каквито и да било признаци, отнасящи се до съдържанието, чрез които би могло да се проникне в спецификата им. Оттук произтича и неразбирането на тая специфика, чрез която сонетът например може да бъде разграничен от стихотворението, което само външно имитира сонета, но стои твърде далече от неговата същина. В. И. Сорокин например разграничава лирическите жанрове чрез два взаимоизключващи се признаци — идейно-тематичен (за одата, елегията, романса) и формален (за сонета, станси и др.) („Теория на литературата“, стр. 236—238). Въпросното разграничаване обаче позволява да се подражава на лирическите жанрове, разграничени от елегията, романса и т. н. по формален признак и с това замъглява жанровата им същина; ако елегията бъде вместена насилствено в присъщата на триолета форма, от това триолет не ще се получи; изобщо в това прокрустово ложе елегията би ли имала някаква художествена стойност?

При някои теоретици формалният признак е граничният камък не само за „твърдите поетически форми“, но дори и за епическите жанрове. Пак Абрамович например търси границата между повест и роман предимно в обема на изобразените предмети и събития, особено ако изобразените предмети и събития са сравнително еднородни по своя характер. Като пример, с който Абрамович подкрепя своята теза, се посочва разказът-приказка на Салтиков-Шчедрин „Премъдрата кротуша“, повестта на Гогол „Шинел“ и романът на Достоевски „Бедни хора“ (цит. кн., стр. 252). Нам се струва, че основата, върху която все още съществува схващането за жанра като тип художествена форма, и се подкрепя усърдно от

някои теоретици в областта на литературознанието и естетиката, е неразработеността на проблемите, отнасящи се до едни или други жанрове. Все още не е изработен едни сигурен критерий, чрез който да бъде определена същината на жанра; поради това тая същина се търси ту в сферата на художествената форма, ту в сферата на художественото съдържание. Прицел на настоящата статия ще бъде следователно проблематиката, отнасяща се до същността на жанра; в последващите анализи ще се позоваваме на такива жанрови форми, които са сравнително по-добре проучени, най-напред ще се спрем върху сонета, а сетне и върху трагедията, драмата и баснята.

Може би при никоя друга поетическа форма както при сонета не се срещат така отчетливо геният и бездарността, непринудените пориви на сърцето и студената конвенционалност, величието и шаблонът в поезията. Защото чрез сонетното изкуство са обезсмъртени имената на Петрарка, Шекспир, Лопе де Вега и др., но същевременно по извехтелите страници на литературните списания от миналото ще срещнем имената на сонетисти, където бездарността е подала ръка на условността, пресиления стих и мъртвилото. Не малко са обаче и теориите върху въпросната поетическа форма, но като се започне от А. В. Шлегел и се свърши до наши дни преобладаващо си остава схващането, което се стреми да охарактеризира сонета като стихотворение с определен брой стихове и съответна римова структура. Съгласно това схващане, поддържано от Шлегел, Мьонх, днес от Абрамович, Сорокин и други автори, сонетът може да бъде характеризирани така: поетическа форма, която се състои от 14 стиха (реда), разделени в две части — октава и секстет. Октавата от своя страна е изградена от два квартета, а секстетът — от две терцини. Класическият сонет обаче познава един вариант — това е английският сонет, при който секстетът се разделя на един квартет и едно римуващо се двустишие, т. е. английският сонет се състои от три квартета и едно двустишие. Римуването на стиховете се отличава с голямо разнообразие. При все това В. Мьонх ни е оставил една класификация на класическия сонет, която, макар и да е незадоволителна, би могла да бъде използвана при отсъствието на по-добра. В зависимост от съотношението на римите Мьонх различава три типа сонети:

I. Италианският сонет — този на Петрарка и Данте — познава както пръстеновидното римуване в квартетите

А Б Б А /А Б Б А/ В Г В /Г В Г
 А Б Б А /А Б Б А/ В Г Д /В Г Д,
 А Б Б А /А Б Б А/ В Г Д /В Г Д,

така и кръстовидното римуване

А Б А Б /А Б А Б/ В Г В /Г В Г и пр.

II. Френският тип сонет познава само пръстеновидното римуване в квартетите:

А Б Б А /А Б Б А/ В В Г /Д Д Г
 А Б Б А /А Б Б А/ В В Г /Д Г Д

III. Английският сонет, който се сочи като отделен тип сонет, има следната римова структура в трите квартета (към които се прибавя и едно римуващо се двустишие):

А Б А Б /В Г В Г/ Д Е Д Е /Ж Ж

Както всяка схема, така и тази страда от известна непълнота; разнообразните възможности при римуването на терцините създава безспорно и други възможности, освен посочените по-горе. От друга страна, класи-

ческият сонет е издържан в единадесет срички при ямбична стъпка за всеки стих; изключение прави само английският сонет, състоящ се от петстъпен ямб. Разбира се, казаното дотук се отнася изключително за класическия сонет; свободният, обърнатият, сонетът с кода и т. н. познават едни или други отклонения от горната схема.

За четящия настоящите редове признаците, с които дотук охарактеризирахме сонета като жанр, изглежда да са предостатъчни; при това Шлегел, Мьонх и др., пишейки върху същината на сонета, се ограничават с посочването на горните признаци, които съставлявали жанровата специфика на въпросната поетическа форма. (Съвкупността от тия признаци ще означим с термина „външна форма“.)

Възразявайки и противопоставяйки се на формалистическите теории за сонета, т. е. на тези теории, които обясняват същината на този жанр изключително чрез едни или други черти на формата, Йоханес Р. Бехер изгради своя теория, в основата на която той постави нов критерий на жанрова специфика. Съгласно този критерий същината на сонета трябва да се търси не изключително във формата, а преди всичко в съдържанието. За всеки е понятен революционният заряд, залегнал в тази мисъл; защото чрез нея се прави една решителна крачка напред за пълното скъсване с формализма в теорията на сонета — формализъм, господстващ още от Шлегел. В областта на един конкретен жанр — сонета — Бехер направи опит да конкретизира правилната в основата си мисъл на Хегел, че спецификата на жанра се отнася не само до формата, но и до съдържанието. Преди да разгледаме сонетния жанр в духа на анализите на Бехер, нека се спрем на провежданото от Хегел насам разграничаване на формата на външна и вътрешна. Това е необходимо с оглед на стоящата пред нас задача — да проследим отношението на жанра към формата, от една страна, и към съдържанието, от друга.

Разграничаването на формата на външна и вътрешна не е нещо ново. То датира още от Хегел, но понастоящем се поддържа от немалък брой теоретици. Даже автори, които считат, че употребата на тези два термина — „външна форма“ и „вътрешна форма“ — „не се явява безусловно необходима“ (Ванслов) не отричат, че различните страни на художествената форма се характеризират с по-голяма или по-малка близост до съдържанието. В. Ванслов обаче счита за неправомерно въвеждането на въпросните два термина; що се касае до разграничаването на формата на два „слоя“ в зависимост от тяхната близост до съдържанието, Ванслов е на мнение, че това разграничаване трябва да се прилага само условно. „Трябва да се помни, че разграничаването на формата на „слоеве“ по степента на тяхната близост до съдържанието е условно. То помага да се усети „дълбината“, „перспективността“ на формата, спомага за нейното правилно разбиране и адекватно възприемане. Не бива обаче тая „сложност“ да се представя механически. Всички страни на художествената форма се намират в тясно взаимодействие, преплетеност и освен това, който и да е, даже най-външният елемент на формата, се определя от съдържанието не само чрез посредството на други нейни страни и елементи, но и непосредствено“ („Содержание и форма в искусстве“, стр. 242 — 243). Без съмнение делението на формата на външна и вътрешна страда от условност; тая условност изпъква толкова по-добре, като се има предвид, че няма такава съставка на формата, която да няма отношение към съдържанието. Ако Хегел въвежда това деление, той върши това с оглед на следното: според него, външната форма е чужда или безразлична към

съдържанието; вътрешната форма обаче е органически свързана със съдържанието и е неговата интимна проява. Хегел илюстрира своето схващане с примера за печатната книга: форматът на книгата — това е външната форма; съдържанието на книгата нищо не губи от това дали форматът е един или друг, тъй като никаква вътрешна връзка не съществува между съдържанието и формата; вътрешната форма обаче са понятията, в които са закрепени схващанията и идеите на писателя (автора). Това схващане на Хегел за външната форма ние не възприемаме, защото считаме, че последната има отношение към художественото съдържание и, макар и опосредовано, се обуславя от него; въпреки това ние считаме, че делението на формата на външна и вътрешна е правилно, тъй като с него свързваме не само две страни от художествената форма, имащи различна близост до съдържанието, но и две страни — „външна“ и „вътрешна“, — имащи различни функции. И ако И. И. Виноградов приема двустепенното деление на формата, то е тъкмо поради това, че той свързва външната и вътрешната форма с различните функции, които те играят в художественото произведение. „Ако за образната (вътрешната — В. А.) форма решаващо изискване се явява нейното съответствие на идейното съдържание, ако главното тук е създаването на сюжета, на системата от образи, най-пълно и ярко разкриващи вътрешния идеен смисъл. . . , то външната форма (речевото повествование) изпълнява други функции. Нейната задача е най-адекватно да предаде образа, да организира възприятието на читателя при помощта на едни или други свойства на художествената реч така, щото образното съдържание да бъде възприето именно в такава степен на впечатлителност, в каквата това се желае от автора“ (И. И. Виноградов; „Проблеми содержания и форми литературного произведения“, стр. 185). Обстоятелството, че Виноградов признава двустепенното деление на формата с оглед на различните функции, които изпълняват външната и вътрешна форма, е един много силен аргумент в полза на това деление. Към подобно деление се домогва и Кр. Горанов в „Съдържание и форма в изкуството“. Съгласно Горанов „. . . вътрешната форма е структурата на произведението. . .“, докато външната форма е неразривно свързана с материалните средства, чрез които тя осъществява сама себе си — „. . . външната форма е обективизация на замисъла посредством материални средства. . .“ Вътрешната форма е неразривно свързана със съдържанието; външната форма не е чужда на съдържанието и се обуславя от него, но тая зависимост не изключва относителната ѝ самостоятелност. Горанов иска да обясни относителната самостоятелност на външната форма чрез онези елементи, които я изграждат, а, както вече отбелязахме, тези елементи — това са материалните средства, така наречения „език на изкуството“: багри, звуци, геометрични форми, линии, движения и т. н. В тоя смисъл външната форма е подчинена на законите на материала, а не се определя без остатък от художественото съдържание. Що се касае до становището на Ванслов, то ние отбелязахме вече: макар и да има известно право, доколкото подчертава условността на едно такова разграничаване на формата на външна и вътрешна, той не е прав, доколкото въобще отхвърля въпросното разграничаване. (А нека припомним, че в забележката към страница 242—243 Ванслов говори за рационално зърно в становището на Хегел, Потемнин и др. по въпроса за вътрешната и външна форма, но като че ли сам той не е дооценил това рационално зърно.)

Трябва ли същността на жанра да търсим изцяло в границите на

външната форма? Категорично — не! Един такъв възглед би ни довел до формализъм. С един такъв възглед ни най-малко не бихме превъзмогнали формализма на Шлегел, Мьонх и др. в областта на сонета. Защото външната форма не изразява същината на сонета като жанр и това Йоханес Бехер прекрасно долови и доказва. Тази форма — такава, каквато я познаваме, разделена на квартети и терцини — може да бъде напълно сполучливо имитирана от четиринадесетостишието (Vierzehnzeiler) или от други жанрове и жанрови разновидности, които обаче не са и не могат да бъдат сонети. Но има четиринадесетостишието, разделено на два квартета и две терцини, е сонет? Според Шлегел или Абрамович — да. Според Бехер — категорично: не!

Или друг пример. Драматизацията на повести, романи и поеми не е ново явление в нашия културен живот, но в последните няколко години то взе големи размери. Разбира се, против самата драматизация като творческо пресъздаване на белетристични произведения нищо не би могло да се възрази; драматизацията има и трябва да има право на съществуване дори и при наличието на добра съвременна драма, тъй като образите на сцената имат далеч по-могъщо и неотразимо въздействие, отколкото при прочитането на повестта, романа или поемата. Трябва обаче решително да се възрази против заличаването на ония специфични особености на драмата, което се допуска при сценичното пресъздаване на някои белетристични произведения. Такива „драматически“ произведения само външно наподобяват драмата, т. е. те подражават външната форма на драмата: наличие на диалог, сценичност, илюзия за съвременност на действието и пр. Поради това те могат да бъдат наречени драматически картини, но драми в същинския смисъл на думата те не са и не могат да бъдат. На тях им липсва онова, което съставлява жанровата специфика на драмата, а тая специфика не е затворена в границите на външната форма.

И тъй, външната форма на жанра не изразява неговата същност и специфика. Оттук и възможността за подражаване на сонетната форма от четиринадесетостишието или пък други близки на сонета жанрови разновидности. Но макар че същността на жанра не трябва да търсим единствено във външната форма, това не означава, че последната може да бъде подменяна, че е нещо случайно и без всякакво отношение към съдържанието на художественото произведение. Напротив, тя е проява, макар и далечна, на жанровата същност, поради което не може произволно да бъде подменявана. От друга страна, поради това, че тя все пак е свързана, макар и по-слабо, със съдържанието на художественото произведение, то всяка една промяна в нея се отразява върху художественото съдържание, където прочее трябва да бъде търсена жанровата същност в най-значимите ѝ компоненти. Например характерната форма, която е приел английският тип сонет

А Б А Б / Б Г В Г / Д Е Д Е / Ж Ж,

не остава без влияние върху съдържанието. Известно е, че още Томас Уайат видоизменя сонета на Петрарка, като раздробява секстета на един квартет и едно римуващо се двустишие. Наглед при тая външна форма английският сонет нищо не е загубил; в действителност обаче нарушено е съотношението между частите на сонета — докато при италианския сонет синтезът се осъществява чрез секстета като цяло, тук при английския синтезът се локализира изключително в двустишието; двустишието придобива особена ударна сила — то звучи като извод, като заключение, което изразява поука, сентенция и пр.; по своя характер това дву-

стишие плътно се приближава до епиграмата — в него съзираме същата тая концентрирана, просто ударна сила на изразяване на чувство, настроение и мисъл; както при епиграмата, така и тук с една едничка фраза — с единствен жест — е отдръпната завесата, зад която прозира една истина, изразена в крайно сбита, лаконически кратка форма. Но тъкмо чрез това двустишие зазвучаха нови, непознати дотогава за сонетното изкуство нотки на едно трагическо чувство; то се оказа много пригодно да изрази онова чувство на трагизъм пред тленността на красотата, което е така характерно за сонетите на Шекспир.

И все пак не бихме имали сонет, ако въпросната поетическа форма не би била разпределена на квартети и секстет. Та нима е случайно това разпределение на стиховете? Нима е случайност, че от XIV-то столетие до днес сонетът познава три основни типа форми — италианския, английския и френския? Трябва да отговорим — не! Разпределението на сонета на два квартета и един секстет има отношение към същината на тоя жанр и е във връзка — както това ще бъде изяснено по-надолу — с присъщото за сонета като жанр съдържание.¹ Прочее, нека подходим по-отблизо към същността и спецификата на тази поетическа форма.

В границите на всеки жанр ние различаваме освен външната форма и такива компоненти на художествената форма, които са устойчиви и непроменими за даден жанр. Жанровата специфика е тясно свързана с тях (макар че те изцяло не я изчерпват) и тяхното разрушаване в творческия процес означава разрушаването на самия жанр. Конкретно за сонета такива непроменими компоненти, отнасящи се до формата, съставляват схемата: теза-анти-теза-синтеза. Обикновено първият квартет осъществява тезата, вторият — анти-тезата, третият — синтезата. Разбира се, това е идеалната реализация на въпросната схема; практиката познава обаче по-големи или по-малки отклонения от „идеалната“ форма на сонета. Свободният сонет, сонетът с кода и пр. познават едни или други отклонения; но и класическият не е лишен от подобни отклонения. При някои случаи дори синтезът може да отсъствува — тогава той поне се подразбира — или пък може само да бъде загатнат. Поради това някои теоретици свеждат въпросната схема до следния вид: теза-анти-теза или въпрос-отговор, проблем-разрешаване. В тоя случай октавата осъществява тезата, докато секстетът — анти-тезата; въпросното разпределение много добре се долавя при някои сонети: докато в двата квартета преобладава едно определено чувство или мисъл, то в двете терцини се долавя един обрат в мисълта или настроението. А при английския тип сонет синтезата се осъществява само чрез последното римуващо се двустишие. Едно обаче е понятно: там, където схемата теза-анти-теза-синтеза отсъствува, там няма сонет, а подражание или имитиране на същия.

¹ Тук е потребно да изтъкнем, че и зад другите „твърди“ поетически форми прозира определено, своеобразно за тях съдържание, мислимо тъкмо в установената им римова структура и в точно определения строеж на строфите. Например още Разман в своето изследване на немския триолет говори за „епиграмния характер“ на триолета, който характер, разбира се, не превръща триолета в епиграма или сатиричен жанр, а нюансира с една своеобразна багра съдържанието му. Това се постига чрез 7 и 8 стихове, които повтарят съдържанието на първите два, но с по-голяма сгъстеност и интензивност на чувството. Или двата рефрена при рондото (след първата строфа от осем стиха и след втората строфа от пет), които повтарят мисълта на първия стих! Те имат значение не само на метрическа ценност, но служат да засилят преживяването и цялата емоционална енергия на произведението, така че рондото придобива характер на една градация на отляното в него чувство.

Нека илюстрираме казаното дотук чрез анализ на един сонет. Ще се позовем на CLXXIII сонет на Петрарка, където горната схема се е проявила в кристално чист вид:

Щом зърна пламък във очи й да блести
и с него като дъжд Амур да ме залива,
духът ми като цвят жадуващ се извива
и в рая земен на очите й цъфти.

Но като паяжина чарът миг трепти,
че в нейната зеница, станала горчива,
Амур пришпорва ме отново с болка дива
и ме възспира със обтегнати юзди.

И в тези крайности, във дните мои кратки
Припламва или леденее мойта плът,
така живея аз блажен и непокорен.

И много тъжни мисли имам, малко сладки,
и тръни и бодили ме бодят:

такива плодове растат на тоя корен.

Първият квартет, чрез който се е реализирала тезата, е наситен с едно единствено чувство — обожаване на любимата; при втория квартет, чрез който се осъществява антитезата, се долавя обрат в настроението — сърцето е наранено от скръб по несподелена любов. Антитезата е отговор на чувството, вълнуващо поета (изявено в тезата), тя е разрешение на един проблем; в тоя смисъл чувствата, изразени в нея, са в пълна противоположност на тия от първия квартет (тезата). Но ето и синтеза, която се е осъществила чрез секстета! — обожаване на любимата жена и скръб от несподелеността. В границите на така обособилия се конфликт пулсира сърцето — обожаване на любимата, въпреки скръбта от несподелеността; и същевременно горестна болка от несподелената любов, която не откъртва нито частица от сърцето на поета, принадлежащо на Лаура. Чрез тоя конфликт е изляна душата на поета — в преливите на две чувства: от боготворенето на мадоната до горестната скръб и обратно (ср. Johannes Becher, *Das poetische Prinzip*, S. 412).

От направения по-горе анализ е видно, че схемата теза-антитеза-синтеза е оная особена организация, в съгласие с която бива подредено и проявено сонетното съдържание; това е структурата на художественото произведение, начинът на изява и осъществяване на конкретното художествено съдържание. Тази схема съставлява това, което ние можем да наречем **вътрешна форма на сонета**. Но какво е нейното значение и нейната роля?

Първо, колкото и своеобразна, неповторима и оригинална да е творческата индивидуалност, колкото и богато и неизчерпаемо да е творческото „аз“, то не може да игнорира вътрешната форма на жанра. Напротив, неповторимо-индивидуално-артистичното начало на твореца се проявява и канализира чрез нея. Това е сериозен аргумент против интуитивистите, които някои направления в буржоазната естетика издигат в апотеоз. Дори и гениалният поет може да твори, когато организира мисъл, чувство и настроение съобразно вътрешната форма на жанра, а не в разрез с нея; защото разрушаването на последната не означава нищо друго освен разрушаването и на самото произведение.¹ В тоя смисъл творецът е „конструктор“, както ще се изрази Бехер. „Творецът на сонети е преди всичко конструктор — пише Бехер,

¹ Създаването на нови жанрове и жанрови разновидности се определя не само от творческата индивидуалност, но и от своеобразието на пресъздавания материал.

— при което нему може да се удаде само тогава една поетическа конструкция, когато той знае да чувствува, мислейки и да мисли, чувствувайки“ (Das poetische Prinzip, S. 413). Тъкмо поради това възпяването на интуицията и подсъзнателното в буржоазната естетика като фактори, чрез които се изявява абсолютната свобода на твореца, няма сериозно основание.

Второ, вътрешната форма на жанра така организира съдържанието в конкретното художествено произведение, че начинът на осъществяването и проявяването на това съдържание е немислим за друг жанр. Именно в такъв смисъл разбрана и промислена, тя е специфична за съответния жанр, макар че същината на жанра не се изчерпва единствено чрез нея — тя е само едната страна, едната съставка на жанровата същина. Но нейната специфичност се проявява в най-тясно връзка със съдържанието, което организира и конструира. Вън от това съдържание тя се превръща в пуста и безсмислена абстракция. Още тук бихме могли да изтъкнем, че същината на жанра не бива да се търси нито само във вътрешната форма, нито само в съдържанието, а в особената връзка, чрез която присъщата за съответен жанр вътрешна форма организира съдържанието.

От друга страна, въпросната връзка не би могла да бъде разбрана напълно и добре промислена, ако игнорираме факта, че тя бива изградена и реализирана в своето жанрово своеобразие чрез неспецифичната, но необходима за проявлението на жанровата специфика външна форма (върху ролята на последната вече говорихме, за да повтаряме казаното по-горе).

Тук обаче възниква следният въпрос: какво е онова съдържание, с което вътрешната форма на съответния жанр е най-тясно свързана? За да отговорим на този въпрос не общо и абстрактно, а конкретно и точно, нека разгледаме връзката на вътрешната форма и съдържанието в сонета.

За да се сътвори един сонет, не е достатъчно да се напишат 14 стиха, разделени на два квартета и две терцини, издържани в ямбична стъпка при съответно — пръстеновидно или кръстосано — римуване в квартетите и свободно римуване в терцините. В никакъв случай това не е достатъчно! Необходимо е мислите и чувствата на поета да бъдат конструирани съобразно схемата — теза-антитеза-синтеза. И ето, поетът е изразил онова съдържание, което осъществява тезата; пристъпийки към антитезата, той трябва да набележи оня обрат в мислите и чувствата, който е така характерен при антитезата. Чрез този обрат в съдържанието на сонета се създава противоречивост, конфликтност; конфликтът — това е така характерно за съдържанието на всеки сонет, че смело бихме казали: няма сонет там, където няма конфликт, някаква перипетия, някакво противоречие. У Петрарка това е конфликтът между пречистената от разума любов, която възвисява духа, и плътското влечение, чувствената любов, която превръща всяка сладка тръпка и нежен помисъл в мъка, скръб и горчива болка. У Шекспир се промъква и друг конфликт — конфликтът между красотата, която в своята тленност трябва да умре, и времето, което ще я покоси. Тия особености в съдържанието на въпросната поетическа форма създават една драматичност, напрегнатост и движение в преживяването. Най-после идва синтезата; тя се явява твърде често отговор на възникналия конфликт, но и тук драматичността е налице, нещо повече, в някои случаи тя достига особена острота (като илюстрация бихме привели терцините на СLXXIII-ия сонет на Петрарка). Видно е, че чисто лирическото съдържание се оказва неподходящо за сонетното изкуство. Поради това, изяснява Бехер, съдържанието на

Гьотевото стихотворение „Над всички върхове е тишина“ е неподходящо за сонет; също тъй както и редица иначе прекрасни стихове на пейзажната лирика на Кирил Христов или стихотворенията на Николай Лилиев „Тихият пролетен дъжд“, „Моите спомени“, „Сред есенното заустение“ и пр., наситени с неподправен и проникващ в душата лиризм, се оказват съвършено неподходящи за преработване в сонети. Не се касае тук до талант, до самобитност, до художническо майсторство и владение „техниката“ на сонетното изкуство, защото и най-големият майстор на сонета не би създал нищо добро. Касае се до следното: чисто лирическото съдържание на изброените по-горе стихотворения не притежава тъкмо тези черти — конфликтност, противоречивост, драматизъм, — без които няма сонет, а само подражание на сонет или в най-добрия случай имитиране на неговата външна форма. Това не означава, че сонетният жанр се превръща в жанрова разновидност на драмата; неговият драматизъм и неговата конфликтност са черти, близки до драматизма и конфликтността на драмата, но все пак са нещо различно от тях, поради простата причина, че сонетът е лирически, а не драматически жанр, което ще рече, че драматизмът и конфликтността при него са разрешени в лирически план и не предполагат премахването на лирическото начало изобщо. И тъй, проследявайки връзката на вътрешната форма на сонета (схемата теза-антитеза-синтеза) със съдържанието, ние установихме, че схемата изисква такива черти на сонетното съдържание като конфликтност и противоречивост, чрез които самата тя се осъществява. (Поради това между впрочем Бехер нарече въпросната схема „съдържателна.“) Тук вече сме в състояние да посочим какво е присъщото на сонета като жанр съдържание, представляващо другата съставка на жанровата същина. Анализираме ли стихотворението „Две хубави очи“ на П. К. Яворов и който и да било сонет на Петрарка, ще открием значими различия, които лежат не само в границите на вътрешната и външната форма, но и в самото съдържание. Тия различия се дължат на обстоятелството, че тук се касае до два различни жанра — лирическо стихотворение и сонет. Независимо от това, че те пресъздават един и същ обект — любовното преживяване, те го пресъздават по свой собствен начин, определен и обусловен от характеристиката за жанра вътрешна форма. Петрарка посвети на любовта си към мадона Лаура такъв огромен брой сонети, които поради своята свежест, искрена емоционалност и ненадминато майсторство преживяха вековете. И колко още стихове са посветили поетите на това чувство — стихове, топли и задушевени, чрез които поетовата душа ще откликне ту мечтателно-нежна и чиста, ту пък страдаща и жадна. В нашата лирика ще намерим прекрасни стихотворения, в които има много лиризм, много топлина и трепетни чувства. Ракитин ни остави своята любовна лирика, изпълнена с тихи, чисти чувства и мечтателност. Тая лирика познава и ведрата радост на сърцето, и тихата и смирена скръб на разлъката, но в нея няма душевни бури, няма неутолими страсти, драматически обрати и душевни сътресения. Тя напомня на спокойната майска поляна, изпълнена с дишането на пресни и свежи треви и цветя. Емануил Попдимитров ни остави „Лаура“, „Ема“, „Ефросина“, „Ирен“, в които образът на любимата е загърнат с булото на едно романтично, на места елегично настроение. Любимата — жена-дете е оня образ, който пленява поета с душевната си чистота, с невинността и женствеността си, оня образ, който, макар и да е рожба на поетическия блян, носи очарованието на „пъпка от кремове роза“. Има много топлина и задушевност в тези стихотворения, едно уссе-

щане на платонически духовна близост и сърдечна скръб по загубата на Ирен; във всеки случай любовното преживяване у Ем. Попдимитров е дълбоко, прерастващо в преклонение към жената, наситено с топлота и екзотичната романтика на спомените и мечтите. Но и тази лирика не познава конфликти и драматически обрати. А изтъкнахме вече, че строго лирическото съдържание е неподходящо за сонетното изкуство; нито мечтателната любов на Ракитин, нито пък романтичното обожаване на жената у Ем. Попдимитров могат да бъдат пресъздадени в сонети, тъй като тези преживявания се оказват противоречащи на вътрешната форма на сонета — схемата теза-антитеза-синтеза; те протичат, така да се изразим, в една плоскост, те не познават обрати, драматически перипетии и сътресения. Но конфликтността и противоречивостта в сонетното изкуство трябва да бъдат разработени в строго лиричен план — така че да не надухвърлят границите на интимното поетово „аз“. Поради това Яворовото стихотворение „Сенки“, където драматическото начало е изградено между две метафизически същности — мъж и жена — и е лишено от непосредствено интимен характер, е неподходящо за сонет. Именно конфликтността и противоречивостта, насищащи произведенията на сонетното изкуство, разрешени в строго лиричен план, съставляват другата страна от жанровата същина, която ние ще означим с термина „специфично жанрово съдържание“.¹ Но тая страна е специфична не сама по себе си, а само в органическата си връзка с вътрешната форма, чрез която придобива онази нюансираност, която я прави строго присъща само за съответния жанр (в случая сонетния жанр). Затова потребно е внимателно да се

¹ Терминът „специфично жанрово съдържание“ е още съвсем нов за нашата естетическа мисъл. Само Кръстьо Горанов досега в „Съдържание и форма в изкуството“ (стр. 173) мимоходом споменава следното: „Тук говорим за жанрова, родова и видова форма, а не за жанр, вид и род, защото те не са само форма, но и специфично абстрактно съдържание...“ Какво е съдържанието, което ние влагаме в този термин, се подразбира и от предшестващото изложение. За да се избегнат обаче нежелателни недоразумения, ние ще се спрем още веднъж върху него. Ние ще се придържаме обаче не към термина, употребен от Кр. Горанов — „специфично абстрактно съдържание“, — а към термина „специфично жанрово съдържание“. Последният ни се струва по-подходящ и в известна степен и по-конкретен.

Формата, както и съдържанието могат да бъдат характеризирани с множество черти. В съвременната естетическа мисъл у нас съществува тенденция към разграничаване на цялостната художествена форма на произведението на две основни страни: външна и вътрешна форма. (Върху тоя въпрос вече писахме няколко страници по-горе.) Също тъй може да бъде разграничено и художественото съдържание. Кр. Горанов например разграничава съдържанието на художественото произведение на идейно (същностно, основно) и предметно (историческо, обемно). „Предметното (историческо, жизнено) съдържание е съвкупност от изобразените, конкретни явления, събития, жизнен фон, обстановка“ (стр. 146), докато идейното съдържание изразява художествената идея, основната мисъл в произведението. Това от един аспект.

Същевременно, ако разгледаме съдържанието на едно художествено произведение от друг аспект, с оглед на жанра, към който принадлежи това произведение, то ние сме в състояние да отделим, да абстрахираме от съдържанието на това произведение — съдържанието в неговата многостранност, богатство, непосредственост, жизнена пълнота и т. н. — едни или други черти, тези черти, така абстрахирани от конкретното художествено съдържание съставляват онова, което ние нарекохме специфично жанрово съдържание.

Специфичното жанрово съдържание е специфично за всеки жанр поотделно, но не само по себе си, а в органическото единство с присъщата за съответния жанр вътрешна форма. То е най-тясно свързано с тая вътрешна форма във взаимовръзка, с която изгражда жанровата същина. Същевременно то — което е извлечено, абстрахирано из конкретното съдържание на художественото творение — има пряко отношение както към идейното, така и към предметното съдържание на творбата, тъй като то е в края на краищата опаката страна на това, което по-горе нарекохме идейно и предметно съдържание.

взрём в тая връзка, за да разберем същината на съответния жанр. А жанровата същина — конкретно на сонета — не може да бъде предоставена като механическа смес от схемата теза-антитеза-синтеза (вътрешната форма) и противоречивост и конфликтност (специфично жанрово съдържание, а от диалектичката взаимовръзка между тия две страни. Конфликтност ще намерим в не едно творение на лириката и драмата, но при сонета тя носи печата на едно своеобразие, което не се изчерпва само с лиричния план на осъществяването ѝ, но се изразява и в особената постройка, чрез която е прокарана и реализирана (съобразно вътрешната форма), чрез тая постройка двата полюса на поетовото преживяване (закрепени чрез тезата и антитезата), на пръв поглед далечни и недостижими, биват прелети в едно ново преживяване (синтеза) и с това превъзможнати, макар че това превъзможване не изключва и трагически нотки понякога (Шекспир).

Всичко това, което беше казано за същината на жанра, има валидност не само за сонета, но и за всеки друг жанр. Да се позовем например на трагедията. Обикновено жанровата същност на трагедията се търси в така наречения „трагически принцип“, последният се проявява двустранно — чрез съдържателна и формална страна. Съдържателната страна се представя от трагическия конфликт, присъщ на всяко едно произведение, което може да се нарече трагедия; трагическият конфликт — това е специфичното жанрово съдържание на трагедията. Формалната страна — това е своеобразната постройка на трагедийния жанр. Върху последната обикновено се обръща недостатъчно внимание, макар че без нея не би могло да се даде едно задоволително обяснение на същината на трагедията. Ала още Аристотел — в XIV-та глава на „Поетика“ — тънко улови тази страна и я разработи върху материала, който му даде античното гръцко драматическо изкуство. „... преди всичко фабулата прави поета поет: нравите, възгледите, изразната форма ще се удадат на десетмина, а срещу тях само един ще създаде безупречна и отлична фабула.“ (G. E. Lessing, „Hamburgische Dramaturgie, Berlin, 1952, S. 145) — тълкувайки античния мислител, Лесинг фиксира тъкмо тая страна на трагедията, върху която Аристотел отделя най-голямо внимание. Фабулата трябва да бъде така построена, че в трагедията да се съдържа страдание „... защото тъкмо страданията са отправени към целта на трагедията, към възбуждането на страх и състрадание...“ (цит. кн., стр. 146). Акцентирването на фабулата у Аристотел може би ще ни се види пресилено, не съвсем редно, ала ние в никакъв случай не бихме могли да игнорираме постройката на трагедийния жанр, поставиме ли си за цел да изясним неговата същина. Наистина в центъра на съвременните изследвания върху трагедията и трагическото тежестта пада предимно върху природата на трагическия конфликт. Но последният не би бил добре разбран, ако бъдат подминати с пренебрежение или с неразбиране ония съставки на формата, върху които се изгражда и прокарава той. Тези съставки са структурата, в съответствие с която бива построен трагическият конфликт, скелетът, върху който той бива съзидан и прикрепен.¹ Впрочем

¹ Не бива да се мисли, че тия мисли са ни просто внушени от Аристотеловата „Поетика“. Марксистко-ленинската поетика, изхождайки от идеята за диалектичката обусловеност на художествена форма и художествено съдържание, не е чужда мисълта, че трагическият конфликт като специфично жанрово съдържание пред-полага и съответната устойчива, непроменима за трагическия жанр компонента на формата, с която е в неделимо единство.

те представляват вътрешната форма на жанра, за който говорим тук, тъй като най-близко и най-непосредно са свързани със специфичното жанрово съдържание (трагическия конфликт) и са условие за неговата реализация в конкретното трагедийно произведение. А ето и тяхното естество.

Трагическият конфликт се изтъква върху две полюсно противоположни начала — дълг и чувство за чест (при трагедията на класицизма), религиозна повеля и нравствен или неписан обичаен закон (при античната трагедия) и т. н., — разстоянието между които е непреодолимо за трагическия герой. Никакво превъзможване на това разстояние — нито действително, нито въображаемо — не е допустимо в построяването на конфликта; в обратен случай той би бил разрушен. Невъзможността от преодоляването на тази дистанция е предпоставката за страданието или гибелта на героя.

Никакво право нямаме ние да подценяваме вътрешната форма на трагедията — постройката ѝ и фабулата като елемент от тая постройка, — щом като сме си поставили за цел да изясним същината на тоя жанр. Достатъчно е само да вземем предвид следното: конфликт, който не е подходящ за разработка в трагически план, може да бъде доведен до абсурд, ако творецът упорито се домогва, изхождайки от него, до сътворяването на трагедия. Тогава гибелта или страданието на героите се явява не естествен и необходим завършек на действието, а претенциозен резултат, продиктуван от вътрешната форма на „трагедията“. Такива „трагедии“ ние познаваме и днес. А Лесинг с ирония писа за една подобна „трагедия“ следното: „В една друга, още по-лоша трагедия (от трагедията „Олинт и Софрония“ на Кронек — В. А.), в която едно от главните лица умира съвсем за нищо, един зрител попита съседа си: „Но от какво умира тя?“ — „От какво? От петото действие!“¹ — отвърна му той. И наистина петото действие е страшна, зла зараза, която отвлича и хора, на които първите четири действия са обещавали много по-дълъг живот“ (цит. кн., стр. 89).

От написаните по-горе редове не е трудно да се разбере, че същината на трагедийния жанр трябва да бъде търсена не изцяло в трагическия конфликт, но и в своеобразната постройка на трагедията, която от своя страна прави замисления конфликт художествено пълноценен, организирайки го и конструирайки го така, че чрез развитието на конфликта, чрез неговата кулминация и пр. да бъдат разкрити релефно и емоционално неотразимо за зрителя неговият идеен смисъл, общественият му характер и т. н.; инак при лоша постройка и най-благодатният за трагедийния жанр конфликт би бил проигран.

Но нека проанализираме един епически жанр, какъвто е баснята.

Почти всички определения, давани на баснята, сочат като нейни отличителни жанрови признаци афористичността и алегоричността. „Алегоричен разказ за животни (по-рядко предмети) с поучителна цел“ — това е ядрото, около което се изграждат въпросните определения. Достатъчно ли е обаче да се укаже на алегоричната форма и афористичното съдържание на баснения жанр, за да бъде разкрита неговата специфика? Много общо и поради това съвсем неопределено е да се охарактеризира баснята като жанр чрез горните признаци, които са присъщи не само

¹ Нахаро, испански драматически поет, препоръчва разделянето на драматическото произведение на 5 действия: тая препоръка е имала влияние върху драматургическата практика от епохата на Лесинг.

на нея, но и на притчата, пословицата и пр. Освен това правилно ли е всеки алегоричен разказ за животни или неодушевени предмети да бъде наричан „басня“?

Още Лесинг разбираше колко незадоволително е едно подобно определение. Според него, оправдание има не всяка алегория, а само оная, чрез която се внася по-голяма яснота и понятност в изложението — какъв смисъл иначе има наместо хора да се изобразяват животни? Ценността на алегорическата форма е в това, че въвеждането на представителите на животинския свят ни внушава идеята за определен характер, тъй като баснята борави с „всеобщопознати и неизменни характери на животни“ (вж. G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, 1955, B. IV, S. 49). От друга страна, Лесинг подчертава, че специфическото за афористическия елемент при баснения жанр е това, че той произтича, следва от изобразената случка, а не се привнася механически отвън. Не беше чужд на търсения от такова естество и А. А. Потебня, който се опитваше рязко да разграничи алегоричността при басненото творение от всяка друга, подобна ней алегоричност (вж. А. А. Потебня; „Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка; гл. II).

Баснята има за предмет на изобразяване човешкото — човешки същности и отношения — като проявява предимно интерес към грозното в човешката природа. Ала тя изобразява и пресъздава в художествени образи тия човешки същности чрез едно характерно само за нея отношение на отчуждаване на последните от собственото им човешко съществуване. Така те биват пренесени извън областта на човешките нрави, постъпки и действия — в царството на животинския и растителен свят или в света на неживите предмети. Във формален аспект това отношение на отчуждаване се проявява чрез алегоричната форма, в която се обличат баснените образи; тая форма носи своеобразието на това отношение и поради това неточно и неправилно е да се свежда алегоричността на баснята до алегоричността изобщо; защото, когато някои теоретици твърдят, че басня е това „да се каже нещо, за да се разбере друго, а не това, което се казва“ (Ал. Балабанов), с това те зачертават своеобразието на алегоричната форма при въпросния жанр и я подвеждат под общия знаменател на алегорията въобще. Това е неправилно, тъй като чрез алегоричната форма при баснята читателят бива поставен в една далечина, от която той по-добре може да надникне в природата на човешкото; чрез „нравите“ на животните — олицетворяващи познати нам, пределно прости характери, — той е в състояние да улови по-релефно нравите на хората; следователно алегоричната форма тук не е самоцелна или пък употребена по други съображения, а е неразривно свързана с поучителния характер на съдържанието. И само доколкото тя може да изпълнява такава функция, само дотолкова тя е присъща, специфична за баснения жанр. (В това си своеобразие тя представлява вътрешната форма, без която този жанр е немислим.) Съдържателната страна на охарактеризираното по-горе отношение на отчуждаване се представлява от афористичния елемент. Последният обикновено е обособен като сентенция, мъдро правило, житейска истина, нравствена максима и пр. в началото или края на произведението, като го прониква изцяло и произтича непосредно от изобразената природна случка, произшествие и пр. Свообразието на баснената афористичност обаче е в това, че тя, бидейки извлечена от природни феномени или случки между животни и предмети, е придобила всеобщност, валидна не само за изобразения случай или по-

добен нему природен феномен, но и за човека и човешкото общество. Тая афористичност има обаче характер на специфично жанрово съдържание не във връзката си с алегорическата форма, а в единство с нея, — а това единство се проявява тъкмо в отношението на отчуждаването на човешкото във от човешкото му проявление и съществуване, в света на природното. Само така ние сме в състояние да уловим непогрешимо и точно специфичния нюанс на афористичността при баснята, по който тя се отличава от афористичността на близки до баснения жанр жанрове — притчата и пословицата.

Що се касае до външната форма, то очевидно е, че тя не изгражда същината на жанра; при все това тя е обусловена от жанровата специфика и в този смисъл е необходима за проявлението на тая специфика, т. е. тя не може произволно да бъде подменявана, безразборно видоизменявана в цялост или отчасти. Никак не е случайно това, че всеки жанр има своя характерна външна форма.¹

Характерната външна форма за даден жанр и специфичната за него вътрешна форма по-надолу ще наричаме с едно общо название — жанрова форма. От направените по-горе анализи се вижда, че жанровата форма не изчерпва същината на жанра изцяло; напротив, тая същина може да бъде изяснена само когато се вземе под внимание и специфичното жанрово съдържание. Всеки друг анализ неизбежно би довел до формализъм, до подчертаване на едни или други страни на художествената форма, а без да се надникне в съдържанието, пътят към същността и спецификата на жанра ще остане затворен за нас.

★

След всичко казано по-горе за същността на жанра, ние ще направим опит да определим два от най-важните жанрови принципи:

Първи принцип. Жизненият материал (обектът) се явява подходящ за претворяване в границите на съответен жанр само дотолкова, доколкото той притежава такива страни и признаци, които съответствуват или показват родство на жанровата специфика. Посочихме по-горе, че лиричeskото настроение, което не носи в себе си нито следа от драматизъм и конфликтност, не е подходящо за сонетното изкуство. Подобно лирическо

¹ Възможно ли е обаче същината на жанра да бъде изяснена в такава външна форма, която не е характерна за него?

Поради относителната си самостоятелност външната форма не е непосредствено свързана със същността на жанра и може с едни или други свои страни да бъде използвана от сродни жанрове. Например сценичността, наличието на диалог, илюзията за съвременност на действието, единството на действието и пр. са признаци, използвани от всички драматически жанрове. Но какво би останало например от епиграмата, ако я напишем в характерната за сонета, рондото, рондела външна форма? Несъмнено тя би загубила своята ударна сила, своята острота, рязкост и лаконичност. Такова „произведение“ епиграма не ще наречем, но едва ли ще дръзнем да го наречем и сонет. Или една елегия дали би била художествено пълноценна, ако нейният създател би завършил стиховете с ударени (силни) срички и би използвал „насечения“, подобен на телеграма израз, към който прибегнаха някои модерни поети в стремежа си да предадат динамиката на века? Обстоятелството, че в историята на литературните жанрове са се сложили и обособили за различните жанрове характерни външни форми, говори, че жанровата същина би могла да бъде изразена художествено-пълноценно чрез съответна, а не произволно подбрана външна форма.

преживяване може да приеме външната форма на сонет, но сонет в същинското значение на думата то няма да бъде, поради една понятна причина, че това преживяване не носи в себе си конфликтност и противоречивост; а без тия признаци не съществува никаква необходимост такова лирическо преживяване да бъде претворено във въпросната поетическа форма. И тъй, жизненият материал трябва да бъде пресъздаден в един или друг жанр не съобразно нашите субективни предпочитания, а съобразно неговите най-характерни признаци, които определят жанра и жанровата разновидност. Разбира се, това е истина, която не ние тепърва откриваме; това е истина, известна много отдавна. До нея например се е домогнал още Лесинг. В първите страници на „Хамбургска драматургия“ срещаме мисълта, че не всеки човешки характер може да бъде художествено преработен като трагически, причината за което се търси в това, че не всеки характер притежава такива признаци, които съответствуват на жанровата специфика на трагедията. „Не е ли характерът на истинския християнин дори съвсем нетеатрален? Не противоречат ли кроткото търпение, неизменното смирение, които са негови най-съществени качества, на цялата същност на трагедията, която търси да пречисти страстите чрез страстите?“ (Hamburgische Dramaturgie, S. 15). А десетина страници по-надолу срещаме същата мисъл в бележката относно представлението на фарса „Триумфът на преминалото време“. Ето що се казва в тая бележка. „Само че смешното е от такова естество, че то подхожда повече за един сатиричен разказ, отколкото за сцената. Победата на времето над красотата и младостта е една тъжна идея; въобразяването на един шестдесетгодишен безочлив старик и една също тъй стара глупачка, че времето само над техния чар не трябвало да има никаква власт, е наистина смешно; но да се видят този безочлив старик и тая глупачка е повече отвратително, отколкото смешно“ (цит. кн., стр. 29). Да, чертите на смешното (комичното) в жизнения материал, пресъздаден във въпросния фарс, са от такова естество, че е неприемливо сценичното му представяне — по-подходяща е епическата форма на художествено пресъздаване на този жизнен материал. Мисли от подобен характер ще намерим у Лесинг и в последващите страници на цитираното произведение (стр. 39, 111, 117 и пр.).

Защо обаче определен жизнен материал е годен за художествено претворяване само в рамките на строго определен жанр, а не във всеки друг? Преди още да е започнал творческият процес, чрез който определени страни от действителността ще бъдат художествено пресъздадени във факт на изкуството, творецът още в художествения замисъл вече определя жанра, в рамките на който ще бъде родено новото произведение на изкуството. Да се определи вярно жанрът в зависимост от характерните особености на пресъздавания жизнен материал — това е първата гаранция за художествен успех. Бъде ли определен жанрът, с това вече се определя и жанровата форма (характерната за жанра външна форма плюс своеобразната му вътрешна форма).

Оттук нататък жанровата форма (и главно вътрешната форма) ще се проявява като относително самостоятелна в целия творчески процес. Тя ще проявява афинитет само към онези страни на жизнения материал, които съответствуват на нейното своеобразие и структура. В този смисъл тя се явява сито, чрез което се отсяват всички признаци на жизнения материал, несъответстващи на спецификата на жанра, и се задържат и абсорбират само ония признаци и черти от пресъздавания обект, събитие, преживяване и пр., които показват сродство спрямо жанровата форма, респ. спрямо същността на жанра. Разбира се, в рамките на опре-

делен жанр могат да бъдат пресъздадени и такива страни от жизнения материал, които не съответствуват на спецификата на жанра, но при всеки случай те ще останат на заден план; например лирическият елемент има място в някои епически произведения, но той не е основен и не може да бъде такъв. Тая способност на жанровата форма да абсорбира само ония страни от обекта (от жизнения материал), които страни показват сродство със същината на жанра, ние наричаме и з б и р а н е н а ж а н р о в а т а ф о р м а. Тъкмо поради това от всеки конфликт трагедия (имаме предвид пълноценно, пълнокръвно художествено произведение) не става, както и от всяка случка — разказ.

Тук възниква такъв един въпрос: ако всичко казано по-горе е вярно, то как бихме могли да обясним някои факти из областта на изкуството? Касае се до следното: съдържанието на „Млада гвардия“ е художествено обработено в няколко различни жанра, а именно роман, опера, филм и дори скулптурна група; Вазов пък преработи сам повестта „Иван Александър“ в драма; днес е обичайно явление произведения като романи и повести да бъдат драматизирани, филмирани и пр. Но как е възможно всичко това? Нали различните жанрове в зависимост от присъщата им специфика изискват различен жизнен материал?

Нека прочее да разгледаме въпроса по-отблизо.

През 1906 г. Вазов написва повестта „Иван Александър“; през 1910 г. той я преработва в драма. Така на бял свят се яви „Към пропаст“. Ако бъде съпоставено съдържанието на двете произведения, то очевидно става, че основното, идейното съдържание и в драмата, и в повестта е едно и също. Един и същ е основният проблем, поставен за разрешение в тях, а именно женитбата на Иван Александър с еврейката Сара, която женитба има не тясно лично, а държавно значение и фатални последици за българската държава. Наистина в съдържанието на двете произведения има нещо много близко, много сходно и все пак и нещо различно; тези различия между драмата и повестта не са нещо случайно, нито пък са плод на някаква промяна в становището на Вазов спрямо пресъздавания исторически материал; не, тия различия се коренят в спецификата на драмата и повестта като два различни жанра, в които е пресъздаден един и същ исторически материал. Преработвайки повестта в драма, Вазов е разширил и задълбочил конфликта между царя и неговото окръжение. Това е наложило следните по-важни промени в „Към пропаст“: на първо място, Раксин от незабележителна фигура в повестта израства в драмата като активен противодействащ характер на Иван Александър — в нашите очи той изпъква като неустрашим борец срещу гибелната воля на царя; на втора място, Вазов отстранява някои положителни черти в главния герой, например религиозното благочестие, и с това засилва недоволството от него, като същевременно по-релефно изобразява трагическите последици от покварата и егоизма му. Горните промени, разбира се, не са резултат на субективен произвол, а са продиктувани от същината на драмата като жанр. Макар и да изхождат от един и същ исторически материал, драмата и повестта художествено пресъздават тоя материал не от една и съща страна, а от различни страни — повестта „търси“ описателния елемент, драмата — конфликта. Несъмнено конфликтът е набелязан и в повестта, но там той все пак остава на заден план; в драмата обаче той е разработен в неговата острота, в драматичното стълкновение между Раксин и покварата и разложението в царския дворец. Основният проблем и в двете произведения е един и същ, но

следствие специфичните за двата жанра особености той е получил различно звучение, различна оцветеност.

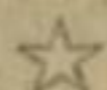
Казаното дотук ни навежда към следния извод: различните жанрове дори и когато изхождат от един и същ жизнен материал (обект) художествено пресъздават тоя материал от различни страни, в различни отношения: жанровата форма специфицира обекта, та в зависимост от нейното своеобразие и особености обектът (жизненият материал) бива художествено пресъздаден в различно отношение и от различен аспект. Тоя извод не е отрицание на формулирания по-горе принцип на жанра, а е неговата конкретизация. Принципът гласеше: жизненият материал се явява подходящ за претворяване в границите на даден жанр само дотолкова, доколкото той притежава такива страни и признаци, които съответствуват на същността на жанра. Поради това белетристични произведения, които пресъздават такъв материал, в който все пак има набелязан някакъв конфликт, се поддават по-лесно на драматизация, например „Гераците“ на Елин Пелин и др. Но веднъж драматургът започнал своята работа по преработката на роман, повест или поема в драматическо произведение, жанровата форма на драмата специфицира обекта, който драматургът трябва да отработи, така че всички ония страни на обекта, които не спомагат за изграждането на драматическия конфликт, за неговото заостряне и углубяване, за неговата пълнота и напрегнатост — всички тия страни биват игнорирани и пренебрегнати като недраматически. Това специфициране на обекта (историческия материал) ние разгледахме конкретно за Вазовата драма „Към пропаст“.

Втори принцип. Същността и спецификата на жанра се определя не само от характера на жизнения материал, но и от отношението на твореца към него. Творецът в зависимост от своята субективност подхожда по различен начин към жизнения материал. Последният бива оцветен в процеса на творческото му пресъздаване по един или друг начин в зависимост от личните предпочитания и вкусове на художника, в зависимост от някои негови морални, идейни, политически, религиозни и т. н. скрупули. Така че още в художествения замисъл жизненият материал бива преломен, нюансиран, „субективизиран“. Той придобива един отпечатък, наложен му от творческото „аз“. Ако този жизнен материал представлява например някакъв конфликт, то творческият субект може с оглед на свои лични предпочитания да му даде трагически оттенък; ако се касае до някакво противоречие между старото и новото, то той би могъл пак в зависимост от своите субективни наклонности и вкусове да придаде на това противоречие комически или пък сатирически отсенък; и т. н. Но, разбира се, творецът трябва да държи сметка за характера на жизнения материал, който е главният определител на жанра. Защото, ако драматургът се опита да пресъздаде в трагически план такъв конфликт, който не се поддава за трагедия, тогава той ще игнорира обективния характер на конфликта и поради това ще претърпи неуспех. И тъй, когато художникът полага печата на своята субективност върху пресъздавания жизнен материал, той трябва да „съхрани“ обективната му значимост. В такива граници трябва да бъде разбирана ролята на твореца като един от факторите, обуславящи спецификата на жанра.

Белински, пишейки за сливането на епическия и лирическият елемент в дитирамбите на Пиндар, изтъква по следния начин значението на твор-

ческата субективност за необособеността на епическите и лирическите жанрове в гръцката литература: „Видовете на лирическата поезия зависят от отношението на субекта към общото съдържание, което той взема за своето произведение. Ако субектът потъва в елемента на общото съзерцание и сякаш загубва в това съзерцание своята индивидуалност, появяват се: х и м н, д и т и р а м б, п с а л м и, п е а н и. Субективността на това стъпало като че ли няма още собствен глас и цяла се отдава напълно на онова висше, което я е осенило; тук има още малка степен на обособяване и общото, макар и да се прониква от вдъхновеното чувствуване на поета, все пак се проявява повече или по-малко отвлечено. Това е началото, първият момент на лирическата поезия и поради това например х и м н и т е на Калимах и Хезиод, д и т и р а м б и т е на Пиндар имат епически характер, допускат в себе си повествованието и изобщо се явяват във вид на лирически поеми с доста голям обем“ (Белински, Избрани произведения, стр. 268). Но ако субективността у Пиндар, Хезиод и др., още не изявила интимното „аз“ на поета, е причината за сливането на лирическия и епическия елементи, то в епохата на Ренесанса и времето, което го предшества, тя става причина за оформянето на редица нови лирически жанрови разновидности.¹ Освобождането на човека от средновековната религиозна догматика и схоластика — първият опит датира от XI в. в лицето на провансалската рицарска култура — роди една човешка субективност, която се отличава с богатство, многостранност и жизнена пълнота на чувствата и с един жизнелюбив, радостен, насочен към земното — красотата и любовта — поглед. Върху тая основа се роди едно ново изкуство и с него и редица нови жанрови форми на лириката като канцоната, рондото, албата, триолета, пасторала и вероятно и сонета. Тия нови жанрови форми бяха възможни благодарение на онова ново съдържание, което им предоставяше човешката душевност — съдържание, непознато до тогава. От друга страна, те са израз на поетическото „аз“ на ренесансовия човек, който пречупва и обагря това съдържание през призмата на своя интимен мир и с това го прави подходящо или неподходящо в неговата емоционална нюансираност за съответен жанр. Поетическото „аз“ трябваше да преодолее сложните метрически и римови схеми, както и канона на строфите и стъпката — остатъци от средновековната лирика с нейните рационални схеми и алегоричен начин на мислене и изразяване, от които се раждат новите форми на лириката, — та в съответствие с идеала на ренесансовия човек, който „знае да чувства мислейки и да мисли, чувствувайки“ да изяви неговата субективност в пълнотата и богатството ѝ. Тъкмо поради това някои от тия форми дълго чакаха същинските си създатели, ония, които ги овековечиха и обезсмъртиха името си чрез тях: сонетът — Петрарка, рондото — Воатиор, пасторалът — писателите на Възраждането в Италия.

¹ Безспорно е, че най-ярко субективността се проявява в рамките на лириката, но ролята на твореца-субект при оформянето и обособяването на епичните и драматически жанрове не е за омаловажаване и пренебрегване.



ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

СМИРНЕНСКИ КАТО ФЕЙЛЕТОНИСТ

Фейлетоните заемат най-значително място сред прозата на поета. И по обем, и по значение. Ако в лириката на Смирненски срещу едно нехумористично стихотворение се падат четири хуморески и сатири, в прозата му броят на фейлетоните и злободневките спрямо тоя на разказите и импресиите е още по-голям. Това показва, че освен като поет, Смирненски системно, съзнателно и непрекъснато се е развивал и като фейлетонист. Тук той също следва една традиция, онаследена от Ботев.

Като жанр фейлетонът е застъпен широко в българската литература. Активното гражданско съзнание на нашите писатели от миналото ги насочва към използването на най-ефикасното сатирично оръжие за бързо и сигурно поразяване на противника, за мигновено изобличаване на порока. От журналистически жанр с остра публицистична насоченост фейлетонът постепенно се превръща в художествено произведение, в което сбито и ярко се щрихират запомнящи се образи и характери. Впрочем, елементите на художественост и публицистичност са свързани тъй тясно помежду си, че може би ще бъде най-правилно да се говори за художествена публицистика в българската литература. Строги бариери и прегради няма — жанровете се преливат един в друг. Само в условен смисъл може да се говори за художествен и за публицистичен фейлетон — дотолкова, доколкото в отделното произведение преобладават едни или други елементи.

Христо Ботев използва фейлетонната форма както за пряка публицистично-сатирична изява на своите мисли и идеи, така и за създаване на отрицателни човешки типове. По дирите му върви и Алеко Константинов, който има големи заслуги за развитието и усъвършенствването на тоя жанр в нашата литература. В изострените политически сблъсъци след освобождението фейлетонът не слиза от страниците на вестниците. Няма да бъде пресилено да се каже, че едва ли има български писател от онова време, който да не е оставил името или псевдонима си под редовната рубрика с фейлетоните. След смъртта на Алеко между авторите-фейлетонисти изпъква ярко едно име — Георги Кирков. Ботев, Алеко Константинов и Георги Кирков са учители на Смирненски, техните традиции продължава той в новата историческа обстановка. Разбира се, той се влияе и от съвременните му пролетарски фейлетонисти (Д. И. Полянов, Крум Кюлявков, Хр. Ясенов и др.), които участвуват със свои творби в партийните издания.

Първото произведение на Смирненски, явило се в печата, е една хумореска в проза. Днес не можем да я прочетем, без да се усмихнем сниз-

ходително на 13—14-годишния автор. Започнал да пише и печата твърде рано, младият Христо Измирлиев се развива извънредно бързо: на 15 години той е редактор, на 20 неговият псевдоним Ведбал му открива път към най-известните хумористични издания, на 23 години е прославен певец на работническата класа. Това негово развитие е свързано и с бързото му идейно израстване и възмъжаване. Ако първоначално той съчинява хуморески за слугини, злободневки на ученически теми и арменски вицове, през 1917 г. вече навлиза по-дълбоко в проблематиката на своята съвременност. Фейлетонът му „Благотворителност“ („Българан“, 1917) е насочен срещу спекулантите и мошениците, които използват войната, за да натрупат богатства. В тази „лекция за неопитни благотворители“ Ведбал изобличава лъжепатриотизма на буржоазията, която използва всяка възможност за ограбване на средствата, предназначени за войниците от фронта. Зад привидната благотворителност се крие мръсният стремеж за лична изгода. Всичко е превърнато в търговия, основно мерило е печалбата. Никой не се свени да си присвои от залька на гладния български войник. Този фейлетон на Христо Смирненски ни въвежда направо в зловонната атмосфера на преситения буржоазен тил — разложен, престъпен, изгубил всякакво човешко и национално чувство. Ведбал го критикува от позициите на честния интелегент, чиято будна обществена съвест скоро ще го доведе до разбиране на истинските причини за обществената несправедливост — законите на класовата борба.

Може определено да се твърди, че насочването на Смирненски към хумора и сатирата е един от факторите, които спомогнаха за идейното израстване на поета, за неговото приобщаване към фронта на пролетарско-революционните писатели. В какво се състои въздействието на този фактор?

Хумористично-сатиричната литература е винаги съвременна. Тя е свързана със злободневното, актуалното, с това, което вълнува и възбужда духовете в момента. То може да бъде някоя епидемия, спортна среща, концерт и т. н., някое истинско „чудо за три дни“, от което на четвъртия ден ще останат само вицове и разговорите. Но може да бъде и някой политически скандал, някой гешефт, като прочутата „захарна афера“ на бившия софийски кмет-радославист Ради Радев. Будното око на хумориста, което следи капризите на конюктурата, не може да не съзре и в единия, и в другия случай благодатен материал за вицове, закачки, епиграми, фейлетони, сатира. Така от връзката на хумориста с действителността се ражда политически насоченият фейлетон, който постепенно ще измести безобидните анекдоти за вдовици, попове и ученички. А самата политическа тематика ще влече сатирика към все по-крупни обобщения за живота, ще му открива очите за дълбоките причини за обществената поквара, ще прояснява погледа му. Пише ли правдиво, такъв творец, тясно свързан с действителността, несъмнено ще прозре по-дълбоките истини за общественото устройство.

Има моменти в историята на всеки народ, когато самата действителност ежедневно и ежечасно ражда недоволници, бунтари, борци. Христо Смирненски имаше щастието, че се роди и живя в такава време. В годините, когато той се развиваше като поет и хуморист, обществената обстановка у нас силно се наелектризираще, извършваше се бързо олевяване на народните маси, разрастваше неимоверно широко влиянието на комунистическата партия. Стачните борби, уличните демонстрации и сблъсъци, войните, кризата, спекулата, черната борса и т. н. изостряха социал-

ните контрасти. Целият този кипеж се усеща особено остро в големия капиталистически град. Син на града, изпитал отрано мизерията и недоимъка, Смирненски, естествено, ще черпи теми за своите фейлетони от действителността, която му е най-добре позната. Както в поетичното си творчество, така и тук той претърпява едно развитие, което показва, че неговото оформяне като поет и белетрист се извършва успоредно и едновременно. За разлика от някои други поети, у които развитието на поезия и проза върви неравномерно, Смирненски по едно и също време израсна като възторжен поет на социалистическата революция и страстен пролетарски фейлетонист.

Този факт в творческата биография на Смирненски потвърждава едно друго наше наблюдение. Става дума за връзките на поета със символизма, на които връзки някои автори обръщат преголямо внимание.¹ Ако между поезията на Смирненски и символизма съществуваше някаква трайна, значителна, родствена връзка, тя би оказала влияние върху творческия развой на писателя. Известно е, че развитието на един Христо Ясенев или на един Людмил Стоянов като поети беше забавено от чувствителното влияние на символизма в техния творчески път. И Христо Ясенев, и Людмил Стоянов в художествената си проза се преориентираха сравнително по-бързо и застанаха по-уверено и по-безболезнено на позициите на реализма, докато в същото време в поезията си трябваше да преодоляват влиянието на стария начин на писане — символистичния.

Христо Смирненски нямаше защо да пренагласява своята лира. Той никога не е бил символист и в развитието му няма никакви първи и втори периоди. Когато Смирненски се явяваше в нашата литература, символизмът беше изгубил магнетичното въздействие на ново явление в изкуството; той си отиваше. Отиваше си, без да остави нищо трайно и значително и без да успее да отклони нашата поезия от правилния ѝ път: колкото и да се стараеше да я отблъсне от действителността, тя запази своя народностен характер и не престана да служи на живота. Единственото, което остана от символистите и за което беше нужно повече време, за да се изживее, бяха някои отделни изрази и средства от техния словесен реквизит. Но самото им използване, както имахме случай да се убедим,² ставаше по нов начин. Тук-таме те наистина могат да приличат на кръпки по реалистичната тъкан на творбата, но само тук-таме. При преработване на стиховете си сам поетът е отстранявал такива навеи на старата поетика. В развитието на българския стих Смирненски създаде своя система, своя поетична школа, коренно различна от тая на символистите.

Неговата борческа поезия израсна из хумористичното му творчество.

Същото явление се наблюдава и в неговата художествена проза. Възприемайки действителността като хуморист, той сам създаваше у себе си критично отношение към нея. И постепенно върху първоначално невинните шегги и безобидни закачки израсна неговата остра пролетарска сатира. Когато описва военното време, той няма вече да се задоволи с

¹ Така например в книгата си „Маяковский в странах народной демократии“ Любовь Фейгельман твърди: „Скъсвайки решително със символизма, Смирненски стана сднесспелсжник на нов етап в развитието на революционната поезия в България“ (стр. 213, к. м.). Такава постановка — за скъсване със символизма и прсмиваване към революционното изкуство — може да се даде за творческия път на поети като Хр. Ясенев и Людмил Стоянов, но не и за Смирненски, който никога не е бил символист и не е имало какво да скъсва със декадентството.

² Виж статията „Архитект на стиха“, сп. Литературна мисъл, 1958 г., кн. 5.

весели историйки, като тая в скицата „Фуражката“. Смирненски взема определено отношение към империалистическата война, показвайки уродливите образи на ония, които имат полза от нея. Силно, образно и внушително картината на военната действителност е разкрита във фейлетона „Прочее, смърт на въшките!“ Той е написан в монологична форма, като беседа:

„ — Да, господа! Въшките са най-голямата напаст за човечеството и частно за българския народ! Непълно е твърдението на лекарите, че те са носителки само на петнистия тиф. На въшките, само на въшките се дължи днешното положение на България! Мислите, че се шегувам?! Ни най-малко! Въшките са виновници за погрома на нашето отечество. Те са единствените, които обявиха войната, те тикнаха народа в касапницата, те го държаха три тодини в окопите, те най-сетне са причината за отпушването на фронта при Добро-поле!“

Става ясно, че фейлетонистът говори за тия въшки, които смучат народната кръв. Той е мушнал със своето жило и върху него стърчат набодени неколцина паразити: войноподпалвачи, спекуланти, вестникари, комисионери, стражари. . . Някои от тях фейлетонистът само е маркирал, на други се е спрял по-подробно, защото неговото изкуство е такова — нейде може да щрихира черта, образ, характер, да набележи известно положение с пунктир, другаде ще уплътни рисунъка и по този начин пред читателя ще изпъкне идеята на фейлетониста. А най-често той не я крие между образите и случките, изявява я пряко. Така е постъпил Смирненски и във фейлетона си „Прочее, смърт на въшките!“, дето направо пише: „Да, господа, много, много са по нас въшките. И в раса, и под пагони, и с цилиндри, и зелени, и сини, и жълти, и червени. . . всякакви са те.“ Сатирикът отбелязва, че въшките са създали войната, интендантствата, резервните магазини, дирекция на прехраната, комитетите за подпомагане на войнишките семейства и т. н. Това са местата, удобни при военната конюнктура за върщение на спекула, далавери, незаконно обогатяване. Партийният печат от онова време изобличава експлоататорската същност на тия учреждения, изнася факти на срамни пазарлъци и злоупотреби по време на войната, призовава към съдене на грабителите и разхитителите. Но нима могат да се открият всички подобни случаи, нима могат да се изброят формите и начините на злоупотреба? В такъв случай на помощ идва изкуството на фейлетониста. Острото око на сатирика надзърта из най-тъмните кюшета в мазетата и в душата на спекуланта и разголва истината такава, каквата е, без дори да има нужда да я заостря. Тя и без художественото преувеличение е достатъчно страшна, достатъчно горчива и изобличителна.

Като подлага на своя прицел спекулантите и комисионерите, Смирненски достига до по-дълбоко обобщение за света на експлоататорите. Той разбира неговата уредба: колкото си по-високо в структурата на обществото, толкова по-голяма възможност имаш да грабиш и да увеличаваш печалбите си, толкова по-голяма свобода на присвояването придобиваш. Както се изразява авторът с образния си език: „има: въшльовци, въшки, въшлета, въшленца и гниди“, които непрекъснато растат и се размножават.

Смирненски разкрива и друга характерна черта от тогавашната действителност. С няколко щрихи той отбелязва, че въшките се поддържат и подкрепят помежду си и „щом някой се запъти да ги захапне, то те веднага капват в устата му две-три капчици народна кръвчица и атакуващият

се задавя и затваря устата си.“ Това е много точно казано. С едно изречение талантливият хуморист разкрива начина, по който се запушва устата на критиката — подкупа. Този начин е познат от древни времена, не е нещо ново, за него сме чували, чели, знаем. И въпреки това изразът на Смирненски задържа нашето внимание. Тук фейлетонистът е проявил своето остроумие, казал е по нов, оригинален и интересен начин една позната истина и тя звучава светло, привлекателно. Тъй постъпва той в своите фейлетони, дето се докосне до нещо познато и обикновено. Намира нов израз, оригинално сравнение и така дори баналното и всекидневното получава нова окраска, възбужда присмех.

Хуморът между другото разчита и на изненадата. Когато чуем за първи път някой виц, ние можем да избухнем в смях, а после при повторното му слушане да останем равнодушни. Същото се случва и при четене на хумористично произведение. Знаем ли нещо предварително, то мъчно може да ни разсмее. Когато се повтаря един и същ виц, колкото и да е остроумен, той избледнява, неговото въздействие отслабва. Като добър хуморист Смирненски знае това и затуй насища речта си винаги с нови и оригинални сравнения. Много пъти в своите политически фейлетони Смирненски се връща към едни и същи теми, рисува познати типове. Но той се стреми всеки път да ги види по новому, да намери индивидуална форма на своите мисли, да създаде оригинална композиция, да изкове неповторими сравнения и епитети. По този начин неговият герой, макар да ни е познат от предишни фейлетони, изпъква с нещо ново и отличително.

Докато в лириката на поета някои епитети и сравнения често се повтарят, в художествената му проза такива повторения няма. И това е напълно обяснимо. Метриката, особената структура на стихотворната реч понякога налага използването на едни и същи средства и думи. Тъй се създава така нареченият „постоянен епитет“. Възможностите на прозата са неограничени. Художествената проза е всевластно, всемогъщо изкуство. Тя не познава никакви прегради, не се подчинява на никакви условности. Нейният полет е неограничен, нейният ритъм се гради от потока на фразите, а не на сричките. При това той е безкрайно многообразен и излиза далеч зад границите, очертани от ямба и амфибрахия.

Смирненски не желае да пренебрегне предимствата на художествената проза, а се възползува от тях и затова наред със стихотворенията си пише и разкази, фейлетони и импресии.

Главно място в прозата на поета се пада на политическия фейлетон. Смирненски е писал за буржоазния морал и религията, изобличавал е продажния жълт печат, подигравал е буржоазната интелигенция. Много негови фейлетони са свързани с осмиване на обикновени човешки слабости: ревност, изневяра, страхливост, сребролюбие и т. н. Най-голямата част обаче от неговите фейлетони (и най-значителната) е свързана с политическите събития на епохата.

Постоянните колебания на външната и вътрешна политика са една от централните теми на всеки фейлетонист. Нищо не дава такава ежедневна храна на хумористите, както комуникетата на осведомителните агенции и хрониката на печата. В неизбежните лъкатушения на конюнктурата, в свалянето и качването на величия, в изострянето или подобряването на междудържавните отношения, във всеки ход на дипломатите, във всяка промяна на политиката опитният фейлетонист ще намери богат материал за хумористично и сатирично творчество. И това е от край време така.

Фейлетонът винаги е бил и си остава злободневен, актуален жанр. Той се явява едновременно със събитието, което го е предизвикало, и отразява неговата обратна страна. Смеейки се, човек по-леко понася капризите на конюнктурата и се пригажда към новото. Шегата и вицът стават начин за изказване на неприятната истина. Но те могат да бъдат също така и средство за политическа борба.

Христо Смирненски измина чувствителен идеен растеж от присмехулно-патриотарските злободневки като „Из дневника на един английски поручик“ до правдивите карикатури на военната действителност като „Прочее, смърт на въшките!“, макар че едните и другите ги дели само една година творчество. Потърсим ли да определим най-важните причини за бързото идейно израстване на Смирненски, между тях на видно място ще трябва да поставим влиянието на едно крупно политическо събитие в най-новата ни история — Владайското въстание. Известно е, че като юнкер от военното училище Смирненски е изпратен срещу въстаническите части. Там той се среща очи в очи със смъртта, с кървавия ужас на войната и на братоубийствената касапница. Картините, които вижда, го изпълват с дълбока покруса и отвращение. Една нощ, обикаляйки с един свой приятел мястото на погрома и разрушенията, поетът се спира пред трупа на убит младеж. Тази среща оставя поразително впечатление в крехката му душа. В мъртвите очи на убития поетът съзира „лъчите на някаква студена маса от помръзнало проклятие, неизказано негодувание, от вкаменен ужас и непрошепнат въпрос“. „И този поглед на мъртвешките очи — изповядва Смирненски — отвори кървава цепнатина в моя мозък и се вгнезди дълбоко, дълбоко в сърцето ми. . .“ Силно и експресивно той е възсъздал по-късно тая истинска случка:

„Обърнахме трупа и осветихме лицето му. О, колко неща се четеха в изражението на това бледо, юношеско лице! А очите му! . . . Не, очите му не бяха очи на мъртвец. Те говореха, те питаха, плачеха и проклинаха!

В тях бяха съчетани хиляди думи, не, хиляди мъки, въпроси, мечти, скърби. . .

В тях се разказваше за светли младенчески дни, за родна стряха, за огнени очи на палава девойка, за пъргави наивни братчета, за баща, за майка. . .

Те шепнеха за света и сребрилата лунна нощ, за светлата зора и теменужната привечер, за пъстрите цветя и бистрите потоци, за свежите морави и тучните поля. Те плачеха за светлата пролет и меланхоличната есен, за златното лято и снежната зима! Те плачеха за живота! . . .

Те разказваха за угаснали надежди, за стихнали копнежи и помръзнало щастие. . .

Кому бе нужна моята младост, моята свежест, моите сили? — питаха те. Може ли някой да ми възвърне поне за един ден, поне за един час, за един миг онова, което никога не исках да изгубя? Може ли?“ („Очи“).

Колко тиха скръб и ужас има в тия описания, каква болка по безцелно и безсмислено отнетия живот на непознатия младеж! Смирненски сам е 19-годишен, в разцвета на младостта, и може най-добре да почувствува какво значи да се изгуби животът на тая възраст. Той съпреживява целия ужас на картината, той страда за ранната смърт на тоя „лист отбрулен от безмилостната ръка на войната“. Затова тонът на творбата е миньорен, траурен, чувството е скръбно, пейзажът е зловещ и черен. (Ето няколко характерни изрази, с които е възсъздадена обстановката

„Безмълвната есенна нощ току-що бе обвила в траурен креп влажната земя“; „Небето беше забулено от черни плътни облаци и само на запад това було се прорязваше над самия хоризонт и дълга, синя ивица нарушаваше общия тъмен фон“; „Гъстият мрак сякаш беше напоен с черно проклятие и изстинала, лепкава кръв, които тровеха дробовете, спираха биенето на сърцето и задушаваша“; „И скоро мълчанието като огромна черна птица кацваше над самите ни глави“; „Надясно се чернееха неприбраните още трупове“; „Близо до нас, край дънера на оголено дърво, чиито клони приличаха на протегнати черни ръце, лежеше труп“ и пр. Тия изрази и сравнения придават графична острота на описанието; рисунъкът съответствува напълно на основното настроение, което произтича от съдържанието на творбата.)

Ала най-характерното за разказа „Очи“ е изводът, който прави Смирненски от цялата тая зловеща гледка, поуката, която извлича от преживените ужаси в тая нощ и изобщо по време на допира си с владайските въстаници. Потърсен до дъното на душата си, покрусен и отвратен, той извиква:

„Проклета да бъде войната, тая черна рожба на смъртта!...“

Гласът му се слива с гласа на убития, в чиито жадни за живот очи поетът прочита:

„Проклет да бъде оня демон, който научи човека на братоубийство, проклет да бъде оня час, в който човешката ръка изкова страшен меч, вместо работен плуг!...“

С тия си думи Христо Смирненски сля гласа си и с гласовете на най-големите хуманисти на века, издигнали своя протест срещу войната, в защита на човека. От името на живите и мъртвите той отрече кръвопролитие и го прокле завинаги.

Този войнствуващ хуманизъм на Смирненски е една от най-характерните и най-драгоценните черти на неговия талант. Той е и първият етап в неговото устремяване към идеите на работническата класа. Защото днес младият поет и хуморист издига глас срещу войната, а утре ще потърси виновниците за кръвопролитие и ще подири сметка от тях.

Така по пътя на личния допир и опит Смирненски достига до идеите на хуманизма и демократизма. Също така лично той опознава обществената несправедливост (знаем колко е страдал наред с бедните гаврошовци, продавайки вестници из софийските улици). Върху свой гръб е изпитал той тежестите на живота още от най-ранни младини, вкусил е от „прелестите“ на капиталистическия град. Би могло определено да се каже: Христо Смирненски идва при идеите на комунистическата партия по свой собствен и личен път на гражданин и поет; той е изстрадал своята идеология. Затова тя не е външно и механично прикачена в неговите стихове и прози, а им е органически присъща. Има и други пътища за достигане до идеите на комунистическата партия, но Смирненски достига до тях по най-прекия.

Участието на младия юнкер срещу въстаниците около Владая има и още едно значение за неговата лична и писателска биография, което потвърждава извода за връзката между живот и творчество у Смирненски. Както е известно, Смирненски бил заловен от въстаналите войници, които му взели пушката и вместо да го разстрелят — както постъпвали враговете им с пленниците, — пуснали го да си върви. Старите и опитни революционери, прекарвали толкова години на фронта и обърнали оръ-

жие срещу правителството и царя, са разбирали много добре кои са истинските виновници за катастрофата. Те са тръгнали да събарят властта и да установят работническо-селска република, а не да мъстят на няколко заблудени и невинни младежи. Тази тяхна идейна зрялост и човещина, проявени в най-трудните минути на борбата, са направили извънредно силно впечатление на младия Смирненски. С освобождаването си от плен той се освобождава и от известните патриотарски заблуди, отърсва се от шовинистичната хипноза, тъй властна в онова време, и вече мъчно ще се съдържи той във военното училище. Та какъв офицер ще бъде този младеж, който е получил такова дълбоко отвращение от войната и я е намразил за цял живот? Какъв надежден кадър на негово величество ще бъде той, когато са му станали така мили и близки тия брадясали и дрипави войници, които са вдигнали оръжие срещу царя? Той ще се интересува от тяхната нерадостна съдба и ще разбере, че от добро те не ще са тръгнали право срещу смъртта. Нещо повече: много скоро той ще проникне и в причините за неуспеха на войнишкото въстание. Във фейлетона „Прочее, смърт на въшките!“ със свойствения си образен и алегоричен стил Смирненски посочи на какво се дължи поражението. Ние днес през дистанцията на четири десетилетия виждаме много добре причините за неуспеха на Владайското въстание. И затова не може да не ни учуди фактът, че още тогава, през 1919 г. един 22-годишен младеж дава такова вярно обяснение на историческите събития. Тази проникновеност на Смирненски, неговата способност да улучва винаги и бързо сърцевината на явленията, да извади на показ не само външната им страна, но и тяхната същина, придава особена дълбочина и сила на фейлетоните. Това не са забавни и повърхностни аламинутни снимки на събитията, с каквито са изпълнени тогавашните хумористични списания. Те имат по-дълбока цел. Те не само разсмиват, но и нараняват, уязвяват порока и ни ориентират за неговите размери и причини, посочват ни начините за отстранението му. Защото сатиричното острие на фейлетониста се направлява от неговата ясна политическа мисъл. Той успява да ни я внуши, като ни разсмее.

Политическите фейлетони на Смирненски са насочени предимно срещу буржоазните партии. Пролетарският фейлетонист изобличава произволите и цинизма на властващите и демагогията на опозиционните партии, които спорят помежду си само за разпределение на тлъстите кокали. И едните, и другите обаче живеят на гърба на народа и само лицемерно заявяват, че защитават неговите интереси. Всъщност те изразяват интересите на българската буржоазия и на партийните водачи, които винаги и навсякъде дирят лични облаги.

Смирненски е написал извънредно голям брой фейлетони и злободневки на вътрешнополитически теми. В тях живеят карикатурните образи на всички тогавашни политици — министри, партийни шефове, кметове и т. н. Прочетем ли тия фейлетони, пред нас ще изпъкне една комична действителност, създадена от талантливия хуморист. Всичко в нея изглежда смешно и нелепо, всичко предизвиква усмивка и подигравка. Сякаш разгръщаме албум с карикатури, изпълнени виртуозно, безкрайно разнообразно и с едно непресъхващо комично чувство. Или сме намерили някоя стара филмова лента и сега прожектираме запазените кадри, пред нас се редуват сцени на политически боричкания, изборни комедии, заседания на конгреси, сесии в народното събрание, полицейски подвизи по улиците и кръчмите, интригантства и фалшификации в

редакциите на жълтата преса. Ние се заливаме от смях при вида на пияните пазители на реда — стражарите или когато слушаме речта на самоуверения общоделски оратор, който не вижда, че партията му е тъй оредяла и останала без последователи, че ако вземе властта, не ще намери свои хора за попълване на министерските места. И същевременно ни е малко странно, че всичките тия карикатурни типове са живели в действителността, че цялата тая комедия от взаимоотношения и нрави е съществувала в живота. Но хумористът е верен на действителността и ние никак не се съмняваме в достоверността на фактите, до които той се докосва. При това той винаги назовава лицата с техните собствени имена и посочва истинските събития, които описва. И ако съвременният читател е малко изненадан и учуден: — Нима политическият живот в страната през онова време наистина е бил такава плетеница от комизъм и нелепост, от смехотворни дела на още по-смешни водачи? — то тази изненада произтича единствено от отдалечението и недоброто познаване на тогавашната обстановка. Вникнем ли по-дълбоко в атмосферата на тогавашните партийно-политически борби между буржоазните партии и групи, ние ще открием, че зад сериозния тон, с който ги прикрива техният печат, се крият сцени от същия куклен театър, показан ни във фейлетоните на Ведбал и Нагел Смуглий. Наистина, какъв богат извор на теми за хумориста представлява политическият живот в онова време!

Христо Смирненски черпи обилно от този извор. Всеки ден той следи дейността на буржоазните партии и ходовете на техните водачи и редовно (по няколко пъти седмично) пише своите фейлетони, злободневни и вицове. В хумористичното му творчество са осмени всички буржоазни лидери, като се почне от Василий Радославов и се свърши с Янко Сакъзов. Той е взел отношение към всички политически събития в живота на нашия народ след Световната война. „Не е до смях в тези трагични времена — отбелязва на едно място Смирненски и продължава: — но и най-великият меланхолик не би можал да устои на изкушението да се усмихне поне под мустак — ако, разбира се, не е с бръснати мустаци. . . А работата е действително сериозно-хумористична! В България стават велики гешефти“ („Блок на демократическите сили“). Фейлетонистът е осмял пазарлъците на радикалите и широките социалисти при образуването на така наречения „Конституционен блок“ в края на 1921 г. Макар да остават извън блока, широкаците открито му симпатизират. Смирненски сравнява тяхното положение с дейността на бандата крадци, които обират църквата, но се пазят да не стъпят върху светата трапеза, защото било голям грях. . .

Изобщо измежду всички политически партии най-често широките социалисти и земеделците са предизвиквали гнева на поета. И особено първите. Не минава случай — в стих или проза — Смирненски да не разголи тяхната същност на слуги около буржоазната трапеза. Това е било толкова по-необходимо, тъй като те са се представяли като изразители на интересите на работничеството, като негови приятели и защитници. Тази тяхна демагогия кара фейлетониста да бъде особено жлъчест в своите сравнения и характеристики. За да обрисова хамелеонството на Кръстьо Пастухов например Смирненски си служи с различни средства — от прякото изобличение и гротеската до недвусмислената ирония. Той го вижда ту като „допотопен крилат хищник или цербер пред вратата на буржоазията“, ту — през погледа на широките — го представя, че е „нешт

като Рамзес II, с добродетелите на св. Спиридон чудотворец плюс благочестието на дева Мария“ („Писма до оня свят“).

През 1919—20 г. социал-демократическата партия изживява тежка криза, защото участието ѝ във властта издава нейното сътрудничество с буржоазията. Докато работническите маси тръгват на ляво, широкоанските първенци се теглят на дясно и изгубват голяма част от своите привърженици. Това им положение дава изобилен материал за видове и подигравки на Смирненски. Във фейлетона „Страхливите мускетари или бай Яковия щаб и обединението“ се разкрива тежкото положение на общоделските водачи, напуснати и освиркани от работническото. Още в началото на тази „трагикомична оперета в едно действие“ Смирненски е представил твърде изразително действащите лица: Янко Сакъзов — „главен акционер на фалиралата фирма „Общоделие“ — облечен според сезона“ (т. е., винаги променящ се според момента), Кръстьо Пастухов — „полицейски министър от запаса! Облечен с избелели червеникави панталони и морава куртка. На лявата му страна само ножницата на шашка“ и пр. Фейлетонистът ги описва в едно трагикомично положение: отритнати и изоставени, те будят присмех и съжаление. Характерен е разговорът между П. Джидров и Я. Сакъзов:

„Ч и ч о Дж и д р о. Слушай бе, Янко. . . (Янко не го поглежда) Янко!

Б а й Я н к о. Какво?

Ч и ч о Дж и д р о. Слушай какво ще ти кажа. . . я барем ти си плати членската вноска!“

Все така духовито и остроумно Смирненски е подиграл оредялата широкоанска партия и в други свои произведения. Докладчикът в „Широките социалисти и гладуваща Русия“ предлага да се приеме резолюцията на събранието без гласуване, защото се бои, че в собствената си среда няма да успее да събере необходимото мнозинство. По време на изборите около пунктовете за гласуване фейлетонистът дочува такъв разговор:

„— Брей, брей, елате да видите широк социалист.

— Де го, де го бе?

— А, тоя е същия. . . аз го виждах и при 12 секция.

Цяла група избиратели и агитатори се натрупват да гледат редкия екземпляр“ („Край урните“).

А когато се преброяват бюлетините, оповестява се резултатът от изборите: „Общоделците спечелиха най-много — заявява хумористът: — останаха им бюлетини за още пет избора, ако до тогава техните бюлетини не бъдат купувани от музеите, като изчезнали старини“ („Кой спечели изборите“). Разбира се, и сега хумористът не ще остави битите общоделци на мира — той показва как те се мъчат да изопачат истината и не признаят провала си („Аритметика“), макар че последното кафе на „Г-н другаря“ Янко Сакъзов“ му изглежда все горчиво („Следизборни интервюта“).

Особено силно е изобличено отношението на широкоанците към Съветския съюз. Те се обявяват против закупуването и изпращането на храни за гладуващите в Русия, защото. . . с това се предизвиквала спекула и недостиг на хляб у нас. . . Христо Смирненски е разголил лицемерната им загриженост и е показал, че те всъщност твърде неумело прикриват голямата си ярост към Съветския съюз и симпатиите си към контра-

революционната паплач. Ето с какви думи се обръща широкоанският оратор към събранието:

„Другари, ние, славните марксисти, изказваме всички симпатии към гладуващите руси, ние изказваме съболезнованията си към тези страдалци, обаче жито не трябва да се праца. Нека погладуват селяните и работниците, както казват народняците, за да разберат, че където има болшевишка власт, дъжд не вали.“

Против младата съветска държава са всички буржоазни политически партии. Против нея се обявяват дори анархистите и с това издават най-добре истинската си природа. Пролетарският фейлетонист е принуден да защитава Съветския съюз от нападките на всички буржоазни партии и групировки. Макар да спорят помежду си по различни въпроси и да се боричкат, те са единни в отрицанието на болшевишката власт и в омразата си към комунизма. В такива случаи — както казва Смирненски — проличава, че през многото гърла на различните партии говори една душа. Когато анархистите кажат нещо против съветската власт, то се подема в хор от останалите партии.

„Анархистите разправят, общоделците повтарят, демократите го пеят по ноти, а народняците, вероятно, от възторг са примрели. . .

Кой говори всъщност?

Една душа през много гърла — разноцветната душа на буржоазията“ („Една душа през много гърла“).

В това обобщение се съдържа оценката на пролетарския хуморист, който с цялото си фейлетонно творчество е показал, че различията между буржоазните партии са несъществени и временни, а същественото и трайното е тяхната класова солидарност и общност. Червеният смях на фейлетониста ни води към същите изводи и идеи, както и неговата революционно-героична поезия. Той е пронизан от патоса на същото отрицание на буржоазния строй, което характеризира и неговите песни.

Фейлетонното творчество на поета е също така революционно и действено, както неговите стихове. То отрича съществуващия буржоазен строй и утвърждава борбата на работническата класа за социализъм. Прозата на Смирненски е целенасочена като поезията му.

В един свой фейлетон, силно обезобразен от цензурата, който напомня не само със заглавието си, но и със своята сила Ботевата „Политическа зима“, Христо Смирненски пише:

„Върху смъртния одър на престъпленията си, покрита през глава с одрипелата многоцветна завивка на национализма и демокрацията — старата буржоазна блудница зъзне и тръпне под мразовития лъх на своята политическа зима. От изток до запад, от полюс до полюс земята е скована от остър финансов и икономически студ и върху ледовете от замръзнала човешка кръв скъпотията и гладът развихрят своя смъртоносен валс. С хиляди камшици на безработицата те гонят пред себе си бездомните и гладни тълпи и шибат, безмилостно шибат посинелите кървави меса. А над локвите кръв, над топлите още късове човешко месо се втурват безчислените гарвански ята на спекулацията, и вечно гладното за кръв златно чудовище протяга пипалата си. . .“

Така в едри линии Смирненски е обобщил най-характерните черти на своята епоха. Само на две странички той е дал покъртителна картина на капитализма в световен мащаб. Уловил е най-съществените особености на съвременния му политически момент. Тежката икономическа криза,

разразила се през 1921 г. по света, изостря противоречията между потиснати и потисници. Тя обхваща не само победените страни във войната, но и победителите. Тя показва за сетен път, че противоречията на капитализма не могат да бъдат разрешени чрез войни. Напротив, кръвопролитията са задълбочили кризата, наместо да я облекчат.

Христо Смирненски е разказал в няколко произведения за тежестите на следвоенното време. Едно от тия произведения е озаглавено „Задгробен фейлетон“. Давайки простор на фантазията си, Смирненски е изградил една прекрасна творба на хумористичното изкуство. Идеята ѝ е съвсем проста и се съдържа в сюжета — героят на фейлетона се сблъсква с глада и жестоката инфлация по улиците на следвоенна Виена и предпочита да се завърне в ада, от където случайно се е измъкнал, за да навести грешната земя. След всичко чуто и преживяно в големия капиталистически град, той се връща отново в пъкъла, настанява се в един голям казан и се снишава на дъното — „за да не го видят и изпъдят“ отново на земята.

Тази обща и публицистична идея на хумориста — че земята се е превърнала в същински ад — е разкрита образно и художествено. Смирненски владее много добре законите на фейлетона като жанр. Фантастичният сюжет е използван, за да се разкрие съвременният реален живот. Съчетавайки сполучливо действителното с художествената измислица, писателят постига определено естетическо въздействие. Той е намерил и точната мярка между хумористичното и сатиричното, между онова, което буди смях, развеселява и предизвиква усмивка у читателя и онова, което го кара да свие вежди и да се намръщи. Хуморът и сатирата непрекъснато се преливат във фейлетоните на Смирненски и всъщност е невъзможно да се определи точно до къде свързва едното и от къде почва другото. Хумористично-сатиричните произведения на Смирненски са богати на нюанси и оттенъци, които варират от лекото, забавното и фриволното до яркото и страстно сатирично изобличение.

Външно-политическите теми заемат важно място в сатирата на поета. Той ги разработва в стихове или в проза. А понякога на едно и също събитие или явление в международната обстановка той посвещава и стихотворение, и фейлетон. Особено много стрели е отправил пролетарският сатирик срещу многобройните дипломатически конференции, които се свикват след войната. Христо Смирненски знае, че историята се твори от народните маси и затова така жестоко подиграва безплодните усилия на политическите въжеиграчи да се надлъгват взаимно. В Хага, Вашингтон, Версайл, Генуа, Кан се изпълнява една и съща роля — борба за надмощие в света. Затова и позите, и речите, и церемониалът в такива случаи си приличат. „Водопади от мастило, планини от книжа, океан от празни думи и над всичко това отгоре — една обикновена кръгла нула“ — бележи Смирненски във фейлетона си „Епидемия от конференции“. Той е показал убедително, че „дипломатическите свежърви“ са безпомощни да закърпят противоречията в световната капиталистическа система. „Политическите бабички се събират на клюки, лъжи и мъдрувания — на конференции“, но те не могат да облекчат положението на стария свят. Той трябва да си иде, защото е излишен. Родило се е новото общество в Съветска Русия и то е проговорило чрез своя представител на конференцията в Генуа.

Изразявайки нещо много характерно за буржоазната дипломация, Смирненски писа:

„Думите за дипломатите не са средство за изказване, а за прикриване на мислите, — беше казал един държавник. А друг прибави: „Ние, дипломатите, когато се съберем, така явно и нагло се лъжем, че всички бихме прихнали от смях, ако не бяхме възпитани хора. . .“ („Епидемия от конференции“).

Но ето че край зелената маса е заел мястото си един дипломат, който прави нещо необикновено: използва думите като средство не за прикриване, а за изказване на мислите („Първомайски шеги в Генуа“ — „дипломатически фейлетон“). При това той използва думите и за разкриване на мислите на своите партньори и опоненти. С това свое необикновено поведение той разбърква заучената игра на буржоазните дипломати и конференциите се превръщат в истински зрелища, които дават изобилен материал на хумориста. В неговите фейлетони се явяват фигурите на Лойд Джордж, Поанкаре, Барту и други видни политици от онова време. Те са ни познати от политическата поезия на Смирненски, където също са осмени техните безплодни дипломатически ходове и маневри. Фейлетоните „Карнавална приказка“, „Есенен фейлетон“, „Дипломатически възли“, „Шейлок на сцената“, „Скандал на главната улица“ и др. показват, че буржоазната дипломация лицемерно говори за мир и разоръжаване. Всъщност „старият свят пак върви към една нова война“ — казва Смирненски и неговото наблюдение се оказва пророческо.

В своите фейлетони пролетарският сатирик безпощадно е заклеймил всички слуги на стария свят, които полагат напразни усилия да го подмладят. В „Политически калейдоскоп“ Смирненски показва, че болестта на буржоазното общество е неизлечима — това е старостта. Тя е обхванала цялото му тяло, всичките му органи. С образния си и колоритен език фейлетонистът пише:

„В Америка финансово затлъстяване около бъбреците, в Англия ирландска кашлица и зъбобол от безработицата, в Германия — валутна анемия и репарационна жълтеница, в Италия — фашистко кръвохране. Франция пък се гърчи в странна психическа аномалия и току препазва ножове и мечове“.

Показвайки изключително политическо прозрение, Смирненски определи диагнозата на стария свят. Силно впечатление днес прави и неговият извод, че и фашизмът не ще може да излекува „затлъстелия старик“. Още при самото зараждане на фашистката чума Христо Смирненски взе ясно и определено отношение към това отвратително явление, което изразява отчаянието, безпомощността и страха на буржоазния свят пред нарастващото могъщество на Съветския съюз и пред небивалото раздвижване на работническата класа в света.

Със страшна сила червеният смях на Смирненски бие и по морала на буржоазната класа. Той нанася съкрушителни удари по нравствените устои на капиталистическото общество, показва цялата му гнилост и поквара. Във фейлетона „Столична аристокрация“ Смирненски повдига завесата, която прикрива отношенията в буржоазното семейство. Семейните нрави на столичната аристокрация са отвратителни! Разврат, разложение и пълно израждане царуват там, където е установена атмосфера на зловоние и застой. В спалните на съпрузите се е промъкнала парата, сметкаджийството, интересът. Чистата и свята любов е погазена отдавна, отхвърлена като нещо отживяло, анахронично. Любов по сметка, брак по сметка, разврат по сметка — ето картината на тия нрави. Взаимната

измама не се счита дори за престъпление, изневярата и лъжата са в реда на нещата.

В тая обстановка е създаден с особена яркост и живост образът на мадам Годорка. Нейните бакърени благодеяния за бедните, дребните монети, които тя пуца милостиво в ръцете на просяците, безчовечното ѝ отношение към слугинята и тормоза на бедния студент-квартирант са в пълна хармония с „полунощния ѝ морал“. Това са черти на един и същ характер, който обобщава най-отличителните особености на хай-лайфната дама. Тя носи в себе си всичките белези на бай Ганю — тя е може би негова родна дъщеря. Проста и некултурна, но хитра и съобразителна, тя иска да мине за човек от другия свят, от света на могъществото и „благородството“. Но и в „Столична аристокрация“, и в „На борба с туберкулозата“ и в „Надгробно слово“, и в „Лятна нощ“ Смирненски е показал истинската същност на нейната благотворителност: лицемерието. Зад филантропичните чувства на мадам Годорка се крият отвратителният ѝ егоизъм, позорство и вариклечковщина. Дори когато събира пари за борба с туберкулозата, тя го прави не от чисти и хуманни подбуди, а защото е модерно, шикозно и полезно — можеш да блеснеш, да се покажеш, да се поизпъчиш, а пък и да си създадеш някои връзки, които все някога може да дотрябват. Трагедията на бедния гимназист, който умира в стаята на мадам Годорка, докато тя „воюва“ с туберкулозата из Чам-кория в компанията на офицери и фабриканти, разкрива до дъно антихуманизма на буржоазния морал. С тази поанта Христо Смирненски сякаш завършва историята с неговата „познайница от хай-лайфа“. Но от единичния факт той е извлякъл ярко художествено обобщение за моралния банкрут на хората в стария свят.

На същите мисли ни навежда и фейлетонът „Двете физиономии“. Той вече има по-широк обхват. Но по същество изобличава лицемерието и лъжехуманизма на буржоазните политици, които проливат сълзи за гибелта на шестима гръцки държавници, разстреляни от своите противници, а си затварят очите пред смъртта на милионите жертви във войната. Смирненски издига глас на протест срещу такава „обществена съвест“, която стои равнодушна, докато Хорти покрива унгарската земя с избити комунисти. А когато италианските фашисти обезобразяват труповете на работниците, английският министър на външните работи лорд Кързон не само че не протестира, но не се свени да стиска ръката на Мусолини. И Смирненски заключава: „Обществената съвест“ има две физиономии: — едната цинично спокойна при ужасите на цели народи, другата — цинично възмутена от разстрелването на няколко държавници-убийци“.

Като изважда на показ тия две физиономии, фейлетонистът разкрива двуличието, лицемерието и фалшивия хуманизъм на буржоазията. Той сваля маската на притворството, с която тя крие истинската си душа.

При това Смирненски бичува не само европейската буржоазия, която се увълчи особено в периода на войната, но е изобличил и американския начин на живот, който остана сравнително далеч от грохота на оръдията и снарядите. Във фейлетона „Американско нещастие“ той показва в какво уничително и жалко положение е поставен малкият човек в големия свят на банките и небостъргачите.

Живо олицетворение на лицемерието в света на ситите Смирненски вижда в религията и в нейните проповедници. Тя узаконява и благославя престъпленията и масовите убийци. Тя упоява съзнанието на масите и го потиска, затыпява. Тя е противник на всичко ново и революционно и

яростно поддържа старото, застоялото, консервативното. Нейната роля като сила на капиталистическото общество е голяма. Затова пролетарският поет и фейлетонист не може да я отмине без внимание. В това отношение той продължи също една традиция.

От самото си зараждане, наред с другите демократични черти, които притежава, новата българска литература носи и един определено антирелигиозен дух. Ботев, Каравелов и П. Р. Славейков още преди Освобождението поставиха началото на една насока, продължена по-нататък от най-изтъкнатите ни писатели. Почти няма значителен български писател, който да не е създал произведения с антирелигиозна насоченост. Попът е един от постоянните герои на хумористичната ни литература, неговият живот е неизчерпаема и любима тема на сатириците.

Тая силна антирелигиозна струя в българската литература съвсем не е случайна. По начало българинът е атеист. Трезвен и практичен, той има здрав усет за нещата и материалистическо разбиране за света. Той не вярва или мъчно вярва. Повече се съмнява и всичко иска да изпита сам: „Око да види!“ Чужд на религиозния фанатизъм, свойствен на други народи, свикнал всичко да подиграва, той не се спира пред църквата и вярата — колко вицове и народни хуморески има за попове и светии! . . .

Било е време, когато българският народ е почитал църквата като дома си, вярата като рода си. Така е било в турско. Църквите и манастирите тогава са били едни от редките символи и крепители на българщината. Дребните монаси са произлизали от самия народ и са носили тежкия на робството, някои от тях са участвували в борбата за освобождение. Понякога родолюбивите и национални брожения са приемали религиозна форма и поради това борбата за независима българска църква е прогресивна по своето съдържание.

Но още след Освобождението се ликвидират специфичните условия, при които определени църковни лица можеха да играят някаква положителна роля. Изобщо в даден момент и при специални обстоятелства църквата може да има известно прогресивно значение (в просветителството, в борбата за мир), но религията — никога. И ако разгледаме по-внимателно фейлетоните на Смирненски, посветени на тази тема, ще открием, че те са насочени не толкова срещу църквата като институт, колкото срещу религията като система от наивни и реакционни представи за света. Известно е, че триумфът на материализма и развоят на положителните науки нанесоха смъртен удар срещу религията. Въпреки това обаче религиозните заблуди продължават да тровят съзнанието на някои хора. Смирненски е разбирал много добре, че религията упоява съзнанието на масите, прави го небоеспособно, притъпява го, отвлича вниманието от най-непосредствените задачи на момента и от борбата. Ето защо той създава произведения, които изобличават религиозните предразсъдъци и попцината като крепител на омразния експлоататорски строй.

Първоначално в лек и забавен хумористичен план са осмени дребните житейски недостатъци и страсти на църковните служители. Отец Ананий открадва агне от съседа си, макар че една от Божиите заповеди гласи „Не кради!“ („Според писанието“). Във фейлетона „Прощаване“ са изобличени хитрините и машинациите на монасите, които търгуват с църковната служба за лична изгода и обогатяване. Накрая тримата отци Иован, Василий и Теодосий се сбиват след една бурна разправия за пари. Само бедният клисар отчаяно припява: „Мир вам, братя, мир вам!“

И в двата фейлетона Смирненски разкрива несъответствието между думите и делата на свещенослужителите. Дори тия, които трябва да разпространяват религиозните догми, не вярват вече в тяхната светост и ги нарушават. Това вътрешно разложение и загниване е най-силното доказателство на писателя-атеист за лицемерната същност на религиозните проповеди. Смирненски е използвал това доказателство майсторски, разкривайки скрития за външно око порочен живот на монасите.

Но пролетарският фейлетонист не спира до тук. Той влиза в остра полемика с русенското списание „Християнин“, орган на свещеническото братство „Св. Григорий Богослов“. В началото на 1922 г., във времето на масов глад и оскъдица, когато недостигат средства и продукти, когато народът систематично не си дояжда, сп. „Християнин“ помества очерк на тема „Изкуството да се яде“. Това дава повод на Смирненски за написване на фейлетона „Синодално изкуство“, в който е показано пълното отчуждаване на поповете от интересите на народа. С голямо хумористично майсторство писателят е подиграл усърдието на „благочестивите отчети“ да докажат, че трябва да се яде бавно, с удоволствие и пр. Фейлетонът е богат на вицове, закачки, подмятания, намеци и хумористични сравнения, с които са направени смешни, жалки и нищожни самозадоволените представители на църквата.

В редица свои поетични и прозаични творби Христо Смирненски показва религията на служба у капитала. Тя е разбрала, че не може да намери опора само сред невежеството на масите, защото науката и ръстът на революционното движение подкопават силно нейните устои. Затова религията търси подкрепа другаде. И както винаги, тя се насочва към властимеещите и сключва негласен договор с тях на базата на взаимната изгода. Срещу подкрепата, която ще ѝ бъде дадена, тя обещава вярна служба — известно е, че с догмите си религията узаконява установения ред на нещата като сътворен от бога. Смирненски е показал много добре тази ѝ роля. Особено ярко проличава реакционната роля на религията в отношението на църковните дейци към Октомврийската революция. Те я анатемосват, отричат, проклинат и заплашват. Враждебното им отношение към революцията издава скритата им природа, разкрива класовите корени на религията, политическата ѝ насоченост. Същевременно фейлетонистът е разкрил лицемерието на духовенството, което иска да се представи, че е било винаги на страната на широките народни маси („Малко поезия“). Всъщност религията с еднаква готовност прощава дребните прегрешения на младото момиче, което е сгрешило с някакъв гвардейски поручик, и едрите грехове на столичния спекулант („Причудотворната икона“ — из „Столичен калейдоскоп“). Изповедта е начин за облекчаване на съвестта от тежнението на извършените беззакония. При това, както показва Смирненски, спекулантите и кождодерите са най-големи майстори на бомбастичните фрази, тяхната фарисейщина е неизчерпаема („Вечният фарисей“). Тя също цели да узакони съществуващото положение на крещяща социална несправедливост.

През близо двехилядната история разните вселенски събори са изчистили окончателно христовото учение и от най-малките зърна на социален протест. Така е останало основното: че този свят, в който живеем, е вечен и неизменяем, а спасение и облекчение ще търсим на оня свят. Съюзена с мистиката и метафизиката, попщината услужва прекрасно като идеологическа надстройка експлоататорските общества. Тя е несъв-

местима с борбата за социализъм, враждебна е на освободителния устрем на работническата класа.

Някога прогресивните сили виждаха в образа на Христа символа на спасението и освобождението. И Христо Смирненски в някои свои стихове, разкази и фейлетони използва този образ („Великденски яйца“, „Велики петък“, „Рождество“ и др.). Георги Бакалов е обяснил каква роля играят образите от библията в пролетарско-революционната литература. Те имат безспорно историко-литературно значение. Използувани са за целите на социалистическата пропаганда, тъй като се е имало предвид, че отделните представители на народа са с различно политическо съзнание и не са просветени в еднаква степен. Необходимо е било да се покаже — и Смирненски го прави много добре, — че съществува дълбока пропаст между истинската същина на религията и нейните общохуманни проповеди, чрез които е печелила привърженици. Изобразявайки съвременни събития, Смирненски си служи и с някои популярни библейски и митологически имена. Така напр. в новогодишния фейлетон „Рождество“ са направени известни аналогии между подробности из преданието за раждането на Исуса и факти от съвременната действителност. По същия начин писателят е постъпил и във фейлетона „Велики петък“, дето пише: „Всеки народ е вече един многолик Христос — всеки има своята Голгота“. Във „Великденски яйца“ се явяват образите на Юда, Пилат Понтийски, Тома и Марс, в „Пролетна целувка“ европейската буржоазия насъсква Колчак, Юденич, Деникин и Врангел срещу младата съветска държава така, както фарисеите са изпратили Юда да целуне Христос. Но те напразно ще чакат „да чуят как прозвучава над измъчената страна окървавената пролетна целувка“. Смирненски е внушил образа на червения колос, който окървавен, изнурен, но все пак величествен и страхотен посреща враговете си спокойно с думите: „Аз разкъсах зловещите окови на вашата блокада, аз пръснах черните гарвански ята, надсмогнах планините на вашата омраза, прегазих черните реки от клевети и лъжи, и ето ме, непоколебим и горд! . . . Какво вече можете вие?“

Антирелигиозните фейлетони на Христо Смирненски имат актуално, съвременно значение. Те трябва да се извадят от забвението и да се използват в днешната наша борба срещу религиозните предразсъдъци. Защото макар че са в значителна степен ограничени, религиозните заблуди и днес са все още живи.

Има хора, които просто не вярват в бога. Техният атеизъм е така да се каже пасивен. А има и активни натури, които воюват срещу вековните заблуди и предразсъдъци. Христо Смирненски е сред тях. Неговото голямо антирелигиозно творчество трябва да се проучи специално, за да се разкрият всичките му идейно-художествени богатства. В днешната борба срещу религиозните отживелици трябва да умеем да използваме всичко, създадено в българската литература на тази тема. Необходимо е съвременните писатели да продължат традициите, които сме онаследили от нашия пролетарски поет в изобличаването на религиозните заблуди. С тия си творби Христо Смирненски се приближава с още една крачка до нашата съвременност.

Често под прицела на пролетарския хуморист се изпречва буржоазната интелигенция и особено продажният жълт печат. На границата на комичното и трагичното Смирненски пише за нерадостната съдба на буржоазния репортьор, който обикаля с празен джоб софийските улици

и търси да си създаде някакъв материал за криминалната хроника на вестника, за да изкара някой друг лев („Репортьор“). Или ни представя друг негов колега по професия и събрат по съдба, който си отбелязва в тефтерчето, че е влюбен, за да не забрави („Из дневника на един репортьор“).

Също нейде по средата между болката и шегата са описани преживелиците на бедния дребен чиновник, останал бездомен, безпаричен и безработен, който се убеждава, че „най-тежката работа е да дириш работа“ („Как ме назначиха чиновник“). Смирненски съчувствува на тая невинна жертва на безработицата, с която животът всеки ден си устройва жестоки шеги.

Съвсем друго е неговото отношение към редакторите и сътрудниците на жълтата преса. Тук пролетарският публицист е безпощаден. Особено остро изобличава той нападките на буржоазните вестници срещу Съветския съюз и измислиците, които те разпространяват за младата страна. С какво голямо вътрешно превъзходство Смирненски се надсмива над фантазиите на продажните журналисти, които бъркат желаното с действителното и примират в очакване да падне съветската власт! „Петнадесет хиляди работници изклани за два часа“ — с това заглавие пролетарският фейлетонист пародира външната хроника на антисъветските вестници. Той се присмива над „Лионската агенция“, която убива за 78.435 път Ленина, както и над утопиите на Т. Г. Влайков за радикал-демокрация в Русия, основани върху факти като съобщението на в. „Радикал“, че „Ленин за 17.343 път напуснал Москва, преследван от китайските войски“ („Писмо за Влена“). Използувайки хиперболата и алегорията, Смирненски постига мигновено сатирично изобличение.

За да бъде сатирата съвсем актуална, хумористът не чака да се съберат факти, та тогава да напише фейлетон. Той знае, че колкото по-скоро се яви хумористичното произведение, толкова по-силно и неотразимо ще бъде неговото въздействие. Затова освен очерци, разкази и фейлетони, Смирненски използва и други форми на хумористичната публицистика. Една от най-разпространените негови творби са злободневките. С тях той е изпълвал останалото празно място във вестника и те не винаги са издържани в художествено отношение. Но нерядко в тия случайни бележки на Смирненски ще просветне някоя остра и хаплива мисъл, някое остроумно сравнение, метафора, каламбур. Веднъж той ще кръсти тия си злободневки „Трески за дялане“ или „Из печата“, друг път те ще се явят като „Велики мисли на велики мозъци“. Понякога Смирненски поставя известни въпроси и в хумористичен план отговаря от името на различните политически партии („Изборни зиг-заги“). Този начин на кратки и внезапни закачки по различен повод е обикнат от хумориста. Често, без да я подписва, той помества своята хумористична хроника, която следва бързо станалите събития. Къси и непретенциозни, тия вицове и афоризми на Смирненски са свидетелство не само за неговото остро политическо чувство, но и за големия му хумористичен талант. Ако прочетем отново „Първомайски слухове“, „Новогодишни подаръци“, „Първомайски“, „Гергьовденски премятания“, „Снежинки“ и др. или дори кратките от по едно изречение вицове под заглавие „Когато...“ или „Очаква се...“, ще открием, че от всяка една от тия хапливи и остроумни закачки би могло да се напише отделно стихотворение. Във всяка една от тях се съдържа такъв богат жизнен и художествен материал, че би могъл да се разработи в самостоятелно произведение. Някои по-слаби хумористи сигурно биха постъпили така. Но Христо Смирненски с щедра

ръка е разхвърлял скъпоценни зърна дори в непретенциозните хумористични „снежинки“, „изразходвайки“ по този начин интересни сравнения, оригинални епитети, вицове и остроты. Когато сега се мъчим да съберем тия зърна, ние се учудваме пред необикновено развитото художествено въображение на хумориста, пред огромната сила на неговия талант.

Богатият жизнен материал у Смирненски печели много от това, че е облечен винаги в строго индивидуална форма. Като фейлетонист той използва максимално възможностите на жанра. Всяко негово произведение се отличава с оригиналната си постройка и изпълнение. Смирненски пише злободневки, фейлетони, сценки, диалози, писма, едноактни пиеси и т. н. „На остров Нови-Мадагаскар“ е една фантазия, при която алегорията е съвсем прозрачна. В композиционно отношение фейлетонът „Сън на яве“ е крайно интересен. Съдържанието не е особено богато и ако авторът го беше изложил по традиционния начин едва ли щеше да направи някому впечатление. Но Смирненски изгражда такава сложна композиционна постройка, че на пръв поглед безинтересната история задържа интереса на читателя. Така Хр. Смирненски използва възможностите на художествената форма, за да изрази най-пълно съдържанието на творбата. Всичките му грижи към формата се свеждат до това да стане тя най-пригодна за голямото идейно съдържание на неговата художествена проза. Затуй той никога не изпада във формализъм или в маниерност. Всичките му творчески експерименти в областта на формата са контролирани от едно много строго и много точно чувство за мярка, за спазване на равновесието между съдържание и форма в отделните творби. Разбира се, съдържанието и при него има предимство, но Смирненски никога не би се задоволил с нещо несвършено и по съдържание, и по форма, защото знае прекрасно, че слабостите на едното влияят и върху другото, накърняват общото впечатление от творбата. Всъщност при Христо Смирненски е почти невъзможно да определиш как той търси подходяща форма за съдържанието на творбата си. В творческия процес те възникват едновременно. Христо Смирненски е най-нагледният пример за нерушимото единство между форма и съдържание в изкуството. И ако ние решим да пристъпим към разглеждане на някои от специфичните художествени средства на Смирненски като поет или фейлетонист, трябва да го направим с ясното съзнание, че ще накърним неизбежно до известна степен това единство. Все пак дори при такъв един обзор ще изпъкнат специфичните особености на фейлетониста, особеностите на неговия художествен метод — да отразява своята съвременност от позициите на работническата класа и трудовия народ във високоталантливи, партийни по дух и патос и свършени по форма произведения.

И като хуморист Христо Смирненски има удивително изострено чувство за думата и за нейното звучене в общия строй на речта. Той умее да характеризира точно, сполучливо, находчиво. Особено ярки и изразителни са епитетите, с които той осмива жълтата преса. Вестник „Пряпорец“ например е наречен „социал-шансонетка“ и „полудевственица“, спрямо която „старият бекярин, тлъстомехия буржоа „Мир“ си позволява „съвсем неплатонически волности“. Другаде „Мир“ е определен като „коремест вестник“, „търговско-спекулантска газета“ и пр. Вестник „Дневник“ е „сензационно-криминален“. Той е още „хрисим като ученичка от първата гимназия“. А „Слово“ е „тлъст ежедневник“, който си е поставил „великата задача да докаже, че от празното може да се насипва в пустото, т. е.

от професорските глави във вестникарските колони“. Така Христо Смирненски е намерил най-сполучливия епитет, който би подходдал за характеризиране на всеки вестник. При това епитетът е винаги емоционално обогатен и политически заострен. Определено хумористично звучене имат и други негови епитети, като „трансцедентална усмивка“, „широкодеколтирана Виена“, „содолимонадени антрефилета“, „недоферментирали мозъчни остатъци“, „стеарино-спермацетни добродетели“, „касонастръхвателна организация“, „цилиндричната десница на мадамата“ и пр. Смешно звучат и отделни думи, изковани от хумориста, като „плюйближец“, „тлъстомехие“ (дебеланко) и др.

Фейлетоните на Смирненски са оросени обилно с хумористични сравнения и метафори. Ето една малка част, подбрани наслуки:

„Разтегливо — като български закон“ („Как ме назначиха чиновник“).

„Вее пак, макар небето да се е разплакало като общоделец след избори, аз съм в празнично настроение — сиреч с празен джоб се готвя да празнувам Ботьовия празник“ („Писмо до провинцията“).

„Произхождението и съставът на тия салами са мистични като експресионистична балада“ („Към Банки“).

„— Бате бе, бръмбарите полезни животни ли са?

— Кой? Бръмбарите ли? Поглеждам лазещия в тревата едър черен бръмбар и като си спомням за синодалните старци, излъгвам: да, полезни са! Бръмбарите са полезни!“ („На чист въздух“).

„А Марица буботи, пъшка, пени се, спъва се от камък на камък — сякаш м-р Турлаков прави изложение по финансовото положение на България“. (Пак там.)

На едно място Народното събрание е оприличено със зоологическа градина, на чиято фасада някой е написал „Съединението прави силата“ навярно за да се пошегува със сговора на обитателите му („Писмо до оня свят“). Осмивайки решението на правителството да се дават под наем стените на гарите и вагоните и повърхността на кибритените кутии за частни обявления, Смирненски предлага: „Използват се за обявления и гръбовете на гражданите. Обявленията се написват в зимниците на участъците“ („Хуморески из „Земледелско знаме“).

Често пъти Смирненски постига хумористичен ефект и чрез използване на контраста. Като свързва противоположни понятия в произволна връзка, той също така цели да направи изложението по-смешно и забавно. Във фейлетона „Столичен калейдоскоп“ авторът изповядва, че му било тежко на душата, защото джобовете му били дълго време леки. По-нататък той съзира на тротоара „тежко въоръжени леки жени“. А в писмото си до измисления герой Вася Бродягин пише: „Ще ти кажа само, че тревата е изобилна, буйна, сочна, а въпреки това земеделците са твърде слаби насам“ („На чист въздух“). А фейлетонът „Рождество“ започва с думите: „Не е за пръв път! Точно 1922 пъти се ражда Спасителят, а спасение няма“.

Изобщо като хуморист Смирненски обича играта с думи. Неговата реч е свободна, лекокрила, наситена с каламбури. Един от неговите герои е възвисил своето босяшко съществуване „на седмия етаж в едно шестетажно здание“ („Писмо за Берлин“). Друг пише на приятеля си: „Аз лежа по гръб, защото съм, както изглежда, болен, а народняците боледуват от постоянно лежене на гръб“ („Писмо за Виена“). В „Лятна

нощ“ хумористът води следния разговор със своята познайница мадам Годорка за нейнея племенник:

„— Действующ офицер беше. Сега вече запасен е.

— А той отдавна е за пасене! — забелязах аз, смятайки, че и той ще пасе тучната трева в ливадата на блока.“

В хрониката „Очаква се. . .“ Смирненски използва също каламбура: „Очаква се неочаквано да се покъчи българският лев“. В „Би трябвало. . .“ иронично пише: „Мислите ли, че на мнозина мислящи не би трябвало да се забрани да мислят?“

В „Отмъщение“ той подлага на хумористично-хирургическа операция женското сърце и открива, че то е невярно. Например сърцето на Анка представлява интересна постройка: 77 отделения с по 7 килийки. Във всяка килийка квартирант живее по 3 дни. А сърцето на Райничка е претъпкано като електрическият трамвай „Св. Неделя—Княжево“, който се изпразва на последната спирка. Жанета пък се хвали: „Сърцето ми е военен клуб“. „А пък то излезе подофицерско събрание!“ — отбелязва хумористът и заключава: „Ах, тези сърца, тези женски сърца! Сложна простотия! . . .“

Разбира се, както в поезията, така и в прозата, отделните елементи и художествени средства губят голяма част от своята свежест и внушителност, когато се изтръгнат от текста. Те не са създадени абстрактно и умозрително, а винаги са свързани с конкретното произведение, с неговия дух и тон, основна идея и насоченост. Все пак отделни сравнения, метафори, изрази и остроумия във фейлетоните на Смирненски могат да звучат и самостоятелно като афоризми. Ние можем да ги подчертаем в неговите съчинения и да си ги препишем в бележника за интересни и остроумни мисли. При това техният обхват е твърде широк — от определени политически обобщения до свободни игрословици по най-различни житейски въпроси. Например само от няколко фейлетона на Смирненски можем да си извадим следните изрази с афористично съдържание:

„Има две неща, на които Пижо никога не може да определи мярката: ракията и пътя“ („В скиталчество“); „Съдбата е най-великата хумористка!“, „Човек намира винаги себе си прав!“ („Из дневника на един английски поручик“); „Мобилизацията е подписана многохилядна смъртна присъда“ („Армията си отива“); „Би трябвало хубавите стихове да се посвещават на грозните жени. — Красавиците достатъчно са възпети от самата природа“, „Ако времето действително беше пари, би трябвало да нямаме време и за пет минути живот — bankerите отдавна биха заграбили всичкото време“ („Би трябвало. . .“). И пр.

Изобщо и във фейлетоните, както и в разказите си, Христо Смирненски е майстор на лаконичната характеристика. Описанията му са сбити, стегнати, но емоционално наситени. За разлика от поезията, дето той е по-излиятелен, по-пищен и фразист в образите и сравненията, в своята художествена проза Смирненски се стреми към по-голяма простота и лаконизъм. Неговите разкази и фейлетони са кратки по обем, но тук не това е същественото, а стремежът на автора да постигне максимално художествено внушение чрез майсторски подбор на няколко най-характерни детайла. Понякога той така богато насища своята прозаична реч с вътрешен смисъл, че буквално зад всяко негово изречение се крие интересен и разнообразен подтекст от мисли и чувства. Дори имената на героите му носят определено съдържание: Скубачев, Людоедов, Дивногласов, Стокилов и пр. Сами по себе си те вече ни въвеждат в атмосферата на

творбата, подсказват ни биографията на героя, социалната му принадлежност и т. н. Разбира се, такова едно подсецане може да играе само спомагателна роля в хумористично-сатиричната литература. То не изчерпва изобретателността и остроумието на автора. Като описва своите герои, фейлетонистът се спира както на външния, така и на вътрешния им портрет. Той умее да изобрази в карикатурен план и външността, и манталитета, обноските, държането и говора на героя си. Такъв е например мистер Гюро от фейлетона „Гюро Михайлов пътува“ — един истински потомък на Бай Ганю. Най-напред Смирненски щрихира външния му облик:

„Гюро е едър, 30—35 годишен мъжага от радомирско. Той има нос като Кирил Христов, мустаци като Вилхелм II и коса като бакембардите на Тодор Тодоров. Очите му в нормално състояние са жълтозеленикави, но въпреки че мастиката е бяла, те най-често благодарение на нея, взимат ясночервен цвят, или както се изразява самичък Гюро Михайлов, правят „червена революция“.

Още от тук — и особено в разсъждението за бялата мастика и червените очи, чрез което се прави алюзия с политически оттенък — проличава отношението на автора към героя. След това Смирненски се спира накратко на биографията му, като подчертава някои комични факти в нея — Гюро не е от простите, той е завършил второ отделение, занимавал се е с фабрично производство на боза, бивал е стражар, следвал е индустриална химия при един калайджия, бил е вратар в английската легация, дето научил четири чужди думи и т. н. Следва също така кратко и лаконично запознаване с политическите възгледи и с характера на героя — Гюро „употребява всички питиета с изключение на водата и шампанското“, „парфюмира се с чесън и праз“, симпатизира на готвещата се да получи властта земеделска партия. „Вечен опозиционер на „Неправдите на световната несправедливост“ — бележи Смирненски за него и продължава: — Прочел е една червена „брошура за Ангелс и Крал Марс“...“

След така изградената синтетична характеристика, героят е показан в действие. В случките във влака се доразвива неговият характер и образът оживява пред очите ни. Със своя цинизъм, бруталност и простащина Гюро е олицетворение на оная част от привържениците на Земеделския съюз, които малко по-късно, когато партията им стана управляваща, използваха всички средства за разправа с класовоосъзнатия пролетариат, вместо да се обединят с него и да поведат решителна борба срещу буржоазията. Разбира се, в този фейлетон, писан в края на 1918 г., Смирненски не осмива Гюро от позициите на единния фронт. Известно е, че поетът не плати дан на тогавашната линия на партията спрямо сдружените земеделци. Като фейлетонист Смирненски е създал голям брой произведения, в които се осмиват представители на БЗНС, особено след като Ал. Стамболийски взема властта. По своята идейна насоченост тия произведения днес имат историческо значение, тъй като изразяват тогавашното отношение на партийната литература към властта на Земеделския съюз. Но в тях живеят и някои образи на лицемери, демагози, невежи политици и шарлатани, които искат да се облагодетелствуват от властта, без да са свързани кръвно с идеите и борбите на БЗНС, а използват само своето селско произхождение или своите връзки със селото. На всички е известно, че в последвалите исторически събития, които на Смирненски не бе съдено да види, тия хора изпопадаха от движението на трудовото селячество за съюз с работническата класа. Такъв именно „лумпенизиран земеделец“, ако може така да се каже, е Гюро Михайлов от фейлетона на Ведбал.

По-лесно е да си сатирик на чуждите и враждебни класи, да осмиваш техните пороци и загниване, страшно мъчно е да бъдеш сатирик на своята собствена класа! Това винаги е свързано с неудобства и рискове, с опасността да срещнеш възражения и отпор дори от страна на най-близките си другари. Христо Смирненски има една творба, която по художествени качества и идейно-философска дълбочина заема едно от най-първите места сред най-добрите му произведения. Това е „Приказка за стълбата“. В края на живота си, в Горна Баня, вече болен, той пише своето последно произведение. В лицето на изменника той видя още един извънредно опасен враг на работническата класа и изобрази правдиво неговия образ. Разкривайки обуржоазяването на пролетарския водач, Смирненски призовава към бдителност, към войнствуваща революционна непримиримост спрямо най-малките компромиси в борбата.

И в други произведения в българската литература е възсъздаван образът на изменника. Но така пълно, така просто и убедително никой не е разкрил социално-психологическата еволюция на ренегата. Деградирането на героя е проследено в извънредно строга логична последователност. В това отношение съвършената композиция, която има форма на стълба, улеснява твърде много възприемането на измененията в душата и поведението на героя. Не е никак лесно дори в едно голямо по обем произведение да се проследи развитието на героя от борец до отстъпник. С изумително майсторство само на четири странички Христо Смирненски е показал правдиво прехода между тия две крайно противоположни състояния.

С изобличаването на този герой Смирненски отправя сатиричното си острие и към някои отрицателни явления сред своята собствена класа. Заклеймявайки ги сурово и безпощадно, той воюва за строга и непримирима идейна чистота в партията и в работническото движение.

Образът на ренегата представлява истинско художествено откритие в пролетарско-революционната ни литература. Смирненски показва творческа смелост, разкривайки този образ.

Хората мъчно понасят смеха, когато той се отнася до тях самите. Те са готови да се смеят до пресита над чуждите слабости, но засегнеш ли ги лично, изведнъж стават сериозни, стават намръщени и зли. Къде остава техният чист възторг от хубавата хумористична литература, защо изчезва обективният критерий? Струва ми се, че това чувство на нетърпимост към шегата и смеха, когато са персонално насочени към нас, ние дължим на егоизма си. И няма по-голяма нравствено благородство от самоиронията, от способността да се шегуваш свободно и естествено и със себе си, както се шегуваш с всичко около себе си.

Христо Смирненски притежава във висша степен тази способност. Тук не става дума за това, че който раздава шеги или критика, трябва да умее и да приема присмеха и критиката на другите. Такава търпимост и толерантност е нещо сравнително по-елементарно, макар че и тя не винаги се среща. Става дума за оная свобода на хумористично-сатиричната изява, при която не остава незасегната дори личността на фейлетониста.

Като фейлетонист Христо Смирненски умее да се шегува с всичко — с изгорелия Народен театър, с умрелите си кредитори, с нещастния безработен чиновник, който слага край на живота си. Всичките тия неща, които обикновено навяват тъжни чувства, заживяват съвсем друг живот в творбите на хумориста. Изпитваш усещането, че понякога героите му имат скръбни маски, но фейлетонистът ги докосва със своята магическа

пръчица и те се усмихват и оживяват. Със своя жизнерадостен темперамент Смирненски превръща в истинска радост и наслаждение дори дребните неприятности, които изпитваме всеки ден на улицата, в трамвая, по учрежденията, у дома.

Така свободно и непринудено той се шегува и със себе си. Шегува се, без да се превръща в шут или палячо, който се търкаля по сцената и си бие жестоко шамари, за да ни развесели. Не, неговата самоирония има несъмнено много по-фина природа, съпроводена е с много повече изящество и артистичност. Четем посмъртно напечатания му фейлетон „Как ще си умра млад и зелен“ и се чудим: да плачем ли, да се смеем ли. . . И колко по-мил и симпатичен, колко по-скъп и близък ни става образът на болния юноша, който няколко седмици преди смъртта се шегува с болестта си, с безнадеждното си положение, със скорошната си гибел! Наистина, каква душевна енергия, каква творческа мощ, какво високо нравствено благородство, каква с нищо несломима жизненост е обладал този 25-годишен младеж, който може току пред смъртта си да напише това прекрасно произведение! Други биха съжалявали за неживяната си младост, биха оплаквали горката си орис, жестоката си съдба, биха наситили произведенията си с тежък, безпросветен песимизъм и това донякъде би било естествено. Но в последните творби на Смирненски няма и следа от песимизъм. Нещо повече, в тях няма нито една миньорна нота, макар че поетът е предчувствувал близкия си край. Напротив, до последния момент, докогато той може да държи молива, пише хумор.

На какво се дължи това негово голямо и всесилно жизнелюбие?

След като сме се запознали по-отблизо с неговата поезия и проза, не е трудно да си отговорим на този въпрос.

Като поет, разказвач и фейлетонист Смирненски е единна, целеустремена и всецяло обречена на борбата личност. Той е готов да изгори за идеите си, пригответил се е да посрещне мъжествено смъртта — като Йохан или като твърдия болшевик Василий. Той знае за какво ще умре, защото е залюбен в тълпите, защото е пленен от лъчите на новата зора. Отдал е всичко на своите бедни братя — целия си съзнателен живот. Най-висш свой дълг той вижда в това да им служи до последния си дъх, до сетния удар на сърцето си. Неговата увереност в тържеството на комунистическия идеал му вдъхва сили за творчество непосредствено и пред смъртта. Същата увереност, същата беззаветна преданост към идеите на партията и родината изпълваше героите и патриотите със сили за подвиг пред бесилото или разстрела. В болничната стая Христо Смирненски посреща смъртта така спокойно и с чувство на изпълнен дълг, както я посрещнаха неговите герои по фронтовете и барикадите.

Положителният герой не само като идеал, но и като образ присъствува в хумористичното творчество на Христо Смирненски. Наистина, неговото място тук не е централно, но все пак в цяла редица фейлетони той играе съществена роля. Обикновено положителният герой се явява в обобщения образ на тълпата. В трагикомичната едноактна оперета „Страховливите мускетари или бай Янковия щаб и обединението“ чрез хора на работниците и гласовете от тълпата Смирненски изразява нескритата си омраза и презрение към слугите на буржоазията.

Същата функция изпълнява и множеството във фейлетона „Карнавална приказка“. То нахълтва в залата на дипломатическия прием, за да каже своята дума от името на народите. Върху фона на смешните и жалки

силуети в маскарада изпъкват внушителният образ на хората със сини блузи и почернели от дим лица. Тяхната закана походка, свитите им юмруци, сериозното изражение на лицата им вдъхват респект, а дружният им вик, който еква като нечакана буря, блъсва блестящите полилеи и разтърсва страхотно залата, звучи като предупреждение и присъда над света на ситите. Смирненски симпатизира на тези мъже и жени, селяни и работници, чрез които говори съвестта на епохата. Те се явяват и във фейлетона „Страшният съд“, вече за да изпълнят своята присъда.

Във фейлетоните на Христо Смирненски образът на положителния герой не е персонифициран. Той е сборен, събирателен, силно обобщен. Предаден е в условно-романтичен план — като тълпа с едно сърце и една мисъл. По начин на представяне и по служба в произведението този герой прилича на хора в древногръцкото изкуство. Чрез думите на героя говори авторът. Когато фейлетонистът иска да изкаже пряко своите мисли, въвежда сборния образ на тълпата. Този похват не е нов, но Смирненски познава неговите предимства пред обективното възпроизвеждане на случки от живота. Разбира се, тук също с пълно право се намесва чувството за мярка, тъй като нито един похват в изкуството не е и не може да бъде универсален.

Може на някого да не допадне това въвеждане на събирателния образ във фейлетона. Може някои днес да смятат, че този начин е оветял, че е старомоден и пр. Всичко зависи от това не с какви средства борави авторът, а как ги използва в конкретния случай. Христо Смирненски въвежда майсторски положителния герой в хумористичното си творчество. По такъв начин той не създава „положителен хумор“, както би могло да се стори някому. „Положителният хумор“ като недоносче на теорията за безконфликтността няма нищо общо с положителния герой във фейлетоните на Смирненски. Това са две различни понятия. Сборният образ на множеството в хумористичното творчество на Смирненски не изглажда и не замазва конфликтите, а още повече ги изостря. Неговото появяване във фейлетона внася още по-голямо напрежение, създава атмосфера на непримиримост, подчертава класовия антагонизъм, който стои в основата на конфликтността в поезията и прозата на Смирненски. Той допринася за още по-отчетливото поляризиране на силите, което е особено нужно пред последната схватка.

Но този герой носи и още нещо. Заедно със смеха на поета, той е живото олицетворение на нарастващата сила на работническата класа, която се организира за бой. И нека страшната политическа зима сковава всички жили на земята, всички жизнени сокове, нека в снежните виелици бродят ята от гарвани и глутници вълци. Поетът знае и го е казал много хубаво, че това е зима, която ще накара човечеството по-скоро да поиска огненото слънце на новата пролет.

★

Това, което вчера е било мечта на поетите, днес е действителност. Идеалът на Смирненски се превръща в живо дело. Лъчезарното слънце освободи половината наша планета от леда на политическата зима.

Ще мине време и идеалите на поета ще възтържествуват в цял свят. Тогава няма да има и следа от онова, по което страдеше той и срещу което се бореше. Но и тогава неговите произведения ще останат като паметен документ за една героична епоха. Неговият горчив смях ще буди нови мисли и чувства. Защото смехът е вечен и безсмъртен — като живота.



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

СХОЛАСТИКА И ЕМПИРИЗЪМ. ТЕОРИЯ НА ОТРАЖЕНИЕТО И ТЕОРИЯ НА ИЕРОГЛИФИТЕ

I

След като се е запознал със статията на Я. Е. Елсберг „Схоластически концепции“, публикувана като дискуссионна в бр. 1 на списание „Вопросы философии“ от т. г., читателят не може да не попита: какво, собствено, е искал да докаже авторът с тази си статия? На каква общогносеологическа и специално-естетическа позиция стои авторът на статията?

Статията е насочена срещу „схоластическите концепции“ на Л. Н. Столович в новата му книга „Эстетическое в действительности и в искусстве“ (Госполитиздат, 1959). От само себе си се разбира, че няма нищо недопустимо и неправилно в това, че един съветски автор дискутира с друг автор по такъв извънредно важен общогносеологически и специално-естетически въпрос. От какви позиции обаче води тази дискусия Я. Е. Елсберг? От какви позиции критикува той „схоластическите концепции“ на своите опоненти, в дадения случай на Л. Н. Столович?

Още в самото начало на статията Я. Е. Елсберг сам дава доста ясен отговор на тези въпроси. Критикувайки книгата на Л. Н. Столович, Елсберг посочва преди всичко и главно това, че Л. Н. Столович превръща естетическите категории (прекрасно, възвишено, отвратително, трагично, комично и т. н.) в „елементи“ на самата действителност. По-долу Я. Е. Елсберг пише: „Разбира се, хубаво е, че Л. Н. Столович търси източника (разр. моя — Т. П.) на естетическото в обективната действителност, но лошо е това, че категориите на естетиката той механически пренася в действителността, отъждествявайки тези категории със свойствата на последната“. И още по-долу, позовавайки се уж на Чернишевски, авторът отново заявява: „Да, трагичното, комичното, прекрасното се съдържат в самия живот, и в него са корените (разр. моя — Т. П.) на съответните явления на изкуството и на естетическите категории. Но да свеждаме към тях живота — значи да плащаме данък на схоластическата систематика“ („Вопросы философии“, бр. 1, 1961 г., стр. 114, 115 и др., разр. моя — Т. П.).

Оставяме за сега настрана въпроса „свежда“ ли наистина Л. Н. Столович живота до естетическите категории, т. е. твърди ли той, че освен естетическите категории в живота нищо повече няма и не може да има. Може би сам Л. Н. Столович ще отговори на своя критик по този въпрос. След като прочетохме книгата на Столович ние не по-

лучихме впечатление, че у автора има такова „свеждане“. Но за сега да оставим настрана този въпрос.

Тук ще се спрем преди всичко на въпроса, превръща ли Л. Н. Столович и доколко „превръща естетическите категории в „елементи“ на обективно-реалната действителност“. Няма и не може да има между авторите, стоящи на позициите на марксизма-ленинизма, спор по това, че усещанията, представите, понятията, категориите, съжденията, методите и т. н. съществуват не в самата природна и обществена материална действителност, а само в главата или съзнанието (обществено по своята същност) на човека, т. е. не в обективната, а в субективната диалектика, взета като отражение (образ) на обективната диалектика в човешкото съзнание или, по думите на Маркс, като самото материално, но „пресадено“ и „преведено“ (преобразувано, преработено) в човешката глава. В самата външна природа няма и не може да има методи, категории, понятия. Да допуснем противното — би означавало да напуснем основната, принципната, материалистическата позиция и да преминем на идеалистическа (субективистка или обективистка — все едно) позиция.

Стои ли Л. Н. Столович на подобна антиматериалистическа, идеалистическа позиция? Струва ни се, че това съвсем не е така и че Я. Е. Елсберг неправилно излага възгледите на своя опонент, за да разкритикува неговите „схоластически концепции“. Да допуснем обаче за момент, че в това отношение критиката на Я. Е. Елсберг е напълно правилна. Нас в дадения случай ни интересува преди всичко въпроса: как сам Елсберг поставя и решава въпроса за взаимоотношението на обективната реалност и нейния субективен образ в човешкото съзнание?

Я. Е. Елсберг често цитира В. И. Ленин — по въпросите за категориите, за диалектическия характер на процеса на познанието, за критерия на практиката и т. н. Какво обаче се получава в края на краищата у самия Я. Е. Елсберг?

За да се ориентираме по-правилно в този общогносеологически и специално-естетически въпрос, трябва да припомним, че В. И. Ленин критикува и разобличава до край последователно отъждествяването от Базаров на усещането и усещаната вещ, на идеята и отразявания предмет и доказва, че базаровското отъждествяване изопачава истинските възгледи на Енгелс и води направо в блатото на субективния идеализъм. Същевременно Ленин не по-малко страстно и до край последователно критикува теорията на йероглифите (знаците, символите) на Плеханов и Хелмхолц.

Същността на въпроса се състои в това, че никъде и никога Плеханов не е отричал основното материалистическо положение: обективно-реалните неща и явления, въздействайки на нашите органи на усещанията, представляват от себе си обективно-реалния корен (или причина, или основание, или изходен пункт) на човешките идеи — усещания, представи, понятия, категории и т. н. И също така никъде и никога В. И. Ленин не е критикувал за това, т. е. в този пункт Плеханова — материалиста в гносеологията (и теоретика на изкуството). В. И. Ленин критикуваше Плеханова само тогава и дотолкова, доколкото той (Плеханов), като направи със своята теория на йероглифите отстъпление от основната позиция на материалисти-

ческата теория на отражението, превърна „субективните образи на обективно-реалните неща“ в йероглифи, знаци, символи.

Всеки знае, казваше Ленин, че символът (знакът, йероглифът) е възможен и тогава, когато става дума и за мними, обективно-реално несъществуващи неща и явления, докато всеки образ предполага наличие на отразяваните, обективно-реално съществуващи неща и явления. Това — първо. Второ, символът (йероглифът, знакът) не е подобен, сходен с означената от него вещь или явление, докато идеята, взета като „субективен образ на обективно-реалните неща“ е повече или по-малко адекватна снимка, копие, само че не фотомеханическа, а субективна (т. е. според Маркс идеална) на обективно-реалните неща и явления.

И в единия и в другия случай (т. е. и по плехановската теория на йероглифите, и по ленинската теория на отражението) обективната действителност играе роля на причина, основание, изходен пункт, корен на човешките идеи (усещания, представи, понятия, категории и т. н.). Същевременно обаче символите (знаците, йероглифите) се оказват чисто субективна проява на човешкото съзнание, а идеята-образ представлява от себе си именно „субективен образ (фотография, копие и т. н.) на обективно реалните неща и явления“. Това не е механическа, не е мъртва фотография или копие, а именно субективен и диалектически развиващ се образ на обективната действителност, която сама непрекъснато се развива (движи се, изменя се и т. н.) диалектически.

Това са основните, принципните положения на марксистко-ленинската, диалектико-материалистическа теория на отражението. Отстъпвайки от тях, Плеханов направи явно отстъпление в дадения случай от материалистическата теория на отражението в полза на субективизма и релативизма, не отстъпвайки същевременно от положението, че коренът или източникът на човешките идеи може и трябва да се търси в самите материални, обективно-реални неща и явления. Какво се получава по този въпрос в статията на Я. Е. Елсберг?

На дело се получава, че естетическите категории (най-общите понятия) не са субективни образи на обективно-реалните естетически свойства на действителността, а само имат в нея своя корен или източник. С други думи, получава се, че Елсберг, нежелаейки или нежелаейки това, напуска на дело позицията на плехановската теория на отражението и се връща върху позицията на плехановската теория на йероглифите (знаците, символите), срещу което никой субективист в света не ще възрази принципиално. Получава се, че в самата обективно-реална действителност няма и не може да има „елементи“ (страни, свойства и т. н.) от естетически характер, които субективно се отразяват в човешкото съзнание, усвояващо по законите на красотата нещата и явленията на обективната обществена и природна действителност. Получава се напр., че нашето революционно движение, нашият социалистически и комунистически живот, нашите нови, комунистически хора, нашето социалистическо строителство, космическите полети и т. н. не са сами по себе си също и красиви, прекрасни, естетически изобщо, а само играят роля, имат значение на източник или корен на естетическите категории, които ние „не можем механически да пренесем в действителността“, не можем „да отъждествим със свойствата на последната“.

Безусловно правилно е това, че категориите не могат да се пренасят механически в действителността, че те не могат абсолютно и метафизически (по базаровски) да се отъждествяват със свойствата на самата обективно-реална действителност. Но това е само едната страна на въпроса. В. И. Ленин, говорейки за гносеологическото сходство, подобие, съвпадение в процеса (не по базаровски) на образа с предмета, неведнъж е твърдял, че в нашите, човешки субективните (нечовешки няма) идеи, по-точно в тяхното съдържание, винаги има и трябва да има такива страни, черти и т. н., които не зависят (не се определят) „нищо от човека, нищо от човечеството“, а „идват“ (в идеята) от самите обективно реални неща и явления. Този процес е дълбоко диалектически, но това е едната страна на въпроса. От друга страна, той задължително се извършва, когато и доколкото ние познаваме обективно-реалните неща и явления. Ленин обръща особено внимание именно на тази страна на въпроса, имайки предвид, че без тази страна идеята се превръща в символ (знак, йероглиф) и че, следователно, ние по такъв начин напускаме по същество материалистическата (и диалектическа) позиция на теорията на отражението.

Какво се е получило у другаря Елсберг?

Напомняйки, че Столович в своята книга привежда известни цитати от Маркс, където се говори за „естетически свойства на действителността“, Я. Е. Елсберг веднага отбелязва: „Но у Маркс и помен няма от отъждествяване на тези свойства с естетическите категории или свеждане на действителността до тези свойства“ (стр. 115 разр. моя — Т. П.).

Ние, оставяйки настрана обвинението на Елсберг към Столович и другите съветски естети в „книжно тесногърдие“, „схоластика“ и т. н., питаме самия Елсберг: твърди ли Маркс, че материалното може да бъде пресадено и преобразувано в човешкото съзнание по такъв начин, че в нашите идеи (продукт на това пресаждане или преработка на материалното от човешкото съзнание) „и помен не би имало от обективно-реалните естетически и други свойства на действителността“? Ако Маркс би твърдял това, не би ли се оказал той субективист, йероглифист (символист, релативист), т. е. не би ли напуснал той позициите на материалистическата теория на отражението, не би ли престанал да бъде марксист — диалектически и исторически материалист? Откъде у Елсберг се е взела тази явно немарксистка интерпретация на дълбоката и последователна, до край материалистическа теория на познанието на Маркс, Енгелс и Ленин?

Непосредствено след това Я. Е. Елсберг напомня думите на Ленин: „Познанието е отражение на природата от човека. Но това не е просто, не е непосредно, не е цялостно отражение, а процес от поредица абстракции, формирувания, образувания на понятия, закони etc., които понятия, закони etc. (мислене, наука- „логическа идея“) и обхващат условно, приблизително универсалната закономерност на вечно движещата се и развиваща се природа“ (В. И. Ленин, Соч. т. 38, стр. 138, разр. моя — Т. П.).

Елсберг обвинява Столович в това, че у него „категиите“ обхващат действителността не „условно“, „приблизително“, а механически „се наслагват“ на нея, бидейки „тъждествени с нейните свойства“.

Бъркате, др. Елсберг! У Ленин въпросът за условността, приблизителността и т. н. на човешките идеи не сваля в никакъв случай въпроса

за тяхната обективност (а в този ленински смисъл и тяхната абсолютност). Относителността у Ленин и Маркс съвсем не означава нито релативизъм, нито субективизъм. Това са азбучни истини на марксистко-ленинската теория на отражението. Колкото и да са „условни, приблизителни, относителни“ нашите „логически идеи“ (категории, понятия, закони и т. н.), те са преди всичко „отражение (не символ, не знак, не йероглиф) на природата от човека“. Като такива, т. е. като субективни образи на нещата и явленията на обективната реалност (обществена и природна), те винаги и необходимо имат в своето съдържание нещо такова, което и два, повтаряме, от самите обективно реални неща и явления, а не зависи нито от човека, нито от човечеството.

Методът на познанието изобщо (научното, художественото и всякакво познание) е субективно отражение на закономерностите на движение, изменение, взаимодействие, развитие на обективно-реалната действителност (на нещата, на явленията) и служи на човека като средство незаменяемо оръдие за познание и изменение на света (обществото и природата). Методът не е просто движение на човешките идеи, а такова тяхно движение в областта на субективната диалектика, в което се отразяват закономерните процеси на обективната диалектика на самите неща и явления.

При това, изхождайки от „непосредното съзерцание“ (усещане) и преминавайки през фазите на мисленето с помощта на понятията, категориите, законите и други „логически идеи“, човешката мисъл се възвръща към практиката като към критерий и цел на човешкото познание на действителността, която сега се изправя пред нас като по-осветлена, обяснена, подредена, опозната от човека.

Това е именно позицията на Маркс, Енгелс и Ленин. Това именно е диалектико-материалистическата позиция на марксистко-ленинската теория на отражението в науката и изкуството, което, и майки не съмнено своя специфика, не престава да бъде обективно познание на света. У Елсберг моментите на „опосредованост, условност, приблизителност“ и т. н. поглъщат момента на обективност на съдържанието на идеите, т. е. момента на повече или по-малко адекватно отражение на света в човешкото съзнание. У него, Елсберг, категориите (научните, естетическите и др.) са абстракции, но в тях не е уловена, не е обхваната, т. е., според Ленин, не е отразена самата обективно-реална действителност, не са отразени самите нейни обективни свойства, в това число и нейните обективни естетически свойства.

Елсберг декларира, че не отрича нито теорията на отражението, нито обективността на естетическите свойства на обществената и природна действителност. Но това е само декларация. Логически той, по съществото на работата, превръща естетическите категории (под прикритието на „естетическо отношение на човека към обективно реалната действителност“) в субективистически, йероглифически, символистически идеи. Невъзможно е, ще повторим още веднъж, нито механически „да се

на слагват“ естетическите категории върху действителността, нито да се отъждествяват те абсолютно и метафизически с нейните обективно-реални свойства. Безусловно! Но това съвсем не значи и в никой случай не може да значи, че като че ли според Маркс и Ленин няма и не може да има обективно-реални естетически свойства. Това значи логически само едно: че когато и доколкото обективните естетически свойства се пресаждат и преработват в човешкото съзнание, те придобиват характер и значение на идеално, в Марксовия смисъл на това понятие, и в този смисъл те са човешки субективни образи. Но образите си остават, без да се превръщат в субективистки йероглифи, знаци и т. н. Доколко те остават образи, т. е. сходни, подобни на вещите снимки, копия и т. н., дотолкова тяхното обективно значимо съдържание не се намира в абсолютно и метафизическо тъждество (по базаровски) с обективните вещи и явления, а се намира във вечен, диалектически развиващ се процес на различаване и същевременно на съвпадение на предмета и идеята, на природата и мисълта, на материята и познанието. Без това — край на всяка теория на познанието, на всяка логика, на всяка наука. Без това няма нито марксистко-ленинска теория на отражението, нито марксистко-ленинска естетика.

Я. Е. Елсберг е длъжен да отговори ясно, точно, членоразделно: има ли или няма в обективно-реалната действителност обективно-реални естетически свойства (закономерности и т. н.)? Друг въпрос: ще ги търсим ли ние само в обществената или също и в природната действителност? Тук няма да засягаме този въпрос. Разглеждането на този въпрос би ни завело твърде далеч, но в дадения случай това не е и толкова нужно. Нужно е обаче да отбележим следното.

Естетическите свойства, форми, закономерности на обективно-реалните вещи и явления не съществуват във и независимо от вещите и явленията, отделно от тях, примерно в някакъв материален или идеален сандък, откъдето ние след това трябва да ги взимаме, за да ги „наслаждаваме“ върху действителността. Това е формалистическо разбиране на същността и ролята на естетическото изобщо, в частност на изкуството като най-концентрирано, съгъстено естетическо. Естетическото — това е свойство, форма, закономерност на самите обективни и субективни вещи и явления, възникващо и развиващо се в определена външна и вътрешна среда. Извън средата нищо не съществува и не може да съществува като конкретно определено и развиващо се. Същността на всяка вещь (съдържание), само проявявайки се в отношенията към другите вещи (същности, съдържания), има определени свойства, форми, закономерности, които, изразявайки същности от различен порядък, същевременно търпят определено влияние от своята външна и вътрешна среда.

Външните и вътрешни условия на съществуването и развитието на всички вещи и явления могат да имат различен характер: физически, биологически, икономически, психически и т. н. Естетическото е такова свойство, форма, закономерност на съществуването и развитието на различните вещи и явления, което, без да се свежда до други свойства,

форми, закономерности, същевременно не може да съществува и да се развива във и независимо от тях. Естетически категории без и независимо от обществения живот на човека и пречупващата се през него природа няма и не може да има. От това обаче съществуващото независимо от човека естетическо не престава да бъде естетическо, не престава да има свой собствен специфичен характер. Естетиката трябва да отговори по какъв начин, доколко и т. н. това е именно така. Тя досега не е отговорила изчерпателно на тези въпроси. Независимо от това, тя, естетиката, няма никакво логическо основание да отрича или недооценява съществуването на обективното естетическо в обществената и пречупващата се през нея природна действителност и да превръща естетическите категории в чисто субективистически, макар и непрекъснато развиващи се идеи — символи, йероглифи и т. н.

Естетическото съществува както в самата обективно-реална действителност, така и в изкуството, т. е. в нейното субективно отражение от човека по законите на красотата. Да се превърнат законите на красотата само в субективни закони (категории), да се изпразни тяхното обективно естетическо съдържание и значение — това би значило да се лиши естетическото, в това число и самото изкуство, от своята специфика. Произведения на изкуството, които отразяват или изразяват естетическото като съществуващо във и независимо от целия многостранен, богат, дълбок човешки живот, не са художествени произведения. Същевременно обаче произведения, които не се интересуват от обективните естетически свойства, форми, закономерности на живота и ни дават само идеите-образи на неговите физически, химически, биологически, икономически и други свойства, форми и закономерности, също не са художествени произведения. Изкуството ни дава и трябва да ни дава не само правдата и не само красотата на живота, а правдата-красота, или което е едно и също, красотата-правда. Но може ли то да изпълни и по какъв начин може да изпълни тази велика своя специфична задача, ако ние твърдим, че в самата обективна действителност няма и не може да има никакви обективно-реални естетически свойства, форми, закономерности, които след това се пресаждат и преработват в човешкото съзнание и в художествените произведения, или, което е едно и също, придобиват характер и значение на художествени субективни отражения (образи) на обективно-реалната обществена и природна действителност?

Книгата на Л. Н. Столович, въпреки някои свои пропуски и недостатъци (кой от нас ще напише на тази тема безпосредствена книга? Може би Я. Е. Елсберг?), поставя и в общи линии правилно решава въпроса за естетическото в действителността и в изкуството. Я. Е. Елсберг отрича това и я обявява едва ли не за образец на „схоластическа концепция“. Ние, разбира се, сме против всички и всякакви схоластически концепции. Но когато Я. Е. Елсберг води борба против схоластиката не от позициите на теорията на отражението, а, по същество, от позициите на теорията на йероглифите, всички и всякакви позовавания на историята на изкуството, на литературните факти, на конкретните литературно-критически анализи и т. н. не ще помог-

нат и не ще спасят автора от йероглифизма и емпиризма, от субективизма и релативизма. Не е безинтересно, че у „защитника“ на историята на изкуството в дадената статия няма и помен от исторически изследвания и обобщения. Не по-малко интересно е и това, че у „защитника“ на литературните конкретни факти и анализи няма и помен в дадената статия от нещо подобно. Цялата статия е къде по-бедна от книгата на Столович в това отношение. Но затова тя е несъмнено по-богата със своето. . . общо теоретизиране, при което — и това е най-важното — теоретическите положения, аргументации и изводи на автора се свеждат в последна сметка до това, че диалектико-материалистическата гносеология и естетика фактически се заменят от теорията на йероглифите, символите, знаците.

Няма и не може да има никакъв спор по това, че Ленин и изобщо марксистко-ленинската гносеология и естетика и тяхната основа — теорията на отражението — не отричат определена роля и значение на символите изобщо, но само тогава и до толкова, когато и доколкото, първо, символите изхождат от основните идеи — субективни образи на обективните вещи и явления (същото важи и относно математическата логика) и, второ, когато и доколкото техните крайни изводи се проверяват и утвърждават в последна сметка от човешката многостранна и прогресивно развиваща се практика. Иначе неизбежно се получава символизъм. А ние, марксистко-ленинските гносеолози и естети винаги сме били не против символите, а против символизма, не против релативността, а против релативизма, не против субективността, а против субективизма, не против формата, а против формализма, не против индивидуалното художествено и всякакво творчество, а против индивидуализма, не против емпирическите факти, а против емпиризма, не против абстрактността на мисленето, а против абстракционизма, не против научния и художествен метод, а против методологизирането и т. н.

За съжаление, всичко това е останало непонятно за Елсберг. Свърх всичко останало, той прилага в критиката си на интересната, актуална и като цяло полезна книга на Л. Н. Столович такива полемически прийоми, води своето, иначе живо изложение в такъв тон, употребява такива резки думи, които едва ли могат да помогнат за творческото обсъждане на основните въпроси на марксистко-ленинската естетика.

II

Не ще се спираме върху всички изказвания и критически бележки на Я. Е. Елсберг, направени не само във връзка с книгата на Л. Н. Столович, но и по повод на други естетически и литературно-критически монографии. Има в изказванията и в критическите забележки на Елсберг отделни положения, които сами по себе си са правилни и интересни. Но това са именно само отделни положения. Общо и изцяло Я. Е. Елсберг е тръгнал по неправилен път, обявявайки въпроса за обективното съществуване на естетическите свойства в действителността за „схоластика“, „измислена схема“, „отвлечено теоретизиране“, „неуместно да се мисли над въпросите, поставени от самия живот, от самата практика на социалистическия реализъм“.

Но, както вече видяхме, отричането, премълчаването и заобикалянето на основните гносеологически и естетически въпроси могат да доведат — и доведоха самия Елсберг — до неразбиране на теорията на отражението и до заменянето ѝ на дело с теорията на йероглифите (знаците, символите и т. н.).

Я. Е. Елсберг не е съгласен, разбира се, с такъв извод. И ето той бърза в края на своята статия да постави въпроса за „магистралния път, по който предстои да върви нашата естетическа наука, и за „издигането на сериозно обосновани работни хипотези“ (стр. 123, разредката моя — Т. П.).

Оставяйки настрана въпроса за извънредно хлъзгавите „работни хипотези“ (основните положения на историческия материализъм и на теорията на отражението в никакъв случай не може да се нарекат „работни хипотези“), да видим до какво, по същество, се свежда „магистралния път“ у самия Я. Е. Елсберг?

Споменавайки, в порядъка на декларация, че теоретични изследвания от голям мащаб и широк обхват са ни, разбира се, съвършено необходими и че „историята и критиката нямат право да подменят естетиката“ (теорията на изкуството? — Т. П.); отбелязвайки мимоходом също, че „такива изследвания не трябва да придушват с теоретически схеми живота и историята“ и т. н., Я. Елсберг бърза да обобщи своите разсъждения: „Не можем да определим предмета на „естетическото съществуване“, без да си изясним от тази гледна точка основните етапи на историческото развитие на изкуството и на художественото съзнание на човечеството“ (стр. 123).

Изкуството е по същество естетическо отношение на човека към обективно-реалния живот. Ако обаче в самия живот няма обективни естетически свойства (форми, закономерности и т. н.), „естетическото отношение“ на Елсберг с логическа неизбежност се казва субективистично творчество, създаване от човека на естетическото изобщо, иначе казано, ние отново и пак отиваме към субективизма и релативизма на теорията на йероглифите (знаците, символите и т. н.). Това за нас е съвършено ясно и затова ще минем направо към „магистралния път“ на Я. Е. Елсберг.

Оказва се, че този „магистрален път“ е „история на художественото съзнание на човечеството“, която ни „довежда до съвременния съветски човек като до нов човек, до неговите естетически интереси, до нашата днешна действителност, в която всичко се прави за човека, за неговото духовно обогатяване и по-специално естетическото“ (стр. 124).

Никакво съмнение няма и не може да има в това, че „историята ни доведе до съвременния съветски човек“ като „нов човек“ с неговите нови „естетически интереси“. Никакво съмнение също няма и не може да има (още Маркс, Енгелс и особено Ленин доказаха това), че историята е необходима, че без историята (на самото изкуство и естетиката) не можем да се движим успешно напред. Това е вярно! Същевременно ние сме длъжни да отбележим и следното.

Енгелс през 1890 г. каза съвършено правилно: „Цялата история трябва да започне да се изучава наново“ (К. Маркс и Ф. Енгелс „Избрани писма“, 1947, стр. 421). От каква позиция? От позицията на марксизма, диалектическия и историческия материализъм, марксистко политическата икономия и учението за социализма. Но когато Маркс и Енгелс

написаха „Капиталът“ и „Анти-Дюринг“, когато по-късно Ленин написа „Държавата и революцията“ и „Материализъм и емпириокритицизъм“ бяха ли вече написани научните истории на капитализма, на държавата, на социалистическата революция, на марксистката философия и т. н.?

Всички тези гениални произведения, отличаващи се със своя извънредно дълбок историзъм, не са истории на капитала, на държавата, на революцията и философията. Всички тези истории ние сега, върху основата на историческите постижения на класиците на марксизма, можем и трябва да пишем. При това марксистко-ленинската история съвсем не е просто „допълнение, конкретизация, онагледяване“ на истините на историческия материализъм. Да сведем същността и значението на научната история към тази нейна роля и значение, т. е. да се превърне тя в илюстрация на философски истини (понятия, категории, закони) на диалектическия и исторически материализъм (както за съжаление това прави също В. И. Приписнов в статията си в същия този първи брой на сп. „Вопросы философии“ от 1961 г., стр. 109 и др.) — това би значило, по същество, първо, да не разберем качествено различие между историята като частна наука и диалектическия и исторически материализъм като философски науки. Това е азбучна истина на марксистко-ленинската философия, гносеология, логика, диалектика. На каква позиция застава Елсберг по този принципен въпрос?

Може би Я. Е. Елсберг ще махне с ръка и ще възкликне, че това е само схоластика, пусто теоретизиране и т. н.?

Не, другарю Елсберг! Това не е схоластика, а твърде важен, основен въпрос, въпрос от принципно значение за цялата наша марксистко-ленинска философска и частно-научна, в това число и естетическа мисъл. Да избягаш от прекия, ясен, принципен отговор на този въпрос би значело, първо, или да отъждествиш абсолютно и метафизически философията (гносеологията, логиката) с частната наука история, или да гледаш на историята като на емпирическо, чисто хронологическо, лишено от всякаква теоретическа основа изложение на историческия процес на човешкото общество и на изкуството.

Казано по същество, магистралният път на миналото, на настоящото и на бъдещото развитие на марксистко-ленинската естетическа мисъл е действително един, но същевременно той има два аспекта. Това е въпрос, първо, за по-нататъшното развитие на теорията на изкуството, т. е. на естетиката, която, прилагайки логическия метод на изследване и изложение, цялата трябва да бъде проникната от най-дълбок историзъм, което е особено ясно при проверката ѝ посредством критерия на човешката практика. Второ, това е въпрос за по-нататъшното развитие на историята на изкуството (и на самата естетика), която, прилагайки историческия метод на изследване и изложение, трябва да бъде същевременно проникната от дълбоко теоретическо разбиране на фактите и закономерностите на историческото развитие на изкуството (и на самата естетика).

Да се обяви само историята за „магистрален път“, а по отношение на теорията да се ограничим с най-обща декларация за нейната „необходимост“ — това значи да се надцени (в най-добрия случай) историята за сметка на теорията, да се надцени хронологията за сметка на историческото обяснение и обобщение на исто-

рическите явления, да се надценят безкрайно разнообразните и не винаги съществени емпирически факти за сметка на научно-рационалното обяснение и по-нататъшно прогресивно изменение на човешкото общество и на човека.

Прилагането на „магистралния път“ на Елсберг към явленията на художественото развитие на човечеството и на самата естетика означава, в най-добрия случай, да се надцени историята на изкуството (и на естетиката) и литературната критика за сметка на литературната теория и в края на краищата да се стигне до субективистко разбиране спецификата на изкуството, а също и на самата естетика като частно-научна теория на изкуството изобщо и на художествената литература по-специално.

Наистина, да се твърди, че спецификата на изкуството може да се сведе до признаване на обективно съществуващи естетически свойства в действителността и тяхното пасивно, механическо отражение в съзнанието на художника-субект — това би значило да се забрави, че всяка човешка идея, имаща познавателно и действено значение, е субективен образ на обективно-реални вещи и явления. Същевременно обаче да се твърди, че спецификата на изкуството може да се сведе до естетически „категории“, които не са адекватни образи на обективно-реалните естетически общи свойства (форми, закономерности) на самата действителност — това би означавало да се превърнат естетическите категории в изцяло субективистически, релативистически и формалистически идеи на художника-субект, т. е. това би означавало да се напусне по същество позицията на теорията на отражението (в гносеологията и в естетиката) и отново на дело да се мине върху позицията на теорията на йероглифите (знаците, символите и т. н.).

Я. Е. Елсберг може колкото си иска да нарича всичко това „схоластика“, „пусто теоретизиране“ и т. н. По същество тази сама по себе си благородна ненавист към всяка и всякаква схоластика не може да предпази самия него от емпиризм, субективизъм и релативизъм, след като той предварително декларира (именно декларира, а не доказва), че няма и не може да има прекрасно, трагично, комично в самата действителност, че естетическите категории не са повече или по-малко адекватни „субективни образи на обективните естетически свойства на самата действителност“.

Ние вече знаем, че естетическите свойства на действителността не съществуват и не могат да съществуват отделно, самостоятелно, някъде вън и независимо от физическите, химическите, биологическите, икономическите, социално-класовите (партийни в класово разделените общества) свойства на действителните предмети и явления. Всяка друга позиция ще бъде субективистическа, релативистическа и формалистическа, а не марксистко-ленинска.

Никъде и никога нито Маркс и Енгелс, нито Ленин, нито Н. С. Хрущов и ЦК на КПСС не са твърдели, че обективно естетическо (красиво, прекрасно, възвишено, трагично и т. н.) няма и не може да има в самата наша действителност, в самия наш реален живот и че то е само естетическа категория в съзнанието на художника-творец (субект). Всички те винаги и неизменно са твърдели, че нашата борба, нашата революция, нашето социалистическо и комунистическо строителство, на-

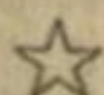
шия нов живот, нашата нова култура, нашият нов човек обективно, т. е. сами по себе си, са красиви, прекрасни, възвишени, хармонично се развиват, макар че, разбира се, има все още немало отрицателни, за сега още непреодолени от нас дребнобуржоазни и буржоазни преживелици в съзнанието и бита на хората. Тези отрицателни елементи обаче не ни дават никакво основание да не видим и да не оценим по достойнство решаващия факт, че положителната тенденция (или потенция) съставлява основното съдържание на нашия неизменно и прогресивно развиващ се нов живот, нова действителност. Кому, ако не на философите и теоретичите на изкуството и литературата се пада да разкрият и правилно да оценят именно тази положителна страна (това не е страна, а същност на въпроса) на нашия наистина обективно забележителен, прекрасен, възвишен живот?

Нашите научни работници в областта на философията и естетиката в никакъв случай не биха могли нито да поставят правилно, нито да решат правилно задачата за ликвидирането на отрицателните и укрепването и развитието на положителните страни на нашия живот, ако биха стояли на елсберговска „антисхоластическа“, а в действителност антитеоретическа, тясноемпирическа и йероглифическа позиция, отричаща наличието в „естетическите категории“ на такова съдържание, което „не зависи нито от човека, нито от човечеството“, а „идва“ от самите отразявани обективно-реални предмети, явления, процеси, форми, закономерности и т. н.

В. И. Ленин никъде и никога не е казал, че нашите (философските, естетическите и др.) човешки идеи-образи абсолютно и метафизически съвпадат, абсолютно и метафизически се отъждествяват в своето обективно съдържание със самите обективно-реални предмети, процеси и т. н. Той също така никъде и никога не е казал, че изкуството се изчерпва с вътрешните естетически възприятия и преживявания на човека — с една дума, с неговото вътрешно естетическо съдържание. Вътрешните естетически идеи-образи трябва да се въплътят в художествени произведения (картини, песни, статуи, танци, поеми, епос, драматически спектакли, кинообрази и т. н.) и само тогава и дотолкова истинското изкуство може да изпълни своята общественоеидеологическа роля: да служи в ръцете на народа, на класата, на партията, на прогресивното човечество като си нищо незаменимо оръдие за познание и изменение на света по законите на красотата.

Ние оставяме настрана въпроса за всички онези теоретически и творческо-практически изводи, които може и трябва да се направят от всичко това. Марксистко-ленинските теоретици, литературните критици и самите художници трябва да решат и да придвижат по-нататък всички тези въпроси. Тук ние, отчитайки всичко казано по-горе, само ще отбележим, че Елсберг в своята сама по себе си правилна борба против схоластиката, схематизма, празното теоретизиране и т. н. не е и забелязал, че волю или неволю, съзнателно или несъзнателно се е плъзнал от позицията на диалектико-материалистическата теория на отражението (в гноссологията и в естетиката) към позицията на ограничения емпиризм и теорията на йероглифите (знаците, символите и взевъзможните субективистки абстракции). Кому обаче е нужно всичко това? Кому, наистина, всичко това може да принесе полза по същество?

(Статията е преведена от руски — сп. Вопросы философии, бр. 7, 1961 г.)



ДОЧО ЛЕКОВ

СБОРНИКЪТ НА МИЛАДИНОВИ И НЕГОВАТА ОЦЕНКА
В БЪЛГАРСКИЯ ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПЕРИОДИЧЕН ПЕЧАТ

Димитър и Константин Миладинови, като учители, книжовници и обществени дейци, са първите поборници за съхраняване и укрепване на националното самосъзнание на населението от Македония, застрашено по време на турското владичество от асимилаторската настъпателност на фанариотите. Елинизаторската политика на гръцката патриаршия кара Д. Миладинов още през 1852 г., когато сам води училищното обучение на гръцки, да се обърне разтревожено до Александър Екзарх: „Шестте осмини почти на Македония, които се населяват от едноязични българи — му пише той — всички се учат на елинско писмо и от елините се наричат елини, освен на северните словене, които напредват на словенски (език)“.¹ Затова след Кримската война, когато движението за политическото и духовното освобождение на българския народ навлиза в своя решителен етап, Миладинов става един от пионерите на националната пробуда на Македония. Като учител с активното съдействие на по-малкия си брат Константин, Райко Жинзифов и други свои ученици и последователи той пръв повежда борбата за въвеждането на низвергнатия от фанариотите български език в училището и църквата, а с изключителната си активност против денационализаторските попълзновения на патриаршията се налага като всепризнат деец на българското възраждане. Ето защо, когато през януарските дни на 1862 г. от Цариград се понася вестта за мъченическата смърт на двамата братя, тя обезпокоява сънародниците им от всички кътове на България, а редица славянски периодични издания, оценявайки стойността на огромното им дело, популяризират широко техните имена. Получили солидно за времето си образование в гръцки учебни заведения, ксето Константин впоследствие обогатява във филологическия факултет в Москва, Миладинови прозсрливо схващат ролята на културата за националното възраждане на всеки народ. Богатата литература на Гърция, отразила вълнуващо живота на древна Елада и разцвела на нейната цивилизация, не само че не смущава националното им съзнание, но ги кара да отправят поглед към запазените материални и духовни ценности на своя народ, за да документират чрез тях историческото му минало, устойчивостта на неговия бит и характер. И ако тогавашната българска книжнина, чието развитие беше възпрепятствувано от условията на политическото и духовно потисничество, можеше да отговори само отчасти на тази патриотична необходимост, в народното поетическо творчество Димитър и Константин Миладинови откриха и миналото, и настоящето, и бъдещето на своя народ. Събирането на образци от фолклора и издаването им в сборника „Български народни песни“ укрепи, обогати и възвиси тяхното патриотично и демократично дело.

¹ Братя Миладинови, Съчинения, под редакцията на Н. Табаков, II изд., стр. 29.

За интереса на Димитър и Константин Миладинови към народното творчество благоприятна роля изиграват семейната среда, връзките с видни фолклористи и филолози, както и запознаването им с културата на славянските народи. Първият подтик за събирането на разпръснатото фолклорно богатство обаче може би трябва да се търси в срещата на Димитър Миладинов с руския професор Виктор Григорович през 1845 г. Удивен от поетическата сила на народните ни творби, видният славист записва от богатия репертоар на Миладиновата майка няколко песни, а него замолва да напише граматика на българския език, задача, свързана с отличното познаване на фолклора. През време на Кримската война, обикаляйки Босна и Херцеговина, Димитър Миладинов има възможност да изучи живота, бита, обичаите и словесното творчество и на други славянски народи, да се обогати с познания, които разширяват и задълбочават неговите фолклорни интереси. Затова, когато в края на 1856 г. се завръща в родния край и подема бърбата за въвеждането на българския език в училището и църквата, той започва търпелива и упорита работа върху събирането и обработването на народните умотворения. Вероятно в Белград или в Нови Сад Миладинов се запознава с Раковски, който става един от непосредствените му учители в областта на фолклористиката. И макар че кореспонденцията между двамата видни възрожденци не е запазена, можем да предположим, че Раковски се е интересувал живо от фолклорната, просветна и обществена дейност на своя македонски приятел и му е оказвал подкрепа със своите съвети и напътствия.¹ Ето защо щом излиза неговият „Показалец.“ той веднага изпраща лично надписан екземпляр до Димитър Миладинов². Известен като познавач на фолклора и етнографията на Македония, Миладинов поддържа връзки с изтъкнати събирачи на народното творчество и учени като Стефан Веркович, Яков Онисимович-Орел Ошмянцев и др., на които съдействува със сведения и материали. Така той събужда интереса на славянската наука към една неподозирана дотогава словесна съкровищница.

Константин Миладинов, съратник в просветната и обществена дейност на своя брат, е незаменим негов помощник и в областта на фолклора. Той започва събирането на народни умотворения под неговото пряко ръководство, за да продължи след това в Москва започнатото в Македония дело. Тук в кръга на българската студентска колония, сред която се открояват имената на някои от изтъкнатите ни възрожденски писатели и книжовници, като Любен Каравелов, Райко Жинзифов, Василяки Попович и др., младият Миладинов намира оная творческа атмосфера, която дава простор на литературните му интереси. В Русия той се запознава с културата на славянските народи, прави първите си стихотворни опити, започва да сътрудничи в списанията „Братски труд“ и „Български книжици“, а по-късно и във вестника на Раковски „Дунавски лебед“. Дошъл с мисълта за издаването на събраните в Македония фолклорни материали, Константин Миладинов се подготвя теоретически и практически за осъществяването на тази не твърде лесна задача. В богатите московски библиотеки той проучва излезлите дотогава фолклорни сборници и изследвания, запознава се с руски учени, които биха осигурили издаването на събраните народни умотворения. Особено щастлив се чувства обаче, когато успява да се свърже с Раковски. Още в първото си писмо до големия патриот и народовед, научил за събраните от него народни песни, Константин Миладинов го подканя да ги отпечата час по-скоро, като не забравя да го уведоми, че има също много фолклорни материали, които възнамерява да обнародва при благоприятни обстоятелства. Най-ползотворен обаче се оказва личният контакт на Константин Миладинов с Любен Каравелов. Разбрал още в България значението на фолклора за националната пробуда и прогрес на всеки народ, бъдещият редактор

¹ Вж. Царевна Миладинова-Алексиева, Епоха, земя и хора, София, 1939, стр. 30, 177, 181.

² Вж. Архив на Г. С. Раковски, т. II, стр. 425, писмо на Боян Мирков до Раковски.

на „Свобода“ започва с прякото съдействие на големия руски народовед и революционер Ив. Прижов усилената работа върху издаването на сборник с народни умотворения, излязъл през 1861 г. под заглавие „Памятники народного быта болгар“. Преглеждайки натрупаните от Константин Миладинов образци на народното поетическо вдъхновение, Каравелов остава удивен от тяхната идейно-познавателна и художествена стойност. Затова той не само поощрява своя сънародник за по-скорошното им отпечатване, но и сам, с оглед на своите писателски, езиковедски и етнографски интереси, започва задълбоченото им проучване. С отпечатването на сборника Миладинов е искал да покаже идейното богатство, поетическата мощ и жанровото многообразие на българския фолклор. Интересните записи, които е получавал постоянно от брат си Димитър и от някои свои сънародници (Райко Жинзифов, Нешо Бончев, Васил Чолаков и др.), улесняват постигането на това негово желание. Независимо от вниманието и интереса, с които се отнесли към труда на Миладинови Александър Рачински, Петър Безсонов и други руски учени и обществени дейци, липсата на материални средства е възпрепятствувала отпечатването му. Затова след като получава съгласие за съдействие от хърватския епископ Йосиф Шросмайер, към когото се обръща с писмо от Москва, през юни 1860 г. Константин Миладинов напуска Русия, среща се с него във Виена и отива след това в епископското му седалище Дяково, където в продължение на няколко месеца успява да препише със славянски букви записаните с гръцка азбука фолклорни материали, да ги обработи и подготви за печат. А когато предава сборника в печатницата на Якич в Загреб, той се обръща с писмо към Раковски да отпечата в „Дунавски лебед“ обявление за събиране на абонати. Обявлението, писано от Константин Миладинов, но излязло от името на двамата братя, показва онова неоченимо значение, което те отреждат на фолклора в живота и бъднината на своя народ. Свързали нарасналия интерес към колективното поетическо творчество с първите прояви на възраждането у нас, Миладинови съзнават какво огромно възпитателно и културно въздействие ще има отпечатването на една такава книга като тяхната. Без да пренебрегват и отричат стойността на обнародваните преди това песни и други народни умотворения, те справедливо отбелязват, че „никогосега досега полно издаване не можеше да удовлетвори желанията, ни да докажат скупно сите драгоценности, под кои блъстит нашата народна поезия“¹. Братята са щастливи, че с публикуването на събраните от шест години материали, ще успеят да запазят за поколенията част от неизчерпаемите народни ценности. Обявлението се посреща с жив интерес от културните дейци на редица славянски страни. Затова говори преди всичко списъкът на абонатите от България, Сърбия, Херцеговина, Дубровник, Чехия. Между тях личат имената на известни писатели, книжковници и общественици, като Август Шеноа, Петър Прерадович, д-р Блавайс, Мориц Фиалка, Петър Берон, Теодоси Икономов, Васил Д. Стоянов, Марко Балабанов, Тодор Запрянов и др. И трябва определено да се посочи, че този огромен фолклорен труд е оставил трайни следи върху литературната дейност на много от тях.

През месец юни 1861 г. Константин Миладинов поема с вълнение първите екземпляри на дългогодишния си труд, озаглавен „Български народни песни, собрани от братя Миладиновци Димитрия и Константина и издадени от Константина, Загреб на 1861 г.“² Сборникът е посветен на Шросмайер, който, както изтъква издателят в признателното си обръщение към него, „благоизволи да обърне внимание и на най-ужните славяни-българи и да покажат великодушното й участие в издаването на това общеполезно сокровище...“ (стр. 36). Фолклорният труд на Миладиновци заглавява вниманието на читателя още с краткия си предговор, написан от Константин, но изразяващ мнението и на други съставител, който не е имал възможност да вземе

¹ В. Дунавски лебед, г. I, бр. 20, 7. II. 1861 г.

² Всички цитати и посочвания от сборника са по последното, четвърто издание (София, 1961), под редакцията на Петър Динев.

участие в подготовката на сборника за печат. В него те, макар и лаконично, изразяват отношението си към някои специфични особености на народното творчество, посочват имената на певци и местата, където са слушани отпечатаните умотворения, дават класификацията, към която са се придържали при разпределението на песните, и езиковите принципи, от които са се ръководили при записването им. Миладинови са имали желанието да представят образци от народното творчество, взети от различни краища на България. И независимо, че успяват да включат в сборника си песни „от восточните страни“, преди всичко от Панагюрище и София, намерението им при тогавашните условия е било почти неосъществимо. Повечето от поместените в него материали са от Македония. Значителна част от сборника заемат народните песни, обособени в дванадесет дяла: самовилски, църковни, юначки, овчарски, хайдутски, жалбовни, смешни, любовни, сватбени, лазарски, жетварски и тъй наречените от съставителите „други стари“, към които, както обясняват, са включени такива песни, „во кои повече се представят да говорят дървата, птиците и други животни“ (стр. 39). След тях следват останалите дялове: детски игри, сватбени обичаи, верования, игри, предания, собствени народни имена, пословици, гатанки. На края на сборника в азбучен ред под заглавие „slova“ са обяснени някои по-мъчно разбираеми думи, а след тях, по градове, са посочени имената на абонатите. Включените в сборника народни умотворения не обхващат всички материали, които Константин Миладинов е притежавал и е възнамерявал да издаде. От обнародваното известие в „Дунавски лебед“ се вижда, че той е смятал да отпечата и единадесет хороходни песни с ноти, а според данни на католическия мисионер Фавариел е изоставил и много стари песни, които биха го злепоставили пред турското правителство¹. Миладинов е имал записани и народни приказки, като доказателство за което досега се посочваха две от тях, излезли през 1863 г. от негово име в хърватския сборник „Бисер“². Бележките, водени от Каравелов по материалите на неиздадения още сборник, потвърждават това основателно предположение. Така например той е скицирал: „Детолобие, три любовници (Сравни. сказку „Три девици“, Милад.; стр. 426—7)“³. Този факт и самата пагинация на ръкописите показват, че записаните от Миладинови народни приказки е трябвало да бъдат включени може би като един от последните дялове на фолклорната им сбирка. Част от тези съкращения, както вече се отбеляза, били наложени по цензурни съображения, а останалите — поради и без това немалкия обем на сборника.

При класификацията на песните — един от трудните въпроси и за съвременната фолклористика — братя Миладинови не са могли да избегнат известни неточности и противоречия, за които сами признават в предговора. „Това разделение по строга смисъл не ѝе довардено“ (стр. 39). Те обаче проявяват усет в подбора, записването и обработването на народните умотворения и по такъв начин, за разлика от много техни предшественици и последователи, съумяват да ги предадат в тяхната езикова и смислова неподправеност. От многообразието на вариантите, в които се срещат редица песни, съставителите на сборника избират по-сполучливия. Когато обаче разберат, че дадена песен е интересна в няколкото свои редакции, те не се колебаят да я представят в нейното многообразие. По такъв начин в сборника са намерили място по два или три варианта от някои песни, много от които дават възможност за интересни наблюдения с оглед развитието на известни сюжети, образи и други художествени и чисто езикови особености.

Немалки затруднения са срещнали Миладинови и във връзка със записването на фолклорните материали. Те са се движили, в общи линии, в границите на фонетич-

¹ Вж. Н. Табаков, Вести за биографията на братя Миладиновци, сп. Училищен преглед, г. XXX, 1931, кн. 5, стр. 751.

² Вж. М. Арнаудов, Братя Миладинови. Живот и дейност. София, 1943, стр. 186.

³ Вж. НБВК, ф. № 2, арх. ед. 26.

ния правопис, който им е позволил да предадат диалектните разновидности, присъщи на народните умотворения. „Еднакво се грижехме да предадиме верно народното произношение, по кое се водит тукашниот правопис“ (стр. 37). В такъв смисъл Миладинови прибягват до редица буквени опростявания или усложнявания, до апострофи, ударения и други правописни похвати, които осигуряват по-точното записване на всяка дума. И в тази насока биха могли да се посочат пропуски и непоследователности. Не трябва да се забравя обаче, че значителна част от тях се явяват в резултат на неустановената тогава правописна система, по вина на печатницата, както и поради обстоятелството, че гръцките букви, с които са били записвани първоначално материалите, е трябвало да се заменят при преписването им със славянски. Миладинови се проявяват като фолклористи-събирачи, смятайки с основание, че при тогавашното състояние на фолклористиката е необходимо да се запише поне част от колективната словесна поезия и след това да се проучи. Затова те не са оставили теоретически статии или изследвания, каквито откриваме например в печатното и ръкописно наследство на Каравелов. В такъв смисъл по-голяма стойност придобиват интересните мисли в някои техни писма и най-вече в предговора на сборника, които изясняват принципите, от които са се ръководели при подбора на материалите за своя труд. Във фолклора Миладинови откриват културата, бита и политическите и икономически отношения, присъщи на всяка обществена формация, вълненията, желанията и непосредствения отклик на обикновените народни труженици към събития, лица или въпроси от тяхното ежедневие. „Народните песни — теоретизират те, след като са събрали и подготвили за печат огромен фолклорен материал — се показваха на степеност од умственото развитие од народот и огледало на неговиот живот. Народот в песни изливат чувствата си, в них увековечит животот му и давнешните му подвиги, в них находит душевна храна и развлечение“ (стр. 39). В познавателната стойност на фолклора Миладинови се убеждават не само като имат предвид сведенията, които са натрупали преди това от стари ръкописи или исторически източници. Особена стойност имат и богатите впечатления от народния живот, обогатявани от постоянните им обиколки из Македония. Така те се добират до реалната основа на някои съвременни хайдушки песни, която посочват с патриотическа преднамереност. Интересни са например обяснителните бележки на Димитър Миладинов във връзка с песента „Сирма войводка“. „Тая песна — отбелязва той — ѝе от Гаре, село от Долна Дебра. — Сирма се роди во дебарско село Тресанче. Девойка бидвеецем под мъшко облекло, обходи как войвода планините Бабин трап, Стогово, Барбура, Карчин. Момците, кои тая водеше, я узнаха како девойка, кога ѝе се скинаха петлиците от гръдите. Тая на еден ден от Крушово пойде в Прилеп и се врати назат; и от Крушово пойде в Кичево, т. е. на еден ден истърча растојанье от осумнадесет часа. Тая се мъжи на еден меак българин от Крушово. Не я осумдесетгодишна видохме во Прилеп и от устата нейдзина чухме за младостта ѝе (к. м. — Д. Л.). В одаята ѝе под перница държеше кобурите полни и сабьи, обесени на дзиздот висеха нат неа. Д. М.“ (стр. 381). Миладинови ценят народните песни не само заради многообразното им съдържание. Те са завладяни властно и от непосредствената им поетическа сила, от онези „богати изрекувения, кои така силно поражаваат нас со необикновената им хубавина и виразителност“ (стр. 39). Затова, без да отричат необходимостта от естественото проникване на образци от чуждестранния фолклор в нашето народно творчество, те се обявяват против онези заемки, които и по съдържание, и по форма са чужди на националния характер на народа и на вековните му естетически традиции. Тези именно възгледи на двамата братя за характера на народното поетическо творчество ги карат така упорито да събират материали за своя сборник. Патриотичният им замисъл особено определено се проявява в подбора на песните и останалите колективни умотворения. Записвайки онези фолклорни ценности, в които най-пълно и образно са отразени различни страни от живота на народа, те успяват да представят съдържателни моменти от миналото и настоящето

на своите сънародници, да пробудят и укрепят националното им съзнание и достойнство. На денационализаторските стремежи на фанариотите за обезличаването на българската народност в Македония Миладинови противопоставят такива образци от духовната ѝ култура, които потвърждават устойчивостта на нейните нрави, обичаи, език, а оттук и безсилието на шовинистично настроената гръцка буржоазия за асимилацията ѝ. Заедно със сватбените, лазарските, жетварските и други песни, рисуващи различни страни от труда и семейния и обществен бит на народа, в сборника са включени огромно количество и други жанрово разнообразни материали, които дават реалистична картина на политическия и духовен гнет от падането на България под турско робство. В едни от тях, като преданието „Какво турците презедоха Прилеп“, в народните песни „Откак се е, мила моя майно ле, зора зазорила“, „Будинска Рада“ и др., се описват последните дни на Второто българско царство или свосеволията на еничери, татари и турски управници над обезправената рая („Яничар и руса Драгана“, „Стоян болен“, „Гюро златарче и охридски папа“), други разобличават морала на фанариотското духовенство („Стоян и патрик“). Със завладяващ патриотичен патос са песните, в които се възпява героизмът на българката при отстояване на род, език и вяра. Какъв оптимизъм лъха например от финала на песента „Жална Кана“, в която народният певец, след като описва жестокостите на турците над беззащитната, но непоколебима българска девсйка, с гордост възкликва: „Душа даде, а не вера“. Братя Миладинови показват обаче не само този акт на съпротива от страна на българския народ. Чрез хайдушките и други от песните те напомнят за въоръжената борба на непримиримите с робските отношения българи и българки, за техния героизъм и патриотизъм. Заедно с песните за хайдут Велко, Стойко войвода, Индже Миладиновци включват в сборника си и такива творби, които утвърждават ролята на българската жена в хайдушкото движение („Бояна войводка“, „Сирма войводка“). А споменът за Крали Марко, за който народът е създал едни от най-хубавите си епически творби, продължава и тук да вълнува със своята легендарност („Марко и Мурат бег“, „Марко и Димна гора“ и др.). Миладинови не се отклоняват от патриотичния си замисъл даже и при подбора на детските игри. Една от тях — „Дедо седит на грутка“ — която протича във формата на обикновен диалог, звършва с посочването на разбойничеството в турската империя. „Защо ти ѝе дете?“ — задава въпрос единият от участниците в играта. „Да ме викат: тата, бате, скри се в гърне, ето, и турците, ке ти земат парите“ е отговорът на другия. По такъв начин чрез песните, преданията, игрите и другите фолклорни материали Миладиновият сборник кара народа да се замисли и за своята политическа съдба. И може само да се съжالياва, че по цензурни съображения при отпечатването му е трябвало да отпаднат песни с подчертана противотурска тенденция, останали неизвестни може би и досега. Но и в този си вид сбирката на двамата стружани е сигурно средство в борбата на народа за политическа и духовна независимост и неocenim влог във възрожденската ни култура. Затова не случайно в рубриката „Външни новини“ на в. „Пешбудински вестник“ (бр. 59, 1861 г.) арестуването на Константин Миладинов от турските власти се свързва с наскоро появилите се „Български народни песни“.

Излязъл от печат в Загреб през м. юни, сборникът по различни пътища прониква в България. Заслуга за това имат не само културните дейци от Хасково, единственото българско селище, което фигурира в списъка на абонатите, но и книжовници като Васил Д. Стоянов, Марко Балабанов, д-р Петър Берон, Тодор Запрянов и други, някои от които са го популяризирали и в чужбина. Така той става една от редките книги, които всеки е искал да прочете и притежава. И ако за Паисиевата „История славяноболгарская“ радетелите на Възраждането не са жалели сили и средства за преписването ѝ, за да я съхранят като скъп спомен за някой културен център, манастир, черква или лично за себе си, не по-малки старания се полагат за запазването на Миладиновия сборник. Приписката към намиращ се в момента в Силистра екземпляр говори, че само изключителното въздействие на тази немалка по обем книга

(542 стр.) е могло да поддържа онова стоическо търпение, необходимо на един от неизвестните труженици на учебното дело, за да я препише два пъти. „Преписал я втори път — е отбелязал преписвачът не без патриотическа гордост — учител Никола Габровец в селото Айдемир 1869 майя 25-и“¹. Тази бележка разкрива напълно съдържателната стойност и възторжените оценки, които се появяват за „Български народни песни“ в българския и чуждестранен периодичен печат. Някои от тях са лаконични, други — по-обстойни и аргументирани. Но всички те в различна степен изтъкват ролята, която е отредена да играе сборникът в развитието на българската фолклористика, литература, езикознание и етнография. Особено ценна с разностранната си компетентност е оценката, която Каравелов изразява многократно в страниците на „Свобода“, „Независимост“, „Знание“ и в отделни непубликувани бележки. Някои от оцелелите документи от архива му показват какво огромно значение в неговата писателска и изследователска дейност е имал Миладиновият сборник, който той, както отбелязахме вече, проучва още преди отпечатването му. Във връзка с интересното си намерение да подготви и издаде голям етимологически речник на българския език Каравелов подбира и преписва огромно количество народни думи от ръкописите на двамата братя. Не по-малка роля обаче играят „Български народни песни“ в многостранно замисленото му фолклорно изследване, което е имало за задача да даде цялостна представа на бита, обичаите и мечтите на народа въз основа на неговото словесно творчество. От запазените бележки може да се предполага, че авторът му е възнамерявал да го разработи в подобен план: „Народни обичаи и поверия“ с дялове: „Свадба“, „Змей“, „Самодива“, „Орисница“, „Водяной царь“, „Таласъм или миров“, „Гробници“, „Чума“, „Каракончо“ и др.; „Родины у славонцев“, „Богатиры“, „Женщина“, „Болгарка девица“ и т. н.² Проектът на това интересно Каравелово изследване показва, че заедно със сборниците или изследванията на Веркович („Народне песме македонски бугара“), Максимович („Дни и месяцы украинских селян“), Буслаев („О влиянии христианства на славянские языки“), Срезневски и др. той черпи богат материал от сборника на Миладинови. Каравелов се позовава често на него, дава откъси от негови песни, като понякога, макар и мимоходом, изказва мнението си и върху познавателната му стойност. Щрихирайки характера на българската девойка например той отбелязва: „Характер болгарской женщины прекрасно описывает 56 песня Миладинова“. Или, споменавайки за скръбта на майка по починал син, подчертава: „Мать не так жалеет сына если знает его могилу. (Описать женщину как плачет когда сын или муж умирает на чужбину.) Это видно особенно у Миладиновых“. Чрез различни песни, взети от сборника на Миладинови, Каравелов дава пълна картина на народния живот, очертава спецификата на физическия и морален облик на българската девойка, като изтъква на преден план устойчивостта на националния ѝ характер. „Преданность болгарской девицы к своим народным нравам и обычаям — подчеркивает той — прекрасно обрисована в 78-ой песне — где девица попала в плену у турок“³. Каравелов до такава степен цени богатото съдържание на Миладиновия сборник, че в някои части на своето изследване обособява специални дялове, в които разглежда определен въпрос изключително според песните на двамата братя. (Виж например в ръкописите под заглавие „Самодива“ бележките му „Из Миладиновых песень Самовила“.) За пълното, в някои случаи почти дословно използване на „Български народни песни“ от страна на Каравелов могат да се посочат и някои съпоставки. В главата „Верования“ за тъй наречените „гробници“ Миладинови дават следните обяснения: „Гробници. По умирањето лошите люгье, особено мъжи и жени, се чинат гробници и ходат по куките“ (стр. 646). В записките си, разглеждайки този въпрос, Каравелов отбелязва: „В Македонии гроб-

¹ Вж. Злати Еников, Добруджански екземпляр от Миладиновия сборник, в. Народна култура, г. V, бр. 34, 26. VIII. 1961.

² Заглавията предаваме така, както са отбелязани в ръкописите.

³ Става въпрос за песента „Мари Кано, жална Кано“.

ници похожи на вампиров; это умершие, нехорошие люди, особено старики и старухи (Милад. стр. 524)".

Големият ни възрожденски писател е пленен обаче не само от неизчерпаемото идейно-познавателно съдържание на сборника. Той е останал възхитен и от поетическата образност на включените в него образци на народното песенно творчество, за което говорят не само възторжените оценки, които дава по-късно по страниците на периодичния печат, но и някои конкретни данни от бележките му. За песента „Цоно, мари Цоно“ например, в която се говори за нерадостната участ на девойка, омъжена за старец, Каравелов е отбелязал: „Женщина молодая с стариком — хорошие сравнения (373)".

Още през 1864 г., отпечатвайки в бр. бр. 3, 4, 5 и 6 на в. „Българска пчела“ статията „Българска книжнина“, в която прави преглед и дава оценка на литературата и на въпросите, свързани с формирането на националния ни книжовен език, Любен Каравелов посочва съвсем определено ценността на Миладиновия сборник. „Ние казахме по-горе — обобщава той — че много се е напечатало досега на български език, но ако ни попитат: „Колко книги имате на езика си?“, трябва да му отговорим: „Имаме две книги!“ И наистина две книги имаме за света и само из тия книги можем да изучим народния си език, народа си, неговата история и неговия дух — тия книги са безценните сборници, които са събрани от Миладинова и Верковича“. Тази висока преценка за „Български народни песни“ Каравелов изтъква много пъти след това при различни поводи и обстоятелства. Тя намира място и в рецензията му за книгата на руския генерал И. П. Липранди „Восточный вопрос и Болгария“¹, и в статията му „Български драми“.² Позоваването на Миладиновия сборник в статия като „Български драми“ е продиктувано преди всичко от желанието на големия български литературен критик да насочи писателите към съкровищницата на фолклора. В какъвто аспект и да разглежда сбирката на двамата братя, Каравелов постоянно открива в нея нови достоинства, които говорят за многостранното богатство на съдържанието ѝ. Така, посочил стойността ѝ за българската литература, историография и език, той не пропуска да отбележи и мястото ѝ в нашата неукрепнала още фолклористика. Като разглежда петте излезли сборници с български народни песни, отличният познавач на славянския фолклор утвърждава само три от тях — „драгоценният сборник на братя Миладинови, сборникът на Верковича и сборникът на В. Чолакова“³. Останалите два — на Иван Богоров, излязъл през 1842 г. под заглавие „Български народни песни и пословици“ и на руския фолклорист П. Безсонов, „Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар“ (1855 г.) според него „не отговарят на своето назначение“. Каравелов поставя сборника на Миладинови на първо място във възрожденската ни фолклористика и го характеризира като „драгоценен“, защото посочените му преимущества са в известна зависимост и от уменията на неговите съставители да записват народните умотворения така, както са ги слушали от техните изпълнители. По такъв начин творбите на колективното словесно творчество остават съхранени в тяхната идейна и езикова „естествена чистота“. Възторженото отношение на Каравелов към Миладинови обаче не накърнява критическата му изискателност. И както в бележките, които си прави, когато преглежда сборника в ръкопис, отбелязва някои граматични неточности, допуснати при известни думи, така и в статията „За народните предания и верования и за народните песни, приказници и пословици“ той посочва като „един малък недостатък“ езиковите промени, които са допуснати в песните, записвани или получени от панагюрци и копривщенци. Без да си поставяме за задача да проследяваме мястото на „Български народни песни“ в ху-

¹ Свобода, г. I, бр. 2, 12. IX. 1869 г.

² Независимост, г. III, бр. 28, 31. III. 1873 г.

³ Знание, г. I, кн. 9—10, 1 IV и 31 V 1875 г. „За народните предания и верования и за народните песни, приказници и пословици“.

дожественото творчество на Каравелов, не можем да не отбележим, че възторжената оценка на автора на „Българи от старо време“ и „Хубава си, моя горо“ за тази книга разкрива в пълнота доводите му, когато се види и как определени мотиви, композиционни и художествени похвати от сборника получават своеобразна оригиналност в неговите разкази, повести и стихотворения.

Фолклорното и обществено дело на Димитър и Константин Миладинови е било добре познато и на Христо Ботев. Любовта, която храни още като юноша към народната песен, непосредственият контакт с Каравелов и интересът към събитията в България карат редактора на „Дума на българските емигранти“ да отреди на двамата стружани едно от първите места в нашата нова история. В една анонимна дописка на „Независимост“, приписвана от акад. М. Димитров на Ботев, която изразява неговото отношение към съставителите на „Български народни песни“ и в случай, че е писана от друго лице, тъй като той е отговарял за тези материали в Каравеловия вестник, четем: „Братя Миладинови ще да се почитат вечно за първомъченици на българската иерархия. Ще преминат цели стотини и хиляди години, а тяхното име ще да се произнася с благоговение и в българските песни, и в българските приказници, и на седенките, и пред христовия олтар. С една дума Миладиновци са предшественици, а техните последователи са допълнителни на онова начало, на което ще бъдат написани първите страници на българската нова черковна и гражданска свобода...“¹ Добре проучил и пълноценно използвал сборника на двамата будители, което проличава убедително при съпоставката на две от поместените в него песни — „Стоян и три орли“ и „Стоян и орли“ — с баладата „Хаджи Димитър“, Ботев го цени високо като един от първите сполучливи опити да се покаже идейното и художествено богатство на българското народно творчество. Затова с възмущение се опълчва той против онези сръбски фолклористи, които, ръководени от шовинистични подбуди, проявяват последователна упоритост във фалшифицирането на фолклора. Особено често в статии, дописки и фейлетони Ботев иронизира един от пропагандаторите на идеята за „великото Душаново царство“ Милош Милоевич. Борец за единството на поробените народи, редакторът на „Знаме“ заедно с прогресивната част на българската емиграция разобличава по страниците на революционния печат всеки опит за разединение и вражда между славянските националности. Фалшификациите на Милоевич са многократно критикувани и от други наши журналисти. Като изтъква, че дейността на „донкишотствувания“ сръбски шовинист няма нищо общо с идейните възжелания на прогресивните слоеве на Сърбия, Любен Каравелов например чрез любопитни примери посочва как преднамерената литературна недобросъвестност се използва за пропагандирането на несъстоятелни идеи и домогвания. В архива на Каравелов са запазени интересни документи за шовинистичния манталитет на Милоевич като книжовник. Те говорят за фалшификация на жития, народни песни и за измислени исторически събития, чрез които се прави опит да се даде „научна“ обосновка на териториалните претенции на сръбската националистическа буржоазия. Заслужава да се отбележи проявената „досетливост“ на Милоевич при записването на народни умотворения от Македония и Тракия. Когато в Белград той или неговите съмишленици са срещали някой посърбен българин, особен интерес се проявявал към фолклорния му репертоар. „Разумеется — пише по този повод Каравелов — что осербивший болгарин поет не болгарски, а сербски и Милоевич, записывая его песни, восклицает, что Карлово — сербский город, ибо карловские или охридские жители поют по сербски“². От подобни позиции разглежда Милоевич и сбирката на братя Миладинови „Български народни песни“ и сборника на френския учен Огюст Дозон със същото заглавие независимо от указанията на съставителите им, че съдържащите се в тях творби са от фонда на българския фол-

¹ Независимост, г. IV, бр. 39, 13 VII 1874 г.

² АБАН, ф. Б. Пенев (ръкописите на Л. Каравелов, л. 22).

клар. По този повод, като съобщава за излизането на изданието на Дозон, Ботев иронично подмята: „Ние рекоментуваме тая книга на редакторите на сърбския в. „Исток“ и молиме ги да ни кажат не са ли тие песни сърбски, преведени от г. Дозона на български, както са направили според мнението на Милоша Милосевича и братия Миладинови“.¹ Писаното от Ботев и Каравелов против умишлената недобросъвестност на националистично настроените фолклористи и етнографи има не по-малка стойност и днес, когато се правят опити от някои македонски дейци да се отричат утвърдените от политическата и културна история истини с похвати, подобни на приумиците на Милосевич.

Каравелов, Ботев и техните съвременници не разглеждат сборника на Миладинови изолирано от смелата им обществена и просветна дейност. Затова и най-общите оценки за огромните заслуги на двамата братя във възраждането на българския народ, каквито се срещат в доосвобожденския периодичен печат, представляват съвременна оценка и за фолклорната им сбирка. С неуморимата си дейност и злощастната си смърт Миладинови добиват широка популярност сред многобройната българска емиграция в Румъния, Сърбия, Русия. И не случайно редакцията на в. „Стара планина“ ги поставя между такива дейци като Раковски и Георги Мамарчев и изказва съжаление, че все още „не е описана тяхната интересна биография“.²

Ако нашият емигрантски печат можеше да разглежда и преценява безпрепятствено заслугите на Димитър и Константин Миладинови в борбата на българския народ за национално обособяване и политическо разкрепостяване, цариградската ни журналистика трябваше да се съобразява с каноните на турската цензура, за която двамата братя бяха смутители на озаконените порядки в империята. Независимо от това обаче будната съвест на редакторите намираше начин, за да напомни за величието на тяхното дело. Те бяха споменавани преди всичко като книжовници и учители в повечето случаи с журналистическа лаконичност и мнима непреднамереност. Но зад общите, в известни случаи и шаблонни фрази се влагаше онова конкретно съдържание, което поддържаше националното достойнство на многобройните читатели. Твърде сполучливо например редакторът на в. „Македония“ П. Р. Славейков успява да изрази както пълната си солидарност с мнението на Л. Каравелов по известни литературни въпроси, така и отношението си към сборника на Миладиновци. В своята рецензия за книгата на Липранди „Восточный вопрос и Болгария“ Каравелов, след като изказва интересни мисли и препоръки за състоянието и развой на българската литература, посочва за пример няколко съвременни книги, между които на първо място поставя „Български народни песни“. Славейков, който е следял с интерес органа на революционната емиграция „Свобода“ и е препечатвал във вестника си някои от поместените в него материали, намира за необходимо да даде широк обществен отглас и на тези Каравелови оценки. Затова на 25 ноември 1869 г., т. е. 13 дни след публикуването на рецензията, в брой 4 на „Македония“ се появява уводната ѝ част, под която за заблуда на турската цензура и на свсите противници, които са го обвинявали, че поддържа връзки с революционните дейци в Румъния, той поставя собственото си име, отбелязано съкратено „Сл.“. По такъв начин от страниците на един от най-авторитетните български вестници, издавани в пределите на Отоманската империя, прозвучават отново думите на Каравелов, приети безрезервно и от Славейков: „Ний мислим, че освен сборникът на братя Миладинови („Български народни песни“, Загреб, 1861 г.) сборникът на Верковича (Български народни песни, в Белград, 1861 г.) политическата и черковната история на Марин Дринова. . . ний нямаме, като речи, повече нищо, а ако и да имаме още някои произведения, то тие не заслужават голямо внимание“. Творческата си солидарност с литературно-критическите възгледи на Каравелов и с преценката на Миладиновия сборник Славейков изразява и чрез препечатването на

¹ Знаме, г. I, бр. 23, 27 VII 1875, Книжевни известия.

² Стара планина, г. I, бр. 30, 10 XI 1876 г. Книжевни вести.

откъс от неговата статия „Нашата книжевност“, в която авторът ѝ слага „Български народни песни“, макар и анонимно, в числото на няколкото книги, „които да могат да издържат критика“.¹ Редакторът на „Македония“ няколко пъти преди това споменава в страниците на своя вестник сборника на Миладинови, макар мимоходом и без ясни категорична оценка, която изразява косвено по-късно чрез перото на Каравелов. По повод намерението на Басил Д. Стоянов да издаде на чешки език българска антология, в която щели да бъдат включени образци от фолклора, той със загриженост отбелязва, че „освен изданието на братия Миладинови и това на С. Верковича никое още друго издание на български песни не ся е явило“.² А в своето „Писмо до българските читалища“³, чрез което прави опит да поощри събирането на народни умотворения от всички краища на България, като посочва отново сборниците на двамата стружани и Веркович и отбелязва, че „са достойни и важни в много други изгледи“, Славейков изразява неудовлетвореност само от правописа им. В страниците на „Македония“ намира отклик и отношението на някои наши просветни дейци към „Български народни песни“. Един от тях — старозагорският учител Петър Иванов — в статията си „Язикословни размишления“⁴, в която разглежда проблема за ролята на фолклора във формирането на книжовния език, поставя сборника на Миладинови и Веркович в „темеля на общата българска граматика“.

Отпечатаната статия на П. И. Данчов „Братя Миладиновци и техните литературни работи“⁵ в сп. „Читалище“ през 1874 г. е единствената публикация в нашия възрожденски периодичен печат, в която се прави опит да се разгледа по-цялостно книжовната и просветна дейност на двамата народни будители. Авторът ѝ, който по това време е бил ученик в Карлови Градец, Чехия, посочва интересни данни за приема, с които се ползува сборникът в тази славянска страна. В статията е изтъкната ревността на Миладиновци в събирането на народни умотворения и „на всичко, що се е запазило българско“, посочена е ролята на Щросмайер за издаването на фолклорната им сбирка, като редакцията, без да прояви боязън от турската цензура, е запазила и онези пасажки от изпратения ѝ ръкопис, в които се говори за дейността на Димитър Миладинов като учител и хвърлянето на братята в затвора. Значително място в публикацията обаче е отделено на съдържанието и преценката на Миладиновата книга, която, според думите на автора ѝ, е най-богата в сравнение с всички излезли дотогава сборници, тъй като в нея са включени много „драгоценни плодове на българският народен дух“. При посочване класификацията на песните П. И. Данчов съобщава, че част от тях, юнашките, са излезли на чешки в „Поезия светова“, преведени от Холичек и се очаквало отпечатването и на любовните под заглавие „Милостни песни“.

Сборникът на братя Миладинови е опора не само на филолози при разрешаване въпросите на националния ни език. Както проличава и от статията „Един урок на г. С-ва“⁶ (Славейкова), подписана с инициала Б. и отпечатана във вестник „Турция“, той е настолна книга и за онези книжовници, които се интересуват от проблемите на българската фолклористика. Достоинствата на Миладиновата сбирка обаче се налагат още по-убедително, като се съпостави със сборниците, излезли преди и след отпечатването ѝ. Това проличава преди всичко в рецензията за „Българският народен сборник. Събран, нареден и издаден от Василия Чолакова, част първа, Болград, 1872 г.“ в Периодичното списание на Българското книжовно дружество (г. I, кн. 5—6, 1872 г.), приписвана от някои изследователи на Нешо Бончев. Като прави съпоставка между тези две фолклорни издания, рецензентът намира, че сборникът на Чолаков

¹ Вж. Македония, г. IV, бр. 12, 24 XII 1869 г.

² Македония, г. I, бр. 35, 29 VII 1867 г., Книжевни вести.

³ Македония, г. III, бр. 42, 3 X 1869 г.

⁴ Македония, г. V, бр. 38, 20 IX 1871 г.

⁵ Вж. Читалище, г. IV, бр. 20, 15 XI 1874 г.

⁶ Турция, г. V, бр. 34, 11 X 1869 г.

„излиза една твърде слаба работа, неговото достойнство стои много по-долу от труда на братия Миладиновци, макар че г-н Чолаковий труд излиза цели десет години по-сетне от трудът на братия Миладиновци“. Посочвайки пълното несъответствие между изложените в предговора принципи за събирането на народните умотворения и извършеното от съставителя, авторът на рецензията изтъква, че Чолаковият сборник би обогатил българската книжнина, ако, независимо от по-късното си излизане, е на нивото на съставения с разбиране и любов Миладинов труд.

Хърватският епископ Йосиф Щросмайер е бил известен още преди излизането на „Български народни песни“ на част от културната ни общественост като славянски меценат, с чиято материална подкрепа продължават и завършват образованието си много младежи. Съдействието, което оказва за отпечатването на Миладиновия сборник обаче, популяризира широко името му сред нашия народ и му отрежда едно от почетните места между радетелите на националната ни литература. Затова красноречиво говорят многобройните статии и отзиви, които се появяват в периодичния ни печат след 1861 г. Публикации за Щросмайер откриваме и във вестник „Македония“,¹ и в „Читалище“², „Училище“³, „Летоструй“⁴. Авторите на всички от тях са единодушни в оценката си — Щросмайер е станал причина за издаването на „една от най-важните книги, които имаме в нашата още слаба книжнина“.⁵

Ако дейците на възраждането ни се отзовават възторжено за сборника на Миладинови и за целокупното им национално дело, с не по-малко възхищение се отнасят към тях обикновените хора от народа. Те не са имали възможност да изразят отношението си към двамата будители по страниците на вестници, списания или в оставени за поколенията мемоари. Но случайно съхранените им лаконични отзиви, родени спонтанно при четенето на сборника, са най-убедителното доказателство за неговата стойност. В един от запазените екземпляри на първото издание оценките на неизвестните читатели са изразени или във възторжените възгласи: „Да живеят г-да Бря Миладинови“, „Господин Милнъ! Здравствуйте“, отбелязани на белия лист към корицата на сборника, или чрез приписката към него: „Нищо бъде да и учител некому да я открадни, защото ще се съди според законите“.⁶ Тази бележка на родолюбивия читател, който се е подписал безименно „Като приятел еди кой си“, напомня приписката на Софроний Врачански към първия котленски препис на Паисиевата история и идва да покаже широкото обществено въздействие, което е оказвал Миладиновият сборник в борбата за духовна и политическа независимост.

Фолклорната сбирка „Български народни песни“ се посреща с интерес и в останалите славянски страни. Александър Рачински, който е имал възможност да я прегледа в ръкопис, се изказва твърде ласкаво още преди излизането ѝ, а проф. И. Срезневски през 1863 г. отбелязва, че Миладиновият сборник поставя българския фолклор наравно, а в известни моменти и по-високо от фолклора на съплеменните му народи. За отношението на руската културна общественост към „Български народни песни“ говори и фактът, че в книгата си „Поэзия славян“ Н. В. Гербел включва образци от българското народно поетическо творчество, които подбира от Миладиновата сбирка. Отзиви за сборника се появяват и в чешкия периодичен печат. Морил Фиалка и Йозеф Тоужимски публикуват ласкави статии за огромната му стойност,

¹ Македония, г. II, бр. 52, 868 г. Йосиф Щросмайер.

² Читалище, г. V, кн. 1—2, стр. 14—25, 58—68, Един славянски владика Йос. Г. Щросмайер...“

³ Месечен лист или Притурка на Училище, 21 II 1873 г., Д. Хранов, Йосиф Георги Щросмайер, епископ дяковски в Славония.

⁴ Летоструй или къщен календар, 1873, пята годишнина, Г. Бенев, Йосиф Георги Щросмайер, епископ дяковски.

⁵ Там там.

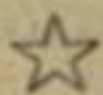
⁶ Вж. Злати Еников, Добруджански екземпляр от Миладиновия сборник, в. Народна култура, г. V, бр. 34, 26 VIII 1961 г.

поетът Йозеф Холичек и езиковедът Ян Гебауер превеждат много от включените в него песни. Оценка за Миладинови като пламенни обществени деятели и книжовници изразяват стихотворенията и други публикации, които се обнародват в България и в останалите славянски страни. Райко Жинзифов написва [стихотворението „Вдовица“ и отпечатва в бр. 46, 48 от 1862 г. на руския вестник „День“ първата обширна статия, в която се дават подробни сведения за живота и многостранната им дейност, Любен Каравелов им посвещава битовата си повест „Българи от старо време“ и очерка за Вук Караджич. Величието на Миладиновото дело надхвърля границите на Възраждането, за да призове по-късно вдъхновението на Вазов за стихотворението „Братя Миладинови“, на чешкия поет Сватоплук Чех за одата „На братя Миладинови“, на полския писател Вацлав Володзко за повестта „Кървава придобивка“.

Сборникът на Миладиновци разкрива пред много от творците на художественото ни слово, работили преди и след Освобождението, силата и обаянието на фолклора, посочва им образци на завладяваща поетическа образност. Той, според спомените на Царевна Миладинова, е настолна книга на Стоян Михайловски, от него идва силното влечение на Добри Войников към македонската народна песен.¹ Без да проследяваме въздействието, което оказва върху творческото развитие на Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и други майстори на български стих, ще посочим чрез един пример ролята, която играе в нашата възрожденска преводна книжнина. През 1865 г. един от абонатите на сборника, хасковският учител Т. Запрянов издава в български превод сантименталната повест на руския писател Богданович „Душенька“ под заглавие „Душица. Нравствена приказка“. И най-беглият паралел между превода и оригинала показва, че в случая имаме не преводно, а „побългарено“ произведение. Схващайки чуждия за българския читател сантиментализъм на творбата, Запрянов съкращава известни нейни части и редуцира разнежено-приповдигнатия ѝ стил чрез вмъкването на сюжетни моменти и използването на стилни фигури и образи от народното творчество, някои от които са черпани от сборника на Миладинови. По такъв начин се е получило произведение с реалистично-романтична обогрненост, което отговаря много повече на вкуса на тогавашния читател и на спецификата на литературното ни развитие, отколкото самият оригинал.

Фолклорната сбирка на Миладинови и днес, сто години след нейното отпечатване, продължава да буди интерес като една от реликвите на националното ни възраждане и като богат източник за фолклорни, литературни, езиковедски и етнографски изследвания.

¹ Вж. Царевна Миладинова-Алексиева, Епоха, земя и хора. [София 1939, стр. 44—45, 48—55.



ИЛИЯ КОНЕВ

КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВ И ХЪРВАТСКИЯТ ЕПИСКОП ЩРОСМАЙЕР

Сътрудничеството на наши писатели и книжовници от Възраждането с културни и обществено-политически дейци в други славянски страни е важна отличителна черта на тяхната книжовна и народопросветна дейност. Любен Каравелов, Нешо Бончев, Марин Дринов, Христо Ботев, Райко Жинзифов, Константин Миладинов и още много техни съвременници се учат в Русия и другаде, където се запознават с видни общественици, писатели и публицисти, които им оказват ценно съдействие. В писмата си до

тях нашите възрожденци отправят молби за услуги от различно естество, застъпват се за свои сънародници, отишли да се учат в Русия или Чехия, изказват топла благодарност от свое име и от името на българския народ. Установените между тях връзки в периода на националното ни възраждане са напълно естествено и необходимо явление и несъмнени положителни последици. В своето бурно обществено-политическо и културно развитие българският народ привлича вниманието на други, по-напреднали от него народи, получава материалната и морална подкрепа на изтъкнати слависти, учени и държавници, създава произведения, които се посрещат с голям интерес в редица страни. Стремехът на българските книжовници да установят близки и трайни връзки с повече и авторитетни представители на славянството всъщност представлява стремех за свързването на нашата нова литература и култура с националната култура на други народи. С най-съществените си прояви личните връзки и познанства на нашите книжовници благоприятствуват за развитието на родната литература и култура, за утвърждаването на националните традиции. В това се състои днес тяхното културно-историческо значение.

В такава светлина трябва да разглеждаме и особено близките отношения между Константин Миладинов и хърватския епископ Йосиф Юрий Щросмайер, независимо от това, че той не е писател и в историята на хърватската литература не заема специално място. Както е известно, през 1860 г. Щросмайер поема всички разноси по отпечатването на сборника „Български народни песни“, по-късно издържа български младежи в духовните училища в Хърватско, отпуска на Българското книжовно дружество парична помощ, обявява се в защита на националните интереси на българския народ и пр. Не е излишно да се отбележи тук, че и самият Щросмайер е поддържал постоянна връзка с видни представители на славянството, разбирайки добре необходимостта от творчески контакт с тях, от размяна на мисли по различни въпроси, интересувачи хърватския и останалите славянски народи. Неговата богата кореспонденция свидетелствува най-вече за положителното въздействие на близките му отношения с различни дейци върху обществено-политическото и културно развитие на Хърватско през миналия век.¹

В нашата литературна наука са установени почти всички обстоятелства, при които става възможно запознаването на Щросмайер с Константин Миладинов, както и условията, при които протича отпечатването на сборника „Български народни песни“ — свързал щастливо името на хърватския епископ и прогресивната хърватска обществено-културна среда с българския народ, с неговото културно развитие. През 1860 г. възпитаникът на Московския университет Константин Миладинов научава от руския периодичен печат (възможно е и от сръбските му състуденти в Русия) за благодеянията на Щросмайер и се обръща към него с молба да му помогне материално в издаването на сборника с народни песни, събирани в продължение на няколко години от него и брат му Димитър. Изненадан и трогнат от положителния отговор, възторженият студент заминава за Виена, където през пролетта на същата година се среща лично с хърватския епископ; след водените лични разговори, последният го поканва в Дяково, осигурява му там подходящи условия за работа върху окончателното подготвяне на сборника за печат и същевременно полага грижи за неговото разпространяване, като осигурява повече от сто абоната из средата на католическото свещеничество и учителство в Хърватско и Словения.² Най-после Щросмайер заплаща и всички разноси по издаването на сборника, което му донася искрената благодарност и признателност не само на

¹ Josip Juraj Strossmayer. Dokumenti i korespondencija. Knjiga prva od god. 1815 do god. 1859. Izdala Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Sabrao i uredio Ferdo Šišić, Zagreb, 1933.

² В края на сборника са отпечатани имената на всички спомоществователи, от които 13 са от Карловац, 17 — от Любляна, 20 — от Марибор, 31 — от Осиек, 30 (сред тях и проф. Витислав Ягич) — от Загреб, и др.

Константин Миладинов, но и на целия народ, чиито песни — за първи път събрани в една голяма книга, бързо стават достояние на културния свят. „Епископът го приел любезно и му обещал да издаде народните песни — пишат авторите на първата обширна биография на Щросмайер. Но поради това, че те са били записани с гръцка азбука, той е поискал да се отпечатат с кирилица. . . Отишъл е заедно с епископа в Дяково, за да препише и подготви там песните за печат. За да бъде по-спокоен, Константин бил настанен в нашата семинария. Живял е в стаята, в която днес (1900—1903, б. м.) се намира библиотеката на семинарията“. След като отбелязват, че в свободните часове Миладинов често беседвал както с Щросмайер, така също с някои от преподавателите и административния персонал в семинарията, Цепелич и Павич дават и външна характеристика на младия книжовник, явно почерпена от лица, с които са разговаряли специално, търсейки от тях данни за дейността на епископа. „В душата и на епископа, и на тези приятели, и много други в Дяково, и днес живее образът на честития Константин. Бил е среден на ръст, тънък, с черни очи, брада и мустаци. Имал е навярно около 30 години. Външно е бил много симпатичен, в разговори — кротък и мил, но с уморени очи и измъчен вид. Целият е горял от любов към потиснатите българи и се оплаквал най-вече от гърците, особено от гръцкото духовенство и владиците-фанариоти, които са искали да унищожат българския народ, специално неговата интелигенция. . .“¹

Нека прибавим още и това, че Щросмайер е един от най-пламенните защитници на Димитър и Константин Миладинови пред австрийската и турската власт, като се обръща с писма до отговорни държавни чиновници, пред които доказва пълната им невинност, тяхното чисто родолюбие и моли да бъдат освободени от затвора. Запазени,² тези писма са неоспоримо свидетелство за положителното отношение на хърватския епископ не само към лично познатия му Константин Миладинов, спечелил го със своето трудолюбие и патриотично възпитание, но и към българския народ, за който е могъл да добие представа и по издадените вече с негово съдействие сватбени, трудови и хайдушки песни. Има нещо вярно в твърдението на поменатите автори Цепелич и Павич, че „вестта за смъртта на скъпите братя е отекнала твърде тъжно и в Дяково и в Загреб, където в оня час са разбирали повече, отколкото в самата България, какво са изгубили българите в тяхно лице. В онова време честитият Константин е бил познат повече у нас (в Хърватско, б. м.), отколкото в своето отечество.“³

Но при каква по-точно обществено-политическа обстановка хърватският епископ-католик взема решение да подкрепи младия книжовник с източно-православна вяра? Изчерпват ли се заслугите му към българския народ и култура само с паричната помощ по издаването на сборника „Български народни песни“? Представлява ли тази помощ прикритие на други, по-особени цели и стремежи, продиктувани от политическите интереси на католицизма като религиозно и политическо движение, или пък е плод главно на Щросмайеровото славянофилство, на неговото положително отношение към културното развитие на поробените южнославянски народи? Следи ли Щросмайер развитието на българската национална култура и допринася ли за утвърждаване книжовното дело на двамата братя? Ето въпросите, които поставя интересуваният ни проблем.

¹ С е р е л и ć - П а в и ć, Josip Juraj Strossmayer. Biskup bosansko-djalkovački i sremski, god. 1850—1900. . . , U Zagrebu 1900—1904, стр. 771—772.

² За първи път у нас тези писма е преписал за свои цели в един от бележниците си проф. Иван Шишманов по време на своето гостуване в Дяково (1898 г.), където имал възможност да се срещне и разговаря лично с Щросмайер. (Вж. архива му в БАН.) Изцяло на немски език те са отпечатани като приложение към статията на хърватския общественик и известно време ректор на Софийския държавен университет Ст. Юринич „Йосиф Юрай Щросмайер“ в СбНУ, кн. 22—23, стр. 54—58.

³ Цит. труд на Цепелич и Павич, стр. 773.

През 1860 г., когато Константин Миладинов се среща с Щросмайер във Виена, името на хърватския епископ е познато на културната общественост във всички славянски страни. За него се говори в Русия с чувство на уважение заради свободолобивите му идеали, заради застъпничеството му пред висши държавници в полза на руския народ още от 1848 г. насам. Като говори за политическата атмосфера в Австро-унгария, Щросмайер казва следното в писмото си до Андрея Бърлич от 23 юни 1849 г.: „Докато Австрия е такава по мое мнение, макар и да е победила Унгария, тя няма никаква гаранция за бъдещето си. Гледайте само да разгаряте жарта на любовта към народността. Също така би било добре да пояснявате на народа, че русите са наши сънародници, че техният език с някои малки промени е наш език, че техните обичаи са наши обичаи, че техният закон с несъществена разлика е и наш закон. . . Затова ще се радвам много, ако някога нашите вестници пишат за русите хубаво“.¹ Няколко десетилетия по-късно, през 1877—1878 г. Щросмайер приветствува участието на Русия в освободителната за южнославянските народи война, подкрепя справедливата борба на тези народи, отстоява правото им на национална независимост и свобода. Хърватският епископ печели симпатиите на руския народ най-сетне и със своето активно съдействие за „развитието на културните връзки между Хърватско и Русия“,² та напълно заслужено през 1875 г. бива избран за почетен член на Московския университет, а по-късно — и за почетен член на някои просветни дружества в Русия и Украйна.

Многобройни са документите, които са запазили и особеното разположение на чехи, поляци, словенци към приятеля и покровителя на тия народи — Щросмайер. Не са чужди на това всеобщо уважение към хърватския епископ и някои български младежи, които се учат или работят в Русия, Чехия, Сърбия или Хърватско. Така например Теодосий Икономов, който през 1860 г. е студент по филология в Пражкия университет, пише следното в една своя дописка, предназначена за в. „Дунавски лебед“, но останала необнародвана поради отрицателното отношение на Раковски към Щросмайер, за което ще стане дума: „Пръви подигнаха глава като по-силни, защото самото дворянство (благородний класс) ѝе в глава народнаго мръдания, унгарии — казва той за освободителната борба на потиснатите от Австрия народи. Сетне то премина в Хърватско, както и във всички други славянски земи. Между тем правителството видя, че не може да се удръжи при таквом положеню работ и ето, свика господарствен събор. . . В том събору сички народи имаха свои представители, малко или много родолюбци. . . Между словени хървати бяха особито в том огледу честити в лице своего дяковскаго епископа г-на Щросмайера, който мъжски и похвално забранеше свой народ и затова доби име вечно славно“³ (к. м.). По-нататък Теодосий Икономов говори за австрийското правителство, което било принудено да провъзгласи равноправие за всички народности в австрийската империя. Неговата дописка е интересна за нас още и с това, че разкрива някои особени моменти от политическото минало на Хърватско, които могат да ни обяснят отчасти и предразположението, което проявява Щросмайер в края на 60-те години към българския народ. „Между славянскими народи — продължава дописникът — най-повечето добиха право за уреждане народните си работи и в най-добро положеню се намерват нине хървати. . . Сега в банских конференциях в Загребе, главном граде в Хърватско, разгледва се между друго най-главно и важно питание уобщо за сички южни славени: съединении Далмации с Хърватско-Славонско-Далматинско“⁴. В центъра на това движение, което не е трудно да се разбере, че е близко на идеята за единство на всички южнославянски народи, стои и Щросмайер. Популярен в Сърбия, Далмация, Словения и другаде, хърватският епископ до запознаването си с Констан-

¹ Вж. цит. изд. на Щросмайеровите писма, стр. 45.

² Большая сов. энцикл, т. 48, стр. 207.

³ Архив на Г. С. Раковски, т. II, София, БАН, 1957, стр. 813.

⁴ Никола Трайков, Архив на Г. С. Раковски, т. II, цит. изд., стр. 814

тин Миладинов имал слаби, случайни връзки единствено с българския народ. Ето че молбата на московския възпитаник му предоставя случай да се запознае по-отблизо и с положението на българите, да установи непосреден контакт с българската интелигенция. При това в същото време в България прониква униатството и на основата на остри, непримирими противоречия между българското население и гръцкото фанариотско духовенство то намира свои привърженици в много градове и села. Интересите на френската и австрийската политика на Балканите, специално в България, също съдействуват за проникването на униатството. Така още в 1859 г. населението в Кукуш и Дойран не успяло да се освободи от гръцкия владика, въпреки положените за това усилия, отказва да се подчинява на патриаршията и приема по тактически съображения униатството. Уплашена от тази ориентация на кукушани към униатството, патриаршията се съгласява да удовлетвори по-съществените им искания за самостоятелност, поради което населението на Кукуш скоро се отдръпва от римската католическа църква и прекъсва всякакви преговори с нейните мисионери.¹ Вън от това обаче, в България съществували и някои обективни условия за проникването на униатството. Колко реална, макар и не така голяма, е била опасността от разпространяването му личи от бурната реакция в тогавашния периодичен печат срещу униатството, а също и от нарочно издадената през 1858 г. в Москва брошура „Православни църковни братства в югозападна Русия“, отпечатана в 10,000 екз. и разпратена безплатно в България, главно в Македония. В предговора към брошурата, написан от нейния преводач Константин Миладинов, четем: „Недавна во „Българските книжици“ прочитахме една статия под заглавие „Уния“, коя тамо се обяснява така: „Уния е присоединение от някоя православна църква под духовната власт от римский папа, без да променит догматът си“. На такво мнение можит секог от нас да подумат, че унията сосем не е опасна за православието и че ние насъде без никаков вред можеме да я приимиме. . . Читающем тая книга — пише преводачът, — чувствуваш що унията, подкопвеещем основите от православието, унищожвит и народността; чувствуеш, че кой искрено желяет да подкрепит народността, т р е б и т да се старает да поддържвит православието“² (к. м.). Това становище, отличаващо дълбоко Миладинов от Щросмайер, се споделя от Раковски, Славейков, по-късно от Каравелов и други, които непрекъснато изтъкват, че интересите на духовното и политическо освобождение на българския народ не отговарят на ония цели, които преследва католицизмът като религия и политическо движение.

Йосиф Юрий Щросмайер, заинтересован от разпространението на католицизма във всички славянски страни и същевременно у б е д е н привърженик на идеята за славянско единство, която в неговата концепция определя важна мисия на католическата църква, никак не е бил безразличен към създаващите се в България (макар и временно) условия за усвояване на униатството. Станало религия на хърватския и други славянски народи, Щросмайер е считал за естествено и благоприятно съединяването му с национално-освободителната борба на поробените славянски народи, с усилията им за изграждане на братско разбирателство и единство в борбата срещу общия враг. Но според дълбокото убеждение на хърватския епископ на същата цел ще служи и обединяването на източно-православната и западно-католическата църква, което — осъществено на равноправни начала — ще ускори благоприятното разрешаване на най-важните за славяните политически въпроси. И за да допринесе практически за осъществяването на тази идея, той настоява празника на солунските братя Кирил и Методий да бъде обявен и за празник на католическата църква, която преди векове е била най-злостния противник на славянската писменост и култура; дава пари за построяването на параклиси в Лорето и Рим в памет на Кирил и Методий; обявява се против разпалването на противоречията между източно-православната и западно-католическата църква.

¹ История на България, т. I, София, 1954, стр. 348—350.

² Константин Миладинов, преведената брошура.

Няма никакво съмнение, че от всичко най-голямо значение за Константин Миладинов има привързаността на Щросмайер към южнославянските народи, неговата щедро морална и материална подкрепа на тяхното културно развитие, собствените му думи „любовта към славянството е любов роднинска, дълг на всеки човек“. Не случайно в посвещението към сборника, един екземпляр от който му поднася лично¹, той изповядва: „Ваша Пресветлост глобоко почувствува, че народното образсване е най-гслемотс ръчителство за благоденствието од народст; и нищо пред него не щадеещем, щедро секога и секаде помогна в полезни издавания и училищни потребности. При сите тие благородни стремления Ваша Превозвишеност благоизволи да обърни внимание и на най-южните славяни българи и да покажит великодушното си участие в издаването на това общополезно съкровище. . .“ „Великодушният покровител на народната книжбина“ — така нарича Щросмайер Константин Миладинов в сърдечно написаното посвещение към сборника.²

Дали Щросмайер е знаел още по време на първата си среща с Миладинов във Виена, че младият книжовник е превел брошурата „Православни църковни братства в югозападна Русия“, не може да се каже с положителност. Ала няма никакво съмнение, че той е бил добре осведомен за активната съпротива на българския народ в неговото мнозинство спрямо униатството, на което и Димитър Миладинов е давал решителен отпор.³ Малко по-късно той има вече под ръка преведената от Константин Миладинов брошура, подарена на библиотеката при семинарията, научава се за вестника на Раковски „Дунавски лебед“, посветен изцяло на борбата срещу униатството, и прочее. Но и да е знаел за твърдата позиция на Миладинов спрямо привържениците на католицизма в България, Щросмайер пак не би се колебал да подкрепи молбата му, за да остане верен, от една страна, на убеждението си за славянско единство, и от друга — на интересите на хърватската католическа църква, пред която в периода на националното възраждане на Хърватско са стоели за разрешаване национални и общославянски задачи, чужди до известна степен на римската католическа църква. В този смисъл не е лишено от основание твърдението на Михаил Арнаудов, че „Щросмайер подпомага Константина Миладинова. . . и по мотиви, които образуват дял от цялостния му план за един хърватско-български съюз. . .“⁴ Не е без значение тук и обстоятелството, че

¹ Щросмайер е пазел подарения му екземпляр от сборника като една от най-ценните книги, които е притежавал. Това личи дори и от великолепната позлатена подвързия на този екземпляр, направена, види се, по негово предложение и идея. Същият екземпляр сега се пази в Старопечатния отдел на Народната библиотека в София.

² В своята публикация „За посветата на J. J. Штросмаиер“ („Годишен зборник, Филозофски факултет на университетот в Скопје“, кн. 7, 1954, стр. 53—59) Хара лампи Поленакович съобщава, че е намерил в архива на Историческия институт при академията в Загреб самото посвещение в ръкопис от друга ръка, на хърватски език. Като се спира на някои крайно незначителни различия между запазения в архива ръкопис и печатания в сборника текст на посвещението, Поленакович стига до извода, че Константин Миладинов едва ли е автор на посвещението. Според Поленакович това посвещение е написано от друго лице, вероятно от кръга на Щросмайер, или пък представлява клише, предназначено за подобни случаи, а Миладинов само е превел на своя език предложението му текст и е поставил името си под него (стр. 58—59). Няма никакво сериозно основание обаче за подобно твърдение. Възможно е запазеният ръкопис, по който — както личи от публикуваните факсимилета — няма никакви бележки, да представлява препис с латиница на съчинения от Константин Миладинов текст, предназначен лично за Щросмайер или пък за обнародване в хърватския печат. Арестуването на Миладинов и предприетите мерки за освобождаването му е налагало на Щросмайер да има точен превод от това посвещение, за да го използва при нужда.

³ Пътюм може да се предположи, че Димитър Миладинов също е познавал Щросмайер като хърватски деец и по време на своите обиколки през 1856 г. из Босна и Херцеговина е могъл да научи някои подробности за неговата дейност.

⁴ Михаил Арнаудов, Братя Миладинови. Живот и дейност, София, 1943, стр. 159.

по същото време хърватската прогресивна общественост следи с братски интерес национално-освободителната и черковна борба на българския народ, солидаризира се с него и от страниците на някои вестници и списания уверява го в своята морална подкрепа. Щросмайер не е имал никаква изгода да се противопоставя на това настроение на хърватския народ, напротив — бил е задължен от самите обстоятелства да се съобразява с него, защото в оня период на национален и духовен подем той самият се явява като привърженик и пропагандатор на идеята за славянско единство и разбирателство.

В усилията си да изяснят правилно обстоятелствата, които заставят Щросмайер да се отнесе така положително към молбата на Миладинов, някои автори долавят у хърватския епископ намерение да направи от младия книжовник привърженик и апостол на католицизма в България, особено в Македония. Това му намерение, според тях, е единствената и крайна цел на оказаната щедра материална подкрепа.¹ Най-съществените основания за подобно твърдение представляват писмото на Щросмайер от 28. XII 1861 г. до граф Рехберг, министър на външните работи на Австрисунгария, в което се казва, че Миладинов е спечелен за интересите на католицизма², и крайно рязката позиция на Раковски спрямо Щросмайер, отразена в статията му „Начяло движения католицизма в България“, отпечатана скоро след издаването на сборника „Български народни песни“, в брой 44 на в. „Дунавски лебед“ от 1. VIII. 1861 г. „В тая исуитска пропаганда — пише Раковски — е помесен и познатий хърватин Стросмайер, епископ босански и проч. от папска страна, кой под видом родолюбия лъсти и мами някои си простодушни българи. Той има преписки с лазаристи в Цариград върху това движение и най-паче ся труди в Македония да впосей религиозний раздор и да въведе католицизма. На негови разноски ся печатат и няколко си книги на сръбски и български и пръскат ся в Турция да лъстят православни християни да приемнат католицизъм“. Впрочем, два месеца преди това, в брой 33 на вестника си от 11 май 1861 г., Раковски споменава в същия смисъл името на Щросмайер, за да свърже неговата личност с твърде съмнителната дейност на Йован Чокърлян от Велики Бечкерек в полза на униатството в България.³

Поменатото твърдение на Щросмайер, че Константин Миладинов бил спечелен за „католическата партия“ се съдържа не в първото, а във второто му писмо до граф Рехберг, пред когото хърватският епископ трябвало да привежда нови и по-убедителни доказателства за невинността на младия книжовник, тъй като изгледите за освобождаването на двамата братя не вдъхвали особена надежда. И в желанието си да приведе такава аргументация Щросмайер изказва мисълта, че дори българските народни песни, които той е издал със свои средства, служат единствено на католическата пропаганда в България — един явно несъстоятелен аргумент, защото подобна политическа и религиозна мисия на сборника би се отразила върху подбора на песните и тяхната

¹ В цитирания труд проф. Арнаудов не решава окончателно въпроса, защото липсват несъмнени доказателства. Но превес взема мисълта му, че Щросмайер е успял да спечели Миладинов за целите на католическата църква.

² В това писмо Щросмайер казва: Миладинов принадлежи без всякакво съмнение към католическата партия. Аз познавам много добре този мъж и неговата цел; много често и подробно съм разговарял с него по този въпрос. Народните песни на българите, отпечатани с мои средства, не могат да имат никаква друга цел освен висшата цел да служат на католическата партия. (к. м.) (Цитирам по „Зборник за историју, језик и књижевност српског народа“, друго одељење, књига V, Београд, 1932, стр. 342).

³ Вж. статията му „Папишашки мисионери“ в брой 33 на в. „Дунавски лебед“, стр. 141 и голямата статия „Отговор Чокърляну показаящ, чи Вьсточная църква е истинна православна“, преведена от сръбски и напечатана в същия вестник по повод на брошурата му „Православие или коя църква по-право учи — Източна или Западна“, посветена на сръбския народ. (Вж. някои подробности и в том първи от архива на Раковски, издаден от БАН, 1952, стр. 246—247 и др.)

подредба, би намерила израз в предговора или в коментара към тях.¹ Впрочем това твърдение донякъде звучи и като самооправдание: аз издадох най-значителното книжовно дело на Миладинови, а то е в духа на католицизма! Макар и да не разполагаме с по-убедителни доказателства, които бихме могли да съпоставим критично с някои мисли на Щросмайер в писмата му до граф Рехберг, мъчно можем да приемем за истинно твърдението му, че е спечелил Миладинов за „католическата партия“, макар и да е приказвал с него „много пъти и подробно по този въпрос“. В тези разговори Константин Миладинов не е бил пасивен слушател, а активен събеседник,² който е изтъквал пред епископа значението на православието в национално-освободителната борба на българите, давайки му с това повод да изтъква необходимостта от обединяването на източно-православната и западно-католическата църкви тогава. С това положение вероятно се е съгласил и самият Миладинов, защото е имал възможност да се убеди, че при условията в Хърватско католицизмът може да играе онази положителна роля, която у нас единствено православната църква била в състояние да изпълни. Едно движение за премахването на националните противоречия между славяните и в тази насока е било несъмнено положително явление.

Как да си обясним цитираното изказване на Раковски, който през 1861 г. е в Белград, по-близо до Загреб, и несъмнено има възможност да чуе мнението и на някои сръбски дейци. Отношението на Раковски е напълно в духа на онази линия, която в „Дунавски лебед“ следва в продължение на една година, за да предпази нашето национално-освободително и черковно движение от чужди, пагубни за него влияния. Но в смелата, последователна борба срещу застъпниците на униатството в България, бранейки интересите на православието, редакторът на „Дунавски лебед“ изпада в неоправдан субективизъм, стига до тенденциозни, прибързани и пресилени обобщения на някои единични факти. За него е непозната мисълта за обединяването на източно-православната и западно-католическата църкви в славянските страни. Напротив, привързаността на хърватския народ към католицизма и участието на Щросмайер в посочената „исуитска пропаганда“ за Раковски е достатъчен повод да се стнася скептично към борбата на този народ за изграждане на едно южнославянско единство. „Глас южнославянства, кого учена част чехов и хорватов искат да ся чуе и в Балкански полуостров, никоги не ще наиде приятен отзив, докогито тии са подчинени под такова едно фанатическо свещенство... Учени чехи и хървати добро би било по-първо да са постараят да са освободят от такова едно фанатическо свещенство, кое държи народа им в священое си робство (к. м.) — съветва той — и тогива нека бъдат уверени, че сички славяни, коим тий днес искат да внушат югославянская идея, щат послуша глас им къту един най-умилен и братски глас“. В светлината на тази позиция на Раковски спрямо католицизма изобщо не ни учудва и обстоятелството, че във в. „Дунавски лебед“ не е отделено почти никакво място за обществено-политическия и културен живот на хърватския народ, за неговите борби и идеали, макар че редакторът му поддържа връзки с Кукулевич—Сакцински и други хърватски дейци, също привърженици на католицизма. Още едно обстоятелство следва да бъде пояснено тук: едва ли се отнася за Миладинов и сборника „Български народни песни“ твър-

¹ Известен е в науката спорът на Каравелов с Иван Аксаков, който му отпуснал заем за издаването на сборника „Памятники народного быта болгар“ и настоявал да бъде оформен в духа на неговите разбирания за народното творчество. Но Каравелов решително се противопоставил на подобно внушение и в сътрудничество с Прижов издал сборника в съгласие със своите възгледи за фолклора.

² Такъв е бил Константин Миладинов и в отношенията си с Иван Аксаков и други представители на Московския славянски комитет, които често изказвали не-дружелюбни мисли за „малките славянчета“ — южнославянските народи. Константин Миладинов реагирал на подобни изказвания и едва ли би допуснал каквато и да е зависимост от страна на Щросмайер.

дението на Раковски, че със средства на Щросмайер „ся печатат и няколко си книги на сръбски и български и пръскат ся в Турция да лъстят православни християни да приемнат католицизъм“. Както вече бе отбелязано, сборникът „Български народни песни“ — единствената книга, издадена от Константин Миладинов със средства на Щросмайер, не е имал за задача „да лъсти православни християни да приемнат католицизъм“.

Едно критично отношение в духа на изказаните от Раковски мисли спрямо оказаната от Щросмайер не само материална помощ ни призовава към максимална предпазливост. Имахме случай да отбележим, че предразположението на хърватския епископ към Миладинов и българите не е случайно, изолирано явление, а до голяма степен подготвено и обусловено от искрените симпатии на прогресивната общественост в Хърватско, Босна, Херцеговина, Сърбия към българската възрожденска интелигенция, към братята Димитър и Константин Миладинови. В своя литературен сборник „Бисер“, издаден в Загреб през 1863 г., Никола Стокан помества на стр. 64—66 „две народни български приказки“, предадени му от Константин Миладинов, навярно преди да напусне Загреб¹, а вестникът на Данило Медакович „Сръбски дневник“ в броя си от 20 февруари 1862 г. известява своите читатели за трагичната смърт на двамата братя: „В Белград достигна вест от Цариград, че познатият български писател Димитър Миладинов е арестуван в Струга и от там отведен в Цариград и хвърлен в тъмница. Миладинов е заподозрян като руски агент. . . Димитър Миладинов има още един по-малък брат Константин, който се е учил в Русия и със средства на епископ Щросмайер е издал в Загреб народни български песни, събрани от брат му. Научил за съдбата на своя брат, той е отишъл веднага в Цариград, но тук, наклеветен от гръко-фанариотската партия, също хвърлен в затвора. . .“ Това отношение към Миладинови е намерило израз още в статията на Милан Йованович „Нашите братя българи“ (в. „Глас народа“, III, бр. 19, 13. V. 1873, стр. 145—146) и в много други статии в сръбския и хърватския периодичен печат, от които стига до нас не някакво користо отношение към българския народ, а свежият полъх на разбирателството и сътрудничеството между всички южнославянски народи в периода на тяхното възраждане.

Трябва определено да се каже, че макар и да е бил заинтересован от по-широкото разпространение на католицизма, или по-точно — от обединяването на западно-католическата и източно-православната църква, Щросмайер не се е стремил към създаване на близки връзки с привържениците на униатството в България, нито пък е искал непременно да отклони Миладинов от православието. Основното в отношенията му с българския книжовник е неговото славянофилство, неговата идея за обединяването на западно-католическата и източно-православната църква в периода на национално-освободителната борба на южните славяни. Разбира се, тук не са изключени и някои чисто национални стремежи и идеали — въздигането на Хърватско в стожер на южно-славянските народи и пр. Но не това е важното. Не може да не ни направи впечатление фактът, че името на хърватския епископ дори и не се споменава във в. „България“, който играе главна роля в прспагандирането на католицизма сред българския народ. А редакторът на същия вестник Драган Цанков е имал щастливия повод — издаването на сборника „Български народни песни“ със средства на Щросмайер — да направи това. Той е знаел за отпечатването на сборника, защото анонимният автор на дописките срещу Раковски от Пеща² заявява, че следи редовно „Дунавски лебед“, в който е могъл да прочете обявлението на Константин Миладинов за издаването на сборника.

¹ В сборника на Стокан е отбелязано точно така: Две народни български приказки. (Од Прилепа). Приобщи К. Миладинов: 1. Цар и синове си; 2. Златар и майстор.

² Един пътник, готов на отговор, Забележки върху съчиненията на Г. Раковскаго, в. „България“, III, броя от 17. IV. 1861, стр. 108; бр. 112, 10. V. 1861, стр. 90—91, стр. 100—101.

Впрочем, не случайно популяризирането на Щросмайеровото дело сред българския народ се извършва не от Драган Цанков и неговите съмишленици, а от Васил Стоянов, Петко Славейков, Георги Бенев и други — всичките привърженици на източно-православната църква и на идеята за единство на южно-славянските народи. Другояче и не можеше да бъде, защото при тогавашните обществено-политически и културни условия вдъхновителите на униатството в България имат по-скоро предвид римската католическа църква, отколкото идеята на Щросмайер за своеобразно съчетаване на католицизма с национално-освободителната борба на южно-славянските народи, за обединяването на източно-православната и западно-католическата църкви в защита на общите славянски интереси. Прави впечатление, че в малкото на брой и в повечето случаи къси съобщения за Щросмайер се изтъкват заслугите му по издаването на Миладиновия сборник и противоречията му с римския папа Пий IX, отколкото принадлежността му към католическата църква изобщо. Така, в брой 53 на в. „Македония“ от 5. XI. 1868 г. Петко Славейков, като отбелязва възторженото посрещане на хърватския епископ в Белград през същата година и неговите огромни заслуги за хърватския народ, пише: „Но с плодовете на неговите славни подаръци не са ся наслаждавали само хърватите, а и сърбите, даже и българите. Кой положи 70,000 гроша да ся напечатат Миладиновите „Български народни песни“? Кой полага всяка година до 15,000 гроша да се учат четири българчета в Загреб? Пак Щросмайер. Ний ся още надеем, че течението на неговите благодеяния относително и към нас българите няма да се пресече никогаж, като си напомним оназ отеческа благосклонност и любов, която е показвал досега към народът, който е брат на хърватский“. В същия дух са написани бележките и статиите в брой 48 на в. „Право“ от 24. I. 1870 г., в брой 41 на в. „Македония“ от 11. IV. 1870 г., във в. „Отечество“ от 28. II. 1870 г. и пр., в които се коментира прочутата реч на Щросмайер срещу предложението да бъде провъзгласен за непогрешим папа Пий IX. „В „Correspondans Slave“ — бърза да съобщи редакторът на в. „Свобода“ — е поместена следующата телеграма из Рим: Съставило са съзаклатие за да убият Йосифа Стросмайера, епископът хърватски (дяковацки), защото той в едно заседание на съборът говорил против езуитите и техните поучения“.¹ А в следващия брой добавя: „Пишат ни из Загреб, че либералната хърватска партия пратила И. Стросмаеру адрес, в която го благодари за неговите либерални идеи, които е той изказал на съборът в Рим. . .“² Че на българския народ Щросмайер става известен не с усилията си да наложи униатството като черковно и политическо движение в България, а единствено със заслугите си по издаването на сборника, личи също от статията на Г. Бенев в „Летоструй или къщен календар за проста година 1873“, от съчинението на Луи Леже „Славянски свят, пътуване и литература“, една част от което в превод на български бива поместено в сп. „Читалище“, редактор и сътрудник на което е Славейков: „Ний го представяме прочее на своите читатели като един високо заслужил и знаменит мъж на славянското племе — пише преводачът. А нашето духовенство, нашите владици, желали бихме да потърсяха в него идеал на владика, образец за подражание, огледало на високата и благородна служба, която са поели върху си. . .“³ И още: „Той е жертвувал освен това едно голямо количество за напечатването на една от най-сериозните книги, които притежава слабата ни йоще книжнина: искаме да кажем за Българските народни песни, събрани от покойните приснопаветни братя Константина и Димитра Миладинови“.⁴ Все тази заслуга бива изтъквана на първо място в една сказка на Васил Стоянов в Свищов

¹ В. Свобода, I, 1870, бр. 10, стр. 79.

² В. Свобода, I, бр. 11, стр. 88.

³ Аналогична мисъл срещахме и в писмото на В. Д. Стоянов до епископ Климент (Васил Друмев) от 17. IX. 1875 г. (Вж. Документи за историята на Българското книжовно дружество в Браила, София, БАН, 1958, стр. 490.)

⁴ Сп. Читалище, V, кн. 1, л. I. 1875, стр. 14—15, стр. 20.

през 1872 г.,¹ в писма на Книжовното дружество и други просветни организации изпращани на Щросмайер по различни поводи, в статии и спомени за него, написани от Иван Шишманов,² Стефан Юринич,³ Тадея Шмичиклас,⁴ Иван Вазов⁵ и други

Както пише авторът на първата обширна биография на Щросмайер, в часовете на отдых от упорития труд по преписването на сборника Константин Миладинов разговарял със своя благодетел и близки негови сътрудници. В тия разговори не само младият книжовник е слушал с внимание разсъжденията на хърватския епископ по едни или други въпроси, но и последният е получавал от Миладинов ценни сведения за развитието на българската литература, за положението на българския народ и свободолюбивите идеали на неговата интелигенция. Така у Щросмайер се оформя една сравнително пълна и положителна представа за българския народ, която му дава основание да се застъпва за неговите права, когато е необходимо и има възможност да стори това. На 10 декември 1860 г. например Щросмайер, който до тогава е общувал с Миладинов няколко месеца, изпраща до съвета на бановете в Загреб своето писмено предложение за създаването на югославянска академия на науките, в което казва: „В туй хоро (на славяните, б. м.) биха могли да се доближат и трудолюбивите българи. Те са народ многоплоден, до 5,000,000 жители, а освен това те заслужават всичкото ни внимание и за това, дето някога са били първи на книжовното поле и в туй отношение са предвождали не само южните, но и северните славяни, а пак в по-ново време тоя народ показва, че в него не е угаснал духът на св. Кирила и Методия, Климента, Ивана Екзарха и Симеона велики“⁶. Това разбиране на Щросмайер за българите се споделя напълно от друг бележит хърватски деец, Иван Кукулевич Сакцински, който настоява и българския народ да има свой представител в откритата югославянска академия на науките, за да бъде тя наистина средище на южнославянската мисъл и наука. И по-късно, когато прави предложение за откриване на университет в Загреб, Щросмайер отново изказва хубави мисли за българския народ, за развитието на културата на южнославянските народи. От неговото предразположение към българския народ се възползват наши студенти в Загреб, а след Освобождението Иван Богоров, Иван Миладинов — потомък на братя Миладинови — искат съдействието му. „Аз съм роден в град Струга при Охрид (Македония) — пише Иван Миладинов на 10. I. 1889 г. — и съм от фамилията на познатите Ви двама братя Димитър и Константин Миладинови, които, както е известно на Вас, Ваше Преосвещенство, умряха в Цариград за чест и слава на българската писменост. . .

Аз, Ваше Преосвещенство, като потомък на двамата братя Миладинови, решил съм се да поема длъжността на моите чичовци Миладинови и да изпълня и довърша започнатото от тях дело. . . Но сиромашество и беднота ме принуждават да се обърна към Вас, Ваше Преосвещенство, ако е възможно да ме подкрепите с щедрата си помощ. . .“ моли той, за да завърши педагогическото училище в Лайтмериц (Чехия). Дали Щросмайер е удовлетворил молбата на Иван Миладинов, не може да се каже с положителност. Ала няма съмнение, че всякога при подобни случаи, и ко-

¹ Писмо на В. Д. Стоянов до Васил Друмев, Свищов, 30 юлия 1872. (Документи за историята на Българското книжовно дружество, стр. 274.)

² Иван Д. Шишманов, Владика Йосиф Щросмайер, Спомени от една лична среща, сп. Български преглед, V, кн. VI, 1899, стр. 39—80.

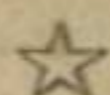
³ Стефан Юринич, Йосиф Юрай Щросмаер, СбНУ, кн. 22—23, 1926—1927, стр. 1—71.

⁴ Т. Šmiciklas, Nacrt života i diela biskupa J. J. Strossmayera, Zagreb, 1906.

⁵ В сп. Зора, I, 1885, кн. 6, стр. 263—267, Вазов помества статията на Емил де Лавеле „Епископ Стросмайер“ и в специална бележка разкрива своето положително отношение към хърватския деец.

⁶ Цитирам по статията на Ст. Юринич, „Д-р Йосиф Юрай Щросмайер, епископ босненски, джаковско и сремски“, сп. Библиотека на Славянска беседа, I, 1906, кн. 2, стр. 27, Вж. цит. биография на Щросмайер, стр. 448.

гато се е застъпвал за българската култура, и когато е прочитал молби, като горната, той си е спомнял за младия и ентузиазирания книжовник Константин Миладинов, учудил го със силата на своя патриотизъм, с искреността на чувствата си. Затова и в своите писма до Българското книжовно дружество, до Славянска беседа, училища и отделни културно-просветни дружества, които след Освобождението му изказват искрената благодарност на българския народ за неговите несъмнени заслуги към възраждането му, той счита за свой дълг да каже: „Честнуването на моята 40-годишна епископска дейност ми е скъпо още и за това, защото ми доказва, че идеята за солидарност и братско сътрудничество завладява все повече и повече цялото славянство. . .“; „Благодаря от сърце за приятелския поздрав. Радвам се, че хубавият български народ не е забравил своите първи поборници-мъченици братя Миладинови. Те са запознали останалите славянски народи с прекрасните български народни песни. . .“: „Напредъкът на българската книга ми е еднакво скъп, както и напредъкът на хърватската книга. . .“ — изповядва той в писмата си до Книжовното дружество. Тези и други подобни изказвания на Щросмайер не са само отговор на признанието и благодарността, която Константин Миладинов му отдава в предговора към сборника „Български народни песни“. Те са и отговор, и оценка на извършеното от братя Миладинови книжовно дело, и своеобразен отглас на онова движение от миналия век, което обединяваше усилията и мечтите на южнославянските народи за културен напредък и изграждане на братско единство в борбата срещу общия им враг.



ЦВЕТА УНДЖИЕВА

ОСОБЕНОСТИ НА РЕАЛИЗМА ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА НИ БЕЛЕТРИСТИКА

През последните години се очертаха съществени различия в оценката на творческия метод на отделни възрожденски писатели, изказани бяха противоположни мнения за началото на критическия реализъм, поставен бе въпросът за романтизма и реализма във възрожденската ни литература. В студията си „Проблемът за романтизма в българската литература“¹ П. Динев разглежда наред с романтизма и някои други въпроси: за съотношението между сантиментализма и романтизма, за революционната романтика и романтизма и др. Характеризирайки романтизма, авторът прави редица общи констатации и за реализма, който „единствен се оформя като литературна школа, със свои трайни традиции“, но чиито „първи прояви, твърде мъчно могат да се отделят от силно примесените елементи на сантиментализма и романтизма“.

В нашата литературна наука преобладава възгледът, че критическият реализъм се обособява като определено направление най-напред в творческото дело на Л. Каравелов, който е негов основоположник. П. Р. Славейков не стига до критическия реализъм. П. Зарев се спира по-подробно на този въпрос. Творчеството на Славейков, по думите на Зарев, „по принцип, по характер и по изобразителна система е творчество на предкритическия реализъм и е преход към него“².

Противоположната теза застъпва Г. Цанев в статията си „Начало на критическия реализъм в българската литература.“³ Той твърди, че почти всички български писатели, с изключение на представителите на пролетарската литература и на социалистическия реализъм, както и на предшественика на социалистическия реализъм у нас — Хр. Ботев (естествено, и на представителите на упадъчните литературни течения) са критически реалисти, с цялото си творчество или с една част от него. Погледът на българските писатели е обърнат към обществото, критично-изобличителният тон е присъщ на българската литература. По-нататък авторът оспорва господстващото схващане, че Л. Каравелов е основоположник на българския критически реализъм и стига до извода, че първият представител на критическия реализъм в нашата литература е П. Р. Славейков. За да докаже това свое твърдение, авторът на статията се позовава на две стихотворения — „Момче, ума си събери“, писано през 1857 г. и „Песен за паричката ми“ — от 1861 г. — стихотворения, в които е отразено критично-

¹ Славистичен сборник, т. II, С., 1958 г., стр. 51—89; също „Писатели и творби“, С., 1959 — ст. „За периодизацията на българската литература“, стр. 349 — 412; също „Петко Славейков“, 1956.

² П. Зарев: „Богатството на литературния процес и социалистическия реализъм“, С., 1960, ст. „Литературната история и богатството на литературния процес“, стр. 49.

³ Сп. Литературна мисъл, кн. 2, 1958, стр. 3—15; също „По пътя на реализма“ С., 1960, стр. 5—103.

сатирично отношение към „грабителя“ и е разкрита силата на парата, от която зависи всичко във формиращото се буржоазно общество. Критическият реализъм до Освобождението представлява отражение на действителност, в която се води борба не само против буржоазните обществени отношения, но и против националния и социален гнет на турския феодализъм. „Критическият реализъм у нас е непосредно, органически свързан с национално-освободителната борба на нашия народ“. „В обекта на художествено отражение влизат и моменти от национален характер и феодално естество“.

Посочените схващания за реализма до Освобождението далеч не изчерпват всичко писано по въпроса. Нашата задача е само да набележим някои основни тези и основни различия.

Статията на Г. Цанев, както и другите цитирани статии, будят много въпроси.

Не е ли прибързано твърдението, че критическият реализъм съществува като оформен, господстващ метод в доосвободенската ни литература и че вече са налице „всички ярки белези на оформящо се течение“ на критическия реализъм? Не е ли поуместно да говорим просто за реалистичен метод и направление и само за елементи на критическия реализъм, които в края на 60-те и 70-те години на века стават господстващи в отделни произведения? Достатъчно ли е отрицателното отношение към силата на парата и въобще критико-сатиричното отношение към отделни страни от установяващия се у нас буржоазен обществен ред, за да се определи методът на даден писател като критико-реалистичен? Връзката между общественно-политическата действителност като обект на художествено пресъздаване и художествена творба не е ли по-сложна, по опосредувана?¹

Върху посочените изследвания и мнения за развитието и общите закономерности и особености на възрожденската ни литература още много ще се спори. Самото поставяне на тези въпроси вече е радващо и обнадеждаващо.

В настоящата статия споделям някои мисли върху отделни черти от развитието на реализма във възрожденската ни литература. Разкриването на някои от най-общите особености и закономерности в това развитие, предимно през 60-те и 70-те години на м.в., изключва детайлното проникване в индивидуалното стилово и жанрово своеобразие в творчеството на отделните автори. Позовавам се върху материал от развитието на оригиналната българска повест. Най-общите особености, характерни за това развитие, могат да бъдат отнесени, именно като най-общи особености, и върху поезията ни до Освобождението. На въпроса за началото на критическия реализъм не се спирам специално. Мисля, че за сега ще е по-полезно да се разкрият особеностите на нашия възрожденски реализъм изобщо, след което (и след някои конкретни проучвания) би станало ясно можем ли да говорим за направление на критическия реализъм до Освобождението, а следователно и за начало на това направление. Може би ще е по-правилно да търсим само наченките на метода на критическия реализъм в някои повести на Каравелов или в социалната и гражданска лирика на Славейков. При тази постановка въпросът за началото на критическия реализъм като литературно направление или дори като оформен метод през Възраждането и за неговия основоположник би станал безпредметен.

Критическият реализъм се формира и установява несъмнено като основно направление в нашата литература след продължителен и сложен процес на развитие, на натрупване на неговите определящи признаци. Този процес е сложен и неравен, поради своеобразните условия в нашата страна — икономически, общественно-политически, културни. Особеностите на цялостното ни развитие определят нивото и характерните черти на народното съзнание, на художественото възпитание на нашия народ, на неговите потребности. За основния облик и насоки на доосвободенската ни литература народ-

¹ Някои от тези въпроси разглежда проф. П. Зарев в статията си „Литературната ни история и богатството на литературния процес“.

ните потребности имат голямо значение. Литературата през годините на националното възрождане има една цел: да се приближи най-плътно до народа и неговия живот, да отговори най-пълно на народните нужди. Това е литература, изцяло отдадена в служба на народа. Без правилното разбиране на тази нейна характерна черта не може да се проникне както в най-общите закономерности, така и в спецификата на нейното развитие.

Вече е изтъквано нееднократно, че в резултат на особеното, закъсняло развитие на нашата страна дореалистическите литературни направления — класицизма, сентиментализма, романтизма не се разгръщат като пълноценни, самостоятелни направления. Но потребността от това изкуство — предшествуващо критическия реализъм, съществува. Това е естествен, необходим етап в развитието на съзнанието, в изграждането на усет за възприемане, разбиране, чувстване на изкуството. Без да се развиват като самостоятелни направления, романтизмът и сентиментализмът като методи за изображение на действителността преобладават в творчеството на един или друг автор (Н. Козлев, Г. Раковски, Н. Геров и др.). Несъмнено обаче почти във всички произведения на нашата възрожденска литература до средата на 60-те години, а и в много по-късни творби романтичното или сентиментално виждане и отразяване на действителността се съчетава с по-силна или по-слаба реалистична струя. Наред с реалната потребност от „консумиране“ на сентиментална и романтична книжнина назрява нуждата от реалистическо изкуство. И тази последна потребност става все по-могъща, превръща се в повеля на времето, в жизнена необходимост. Съжителствването на двете различни потребности и на двата начина на отразяване на действителността през един значителен период от време е напълно естествено, реалистичният метод не се утвърждава в остра борба с романтизма и сентиментализма.

Надмоцието на реализма се осъществява постепенно, неговите черти бавно се натрупват и изместват все повече белезите на романтизма и сентиментализма. Това е сложен и противоречив процес, който придава особен, своеобразен отпечатък върху зараждането на нашето ново реалистическо изкуство. Сложността и противоречивостта произтичат от едновременно съществуващите противоположни тенденции, които през един продължителен период са еднакво близки до народното съзнание, еднакво отговарят на неговите потребности. Трябва да се изтъкне освен това, че съзнанието на немалко слоеве от народа е все още твърде примитивно. Недостатъчното художествено възпитание особено ясно личи от начина, по който са възприемани някои преводи и побългарявания на съзливо-сентиментални и сензационни творби на европейските литератури. Постепенно оригиналните сентиментални и романтични произведения на нашата млада литература обаче, както и произведенията, в които сложно се съчетава реалистичното виждане със сентиментална чувствителност и романтични пориви или образност, изместват антихудожествените в повечето случаи преводи и побългарявания.

Реализмът в нашата доосвободенска литература се съдържа в романтичното изображение или сам съдържа романтични черти. Реалистично изобразяване на действителността и романтично или сентиментално виждане и отразяване на живота откриваме в творчеството на един и същ писател, даже в една и съща творба. Преплитането на двата способа на отражение, на двата начина на обобщаване на действителността е сложно и разнообразно. Съотношението между тях е различно. Едно е то в повестите на Друмев, друго в Каравеловата белетристика, трето у Блъсков. Съотношението между реалистичната, романтична и сентиментална струи в „Нещастна фамилия“ на Друмев се различава от съотношението между тях в „Ученик и благодетели“ от същия автор. В първите български повести е трудно да се определи коя тенденция преобладава, води — дали произведението е романтично със силни сентиментални струи и реалистични тенденции или е реалистично с романтични и сентиментални форми и особености. Несъмнено е обаче съществуването на една обща закономерност в нашата възрожденска

литература, закономерност, която съветският учен Конрад¹ открива в литературите на източните народи: това е постепенното, но неотклонно укрепване и засилване на позициите на реализма, който известен период от време съдържа в себе си по-силни или по-слаби романтични и сантиментални струи, доразвива ги вътре в себе си, за да ги преодолее. Тази закономерност характеризира както общите тенденции в историческия развой на възрожденската ни литература, така и творческия път на всеки по-крупен писател на тази епоха.

Характерно в това отношение е творчеството на Васил Друмев — основоположника на оригиналната българска повест. Неведнъж е изтъквано досега влиянието на сензационния европейски роман от края на 18 и началото на 19 век върху Друмев. Образците, които е следвал нашият белетрист, са ограничени както по количество, така и по съдържание. Само с тяхното влияние е невъзможно да се обясни същността и метода на първата българска повест. Това разбира и Боян Пенев, който в специалното си изследване върху „Нещастна фамилия“² подробно проследява различните влияния върху Друмев. В краткия предговор към своята първа повест Друмев определено разкрива целите, които си е поставил: „да принесе и аз нещичко майце си, което мисля, че ще може да ѝ достави що годе ползица“. Своя стремеж да бъде полезен на отечеството и народа си авторът сам точно определя като „непреодолимо желание“. Целта, която преследва, го ръководи при подбора на жизнените факти и при тяхното художествено осмисляне. Друмев се стреми да грабне вниманието на българския читател, дълбоко да го развълнува, като му покаже това, което е най-близко до него — собствената му трагична участ.³ Не случайно писателят осъществява своята цел по пътя предимно на силното емоционално въздействие. Читателят, за когото той пише, все още девствен в културно отношение, израсъл при изключително сурови и жестоки условия, е особено предразположен да състрадава, да съчувствува, да плаче над чуждата горест, в която вижда огледана собствената си неволя. Страданията са го направили още по-състрадателен, суровата действителност — още по-чувствителен, близостта до природата — по-отзивчив и непосредствен. Този читател трябва да се грабне, да се заинтригува изведнъж. Приказното, тайнственото лесно могат да приковат вниманието му, да го увлекат. До неговото сърце се стига не чрез разсъдъка и интелекта, не по пътя на познанието, а чрез непосредственото емоционално въздействие. Българският читател, който плаче над многострадалната Геновева и окайва съдбата на сиротата Цветанка, не може да възприеме изведнъж „Мамино детенце“, „Богатият сиромас“ или особено „Хаджи Ничо“, за да израсне до тях, трябва да мине през „Нещастна фамилия“. . . Донякъде съзнателно, донякъде интуитивно младият Друмев разбира това и създава творба, чиято обществена функция отговаря на народните потребности и нужди.

Природата е величествена и спокойна, но в Преслав се е случило нещо необикновено. Край големия дъб извън града стои стара жена и чака някого. Предадена на печал, тя не вижда, че насреща ѝ идва човек. „Той беше висок и пълен, но лицето му беше тъй сухо и бледно, щото сякаш че беше мъртав. Дрехите му бяха прости, но чисти. По плещите му се развяваше бяла като сняг коса, която излазяше изпод лъскавия му калпак. Този човек крачеше полека, но твърдо. Понякогаш той издигаше черните си големи очи към небето и дълго не ги снемаше. А понякогаш заедно с тежко въздишание изпускаше плачевен глас. . . Да, той плачеше, и плачът му беше жален, неутешим! . . .“ Така започва повестта. Атмосферата на тайнственост, съдбовна предопределеност, нечовешки страдания се съгъстява все повече. Главните

¹ Вж. — „Проблеми реализма и литературы востока“. Сп. Вопросы литературы, кн. 1, 1957 г.

² Първа българска повест „Нещастна фамилия“ на В. Друмев, С. 1929 г.

³ Вж. П. Диневков „Стогодишнината на новата българска белетристика“, с. Септември, кн. 8, 1960 г.

герои-българи, още от началото на повестта се изграждат в романтически план. Тяхната характеристика се движи по линията на изключителното, необикновеното. Изключително чисти и благородни, те са необикновено нещастни, жертва на трагична съдба. Те страдат, плачат като деца, жално охкат, сълзи като порой се лаят от очите им. . . Романтичността на тези страдалци е оцветена със силна сантиментална багра. Сантименталната чувствителност и сълзливост е неотменна и съществена черта в характеристиката на героите. Романтичното тук се проявява в неговата най-сантиментална форма. Редят се една след друга ужасни картини: зверски убийства, нечовешки мъки, стонове, сълзи. . . Подборът на жизнените факти, тяхното сплитане в интрига, изграждането на сюжета са подчинени до голяма степен на романтичното виждане, на сантиментално-романтичното емоционално оцветяване на действителността. Тайнственото и сензационното също са елемент на романтически сгъстените бои при възприемането и изобразяването на живота. Романтичната характеристика на героите се изразява и в полярността на краските, с които са обрисувани — в черно или бяло. Въпреки подчертано романтичните средства обаче, с които авторът си служи, въпреки плътната сантиментална атмосфера, с която е наситена, Друмевата повест притежава черти, които я отделят от романтизма и сантиментализма. В класическите романтични творби обикновено основният конфликт между героя и враждебната действителност — нека условно го наречем външен конфликт — се проектира във вътрешния мир на героя, превръща се във вътрешен конфликт, който изпъква на преден план. Разочарован, неудовлетворен от живота, романтичният герой се затваря в себе си или търси друг измислен свят, или силно субективизира заобикалящата го действителност. В „Нещастна фамилия“ конфликтът между герой и действителност си остава докрай „външен“ конфликт. Действителността, въпреки сгъстените багри, не е субективизирана. Авторът не се стреми да изяви себе си, своето отношение към жизнения материал на преден план. Изглежда парадоксално, но не е далеко от истината твърдението, че Друмев търси изключителното, необикновеното в типичното. Тези черти на първата българска оригинална повест я приближават до реалистичното изкуство. Те дават основание на някои наши литературоведи да разглеждат „Нещастна фамилия“ като реалистично произведение. Несъмнено, различните струи, форми, средства в повестта се преплитат. Тяхното разграничаване правим съвсем условно.

Съжителството на романтичните, сантиментални и реалистични тенденции в „Нещастна фамилия“ е безспорно. Романтизмът и сантиментализмът в първата българска оригинална повест са особено силни и жизнени. Но всеки опит да се определи нейния метод като предимно реалистически или предимно романтически не би довел до успешно вникване в същността и особеностите ѝ. Такава, каквато е, съчетала белезите на различни художествени методи, „Нещастна фамилия“ осъществява най-добре своята обществена, възпитателна функция, приближава се най-плътено до възрожденския читател, въздействува най-неотразимо. Анализирайки първата българска повест, Боян Пенев стига до странния на пръв поглед, но правдив извод: „Ако беше създал едно съвършено художествено произведение, Друмев не щеше да има онова значение, с което се обособява — щеше да остане незабелязан и недооценен от своите съвременници. Докрай той остава в сферата на своята жива съвременност. Поднася на българския читател една книга, напълно отговаряща на неговия вкус и на неговата духовна потребност. . .“¹

Само няколко години по-късно, през 1863—64 г., Друмев пише и публикува втората си повест „Ученик и благодетели“. Анализът на повестта води до интересни изводи. Сантиментализмът е почти изцяло преодолян. Романтичната струя е все още силна, но тематично съвсем ограничена. Романтическо виждане, романтически тип на обобщение и стил откриваме предимно в първите две глави — там, където започва,

¹ Б. Пенев, Първа българска повест, 1929, стр. 170—171.

разгръща се и завършва сюжетната линия, свързана със съдбата на Живковия баща Стоян. Сблъскването между честния и трудолюбив българин и гръцкия владика — олицетворение на злоба, жестокост, лицемерие, Друмев не е могъл да види иначе, освен в романтически план. Два образа — два полюса, добро и зло, честност и подлост, лъжа, лицемерие. С жестока неумолимост гъркът отмъщава, причинява ужасни страдания и смърт, превръща се в трагична съдба за българина. Връх на романтически драматизъм, напрежение, фантастика авторът постига при описанието на нощта, в която владиката убива Стоян. С ужасната нощ на убийството завършва и тази сюжетна линия, пресеква и романтичната струя в повестта. Романтическата и реалистическата тенденции в „Ученик и благодетели“ са много по-релефно разграничени, отколкото в „Нещастна фамилия“, като реалистичният подход към действителността несъмнено преобладава. В изграждането на характерите на Живко, Богдан, учителя, Иванаци, Стоянаки Друмев си служи с реалистични средства: чрез подробностите и детайлите разкрива основното, стреми се да проникне във вътрешния мир на героите си, и, разкривайки особеностите на тяхната психика, да изгради индивидуализирани образи. Той непрестанно се домогва до все по-плътна социална характеристика на главните герои, дори до изграждането на социални типове. Още в самото начало на повестта, при запознаването на читателя с Живко и Богдан, авторът описва облеклото им, изражението на лицата им, държането им, във видима, съзнателно търсена зависимост от социалния произход и положение на двете момчета. Друмев следва този начин на изграждане на образите до края на повестта. Той непрестанно търси социалното обяснение и осмисляне на характерите. Най-голямо постижение в тази насока са образите на чорбаджиите — на Жеко, и особено на Стоянаки и Иванаци — социални типове, обрисувани със значително художествено майсторство. Стремещът на В. Друмев да постигне една по-плътна социално-битова и социално-психологическа характеристика на героите в „Ученик и благодетели“, да разкрие някои страни от социалните отношения на времето, е новаторски стремеж в развоя на нашата оригинална белетристика. Тези особености на повестта не само засилват и обогатяват реалистичната тенденция в нея, която обхваща основната централна сюжетна линия — ученикът и благодетелите, но бележат появата на качествено нови елементи в тази тенденция — елементите на критическия реализъм.¹ От „Нещастна фамилия“ до „Ученик и благодетели“, от преплитането на силна сантиментална и романтична с реалистична тенденция към преодоляване на сантиментализма, отслабване на романтизма, значително засилване на реализма и набелязване на първите черти на критическия реализъм — това е обща закономерност не само в творческия път на Друмев, но и на други възрожденски писатели.

Тази закономерност откриваме и в творчеството на Л. Каравелов — най-крупният представител на реализма до Освобождението. Първата Каравелова повест „Войвода“, написана на руски език, се появява в руския печат през същата година, в която Друмев написва „Нещастна фамилия“ (1860 г.). И във „Войвода“ робската действителност е пречупена през две призми — на романтизма, съчетан със сантиментална чувствителност, и на реалистическото виждане. В романтично-сантиментална светлина са разкрити образите на Продан и Латинка, на места в тяхната характеристика прозвучават съзливо-сантиментални нотки. Романтическата струя се чувства в отношението към народния бит, към флоклора, към родната природа, в идеализацията на някои патриархални черти в живота на българския селянин. В първите Каравелови повести („Неда“ — 1861 г., „Дончо“ — 1864 г. и др.) романтичното виждане в по-малка или по-голяма степен съществува паралелно с реалистичното светоусещане и изображение, преплита се с него или се включва в него, като негова особеност,

¹ За критико-реалистични елементи в „Ученик и благодетели“ пише П. Диневков, — вж. Писатели и творби — „Непознатият Друмев“, стр. 39.

негова специфична черта. Романтическа струя може да се открие и в по-късните Каравелови повести, но общата закономерност, за която ставаше дума по-горе, се отнася в пълна степен и за неговото творческо развитие. Романтическата тенденция обаче и в най-ранните Каравелови творби се отличава от романтизма и сантиментализма на Друмев. Не без значение, несъмнено, е обстоятелството, че Каравелов предназначава своите първи повести за руския читател. Но независимо от това, в основата си Каравеловото възприемане и претворяване на действителността е по-близко до реализма. Ужасното, изключителното, трагизмът, който смайва въображението на читателя, отстъпват на втори план или изобщо липсват. В „Неда“ се разказва за трагичната участ, сполетяла две семейства след нахлуването на делибашиите в българското село. Жестокостите на поробителя, нещастията на Неда и нейните близки са предадени без романтическо сгъстяване на краските в простодушния, спокоен, умъдрен от годините разказ на старицата. Каравелов се стреми да направи повествованието си по-достоверно, по-близко и по-убедително за читателя и затова разкрива един къс от живота през погледа на старата българска селянка — много видяла, много претрадала. Използуването на чужд разказ е обикнат реалистически похват в Каравеловата белетристика. Повечето от основните художествени средства, с които Каравелов си служи, са реалистически, реалистично е и неговото основно виждане и пресъздаване на действителността. Романтизмът засяга отделни страни от авторовото светоусещане, налага се в изграждането на отделни образи. Във „Войвода“ романтичната струя е най-силна. Романтическо и реалистическо виждане тук съжителствуват, проникват едно в друго, трудно е да се разграничат. Реалистичната тенденция в Каравеловите повести обаче бързо се засилва. В повечето случаи тя е преобладаваща, водеща. Тя като че ли постепенно поглъща в себе си романтическото виждане. Романтизмът струи най-силен и чист в патриотичните изблици, във вдъхновените апотеози на красотата на родната земя, в преклонението пред народния гений, създал безсмъртни поетически образци, във възпяването на хайдушката борческа традиция. Ето защо най-силни са романтическите елементи в хайдушките и в битовите Каравелови повести („Войвода“, „Неда“, „Дончо“ и други).

Реалистическият рисунък става все по-плътен и всеобхватен в неговите социални повести. Първа повест с цялостно реалистическо звучение, разкрила пред читателя наред с жестокото национално робство и социалните противоречия в живота на народа, е „На чужд гроб без сълзи плачат“, публикувана в руския печат през 1866 г. — две години след „Ученик и благодетели“ на Друмев. Естествено, делението на повестите на битови, хайдушки, социални е съвсем условно. Тематическият признак не е основен, той не е и не може да бъде причина за изменения в метода на творбата, нито може да обясни тези изменения. Укрепването на реалистическия метод на Каравелов е процес, който продължава през цялото шесто десетилетие на миналия век. Постепенно се появяват и натрупват в творчеството му и елементите на критическия реализъм. „Войвода“, „На чужд гроб без сълзи плачат“, „Крива ли е съдбата“, „Хаджи Ничо“, бележат самостоятелни моменти в творческия път на белетриста. Каравелов пише „Хаджи Ничо“ през 1870 г. От 1870 г. нататък той е вече зрял художник-реалист. Още в началото на повестта авторът поставя въпроса: „Кой е хаджи Ничо и из кой клас на животните той принадлежи по зоология?“ Външният портрет на героя се свързва с неговите вътрешни качества. А за да се разбере вътрешният му облик, трябва да се проследи и „всичкия негов живот“. Настоящото писателят обяснява чрез миналото. Социалния произход, първите детски и юношески прояви, първия конфликт със средата, сложните взаимоотношения с хората — навсякъде и във всичко Каравелов търси характерната подробност. Той се стреми да проникне дълбоко в социалната същност на характера, да посочи най-точно неговото място в антагонистичното общество. След като разкрива социалната, класова основа на образа, Каравелов пристъпва, по собствения му израз, към неговите „психологически, физиологически и нравствени

достоинства“. Той непрестанно анализира, раздробява, изследва черта след черта характера на героя си в най-тясна зависимост с обществената действителност, стреми се към все по-пълна историческа, национална и на първо място социална конкретност и обусловеност на образа. Каравелов цели да създаде социален тип, ярък представител на своята класа. Това са нови моменти в развитието на реализма през Възраждането. В „Хаджи Ничо“ (1870), „Богатият сиромах“ (1872), „Децата не приличат на бащите си“ (1876), както и в „Маминото детенце“, „Извънреден родолюбец“ и „Прогресист“ (1875) се формират вече белезите на критическия реализъм.

През 60-те години на миналия век младата българска литература се развива по посока на реализма, като реалистическият метод се формира в съжителство с романтизма и сантиментализма. Връзката между реализма и предшестващите го форми на обобщение е не само историческа и генетическа, но и естетическа. Романтичното и реалистическо светоусещане съществуват паралелно и се преплитат. Един и същ характер се изгражда при пречупването на два зрителни лъча — романтически и реалистически. В края на 60-те години и през 70-те години на века реализмът завоюва все по-силни, водещи позиции, като запазва в себе си следи от романтичното виждане и изображение. Тази особеност на възрожденския ни реализъм не е плод на случайност, нито е признак на художествено безсилие. Тя е израз на назряла обществена необходимост. Без нея нашата млада литература не би осъществила своето обществено призвание. Несъмнено обаче за нейното по-задълбочено обосноваване и разкриване е необходимо проучването на по-богат материал, което ще помогне по-дълбоко да се вникне в литературния процес.

Реализмът в нашата възрожденска литература има и една друга специфична черта, която му придава ярко своеобразие — силно подчертаната възпитателна роля на литературата. Тази негова особеност го отдалечава от критическия реализъм в класическите му форми. И най-беглото запознаване с творчеството на Балзак например е достатъчно, за да се почувствува авторовият ръководен стремеж: да запознае читателя със сложната и многообразна структура на съвременното му общество, да му помогне да вникне в социалните пружини на развитието, в социалната същност на обществените отношения. Нормите на поведение, които авторът иска да внуши, са скрити зад огромната познавателна роля, която произведението придобива. Критическия реализъм, реализмът на ярката социална типизация развива най-пълно познавателната страна на изкуството.¹ В някои романи на Балзак основната цел — да запознае читателя с един къс от действителността и да му внуши преди всичко правотата на своето отношение към тази действителност, е толкова силна и всеобхващаща, че изтласква на заден план детайлираната психологическа характеристика на героите. Авторът като че ли съзнателно се стреми да охлади емоционалните реакции на читателя, за да го предпази от прекалено вживяване в драмата на героите, за да държи будно разумното вникване в отразяваната действителност, разбирането на нейната същност. Ще посочим един пример от творчеството на Балзак, навярно не най-типичния. В уводните бележки към своя роман „Селяни“ (1845), той отбелязва, че публикува това съчинение, изучавайки хода на епохата си. Писателите, според него, правят поезия с престъпниците, трогват се над палачите, но нямат куража да изучат постоянното съзаклатие на селянина против богаташа. Балзак работи осем години върху тази книга — „най-значителната от ония, които се е решил да напише“ по неговата преценка. От първата до последната страница на романа вниманието на автора е погълнато от изграждането на типове на различни селяни — бедни и богати, на селския лихвар. . . , от разположението на социалните сили и във връзка с това от колорита на обстановката. Сам Балзак отбелязва, че пише „социален етюд“, че се „занимава с обществената природа“ на явленията. Никъде той не се

¹ Подобна мисъл развива В. Днепров в книгата си „Проблеми реализма“, Л. 1960 г.

увлича в психологическо портретуване и въобще в детайли, които биха го отвлекли от основната му художествена концепция. Ходът на събитията в „Селяни“, напрегнатият социален конфликт неизбежно водят до кървавата развръзка. Читателят е подготвен за нея и я очаква с нетърпение. Мишо е убит; окървавеният кон се завръща сам; Олимпиа, обезумяла от тревога и ужас, ражда мъртво дете и умира. И всичко това Балзак разказва набързо, в две странички. Той е изцяло погълнат от целта, която преследва: да разкрие една страна от живота, непозната, изопачавана, без да разсейва вниманието на читателя с потъване във вътрешния мир на героите. Писателят иска от читателя да възприеме разказаните събития с известна разсъдъчност, да разбере действителността и авторовите идеи, без чувствата да затъмнят, да разсеят разумното, трезво вникване в социалната същност на отразяваните явления. От примера със „Селяни“ обаче не бива да се правят големи обобщения.

За Балзак идеалът и пътят към него, и въздействието върху читателя в определена посока са изместени от задачата да се разкрие истината за живота, да се даде познание за действителността. Несъмнено съзнателното приглушаване на емоционалната страна при изображението на действителността с цел да се усили разумното вникване в жизнените факти и явления, характерно за много от романите на Балзак, е чуждо на Толстой и на ред други писатели критически реалисти. Но то, в друга форма, в различни степени е типично за критическия реализъм изобщо. Наименованието не е важно. Можем да го наречем засилена, водеща познавателна роля на критико-реалистическото изкуство или непреодолима сила на отразената обективна действителност, която се налага над субективното виждане, коригира субективните авторови стремежи. Нека си спомним класическото изказване на Толстой за самоубийството на Ана Каренина, станало мимо неговото желание.

Тази обща особеност на критическия реализъм е чужда на нашия възрожденски реализъм или, доколкото съществува в отделни произведения, има второстепенно значение.

За разлика от класиците на критическия реализъм нашите възрожденски реалисти създават активна, действена литература, като открито, енергично се стремят да внушат определена линия на поведение, да намерят и посочат пътя за достигане на идеала. Възпитателната, действена роля на изкуството е в центъра на тяхното внимание. Отразената действителност, познанието, което художественото произведение дава, служат за въздействие върху читателя, за внушаване на определени норми на поведение. Отчитайки ясно силата на обективните факти, възрожденският писател нито за момент не подценява субективния фактор. Нормативната функция, както я нарича Диеп-ров в своята интересна книга, посветена на проблемите на реализма, т. е. възпитателната, съзнателно-действена страна на литературата е пълноценно развита, нещо повече — тя е ръководна и често излиза на преден план. Възрожденският писател активно търси пътя за постигане на идеала. Най-големите писатели-реалисти и революционери на нашето възраждане откриват този път в борбата на народа срещу националния и социалния гнет.

В творчеството на класиците на критическия реализъм идеалът съществува като антитеза на мрачната, нерадостна действителност, ярко се чувствава противоречието между идеал и действителност, но пътят към идеала е неясен, опитите да се намери този път са безуспешни. Обективната действителност и нейните закономерности като че ли поглъща авторското участие, налага се, води. Авторското присъствие като че ли се стопява, остава скрито под напора на обективните факти и отношения.

Реализмът на нашето възраждане се характеризира с повишено авторско присъствие, с активна авторова намеса в изобразяваната действителност. Възрожденският писател е обхванат от една мисъл, от един стремеж — „да принесе полза майце си“, както казва Друмев, да служи на отечеството и народа си. Той непрестанно търси път към читателя, отдалечава се от него или се приближава и слива с него. Той търси път за

въздействие върху читателя, поучава го, съчувствува му и страда с него, дори го иши се стреми да му вдъхне кураж и сили, да го подкрепи.

Авторът не крие своето отношение, напротив, той използва всички средства, за да го изяви, да го внуши на читателя. Пряко публицистично или чрез художествения образ, като участник или като разказвач, възрожденският писател неотменно участва в произведението си, активно и системно „води“ действието, подбира, видоизменя, комбинира жизнените факти по определен начин. Тази характерна черта на цялата ни възрожденска литература намира особено ярък израз в творчеството на Любен Каравелов, един от най-крупните ни писатели-реалисти до Освобождението. Различни са пътищата, по които той се приближава до читателя, намира общ език с него, за да му въздействува най-силно. Каравелов заговорва ту от името на български войвода, ту от името на старец, заточен в Диарбекир, облича одеждите на българска монахиня, която описва своята трагична съдба, или на бабичка-селянка, която разказва на внуците си за ужасите и мъката на робската неволя. Това наистина е външна рамка на произведението, външен похват, който обаче определя не само маниера, стила на повествованието, но и гледната точка, отношението към действителността, подбора на фактите и тяхното осветление. Писателят се стреми да види живота през очите на обикновения човек от народа и да разкаже за този живот така, както би разказал той. Със засилването на реалистичната и критико-реалистична струя в Каравеловата белетристика формите за контакт с читателя стават по-разнообразни. Авторът заговорва от свое име, обръща се към читателя, търси го, спори с него или го съветва, развива пряко възгледите си, говори му преднамерено наивно и простичко, достъпно, приласкава го с бащинска загриженост и топлина. В началото на повестта си „На чужд гроб без сълзи плачат“ Каравелов пише: „Но преди да ти разкажа, мили мой читателю, какви случаи стават със сиромасите, ти узнай по-напред от мене, че сиромашията има много лошава страни“. . . . Авторът става действащо лице, разказва от свое име, вълнува се, непрестанно взема отношение към разказваните събития, емоционално ги оцветява. „А какъв сговор и каква обич съществува между тях — и да разказвам аз не съм в състояние, а да ви ги описвам съвсем не мога. . .“ пише Каравелов за семейството на Танчо. Или: „Аз не можех да гледам хладнокръвно на тия нещастни хорица; тия ми разровваха всичката душа, тия ми нараняваха сърцето. . .“ Или „Ние с тебе, добри читателю, не един път, както ми се чини, сме изпитали и сами тая мъка, ако и да не сме били така нещастни, какъвто е бил Танчо“. . . и т. н. Активното отношение на автора към жизнения материал намира ярък израз в повестта „Крива ли е съдбата“. Писател и читатели имат своето особено място в повестта. Писателят беседва с читателя, помага му да разбере разказваните събития. Той непрестанно учи читателя, като му говори ту с присмех и горчива ирония, ту с топла загриженост, обяснява му и събитията и отношенията, и характерите на героите в повестта. Авторът води разказа, гради образите, вдъхновен от едно желание, неприкрито, силно желание — да въздействува върху читателя в определена насока, да го възпита в духа на най-напредничавите идеи на своето време. Не случайно е влиянието на Чернишевски и неговия роман „Какво да се прави“ върху Каравелов и особено върху „Крива ли е съдбата“.

Засилената действена, възпитателна роля и значение на възрожденската литература се осъществява и в изграждането на положителни образи на герои-борци, чиито протест срещу неправдите в живота съдържа голяма активна, нормативна сила. По този начин критическото виждане на действителността се обогатява от нов критическо-революционен поглед. Активните тенденции в литературата до Освобождението стават все по-силни и все по-определено намират своята реализация в образа на положителния герой. Най-ярките положителни образи в нашата възрожденска реалистична литература, образи — живо възплъщение на естетическия идеал, не се побират в рамките на критико-реалистичното изображение на действителността, на метода

на строгата социална и национална типизация. Всред жестоката картина на живота — отразен в Ботевата поезия с най-острите си и типични конфликти — социални, национални, нравствени — блясва подвигът на героя, възвисява се образът на Хаджи Димитър — ослепително възвишен, плод на ярка романтическа идеализация.

Такава е епохата — скрила в себе си неподозирани революционни сили, притаила кипежа на борбата. Големият творец не може да не усети повелята на своето време — да събуди човека, да го изтръгне от застоя и сънливостта, да му вдъхне вяра в собствените сили и в бъдещето. Именно, за да създаде творба с неотразима действена сила, отговор на потребностите на времето, възрожденският писател-реалист включва в своя творчески метод наред с типизацията и романтичката идеализация и революционната романтика. Тази особеност на реализма до Освобождението му придава ярко национално своеобразие и специфичен колорит.

Ще посочим още една характерна черта на възрожденската реалистична литература, тясно свързана с казаното до тук — това е нейната публицистичност. Естествено, публицистичните моменти, публицистичният дух намират най-пълна изява в белетристиката до Освобождението. Голяма част от възрожденските белетристични творби се приближават плътно до публицистичните жанрове. Публицистично и художествено се преливат, взаимно проникват едно в друго, редуват се или се намират в неразривна спойка. Често пъти единството между публицистично и художествено се превръща в отличителна черта на авторския стил. Това се отнася в най-пълна степен за Каравеловото творчество. Безспорна е връзката между повишената възпитателна действена роля на възрожденската литература и нейния публицистичен патос. Писателят цели преди всичко да внуши определени идеи и определена линия на поведение. Художествените средства не винаги са му достатъчни, често публицистичната, пряка изява стига по-бързо, направо до читателя. Изцяло обхванат от предварително набелязаната, упорито преследвана своя цел, авторът използва тези средства, които най-бързо и най-пълно ще го приближат до осъществяването ѝ. В Каравеловите повести публицистичното и художественото непрестанно се преплитат. Границата между Каравелов-публициста, Каравелов-фейлетониста и Каравелов-художника не е рязка, често пъти е трудно да се открие и да се постави. Не е далеко от истината твърдението, че Каравелов понякога внушава определена художествена идея с публицистични средства и обратно — публицистична идея с художествени средства. Краткият публицистичен диалог — обикнат похват в творчеството му, обикновено не произтича от развитието на сюжета, от взаимоотношенията между героите, не се налага от развитието на действието, от неговата логика. Най-често задачата на този диалог е да изясни направо известна страна от характера и постъпките на героя и да внуши определено отношение към тях. Този тип диалог, с незначителни нюанси, откриваме и в статиите, и във фейлетоните, и в повестите на Каравелов. Но докато в статиите и фейлетоните му той има характер на художествен похват, който служи на публицистичните авторски цели, в белетристиката му се възприема по-скоро като публицистично средство за пряка изява на авторските мисли.

Повестта „Хаджи Ничо“ е типичен пример за силата на публицистичната струя в Каравеловото творчество. Това е художествено произведение и политически памфлет едновременно. В основата на творбата лежат действителни факти, добре познати на автор и читатели. Героите имат живи, конкретни прототипове. На всяка страница читателят се натъква на гневни публицистични пасажки — пряка изява на авторското отношение към лица и събития. И все пак силната публицистична струя не измества художествената основа на повестта. С публицистични и художествени средства едновременно Каравелов създава образа на Хаджи Ничо, ярък художествен обобщен образ, ярък социален тип.

Публицистичният патос характеризира цялата ни възрожденска литература. В творчеството на отделни автори, в отделни творби публицистичната струя се превръща в могъща тенденция, в особеност, която обхваща стила и начина на виждане и

обобщаване на жизнените факти. Писателите-реалисти от 60—70-те години заварват в това отношение значителна традиция.¹

За особеностите и националното своеобразие на нашия възрожденски реализъм може да се пише много. С посочените няколко черти не се изчерпва неговата специфика. Задълбоченият анализ на нашите най-значителни литературни произведения до Освобождението ще уплътни и конкретизира обобщенията, ще доведе до нови изводи. Характерните черти на реализма през Възраждането отделяме една от друга и от самите произведения само за удобство. Те съществуват в неделимо единство в самата творба, те са нейна плът, нейна същност. Общите особености се пречупват по най-различен начин в различните литературни родове и жанрове. Един характер имат те в прозата, друг в поезията, едни са в лириката, други в поемата, трети в повестта. . . Спецификата на литературния жанр поставя своя неповторим печат върху общите закономерности, придава им особен колорит. Несъмнено важно място за вникването в конкретния литературен процес има и индивидуалният облик на всеки отделен творец, неговият неповторим творчески натюрел и стил, неговите творчески възможности и талант.

Най-общият поглед върху развитието и характерните черти на нашата литература до Освобождението води до следните изводи. Реализмът като основен художествен метод и направление във възрожденската ни литература се заражда, развива, укрепва в съжителство с метода на романтизма и сантиментализма, а най-често с романтически-сантиментални тенденции. За разлика от литературната теория и критика, където реалистическите естетически възгледи воюват за надмощие, в художествената литература романтичeskата и сантименталната струя допълват и в известен смисъл обогатяват реализма. Тяхното съжителство представлява необходим етап не само исторически, но и естетически — като естетическа школа както за възрожденския читател, така и за писателя. През втората половина на 60-те години и през 70-те години реализмът придобива безспорно надмощие. Своята обществена функция възрожденският реализъм осъществява чрез пълно развитие на активно-действената, възпитателна страна на творбата, чрез енергичното участие на субективния фактор в нея, който поучава, внушава определен норми на поведение. Възрожденският писател-реалист използва наред с типизацията и романтичeskата идеализация. Предимно с помощта на романтичeskата идеализация са изградени най-ярките положителни образи на борци, включили в себе си огромна сила на въздействие. Романтичeskата идеализация, революционната романтика, борческият патос се развиват наред с развитието и задълбочаването на националната и социална типизация, на разкриването на остри социални конфликти, на безпощадната критика на социално-класовата природа на отразяваните явления. Тези последни нови моменти във възрожденската ни литература представляват черти и особености на критико-реалистическия метод. Елементите на критическия реализъм се натрупват постепенно, стават все по-силни и ярки. При изграждането на отделни произведения те се превръщат в завършен, основен метод на изображение. Най-големи постижения в тази насока в белетристиката завоюва Любен Каравелов, предимно с повестите си от 70-те години на века. Но все пак методът на критическия реализъм добива пълноценно развитие след Освобождението. През епохата на националното ни възраждане той е в процес на развитие, на формиране.

¹ Вж. П. Диневков „За периодизацията на българската литература до Освобождението“, Писатели и творби, С. 1958 г., стр. 387.



„СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С НИКОЛА ВАПЦАРОВ“

Веднъж Караславов упрекнал Жендов, че той, най-добрият приятел и съратник на Смирненски, не се е досетил да му направи поне една, каква да е, портретна скица от натура. Учуден от внезапния другарски укор, художникът се посмутил и чисто-сърдечно отговорил:

„— Та откъде да съм знаел, че той е гениален поет! Смирненски беше по-обикновен от всички други около мене и никой не подозираше, че един ден името му ще гърми по четирите краища на България“.

В тази кратка изповед на забележителния наш карикатурист се съдържа изключителна правда. Та няма някой ще е могъл да забележи и да отдели своя близък приятел като нещо изключително в другарския колектив, сред който е всеки ден? Едва ли! Затова мъдрият отговор на Жендов с пълно основание може да се постави като мотото на цялата книга на Георги Караславов — „Срещи и разговори с Никола Вапцаров“. Действително, кой от най-близките другари на Вапцаров (а авторът е бил между тях) е предполагал, че един ден Вапцаровото име ще обиколи четирите краища на петте континента и ще разнесе славата на нашия малък народ? Кой от тях е могъл само за миг да допусне, че всеки момент от постовия живот, всеки негов творчески порив, замисъл и мечта, всеки предмет, до който се е докосвал, всяка жизнена подробност, всеки жест дори, . . . ще привличат любознателното внимание на милионните му почитатели? И тъкмо защото никой не е забелязвал изключителната личност в своя пословично скромнен другар, то и затова не са се досетили да запишат поне „един негов разговор с всичките му колоритни подробности“. Нито на приятелите му художници е хрумвало да изработят някакъв портрет или скица от натура.

Да ги укоряваме ли на свой ред? Едва ли е нужно. Нито пък е редно сега, при появата на цяла книга спомени за Вапцаров, в която още в предговора се подчер-

тава: „Да, още тогава в творчеството си Вапцаров беше надраснал всички, беше се извисил до равнище, което ние, неговите най-близки другари, не можехме да видим.“ (стр. 6). И на следващата страница се допълва: „Но Вапцаров беше толкоз скромнен, толкоз „обикновен“, толкоз близко до нас, че ние не можехме да видим и да измерим приживе неговия гигантски ръст.“

Едно такова самопризнание днес е твърде показателно. В него е залегнала и особено изпъква не само дълбока почит, но и съкровена другарска обич. То отново ни насочва към мисълта, че наистина е била нужна „особена проникателност, пък и дистанция“, за да се усети благородството и душевната чистота у обикновения партиен редник, да се „открие“ неговото величие и безсмъртен подвиг. Разбира се, могло е под някаква форма да се запишат поне най-важните мисли на работника-поет, който е споделял с най-близките си другари-комунисти. Могло е! Вярно е, на нас ни е твърде лесно да сме взискателни, защото с голямо облекчение прелистваме подредените дешифрирани стенограми, заснети почти при всяко по-важно писателско заседание, събрание или теоретична конференция. И всяко изказване, всяка реплика са ни готови „архивни документи“ дори за още живи и активни писатели. Това е при днешните условия. Ала в ония времена не ще е било така лесно. Тогава прогресивните писатели, особено комунистите, са били „бедни, без работа, вечно под полицейско око, гонени, арестувани, обискирани, затваряни, интернирвани. . .“

Ала въпреки всичко, сега всеки разбира, че е сторен „пропуск“: не са запазени никакви бележки (а така необходими днес) за поетическите трепети, замислите, тревогите, гражданските възжелания и нереализираните мечти на поета.

Колко сурови и жестоки години! Дори за момент да допуснем, че някой би се опитал да води някакви бележки или дневник за творческите полети на поета,

то рискът при подобно начинание е явен, особено за хора, които са „под наблюдение“. А само те са могли по-отблизо да вникнат в душевното поетово богатство. (За официалните „литературоведи“ — да не говорим). Всяка бележка от подобен дневник би се превърнала в „обвинение“, във „веществено доказателство“ против делото на партията. Би се стигнало до провал, тъй като много са хората, с които поетът се е срещал, а и неговите мисли и мечти съвсем не са били „надоблачни“ и отвлечени; напротив — ясни, конкретни и действени:

„ — Терорът долу! Съюз със СССР!“
Мечти и мисли, за които фашизмът се е разплащал с куршум. . .

„ . . . но при липсата на такива бележки, ще се задоволим с онова, споделя в предговора Караславов, което се е запазило в паметта. Ала паметта, колкото и силна да е тя, си е памет, а не е изписана хартия.“ Това, безспорно, е така. Но недоверяването на паметта е основателно само когато се касае до пълна автентичност на изказаните мисли, но не и до тяхната същност и обща насока. Затова не може да не се признае като ценно и съхраненото от паметта. Трябва да се подчертае, че Караславов резултатно възкресява една голяма част от многобройните си интересни разговори с поета. Цели седем години (от средата на 1935 година до арестуването на поета) те са се срещали, били са в тесен контакт, споделяли са радости и тревоги, болки и успехи; живели са не един месец под общ покрив, виждали са се почти всеки ден, дори и по два-три пъти на ден и са водили дълги другарски разговори по литературни, политически и културни въпроси. Вапцаров е проявявал голям интерес към народната песен, театъра, изобразителното изкуство и киното. Двамата са си разменяли за прочит свои произведения, обсъждали са ги, спорили са с часове; „одумвали“ са и класици и свои другари писатели. И в съвместния живот те са разкривали много тайни, много творчески истини. Увеличали са се и по „много мимо-летни и житейски суети и неизбежни битови подробности.“ Имали са и своите „неизбежни“ различия по отделни „дреболии“ в живота.

И сега, почти 20 години след разстрела на влюбения в живота поет-огняр, авторът счита за свой дълг да разкаже пред народа за всичко, което знае и то с положителност, което трайно и дълбоко се е врязало в паметта му. В книгата не се засягат онези моменти от живота на Вапцаров, за които Караславов не е сигурен или са избледнели в съзнанието му.

В своя разказ белетристът съвсем не се увелича по второстепенни факти. Той дири главното, същественото; интересува

се от същността и скритите пружини на събитията; привлича го живия Вапцаров — човека, другаря, комуниста; поетовата личност, с всевъзможните ѝ преживявания и настроения, несгоди и тревоги, замисли и творчески планове, разочарования и несломима вяра. . .

Подреждайки своите спомени, Караславов не разказва всичко в точна хронологическа връзка. Събитията са нанизани в нови асоциативни звена, в нови тематични възли, с единствената цел — да изпъкне с по-голяма яснота своеобразната душевност на поета, да навлезем в поетическия му и духовен свят и се разкрият неговите комунистически добродетели; и всичко въз основа на видено, чуто, наблюдавано и преживяно по различно време. Истинското съдържание на фактите не се изменя, ако отделни техни страни се осветлят по-рано или по-късно. „Разместването“ на фактите по време ни най-малко не намалява обаянието на една личност като Вапцаровата. Напротив — много нейни характерни черти по-добре се усещат, по-категорично се утвърждават и запомнят. „Същността на работата е в точността и верността на мислите и разбиранията на Вапцаров по много проблемни неща, на които съм се помъчил да дам преднина в това изложение“, изтъква по същия повод авторът.

Що се отнася до „точността и верността“ на изнесените факти, до самата „света истина“, както се казва, то у читателя се утвърждава убеждението, че авторът на „Срещи и разговори с Никола Вапцаров“ с голяма добросъвестност осветлява всичко, което е могъл с положителност да си припомни. Това убеждение до голяма степен се подсилва и от обстоятелството, че Караславов е бил един от най-близките другари на поета, факт, който се знае от всички живи Вапцарови другари. Освен това, авторът, човек с позната гражданска биография, е писал своите спомени с необходимото чувство за отговорност. Той дори е гледал на много места да омаловажи собственото си участие в събитията или да отбегне такива епизоди, по логиката на които, пряко или косвено, биха се подчертали ролята и заслугите на мемоариста. От съществено значение е тази страна на спомените, защото у нас често могат да се срещнат страници от спомени, където откриваме с изненада малко познати или подсилени заслуги на пишещия. Човек даже се чувства най-малко неудобно при такова самоизтъкване. Добива се неприятното впечатление, като че ли мемоаристът е централната фигура, а не човекът, когото трябва да почитем. Подобно самочувствие у разглеждания автор отсъства. Той дори подканя най-настоятелно Вап-

царовите другари и приятели да се изкажат, да го допълнят или уточнят с нови данни бурния и кратък живот на поета: „Вапцаров имаше много близки приятели и другари, които също така дълго време са дружили с него, които са работили с него, които добре го познават. Може би те ще възразят на известни мои наблюдения, заключения и преценки. Полезно ще бъде да възразят, да допълнят, да изяснят, ако са го видели другояче, ако намерят, че аз съм го представил едностранчиво или недостатъчно ясно и точно“ (стр. 9).

Струва ми се, че поканата е твърде навременна и недвусмислена. Вярно е, че много другари вече писаха спомени за поета, но те са крайно непълни и недостатъчни. А утре — ще бъде късно. Вапцаровите другари и приятели са в дълг към своя скъп „моряк“. Нека всички, които го познават — другари работници и особено писателите Христо Радевски, Елисавета Багряна, Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Младен Исаев, Никола Ланков, Ангел Каралийчев, Орлин Василев, Марко Марчевски, Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Димитър Чавдаров—Челкаш, Павел Вежинов, Богомил Райнов, Иван Пейчев и много други, художниците Борис Ангелушев, Николай Шмиргела, Стоян Сотиров, Стоян Венев, Иван Фунев и др., режисьорът Боян Дановски и всички други, които са били в близост с революционера и поета, работили са и са другарували с него, да запишат много по-подробно и цялостно своите спомени. Събрани в отделни книги или сборници те ще представляват истинско богатство — скъпо, неопценимо. . . Биха могли да разкажат и за Вапцаровите близки — домашни и другари, така както е сторил Караславов. Неговите бележки за Вапцаровия баща и майка, за другарката му, за Антон Попов — най-близкия и добър другар на поета, за Александър Жендов, Цанко Околийски и други, хвърлят светлина по много съществени въпроси от Вапцаровия живот.

Изнесените нови факти насочват сегашните и бъдещите литературни работници към научно обяснение на редица премълчавани или незасягани досега страни от гражданската и творческа биография на поета. Интересните сведения, които Караславов дава за моралния облик на тогавашните прокурори, приведените данни на участвалия в процеса адвокат Георги Константинов; на подсъдимата Елка Хаджиева, която свидетелствува за страшните инквизиции с електричество, на които е бил подложен Вапцаров; суровият разказ на бившия „цензор“ за последните минути от живота на Вапцаров и неговите другари; съдебните показания на писателите Георги Константинов, Ангел Каралийчев и

Елисавета Багряна и пр. ни навеждат към много нови размисли и обобщения за жизнения и творчески подвиг на Вапцаров. Как трагично звучат например наситените с мъка думи на Стилиян Чилингиров: „— Какво направихме ние — увлякохме се по защитата само на Младен Исаев, а там, едно момче, поет, като взе думата, та смая всички. . .“ (стр. 268).

Изобщо цялата книга е наситена с много наблюдения, факти, обобщения и нови данни за семейно-битовата и обществено-политическа атмосфера, за родното място, за творческото раждане на художника и за сигурното му артистично възмъжаване.

Ценна и оригинална е творческата „характеристика“, която се дава на Вапцаров и особено включените „психографски“ елементи, представляващи нещо съвсем ново при изучаване творческия процес и оригиналната, неповторима личност на Вапцаров.

Тъкмо върху тези засегнати в книгата проблеми нека ми бъде позволено да се спра малко по-подробно.

Да се пишат мемоари за творец като Вапцаров, безспорно, е извънредно трудна и отговорна работа. Част от трудностите произтичат до голяма степен и от обстоятелството, че поетовото обаяние отдавна е прехвърлило границите на обикновеното почитание и уважение. Читателското възхищение се поражда преди всичко от Вапцаровата лирика и от героичната му смърт, без всякога подробно да се познава неговата личност. А при всеки обективен спомен, независимо за кого е, разказът се свързва и с непосредни впечатления и наблюдения от живия човек, който понякога може да ни изненада със своето гражданско поведение. Тук, безспорно, случаят съвсем не е такъв. Вапцаровият живот с нищо и никого не може да разочарова, ала при неговото осветление не са изключени възможни трудности и опасения, които биха се очертали в две направления: съществува реална заплаха да се изопачи истинския лик на художника, когато той се характеризира под влиянието на някоя случайна, непроверена и предвзета концепция. В подобен случай всеобщото разочарование от писателя ще бъде един кисел плод на недобросъвестния и преднамерен мемоарист. И другото опасение — да се прекрачи прага на възможната обективна истина и да се потъне в атмосферата на безпринципната идеализация. И в единия и в другия случай — приниженият и повърхностен или възвеличеният и недостъпен образ на художника ще бъде единственият и безполезен резултат.

Трябва с особено удовлетворение да се изтъкне, че изложението на автора е насочено в съвсем друга насока и не събужда, както вече се подчерта, ни най-малки

подозрения и опасения, за които току-що стана дума. Караславов се стреми към истината, чистата и неподправена истина, с всичките ѝ нюанси, с цялата ѝ сложност и всевъзможни лъкатушения. Когато той говори например за семейно-битовата атмосфера, сред която се формира и възпитава поетът или по-конкретно за Вапцаровия баща, то характерът му се представя с цялата му пълнота от крещящи разногласия. Стариият Вапцаров е бил дълги години революционер, комита от Македонската вътрешна революционна организация, вдъхновявана от Гоце Делчев, Даме Груев, Пере Тошев, Димо Хаджидимов, Яне Сандански; бил е интимен приятел и другар на Яворов; за късо време членува дори в Българската комунистическа партия. В повествованието не се скриват обаче и по-сетнешните му тежки грехове към комунистите и прогресивните дейци на Македония. Стариият „Тарас Булба“, както са го наричали неговите близки, става „дворцов“ човек, дружи с „короновани“ глави и посреща в своя малък „замък“ в Банско немския кайзер Вилхелм II и неговия балкански пълномощник Фердинанд Куборготски. . .

Положителен е стремежът на писателя да ни въведе във водовъртежа на онази напрегната революционна атмосфера и да пречупи целия фактически материал през призмата на своя тогавашен поглед. Личат усилията му да се почувствува изцяло специфичният полъх на епохата, Вапцаровата неповторима среда, поетовото светоусещане, неговият вкус и начин на отреагиране; неутолимата му жажда за по-красив, радостен и щастлив живот. . . За случая не са правени „творчески анкети“, нито нарочни „разпитвания“ на поета. Всичко се предава така, както е протекло в живота, съвсем спонтанно и непринудено, така както е преживявано в момента от Вапцаров. Тази страна на интересните наблюдения и припомнени разговори дават основание да се правят резултатни обобщения и тълкувания в най-различни направления, защото специална нагласа на съзнанието не е имало нито у Вапцаров, нито у анкетъора. Изобщо кой е подозирал тогава, че ще стане нужда един ден да се записват тия или ония мисли. Макар Караславов да не е записвал в момента Вапцаровите намерения, концепции, планове, разбираня и пр., той ги резюмира сега не в подробности, а в тяхната основна насока, като предава само най-характерните реплики. Съвсем не са подозирали също нито Вазов, нито Йовков, когато Шишманов и Казанджиев са правили своите анкети. Затова ми се струва, че при днешните т. н. „творчески анкети“, които се направиха с някои наши активни писатели, се допускат твърде съществени

грешки и нежелателни моменти. Преди всичко писателят започва да уподобява своя творчески метод на работа с методите на автори, които уважава. Без да ще споделя мисли, които не са извлечени от дълго самонаблюдение, а поради нуждата да отговори на анкетъора, застанал до него с молив в ръка. В този начин на водене на „анкети“ има нещо твърде прибързано и нежелано. За да се освободи от анкетъора, писателят се принуждава да „съчинява“, възползува се от случая леко да се „похвали“ (щом критиците не вършат това) или в най-добрия случай да покаже своето витийство и с различни най-подробни остроумия да скрие същността на трудната и сложна писателска работа.

Сполучливо разказаните епизоди — за авторовото посещение в родния дом на поета още преди да е станал известен; за революционното и „романтично“ минало на Банско; несполучливият атентат срещу Никола Вапцаров и неговото „скитничество“ из столицата; каторжните условия, убийственият труд в софийската мелница, в железниците или обществения столичен екарисаж; смъртта на Вапцаровото единствено дете и пр. — способствуват да се навлезе в онази сурова атмосфера, сред която поетът възмъжава и твори. Караславов дава една вярна картина на цялата обществена среда, в която живеят българските писатели, журналисти и художници. Беднотата, недоимъкът, гладът са били постоянни спътници на прогресивните писатели. Не случайно авторът припомня: „ . . . по онова време беше трудно да си купиш дори самописка. Писателите, които тогава имаха свои собствени пишещи машини, бяха два пъти по-малко от писателите, които сега имат свои леки коли“. (стр. 105). Преуморен, „каталясьл“ от безсъние и непосилен труд, често пъти буквално гладуващ, Вапцаров нито за миг не е мечтал за работа в издателства, съюзи или редакции и нито един път не се е възползувал от общественото влияние на собствения си баща. Поетът категорично е скъсал с „традиционните“ връзки на своя род. „За мнозина кариеристи, разказва авторът, които разчитаха само на някакво царедворско „внимание“, скъсането на Вапцаров с традиционните приятелски връзки, които неговото семейство имаше с Кобургската династия, беше лудост. За тях това означаваше да бягаш от щастието си, да си риташ късмета. Ех, те да имаха такива шансове!“ Не е било по вкуса му да тропа по господарските врати и на никого не е разчитал. Предпочел е да се бори в колектива на своите другари и по-далеч от разните „търговци, индустриалци, бюрократи, различни мошеници, кантораджии, посредници и спекуланти“, а да е колкото се може по-близо

до машините, до тежкия труд на обикновените работници, по-близо до тяхната борба. . .

Фашистката пропаганда, мракобесническата цензура, „Соболевата акция“, арестуването на поета в Банско, интернирането му в Годеч, работата му в „Литературен критик“, войната срещу СССР, честите срещи на Вапцаров с нелегални партийни функционери, участието му във военната организация на партията, напрегнатите другарски разговори в столичните кафенета („Цар Освободител“, „Средец“ — т. н. „Якобински клуб“ и др.), и цялата международна и наша политическа атмосфера обуславят бързото гражданско развитие на Вапцаров. Авторът проследява подробно етапите на този растеж и увлекателно разказва интересни и съдбоносни за писателя епизоди.

Показателно е, че Вапцаров, който никога не е имал писателско самочувствие, още с първите си опити на „начинаещ“, търси себе си като творец, дири свои похвати, свои поетически стил и за да го утвърди е бил необикновено самокритичен. Винаги най-внимателно се е вслушвал в другарските оценки. Той ги е търсел даже и тогава, когато те са били отрицателни. Характерен в това отношение е разговорът за безполезните комплименти в изкуството (стр. 48).

Младият поет постепенно изработвал у себе си здрав реалистичен усет и заострял своето чувство за пълноценно художествено майсторство. Той внимателно е изучавал писатели като Ботев, Яворов, Смирненски, Вазов, Гео Милев, Полянов, Радевски, Фурнаджиев и други. С голямо увлечение се вглъбявал в отделни творби на Горки, Ибсен, Маяковски, Безименски, Жаров, Анатоли Хидаш, Иржи Волкер и др.

Естетически критерий за пълноценна творба му е бил утвърденото от народа зряло художествено произведение. А своето отношение към отделни наши и някои чуждестранни писатели потетът-огняр определял с много нюанси, с голяма широта и внимание, с такт и тънко разбиране. Характерно в тази насока е становището му към големия и сложен наш поет Яворов (стр. 23, 43, 100). В книгата се показва как се променя Вапцаровият възглед към Яворов — от преклонение към своеобразен „конфликт“, в резултат на който се появява Вапцаровото стихотворение „Не бойте се, деца“, непосреден отговор на Яворовото — „В часът на синята мъгла“.

Ценни и непознати са сведенията, които Караславов дава, за първи път и така подробно, за творческата и душевна близост между Иржи Волкер и Вапцаров. Авторът е имал възможност да запознае младия поет с особеностите на

„чешкия Смирненски“, с неговата група „Деветсил“ и да му покаже свои преводи (някои от тях отпечатани) на творби като „Балада за очите на огняра“, „На рентген“, „Фотография“, „Мирогой“, „Пощенска кутия“, „Епитафия“, „Павиране“ и др.

В спомените на Караславов Вапцаров се очертава като особено интелектуална фигура и жизнерадостна лирична натура, като човек с изключителна самонаблюдателност и пословична скромност. Човек — пряк и искрен, с нежна и мечтателна душа; със сърце, препълнено от любов и вяра към хората; с една топла човечност, присъща само на комунистите, на истинските комунисти. Поет от „главата до петите“; писател с чиста съвест и с гражданска доблест; с безпределна обич към великата правда на Маркс и Ленин; интернационалист, и до болка влюбен в мурите на Пирин и в синьото небе на Македония, чуден патриот и дълбоко омаян от едрите звезди на Фамагуста, разтърсен от кървавата епопея на испанския пролетариат. Любещ баща, загубил единственото си дете и в същото време всецяло отдаден в любовта си към другарите; незаменим другар, спомнил в предсмъртната си изповед носените си в сърцето образи — на народа и на любимата. . .

За поета Вапцаров изкуството е било съкровено дело — огромно и велико дело — органически свързано с борбите на народа и партията. Извън народната борба, извън партията за него литературата и изкуството са немислими. Тъкмо затова е имал за ръководен пример съветската литературна и от сърце се е възхищавал на нейните забележителни дълбокопартийни произведения. Възторженият поет е бил за комунистическо изкуство — голямо, пълноценно и вълнуващо и е считал „изкуство за изкуството“ за една противочовешка, нелепа и жалка формула.

Нужно е с особена сила да се изтъкне като правило, почти без изключения, че животът и активното участие в него винаги успешно са подхранвали таланта, че обществените задължения не само не са ограничавали, а напротив, те са раздвигвали, извисявали и стимулирали твореца; колкото по-напрегнати и патриотични дела се извършват, толкова по-бързо укрепва талантът на художника. Непоклатимостта на това обобщение недвусмислено се подчертава и от жизнения и постически подвиг на Вапцаров. Сам Караславов споделя: „Необходимо е да се отбележи, че своите обществени и партийни задължения Вапцаров поставяше на първо място. Никога не съм го чул дори да загатне, че партийната работа му отнема свободното време, че му пречи на писателската работа, че „изсушава“ вдъхновението му. За него би било немислимо да пише „настрана“ от

партийния живот, да се „углъбява“, без да е свързан с всекидневните обществени прояви. И своята поезия Вапцаров смяташе само като една своеобразна страна на своята политическа дейност.“ (стр. 62 — 63). Вапцаров е ненавиждал бегълците от повелите на живота, не се е възхищавал от хората, които само регистрират събитията, влачат се в опашката им и не смеят да се докоснат до парливите проблеми на собствената си съвременност. Предпочитанията на поета могат да прозвучат като справедлив укор за всички писатели и критици, които се уединяват в своите писателски кабинети и бягат от обществените си задължения на творци. Много трудно е да се определи сега дали те достатъчно силно обичат времето, което ги ражда и събитията, които разтърсват света...

Много малко се знае днес и още по-малко е писано досега за творческия процес у Вапцаров. Тази проблема все още не е докосвана и тепърва предстои да получи своето научно осветление. В тази насока конкретните данни и наблюдения, сведенията и набелязаните указания на Караславов, макар и разпръснати на отделни места в книгата, посочени по различни поводи, са от съществено значение. Те получават своята истинска цена, когато се извлекат и групират на едно място, та човек може по-свободно да съди и съобразява за цялостния сложен творчески процес у художника.

Най-напред трябва да не се забравя, че Вапцаров работи активно в тягостна и неблагоприятна политическа атмосфера, сред близки другари и при най-мракобеснически полицейски надзор. Като прибавим към това нескончаемото „чергарство“ из столицата, постоянната физическа преумора и вечно безсъние на поета, можем да си обясним защо стиховете му са „навъсени и къси“...

Също като всеки голям и вдъхновен майстор на словото Вапцаров не е могъл не само да пише, но дори и да говори, без напълно да си изясни своето идейно и емоционално отношение към предмета на своето вдъхновение. По принцип той е бил против всякакви мъгляви и безизразни фрази, срещу всякакви неясноти в художествената литература. Всеки образ той дълго преживява, премисля го, носи го у себе си и е имал точно определено отношение към него. Или както сам Караславов се изразява: „... аз се убедих, че за да говори за нещо, Вапцаров трябва да живее с него, смъртно да го ненавижда или фанатично да го обича.“ (стр. 30).

Любимото място на поета за работа е било домашната атмосфера. В малката си квартирка Вапцаров се е чувствувал предразположен към творчество. Над широкото легло, застлано с банскалийска китеница,

стояла закачена Яворовата маска като символ на поетическо вдъхновение. Всякога поетът е могъл да се пресегне към рафтовете на малката си библиотечка и да разлисти някое томче на любимия си писател Максим Горки. В тази скромна обстановка, крадейки от съня си, поетът пише бавно и съсредоточено. Най-близкият другар в писателската му работа е неговата другарка. Тя е била и неговият първи читател, нестлъчен съветник и най-строг критик.

Караславов свидетелствува с какви творчески усилия и мъки е постигната поетическата простота и лекота, на които днес се удивляваме. Нужно е било да се работи „упорито, къртовски, с часове, с дни и седмици“, за да се открие най-сполучливият и плътен „образ на идеята“, завладяла поета. Началните поетически опити са се отличавали със своята „свободна форма“ — стихотворенията не са били римувани с пълнозвучни рими, — но в замяна на това са били подредени в най-строг ритъм. Макар че голяма част от тези литературни прощанулки да са били с всичките недъзи на „първите рожби“, техният създател с голяма увереност в своя успех неуморно и упорито е работел. С много обич авторът си спомня тезитрепетни моменти: „Очевидно той чувствуваше къде е неговото истинско призвание. И той неуморно работеше. Той крадеше от оскъдните почивки, от сладките минути на краткия сън и пишеше. Но когато се каже „пишеше“, не трябва да се разбира в буквалния смисъл на думата. Под „пишеше“ аз разбирам оня дълъг, сложен и труден процес от хрумването, от мержеleyenето на темата, на сюжета до неговото обмисляне, оформяне и на края — до неговото излагане на книга. Вапцаров никога не „умуваше“ над хартията. Той сядаше да пише само след като дълго е мислил върху стихотворението и когато в общи линии с повечето от куплетите то е готово в съзнанието му. Той пишеше небрежно, нечетливо, пишеше на каквото му падне, обикновено в някоя измачкана тетрадка. Той обработваше дълго, търпеливо, мъчително“ (стр. 49—50).

До безумие влюбен в своята писателска работа, поетът дири литературни образци, но не за да стане епигон на техните създатели, а за да „открие“ неповторимостта и спецификата на един нов свой поетически стил, на свой лирически глас. По такъв начин той щудира у Волкер и Смирненски, когото смята за „феноменално явление“; у Радевски, когото уважава и счита за свой учител; цени високо и Фурнаджиев... Що се отнася до стихосбирката „Пулс“ на Радевски, която Вапцаров окачествява като нещо ново и извънредно оригинално явление в революционната

ни поезия, то това му отношение може да се констатира и сега от рецензията в „Нова камбана“.

Като всеки търсец художник Вапцаров е бил за дълбокото вникване в същността на явленията, за проникновеното откривателство и върл противник на всякакво занаятчийство в работата. „— Виждаш ли — споделя той един път с автора, — когато писателят има какво да каже, той може да намери толкова поводи!“ (стр. 111). Поетът е бил против безцелното „каканижене“ на стихове, с които нищо не се казва.

Караславов е имал възможност да надникне съвсем отблизо и в творческата лаборатория на поета.

Един път Вапцаров му споделя, че е „нахвърлял“ нещо и му предложил, както много пъти, да го прегледа. Тогава белетристът е имал стоден случай да види подробно как протича творческата работа у младия поет. След като дълго е преислял и „кроил“ въпросното стихотворение, Вапцаров набързо го „надраскал“ по време на работа. Първият куплет написал в някаква чакалня, където е трябвало да чака, а последния куплет — до локомотивната пещ. След като сам съсредоточено прочел и трите куплета пред своя другар, вгълбено, „като на себе си“ Вапцаров дава строгата преценка за стихотворението: „— Сурово е. Трябва още много да се работи.“ (стр. 122) „Започнахме разбор на всеки стих, споделя по-нататък Караславов, на всеки куплет поотделно. Така престояхме около два часа. Той направи много корекции, зачерта някои думи, прибави нови, по едно време съвсем се увлече в работата си и като че забрави за мене. За пръв и последен път Вапцаров ме въведе така „навътре“ в своята поетическа „кухня“, в своята творческа лаборатория.“

Той работеше упорито, задълбочено, дори някак мъчително. Стори ми се, че всяка дума се раждаше с усилие, както при всяко истинско творчество“ (стр. 123).

Толкова дълго време, както в случая, за който разказа Караславов, време, с което да разполага поетът, е било съвсем рядко явление. Работел е само когато има „свободно време“, а то е било малко, съвсем малко. И той го е използвал ту за писане, ту над книгите, като считал четенето за неразделна част от сложната работа на писателя. Непрекъснато е работел и е използвал всеки миг за творческо усъвършенстване. Изобщо Вапцаров е бил изключително съсредоточен и угълбен творец. Той не е могъл да гледа повърхностно на коя и да е тема от своя творчески живот. Търсел е постоянно най-подходящата изразна форма. Притежавал „грамадна воля“ и „високо съзнание“ за характера на своя труд, той работел

бавно, упорито, дори „мъчително“ с единствената мисъл да създаде трайни, високохудожествени сбрази. „Той сбмисляше много дълго своите сюжети, разказва Караславов, живееше с тях и, в края на краищата те се откъсваха от персто му както плодът се откъсва от вейката“. Но за поета полусформеното произведение съвсем не е означавало зряла творба. След като се очертаели контурите на отделното стихотворение, той най-напред е нахвърлял строфите в „най-суров вид“. „Дсколкто познавам творческия му процес, набляга Караславов, за който най-добрее може да говори Бойка (Вапцаровата другарка — б. а.), Вапцаров вземаше за основа първоначалната наброска и след това започваше да дяла, да кастри, да наставя, да допълня, да отстранява. Той поправяше цели куплети, отделни стихове, думи, фсрми, рими, ритъм. Не беше роб на римата, макар че умееше да я „плете“, когато и където беше нужно. За него беше важно преди всичко съдържанието, жизненият материал, тенденцията и сетне — оная атмосфера, онава дълбоко настроение, без което няма и не може да има поезия. Впрочем, в цялостния творчески процес идеята, тенденцията е органически, диалектически свързана с всички особености на лиричния израз. А творческият процес у Вапцаров произтичаше от неговото отношение към живота, към събитията, към политическите въпроси. Оня, който като Ботев, като Вапцаров, не изживява най-интимните си чувства в съзвучие със своите обществени вълнения и разбирания, той не е и не може да бъде поет. В цялата поезия на Вапцаров няма нито едно самоцелно редче, нито една излишна дума, тоест нито една дума, която да не изразява най-съкровените трепети на сърцето му“ (стр. 153—154).

Важно значение имат наблюденията на автора върху съотношението на съдържанието и своеобразния ритъм в лириката на поета. Докато Вапцаров не е бил толкова придирчив в търсенето на пълнозвучие в римите и сега лесно може да се забележи колко те са „свободни“ (все в интерес на идейно-смиловата страна на стиха), то ритъмът у Вапцаров е всякога отмерен, точен и винаги в пълно вътрешно съответствие със силата на преживяването, в хармония с естетическото богатство на лирическият герой, с сбшния идсийно-емоционален заряд. . . Горкиевата преса, към която поетът е хранел ссбен пиетет, е изостряла поетическият му усет, приучвала го е към краткост, ударност „желязна стегнатост“ и „чудесен ритъм“. Караславов напомня и за друга първопричина, всадила ритмично чувство у поета — машините: „В съзвучие със съдържанието на неговите стихотворения е ритъмът, тем-

път. Един човек, който от малък та до края на живота си беше боравил с машини и беше живял сред тях, разбираше значението на ритъма в поезията може би по-добре от всеки друг поет“ (стр. 154).

Зает непрекъснато с „черна работа“, изтощен, умаслен и изцапан Вапцаров се оплаква един път пред автора: „ — Пооткрадвам по някоя минута, понаписвам по нещичко, но на пресекулки. Човек не може да се съсредоточи“. И макар много пъти Вапцаровите другари да са подканяли поета да напусне напрегнатата си физическа работа, той решително е отказвал. За него мястото, където кипи черният труд, където свистят трансмисиите на машините и се чуват ведрите гласове на работниците, е било свято и желано. Той дори често е тъгувал за работниците и за машините, когато се е налагало временно да ги напусне. И тъкмо сред тях той „набира“ творчески сили, за да се извиси след време високо над писателите, пред които се е чувствувал като ученик. Тъкмо работническата класа му дава здрави и мощни криле, за да ги размаха далеч над нашия поетически небосклон и тъкмо затова като съвсем логично ми се струва Караславовото обобщение: „Но трябва да се подчертае, че Вапцаров си изгражда свой стил, характерен за неговото поетично виждане, присъщ на неговия мисловен склад, на неговия темперамент. И ако той изпревари своите учители от трийсетте години, то се дължи, освен на големия талант, още и на едно преимущество — че той живееше непосредствено, органически свързан с битата, борбите и идеологията на работническата класа, и живееше, и разбираше, и я тълкуваше по-дълбоко и по-проникновено, по-силно и по-вдъхновено, защото беше заедно с нея в производството. Когато Вапцаров пишеше „завод“, той в това понятие влагаше не някакво абстрактно съдържание, а смисъла на своя живот. Когато той кажеше „работник“, за него това не беше празен звук, той разбираше какво именно то означава...“ (стр. 45). В общественно-политическата сила на работническата класа е неизчерпаемият извор на вдъхновение у Вапцаров, който счита като основно в творческата работа на писателя — „да се пише силно, изразително, с любов и омраза, със страстно желание за победата на прогресивните миролюбиви сили“, а не да се създават творби за „леко храносмилане“.

В определени моменти „странни пориви на сантиментализъм“ са обземали поета. Той е изпадал в особено състояние на колебание, на мъка, на несигурност в своите писателски възможности. Това, разбира се, не са били пристъпи на някакви несъразмерими амбиции, нито белег на „временно разочарование“, нито знак на ня-

каква душевна депресия, най-малко нито идейно отстъпление. Вапцаров не е могъл да носи маски. Той не е могъл да кокетира и неговите съмнения не са били израз на грандомания и позорство. Никога той не е изпадал в безволие и разпуснатост. Умеел е да се владее и да скрие дори тези драматични колебания, които се отнасяли всецяло до собственото му поетическо дело. Разговорът, който Вапцаров е водил с Цвятко Радойнов по тези въпроси, станал известен едва след смъртта на поета, красноречиво потвърждава неговата душевна чистота и дава достатъчно основание да се разсее всякакво подозрение.

С много вълнение, с много любов и болка Вапцаров е говорел за своята неосъществена тема „Македония“. За нея той е беседвал като за нещо реално и осезаемо, с точно определено съдържание. Той мечтаел да опоектизира болките и копнежите на хилядите наши братя, прокудени от своите огнища преди шест десетилетия. Стрданията и парливата им носталгия по скъпата земя, в която почиват костите на техните деди, бляновете им по Охрид и Тиквеш, детството и горещата им младост щели да запълнят съдържанието на тази ненаписана поема, която Вапцаров носил в сърцето си, заедно с цялата съдба на своя народ.

Човек се вълнува от всеки епизод, от всяка дребна или по-значителна случка, от всичко, с което е свързан животът на поета. Главата за „Машинката-партизанка“, епизодът за полицейския агент, „разпространител“ на материалите от Първия конгрес на съветските писатели, смъртта на малкия Йонко, приятелските разговори или срещи с поета; всичко, всичко що се докосва до живия човек, до масовика, до прекрасния другар и вълнуващ поет добива днес изключителна стойност. И пред очите ни сякаш оживява недостижимия образ на човека от бъдещето. Но не човек, сух и безжизнен, пречупил в себе си нравствения кодекс на един абстрактен морал, не безизразна добродетелна икона, а образ на жив и земен човек-работник, рожба на своята епоха; комунист, на когото нищо човешко не му е чуждо. „Вапцаров беше с дълбоко чувствителна и нежна душа, изживяваше трепетни вълнения...“ — твърди Караславов (стр. 56). И точно такъв го чувствуваме днес. Че разстреляният певец е бил с трепетна душа и с извисена чувствителност ни убеждават многото случки, разказани от писателя. Сега живо си представям как Вапцаров обкичва с карамфили малкия ковчег на единствения си син и как старателно крие своята горест над прясната пръст. След разстрела поетът бива погребан в непосредна близост до детското тревяло гробче, сякаш и

странната воля на съдбата е пожалила голямата бащина любов. . . Стрданията и всички лични огорчения революционерът-поет е изживявал с голяма сила, ала сам, за да не досажда на близките си. „Каквито и лични мъки, неприятности и болки да имаше, споделя писателят, Вапцаров ги изживяваше сам, в себе си. През главата му минаха много беди и несгоди, но той никога и пред никого не въздъхна, не се оплака, не изхленчи“ (стр. 56). Пред смъртта ще се сети пак за народа, с когото се прощава в стих и с Ботевата песен, заглъхнала в пяна от кръв. . . По навик, с нежност и синовна обич, ще замоли майка си да подреди свежи цветя над неговия гроб, а другарката си — да не унива и да го помни. Само толкова! Същият — скромнен и всеотдаен — е бил към другари и познати. Той е обичал до болка своите бедни „банскалии“, търсел ги е, възхищавал се е от техните нрави и е бил склонен да им прощава някои техни волности.

Честен и дисциплиниран партиен войник, принципиален и безкористен борец, такъв го помни Георги Караславов. Гражданин с такава духовна сила, която му позволява да се извиси на онова нравствено равнище, от което да се самонаблюдава и самоконтролира. Човек, без следа от притворство и двойственост. Пряк и категоричен. Чист като роса или както казва народа — „каквото му на устата, таквоз му е и на сърцето“. Ненавиждащ кариеристите и всички честолюбци, които с голяма осторожност и ревност пазят „активния баланс“ на своята „слава“, поетът никога не се е борил за някакво „признание“, нито от свои, нито от чужди. Не е бил претендент за „място“ в литературата. Обичал е да предпази от „коварни примамки и опасни залитания“ идейно-неукрепналите. Бил е върл противник на „рязкото сектантско анатемосване“, на „рязкото скъсване с хората“, сгрешили по недоглеждане, ала с всичките предпоставки, че ще се съвземат бързо и ще се поправят. Неговата тактика е била — да се сближават тружениците на делото, а не да се вбива клин между тях. Гнусял се е от всякакви убоги душици, стремящи се да надхитрят живота; от всякакви парадни революционери, лъжливи левицари, духовни бакали, надничашки от скудоумната си бакалничка; ненавиждал е различните литературни сметкаджии, пораснали и наедрели като слонове в собствените си очи, денонощно търсещи съответни леговища в лоното на българския Парнас. . .

С необикновена духовна бодрост Вапцаров е срещал победите на интербригадистите в Испания. Техните успехи са раздвижвали и възторгвали обгорената ра-

ботническа душа: ликуващ и цъфтящ, чувствителният поет сам сякаш е атакувал или отбранявал, той сякаш е бил раняван или сам е умираал. . . Само тясно свързан с испанската „кървава сватба“ човек, е могъл да влезе в сърцето на своя Фернандес и от негово име да изрази колко много страда за тази далечна страна, която му става участ. . . Когато спечелва конкурса на списание „Летец“, поетът също е неузнаваемо бодър, въодушевен, преливащ от една дълбока радост, близка до представите ни за пълноценното творческо щастие.

В определени моменти Вапцаров е бил тих, стеснителен и простодушен като дете. Други път — подкупващо сърдечен, уравновесен, обичащ умерените шегки; весел, с вроден талант на хуморист. Към края на своя живот поетът става много поддържан събеседник и пестелив в думите си. Бива отмерен и прекалено мълчалив, повече, отколкото е било нужно. Вероятно участието в работата на военната организация на партията дава своя отпечатък и върху поведението на поета.

Богатият фактически материал, осветляващ много страни от творчеството и разбиранията на поета, дава възможност да се види и в какво органическо единство са жизнени и творчески импулси, в каква тясна близост са дело и песен, борба и стих. Освен това интересни обобщения биха могли да се направят и в друга насока — как поведението и характерът на творческата личност дават своя траен отпечатък и отражение върху поетическия стил на писателя.

В спомените на Георги Караславов се долавят черти от духовния облик на Вапцаров, за които малко или нищо не се е писало досега. Касае се до неговите качества на революционер-масовик. Той умее да влезе в непосредна близост с всеки искрен човек, да го убеди в голямата правда на нашето велико учение и да другарува с него. В името на това другарство е бил готов да раздели залъка си, да свали ризата си. Справедлив, отстъпчив, мек и снизходителен към хората, умее да не забелязва дребните им провинения. На слабостите им е гледал с изключителна вяра в доброто у човека, с някаква „неизразима доброта, весело, шеговито, приятелски“. Навярно тази негова душевна топлина е предразполагала всички хора към поета, за да може и сам Караславов с такава категоричност да каже: „Не знам, не съм чул, никой никога не е казал Вапцаров да е имал лични врагове“ (стр. 217). Нито пък той е бил способен някога лично да мрази. Личната омраза поетът е считал за недостойно чувство за комуниста. Без следи от егоизъм и себелюбие, с дълбока душевна потребност

да се грижи за обикновените трудови хора Вапцаров сам е разбирал гордото звучени, на човешкото име. Сам той се очертава в книгата като „верен другар, сърдечен колега, отличен събеседник, честен човек, опитен специалист, умен наставник и учител, последователен идейник, дисциплиниран партиец, твърд комунист. И поради това него го уважаваха и обичаха всички честни и прогресивни граждани и затова той ги печелеше за оная светла кауза, за която са мрели и мрат милиони хора“ (стр. 223—224). Човешката доброта, душевната мощ, която е притежавал Вапцаров, са могли да бъдат само белег на революционер-организатор, действащ от името на нашата велика ленинска партия. По време на процеса всички са се учудвали на онази смелост и решителност, с които Вапцаров е приел изцяло вината върху себе си с единствената мисъл — да облекчи положението на другарите си. Подобна себежертва може да бъде проява само на човек с ясна съвест, прозрял божествената

си съдба. И когато с жаден поглед е преброял многобройните страници и с болка е преживявал героичните и трагични моменти от живота на поета, читателят не може да не бъде благодарен на автора на „Снаха“ и „Обикновени хора“. Ще му благодари най-напред заради добрата му памет — запазила за поколенията толкова голямо богатство, което представлява значителен принос към изучаването на лириката и тревожния живот на писателя. Освен това — за голямата простота и чистосърдечност, за яснотата и недвусмислието, с които се разказва за толкова много факти, епизоди, събития, преживявания, срещи, разговори и пр., свързани все с жизнения и творчески подвиг на поета. И накрая, заживял с интимния свят, с възжеланията и суровата участ на Вапцаров, човек го заобиква още повече, представя си го жив и се разделя с книгата, сякаш за момент се е срещнал с прекрасния другар и поет.

ХРИСТО ЙОРДАНОВ



ОЩЕ ЗА РИТМИЧНАТА СТРУКТУРА НА БЪЛГАРСКИЯ СТИХ

(По повод книгата на М. Янакиев „Българско стихознание“)

1. НАУКАТА ЗА СТИХА

Тя е толкова млада, че още се спори около името ѝ. Но се стреми да върви в крак с всяка друга наука. Върху бюрата на хората, които се занимават с нея, стоят ръководства и справочници по диференциално смятане, висша математика, теория на информацията, психология, физиология; картотеките им са пълни със статистически данни от масови тестове, фонотеките им гъмжат от записи, в лабораториите им магнетофонът се измества от сложните апаратури на широкообхватните звукови спектограми. Само за няколко години тези хора извършиха огромна работа по разчистването на метафористиката в термините и представите, които са господствували досега в нашите познания за стиха: днес е установено експериментално, че обективно ударената гласна не носи никакво ударение и обикновено най-ударено се произнася не звукът, който ние чувствуваме ударен; че звуковият поток обективно е неделим и не се обособява нито в срички, нито в думи; че самият звук не е еднороден, а представлява цял букет от звуци, в който никой още не може да установи точно как нашето ухо успява да разпознае това, което му трябва. Както виждате — пълен хаос цари даже в на-

шите представи за физическата природа на стиха.

Янакиев смело слага кръст на всичко, което е било досега, и предлага да се започне от А и Б: пълно скъсване със сегашната метафористика в термините, прилагане на изключително научни методи, разчитане единствено на логиката, точните формулировки и боравене само с материални и ясно различими за всякото съставки на стихосложението — ето принципите на Янакиев. Като истински човек на науката, той смята, че първата стъпка трябва да бъде абсолютно точна, макар и малка и твърде далеч назад от онова, което интуитивните проблясъци на естети и критици досега са ни дали по пътя на проникване в дълбините на поетическите тайни.

Първата му крачка е да изучи — ако може така да се каже — анатомията на стиха; да направи едно чисто структурално разглеждане на строежа на стихотворението, проучване на различните форми на ритъма и уточняване на термините, с които ще трябва да се назовават от тук нататък тези форми.

Янакиев процедира смело. Тъй като според него поезията се гради върху езиков материал, той смята, че основната

градивна единица (така да се каже атомът в новата наука) трябва да бъде еднаква с основната градивна единица на езика. Още тук Янакиев прави едно твърде интересно научно нововъведение.

Досега езиковедите приемаха като основна градивна единица на езика фонемата, т. е. оная група от индивидуално произнасяни звуци (между упражняващата говорното съобщение общност от хора), които в писмения превод на езика се означават с отделен фонетичен знак. Всеки от нас знае по колко различни начини се произнася да кажем българското „р“. Обаче, както и да се произнесе, в системата на българския език то има функцията на един обобщен знак „р“, който във фонетиката се нарича фонема. Янакиев обаче дава следните доводи: не могат да се разглеждат като общ, елементарен знак онези два звука, които носят различна информация. Така например от гледна точка на традиционната фонетика нашето „р“, което се образува чрез трептене на върха на езика, и френското овуларно „р“ (което се образува със средната част на езика) в системата на българския език представляват една фонема. „Роза“ произнесено с едното или другото „р“ ни дава все една и съща представа за роза. Обаче на сцената, на която се поставя операта „Евгений Онегин“, мосю Трике, който пее своята ария „В л роза“... със своето френско „р“ дава информация на публиката, че е французин, а не русин; така че двете „р“ в края на краищата носят съвсем различна информация. Именно затова Янакиев въвежда нов елементарен езиков знак — „фема“, под който трябва да се разбира всеки различим от ухото езиков звук.

По същия решителен начин Янакиев разчиства това, което смята за стари предразсъдъци, за да изгради своята ритмична теория на стиха: въз основа на своята точна система на ритморазличители той се мъчи да внесе абсолютна яснота в обема на изследваната от него материя. Т. е. — кое в края на краищата трябва да се разглежда като обект на науката за стиха и кое не. Кое е стихотворна творба и кое не. Разбира се, за да ограничи обекта на своето изследване (което е необходимо за всяка наука), той търси само онези напълно специфични отличителни черти на поетическия ритъм, които не се срещат в другите говорни съобщения (прозата, разговорната реч и пр.).

Така — изхождайки от това, което му изглежда единствената приемлива и недвусмислена дефиниция на ритъма, Янакиев достига до следното заключение: „Сливовият ритъм е детерминирана няколкократно поява на едни и същи ритморазличители в несъседни фемии.“ Или казано

по-неточно (но по-разбираемо): стихотворен ритъм има там, където след един и същ езиков знак следва една и съща група от езикови знаци. Примерно: ако навсякъде след ударена сричка следват по две неударени (това, което наричаме дактилна стъпка) — имаме стихотворен ритъм. Иначе казано: — ако навсякъде след паузата следват една ударена и една неударена гласна (хорей) — имаме стихотворен ритъм. Или: ако навсякъде след краестипната пауза следват пет срички и още три срички, разделени помежду си с вътрешностихова пауза (ритъмът на „Гергана“ на Славейков) — имаме стихотворен ритъм. Като се придържа към тази дефиниция, както вече казахме, Янакиев достига до редица интересни или във всеки случай смели заключения. На първо място той разчиства хаоса в графичното предаване на строфите (произволното писане на стихове „на стълбички“, стихове с по една дума или стихове, проснати до безкрайност) и доказва, че изследователят при своята работа трябва да изхожда от нормализирано четиристишие. Следвайки същия път, той внася редица уточнения в погрешните според него представи за това, което обикновено се разглежда като тонично стихосложение (някои работи на Радевски, Вапцаров, Багряна и пр.). Янакиев смята, че в тези случаи също имаме нормално силаботоническо стихосложение, в което се срещат отделни лейми, синкопи, посложни анакрузи и метрични паузи. По същия начин той коригира убедително грешната представа за народния стих като силабичен (с еднакъв брой срички във всеки стих) и го представя за стъпков стих, който се различава от познатите ни метрични стъпки (ямб, хорей, дактил и пр.) само по това, че стъпките на народната песен са малко по-сложни и главно неизследвани. Така например Ботевата балада „Хаджи Димитър“ очевидно ритмично не е построена върху това, че след всяка краестипна пауза следват десет какви да е срички. Всъщност при нея всеки стих се състои от две стъпки с по пет гласни, от които предпоследната е обезателно ударена. И точно появата на тази ударена гласна в споменатата позиция е детерминиращият ритморазличител на баладата, а не броят на сричките.

Жив е той жив е, там на Балкана,
- - - / - II - - - / -
потънал в кърви, лежи и пъшка,
- - - / - II - - - / -
юнак с дълбока, на гърди рана,
- - - / - II - - - / -
юнак в младост, и сила мъжка,
- - - / - II - - - / -
(където II е цезурата).

Развивайки това положение до край, Янакиев достига и до извода, че от гледна точка на науката за стиха всички онези произведения, в които не може да се установи наличието на стихов ритъм под една или друга форма, трябва да се оставя извън интереса на стихолога (това са за него всички видове „стихове в проза“, „свободни стихове“ и пр. и пр.). По същите съображения стихотворни съчинения без каквато и да било естетическа стойност включително „приумиците“ и старите граматика в стихове, от строго научно гледище са предмет на стихознанието. (Доколко последното заключение може да се приеме именно от гледна точка на науката ние ще видим след малко.)

Като заслуга на метода на Янакиев може да се изтъкне и фактът, че той разглежда римата като едно от многото ритмични движения на стиха.

Особено важно място в книгата на Янакиев заема въпросът за точните методи на стиховедското изследване, с които по научен път трябва да се потвърдят онези резултати, които културните читатели, естетите и критиците достигат чрез естетическото си проникновение. Тези точни методи според Янакиев са: 1. Сравнението и класификацията на фактите; 2. Научният експеримент с помощта на модерната електротехническа база (анализ на звукови спектрограми на стиховата реч, които дават абсолютно точна представа за материалната страна на говорния поток, очистена от всякакви субективни грешки, които тренираното ухо внася при възприемането на съобщението); 3. Анкетният метод и 4. Статистиката. Комбинирани заедно върху една достатъчно широка база, единствено тези методи могат да направят твърденията на изследователя неголословни и да зачеркнат възможността от „субективна“ оценка, от „вкусовщина“.

Останалата част от книгата е посветена на стиховедски анализи на развитието на формите (т. е. — метричните и строфични форми, които според Янакиев са единствените стихоразличителни форми) на българския стих, от народната лирика, до стиховете на Багряна, направени според ритмичната теория на Янакиев. (На тези анализи също ще се спрем по-нататък.)

Както се вижда от всичко казано дотук, Янакиев както никога досега добросъвестно се мъчи да постави основите на една наука, която с точни методи да завладее онези области на познанието, които досега са били атакувани с вдъхновение, проникновение, щастливи хрумвания и пр.

И все пак, според нас, в самия метод на Янакиев има редица слаби пунктове;

а по пътя на доизграждането на науката за стиха има още много трудности — стоят открити още много важни и незагледани проблеми. Всичко това ние ще се опитаме да засегнем съвсем накратко по-долу.

2. ПРЕДМЕТ НА СТИХОЗНАНИЕТО

Както казахме вече, Янакиев си поставя за цел строго да ограничи обекта на изследването си в кръга на онези явления, които са типични само за анатомията на стиха и не се срещат извън него. Но изхождайки от правилния принцип за ограничаване предмета на стихознанието, трябва да се каже, че Янакиев не е последователен до край в тази насока.

Очевидно е, че когато разглеждаме анатомията на стиха, ние трябва да насочваме фокуса на нашето внимание именно към разкриването на спецификата на поетическото съобщение в анатомията на поезията, т. е. — на поетичното изкуство; и от там за специфичното в анатомията на българската поезия, а не на анатомията на кое да е езиково съобщение в стихове.

Ще си послужим с една аналогия, която макар и да не е доказателство, ще ни помогне по-лесно да разберем къде се корени грешката на Янакиев.

Елементарните знаци, носещи каквато и да било информация в архитектурата като изкуство, са от порядъка на формата, съразмерността, линиите, балансът на масите и натоварванията. Напълно очевидно е, че по никакъв начин в предмета на архитектурата като изкуство не може да се включва например изследването на молекулярната структура на стъклото или тухлите, въпреки че къщите се правят от стъкло и тухли. Всичко това е от компетенцията на инженера-строител и трябва да се има предвид от архитекта, но не се отнася до архитектурното изкуство и стои извън неговата специфика.¹

Именно затова, когато се дирят материалните основи на поезията, трябва да се дири основната градивна единица на специфичното поетическо съобщение, а не основната градивна единица на езиковото съобщение изобщо. Именно поради това темата не може да се разглежда като най-малък елементарен знак в поезията; по дефиниция той е носител на най-малката обща езикова информация.

За да се разреши въпросът за най-малката градивна съставка на поезията, очевидно най-напред ще трябва да се отговори що е поетическо изкуство и кои са

¹ За нуждата от разграничаване на физическата природа на сигнала от неговата специфична функция на сигнал вж. Полетаев, Сигнал, София, 1960 г., стр. 27—28, стр. 33.

формите на поетическото съобщение. Още в началото на книгата си сам Янакиев декларира открито, че този въпрос стои извън кръга на интересите му. Той го замества с явленията, които „още от ученическата скамейка сме свикнали да наричаме стихотворения“ (стр. 5).

Всъщност, ако изходим именно от ученическите си представи, ние ще свържем стихотворението (като форма на съществуване на поетическото изкуство) с представата за най-прякото съобщаване на емоционалните изживявания на лирическия герой. Янакиев обаче направо отрича каквато и да било възможност за пряко изразяване на емоции в поезията. Според него информацията в поезията, като всяка друга езикова информация, има чисто логически характер, а породените емоции са производен резултат на идейното съдържание на поезията. С изречението „аз съм влюбен“ ние съобщаваме наличието на чувство, но то не изразява пряко самото чувство. Изреченията съобщават мисли за чувствата или желанията, но не и самите чувства (страница 62). Като развива тази мисъл до край Янакиев стига до следното заключение за ритъма — т. е. за единствената разделновидова черта на стиховата организация от обикновеното езиково съобщение: „Всъщност стиховата организация е носител винаги на едно единствено чувство, на една единствена емоция, чувството на ритмичност, която безспорно е свързана с чувството, наречено ритмичност. Ритмичната организация на стиховата творба дава възможност на възприемания по-лесно да възпроизвежда тази стихова творба, по-лесно да си я спомня, — т. е. по-лесно да държи будна в съзнанието си нейната идейна страна“ (стр. 62—63). И толкова! Излиза, че единствената специфична отлика на стихотворното езиково съобщение, — т. е. на поезията от езика, на който финансовите инспектори пишат своите отчети (т. е. ритмичността), е чисто външна отлика; че в края на краищата поезията всъщност няма никаква вътрешна специфика, за която изобщо да заслужава да се говори; че поетичната тъкан на стихотворението е само средство за запаметяване на мъдри изречения. Нещо толкова трудно защитимо, че самият Янакиев в друг контекст (стр. 16) го отхвърля сам, като признава, че ритмичността има знаков характер. „Не бива обаче да приравняваме знаковия характер на ритъма с идейното съдържание на говорния поток“ (стр. 16).

Но щом като знаковият характер на ритъма в поезията не е свързан с идейното съдържание, с какъв род информация ще е свързан? Остава отново да се

приеме, че той ни съобщава емоции. Нещо, което Янакиев напълно отхвърля. Тогава?

Всъщност, ние още не сме изчерпали противоречията, до които ни води построението на Янакиев. Изхождайки, от една страна, от твърдението, че в своята същност, в своето съдържание стихотворното творчество по нищо не се отличава от кое да е говорно съобщение, и от друга, че неговата единствена разделновидова черта е чисто орнаменталното наличие на ритъм в оня ограничен смисъл, в който той го разглежда (Янакиев включва в обекта на стихознанието всички ученически стихотворения за запаметяване; пр. немското: айн, цвай — полицаи, драй, фийр — офицери. . . , текстовете на аритметиките, които в 18 в. са се писали в стихове и пр.).

Но, като борави единствено с чисто структуралистически отлики за разграничаване стихотворчеството от кое да е езиково съобщение, неговата беда е не само в това, че, съдейки по формите на мъртвото тяло, не намира разлика между човека и картонения манекен. Работата е там, че воден от своя критерий, той не може да види човекът в човека с какъвто и да било физически дефект.

Така, приемайки най-тясното възможно съдържание на „ритъма“ — т. е. силаботоническата метрична стъпка (сега за да изключи от предмета на стихознанието каквато и да било езикова характеристика, която може да се намери и извън стихотворното произведение) Янакиев изхвърля извън обекта на стихознанието по-голямата част от творческото наследство на такива поети като Уитман, Бехер, Неруда. Пък и не малка част от творчеството на Рилке, Хайне, Блок, Колридж и на такива наши поети като Багряна, Ив. Радоев и пр. Освен това той изхвърля от обекта на своето изследване специалното анализиране на фразовия ритъм на народната поезия, не се занимава с алитерацията, вътрешнострофичните ритмични движения, рефрените, отрича каквато и да било функционалност на римата, премълчава съществуването на тоническото стихосложение (което най-много доближава съвременната традиция до интонационния стихотворен ритъм).

Става напълно ясно, че обектът на стихознанието на Янакиев ту е много широк, за да може да обхване чисто езикови явления, ту тесен (както при ритмичната му теория), за да може да изключи от себе си поетическите произведения с тонически или интонационен ритъм (т. е. — произведенията, които са станали специфично поетически, и вече не са общи езикови съобщения с външно прилепен ритъм за запаметяване).

С други думи — става напълно ясно, че тук не се води спор около конкретното и общо съдържание на понятието стихосложение, стихотворен ритъм, поезия. Става ясно, че тук се говори за разни сфери на вниманието на изследователя. За търсенето на различни закономерности, действащи в спецификата на поетическото изкуство. За Янакиев това са общите езикови закономерности на логическото съобщение, предадено под специфична форма. За нас това е специфичното за поезията вълнение на лирическия герой, предадено в специфичните форми, без които това вълнение не би могло да се предаде.

Именно поради това ние все още не можем да видим основания да се откажем от дефиницията на Тимофеев (въпреки редица нейни недостатъци), че поезията е особена емоционална организация на речта, в която основна градивна единица е интонационната фраза (стиха), а синхронизационният знак на ритъма — цезурата или краестигнатата пауза. Защото тази дефиниция задоволява цялата световна стихотворна традиция от вчера и днес и същевременно изключва чуждите на поезията езикови явления независимо от външната им структуралистична прилика с поезията.

С това ние стигаме до втория основен недостатък на работата на Янакиев: че въпреки своя деклариран стремеж към търсене специфичните за стиховата реч закономерности и специализацията на науките (стр. 16), на него му се изплъзват именно специфичните отлики на изследвания обект, т. е., че стихотворната форма е форма на поетическото изкуство.

Що е поезия? — Ето откъде трябва да се започне.

Да се опитваме да отговорим на този въпрос върху тези оскъдни страници ще бъде наивно. Но дори и да се откажем от това да определяме какво тя е, ние сме сигурни поне в това какво не е. Тя не е мъртва форма. Не е система от логически знаци, които предават едно общо неспецифично езиково съобщение.¹ Разбира се, тя не е и шизофренично съновидение, не е някакъв алогичен емоционален изблик, започващ и завършващ в субекта.

Поезията се ражда само в динамиката на отношенията на субекта и обекта. Тя е с други думи вътрешното движение на емоциите: вълненията, настроенята, же-

ланията на субекта (въплътен в лирическия герой, в разказвача). Тези движения се предават на обекта със сложната специфична за поезията система от сигнали, върху които се гради речта на лирическия герой, за да станат негови вълнения, настроения, желания и пр. Така че поезията се отличава от кое да е езиково съобщение именно по специфичния материал на предаваемото съобщение, който в своята особена емоционална наситеност не може да се предаде с общите средства на което и да е чисто логично говорно съобщение.

От там — поетическото има две страни; две насоки на движение в своето осъществяване: 1. Нещо, което не може да се съобщи с обикновените езикови средства, дири своята форма (т. е. не може да става дума за търсене на някаква поетическа форма, без тя да е определена от специфично съдържание. Иначе ще изпаднем в безплоден структурализъм). Специалната тема получава специфична форма. И оттук започва обратното движение. Как тази форма се приема от обекта; с какви средства и как преодолява инерцията на съзнанието му и езиковите навици, за да може да предаде новото вълнение като напълно изоморфна на вълнението система от знаци? (Ако не би било ново, „чудноватото“ — както нарича Аристотел предмета на поетичното съобщение — не би било и съобщавано със средствата на поезията. За това биха били достатъчни просто средствата на обикновеното общо езиково съобщение.)

Така че ние трябва да насочим вниманието си към закономерностите на пораждането и изоставянето на отживелите вече живи (конкретни) елементи на поетическото вълнение при предаването на „чудноватото“, а не към описването на мъртвите и нефункционални форми. Разбира се, в този случай ритмичната структура на стихотворението няма да може да се изчерпи с пет стъпки и по два три вида анакрузи и клаузули (както е в практиката на силаботоническото стихосложение). Но това, разбира се, няма никакво значение за науката.¹

Тук трябва да се каже, че в разработването на своята теория на стихосложението Янакиев се огражда от твърде популярната и авторитетна сред езиковедите напоследък теория на информацията. Но ние

¹ От гледна точка на съвременното лингвистично схващане за максимална пестеливост на говорното съобщение създаването на такава сложна система от знаци, като стихотворната, за съобщаването на една обща логическа информация, изглежда абсурдно.

¹ Даже класическите стиховеди ни най-малко не са се бояли от многообразието на формите, с които трябва да боравят щом науката го изисква. Персийският стиховед и поет от XV в. Вахид Табризи, изхождайки от единственото възможно тълкуване на ритмичния строеж на класическата персийска поезия — т. е. на базата на фразово-стиховата ритмична единица — разглежда 19 основни стъпки и тридесет и пет зихафа (т. е. — метрични варианти на стъпките).

трябва да кажем открито, че именно от гледна точка на теория на информацията неговата система търпи сериозна критика. Защото разглеждането на физическите свойства на сигнала, изолирани от неговата функция в динамиката на съобщението, губи всякакъв реален смисъл.¹

3. МЕТОДИТЕ НА СТИХОЗНАНИЕТО

И така — кои са специфичните за поезията ефекти — ефектите за споделяне на въздействието? Как да ги търсим и как да ги разграничим от масата на общите езикови знаци?

Вече споменахме методите на стиховедското изследване, които предлага Янакиев. Трябва да кажем, че в този вид, в който са дадени, едва ли могат да разрешат всички поставени по-горе задачи. Така, както е представен експерименталният метод например, той не надраства всъщност границите на представата за използването на една модерна техническа база за записване на езиковото съобщение. За никакъв експеримент по същество, за никакво провеждане на опити с поетически материал дори не става дума.

По същия начин методът на анкетата, така както е представен от Янакиев (поставеният от него въпрос на един тест между студенти е: „Прочетеното, стихотворение ли е или проза?“), всъщност се отнася само до едната страна на двустранната изява на поезията. Т. е. впечатлението у обекта, към който е отправено поетическото съобщение. При това не трябва да се забравя, че това е едно субективно впечатление, в което няма начини да се коригират грешките, възникнали вследствие възпитанието, навиците, модата и пр. А при постановката на Янакиев количеството на участниците очевидно не може да избегне субективната грешка. Така например една анкета сред студенти по български език, които в продължение на повече от десет години са били приучвани към силаботоническото възприемане на поезията изобщо (усвояването на тази представа е едно от условията те да станат студенти, в противен случай не биха издържали конкурсните изпити) ще даде съвсем различен резултат между участниците в Роженския събор

¹ Вж. Полетаев, цит. съч., стр. 33: „Сигналът като физически процес, който носи със себе си информация, винаги съществува само в пределите на известна организирана система. Поради своите свойства тази система позволява да се реализират всички свойства на сигнала, от които най-главно се явява това, че сигналът се използва за създаване на реакция. Извън организираната система сигналът може да запазва своите свойства, обаче губи всички свойства на сигнал, изгубва се информацията; връзката със събитията и реакцията, губи се възможността да се разбере сигналът и да бъде използван за изработване на реакция.“

(които също нямаше да могат да минат през предварителните местни конкурси, ако не бяха пропити с живото чувство за ритмичната структура на народната песен). А както се вижда от практиката на самия Янакиев, за да може да се привлекат в анкетата достатъчен брой участници, винаги ще трябва да се прибегва до такива еднородни групи от хора, които са на разположение и могат да отделят нужното време поради своето особено положение (ученици, студенти, войници, затворници, и пр.). Членовете на такава еднородна група от хора обаче са относително твърде близки по култура и интереси, имат общи предубеждения и пр., така че в никакъв случай не би могло да се избегне повтарянето на една обща грешка при оценката им.

Очевидно е при това положение, че ще трябва да търсим методи, които да ни дадат възможност да надникнем в поезията, в нейната динамика; да видим по какъв начин се предава поетическото въздействие чрез различните ефекти в стихотворното произведение.

Възможно ли е да си поставим такава задача? Напълно!

За да се отхвърли древното заблуждение, че сърцето е център на нервната система, е трябвало едно единствено наблюдение на физическо нарушаване на неговите функции. Без друго при това наблюдение е било установено, че вследствие сърдечната слабост не е настъпило нарушение на нервната система, а на оросяването. Изводът се налага от само себе си, защото повече от ясно е, че именно при резултатите от нарушението на действието на някой орган може по безспорен начин да се установи каква е била точната му функция. Можем ли да се съмняваме, че именно след като са били изрязани първите сливици и първия апендисит е било установено имат ли те някаква физиологическа функция и каква?

Разбира се, да се прави дисекция на поетическо произведение на пръв поглед изглежда причудливо. Но ако ще говорим за стихознанието като наука, този метод няма да е по-противоестествен, отколкото е изглеждала противоестествена за средновековните полове хирургическата интервенция и дисекцията; — методи, за чието прилагане не един средновековен физиолог е заплатил с главата си в своя стремеж да наруши от бога осветените тайни за жизнените функции на богообразното същество — човека. Впрочем, това е единственият възможен начин за прилагане на истински експериментален метод в стихознанието. Още повече, че този метод вече е бил прилаган както в чуждата, така и в нашата стиховедска практика.

Заменете някой знак в съобщението

с друг или го изхвърлете, и ще видите дали той е служил за нещо или не; а след това (ако наистина е функционален) — каква е била функцията му, какво вълнение е подсказвал.

Колкото и странно да изглежда, на нуждите на този метод служат пародиите в цялото си многообразие. Така например в своето съчинение „Философия на композицията“ Едгар По описва своята работа по подбора на поетическите елементи, нужни за създаването на тягостното настроение в прочутото му стихотворение „Гарванът“. Там става ясно, че той отделя специална роля и на сложната строфическа постройка на стихотворението. Пародията на Т. Измирлиев върху „Гарванът“¹ с променянето на останалата система от елементи (звукописът и пр.) показва, че избраната от Едгар По строфика сгма по себе си не носи определена информация.

Още по-характерен в това отношение е случаят със случайната демоляция на Ботевото четиристишие, направена неотдавна от Джагаров в „Литературен фронт.“² Искайки да защити с този цитат тезата си, че ни един поетически елемент у Ботев не може безнаказано да се замени, с неволната си грешка той се самопроверява. Оказва се, че Джагаров е носил това четиристишие в съзнанието си с изменени поетически елементи, и въпреки това е чувствувал в него същия патос, който е чувствувал при верния контекст. Това доказва убедително, че някои от поетическите елементи у Ботев не са решаващи, а са безнаказано заменими.

Разбира се, споменатият метод е прилаган у нас и съзнателно. Така например графичното нормализиране на някои вапцаровски стихотворения от М. Николов³ показва, че в някои от Вапцаровите работи е пресилено да се търсят особено интонационни акценти и вътрешностихови паузи, въпреки че е начупил стиховете си външно. Същото прави и сгмият Янакиев с някои произведения на Джагаров и Фурнаджиев. Още повече заслужава внимание неговото съобщение за демолиране на П. Славейковата „Ралица“, което буди значителен интерес във връзка с определяне функциите на ритмичната структура, макар да не е доведено до край.⁴

Напълно съзнателно прилага този „графичен“ метод и Сг. Илиев в една от статиите си за формите на псевдопоетичното⁴, за да докаже липсата на каквото и да било поетическо вълнение в едно стихо-

творение на Кл. Цачев, което според Илиев няма нищо общо с поезията, въпреки метричността си.¹

Заслужава да се обърне внимание и на удачния опит за прилагане на този метод вече на една чисто експериментална база от Цв. Стоянов по отношение на П. Славейков², както и неговото подсещане за прилагането на този метод още от самия Славейков.³

Накрая ще си позволя да спомена, че този метод беше приложен от пишещия тези редове още през 1956 г. в статиите ми „Бележки за стихотворното майсторство“, публикувана в брой 3 на „Литературен фронт“, с цел да се установи функционалното значение на римовия знак върху образци от творчеството на В. Петров и Пушкин.

Една своеобразна разновидност на същия експериментален метод може да се наблюдава и в творческата работилница на стихотвореца. Това е прилагането на експерименталния метод при осъществяването на собствения художествен замисъл, което се наблюдава в разработването на множеството варианти със замены на едни или други стихотворни знаци, и е познато на всеки под термина „редактиране“. Наблюдаването на този род явления за установяването на функцията на дадени стихотворни елементи или система от елементи също отдавна е известно в литературата, за да има специално нужда да се спираме на него.

Сериозен опит да си послужи с този метод прави и Цв. Стоянов в току що цитираната статия, макар и да не довежда изводите си докрай. Там той разглежда новите редакции на някои произведения на Фурнаджиев и А. Геров, при които ясно се вижда заличаването на специалния прилив на вълнението (първият го губи с намаляването на броя на сгъстените интонационни ритмични единици във втория стих на „Конници“, а вторият с нормализирането на количеството и н ф о р м а ц и я, натрупано в ключовите римови думи на първия куплет на стихотворението си за смъртта на гълъбицата).

Впрочем, интересът на самия Янакиев е привлечен от редакционната работа на нашите майстори на стиха (пр. на стр. 180, Яворов, „На нивата“), но неговите наблюдения не го довеждат до никакви изводи.

Особено интересна и подходяща за целите ни разновидност на експерименталния метод е методът, който условно бихме могли да наречем сравнително-преводен. Още Брюсов в „Принципите на

¹ Т. Измирлиев, Избрани произведения, 1955, стр. 161. „Ескадрон“.

² Г. Джагаров, Поезия, но като Ботевата, Лит. фронт, бр. 1, 1956 г.

³ М. Николов, От Теодор Траянов до Никола Вапцаров, София, 1947, стр. 301 и др.

⁴ М. Янакиев, цит. съч., стр. 63.

¹ Сг. Илиев, Пламък, бр. 12, 1959 г.

² Цв. Стоянов, Невидимият салон, Септември, 1961 г., кн. 1, стр. 151.

³ Цит. съч., стр. 147.

поетическия превод¹ изтъква важното теоретическо положение за невъзможността да се осъществи адекватен превод, което води до така наречения принцип за подбора на „управляващите“ елементи в работата над даден превод. Т. е. — става дума за подбор на съществени за дадено произведение поетически елементи — елементите с основна функция. Сферата от вторични елементи така или иначе трябва да се изостави, тъй като никой преводач не може да преведе повече от два до три съставни елемента на оригинала наведнъж (примерно размера, образите и звукописа...). По този начин става ясно, че сполучливият превод (по-редкият случай) ще бъде твърде близък, ако не отговаря напълно на основните естетически качества на оригинала. Несполучливите преводи обаче (които в огромния си обем за нас са чудесен източник за работа) ще подберат поради недооценяване или неосведоменост на преводача някой второстепенен елемент за „управляващ“ в превода, т. е. ще нарушат хармоничната система на неестетическите елементи в някой пункт и с това (както беше при съзнателната дисекция) ще доведат до нарушение на естетическата тъкан на цялото произведение. По естетическия недостатък на резултата ние вече можем с увереност да съдим за функциите, които са имали пропуснатите знаци в цялостния естетически организъм на произведението.

Така например Г. Михайлов при превода на „Камбаните“ на Е. По правилно изоставя точното предаване на образите и смисъла, за сметка на предаването на звуковата страна на оригинала, от което преводът само печели. Докато примерно руският превод на Оленич-Гниненко,² който жертвува до голяма степен звуковия строеж на „Камбаните“ заради запазването на образността, като преводаческо постижение далече отстъпва на превода на Михайлов. По същия начин Свинтила в превода на „Джон Андерсън“ на Бърнс и Статков в превода на строфата за Манастира от първата част на „Чайлд Харолд“ неправилно изоставят контрапунктичната (графична) композиция на оригинала, за да предадат точното повествуване на описаните събития в оригинала.³

Трябва да кажем, че този метод напоследък също се прилага доста успешно, макар че според нас далече не са разгърнати още неговите неограничени възможности. Така Цв. Стоянов удачно си служи с него във връзка с изясняването на някои

моменти от проблема за подбора на компонентите чрез сравняване на Пушкиновия „Цар Салтан“ с негов превод.¹

Накрая ще си позволя да спомена и своята работа върху поетическото майсторство на Шекспир,² която е облежната изцяло върху сравнителния метод с българските преводи на Ризор. Целта на работата е да очертае някои закономерности на метричното нарушаване на Шекспировия петостъпен ямб като форма на съобщаване на поетическото въздействие. Функционалността на това нарушаване ясно проличава от изчезването на наличното в оригинала въздействие при ритмичното нормализиране, което Ризор извършва в своите преводи.

4. НАЧИН НА ПРЕДАВАНЕ НА ПОЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЛНЕНИЯ

Тук му е мястото да обясним какво точно трябва да разбираме под понятието „въздействие“, което изтъкнахме като вид белег на поезията.

Впрочем този термин в случая не е употребен толкова условно, колкото може да изглежда на пръв поглед. Под „въздействие“ ние разбираме просто отклонение от нормалното езиково съобщение в резултат на особената емоционална възбуда или състояние на лирическия герой. Въздействието се проявява при наличието на едно условно установено чрез метриката на всяко произведение нормално течение на повествованието; отклонение от нормалното наточване с представи, мисли, чувства, емоции във всяка следваща ритмична единица. И именно с него се мери и степента на емоционалното въздействие на лирическия герой.

За това кои са поетическите елементи, съобщаващи емоционалните движения в поезията (кои са формите на въздействието в обикновеното езиково съобщение), неведнъж се е писало, макар и под най-обща форма.

Така например още Хегел в своите лекции по естетика³ прокарва рязка граница между метриката (т. е. условния метричен норматив, върху което е построено произведението) и свободното ритмично движение (т. е. пластичния рисунок, който произтича от движенията, нарушаващи условния метричен норматив). Както казва той, „ритъмът е това, което единствено внася в темпа и такта истинско оживление“. За Хегел метричното движение, само по себе си ненарушено от нищо, не може да бъде носител на въздействието и в крайна сметка на изкуството

¹ Русские писатели о переводе, М. 1961 г., с. 536.

² Е. По, Избранное, Москва, 1958 г., стр. 36.

³ Вж: А. Славов, Бърнс на български, Септември, 1959 г. бр. 3, и А. Славов. За Статковия превод на Чайлд Харолд, Септември, 1960 г. кн. 7.

¹ Цв. Стоянов, пос. съч., стр. 162.

² А. Славов, Сценичният език на Шекспир и преводите на Ризор, Септември, 1961 г. кн. 4.

³ Гегел, Сочинения. т. XIV, Москва, 1958 г., стр. 119.

изобщо. „Еднообразното, голо скандиране на ямбите... убива свободната радостна самоизява на мелодията и задържа понататъшния размах и повратливост.“¹ Понататък в главата за поезията Хегел на много места се спира върху средствата, с които различните поетически традиции са си служили за поетическо „оживяване“ на метричната монотония: движението на цезурата и акцентите, вмъкването на перихии, спондеи и пеони, вътрешнострофовите ритмични движения, римата, акцентите, синкопите.²

И така — ние приехме следната теория за структурата на поетическите произведения: че в тях, от една страна, се създава твърдо установена езикова метрична матрица, върху която по-нататък се нанасят знаците на самото поетическо изкуство (т. е. пластичното изразяване на вълнението чрез ритмонарушителните знаци, които се нанасят върху метричната матрица).

От тази гледна точка за нас е ясно, че това, което Янакиев разглежда в книгата си като развитие на ритмичните форми на българската поезия, е само развитието на метричните матрици на нашата поезия. Знаците, с които се осъществява поетическата информация (т. е. самото изкуство), върху мъртвите матрици, остават извън кръга на неговото внимание. И точно както изучаването на желязната квадратна мрежа върху книгите на слепите още не може да се нарече учебник по писмото на слепите (ако не се разгледат знаците, които трябва да се продупчат в гладката мрежа, очертана от квадратите, за да се получи писмо), така и разглеждането на метричните форми малко ни доближава до разбирането на езика на поетическото изкуство. Именно стилистическите ефекти, с които се нарушава метричната матрица на стиховете, за да се стигне до поетическото предаване на вълнението, трябва да бъдат обект на стихознанието, а не разглеждането на чистите, мъртви матрици — сами за себе си.

Всяка поетическа традиция осъществява функционалното нарушаване на матрицата на съобщението по специфичен начин. Както казахме вече за старата поезия на гърците (където метричната система се е граждала върху редуване на дълги и къси гласни), ритмичното разнообразяване на метъра се е осъществявало чрез въвеждането на перихиите и спондеите, т. е. чрез заместването на една дълга гласна с две къси в размера или на две къси с една дълга, — което е довеждало до повече

или по-малко срички в размера; до несъответствие на интонационното с метричното ударение¹ и т. н.

Персийската поетическа традиция (за чието богатство на стъпки вече стана дума) отива още по-далеч. При нея не само две къси съгласни свободно заменят една дълга, но в метричното разнообразяване се има предвид дори и качеството на съседните съгласни. В зависимост от това дали са сонорни или пложивни, звучни или беззвучни, те могат да имат самостоятелна стойност на една четвърт от дългата гласна, а самите гласни също започват да се разглеждат като удължени или скъсени. По този начин в групата стъпки „мотегароб“ ритмичните вариации се строят не върху базата на 3/4 такт, както е при класическия ямб (където по-късият знак е два пъти по-къс от дългия), а на базата на 8/16 такт (където най-късата мерна съставка е четири пъти по-къса от дългата гласна и три пъти по-къса от удължената къса гласна).² Тук трябва да се каже, че това прави класическата персийска поезия толкова пластична в ритмично отношение, че за несвикналото ухо нейният ритъм е трудно отличим от ритъма на прозата.

Английският език също си служи с пластично оживяване на матриците в своята поезия чрез опериране с варианти или нарушения с дългите гласни и дифтонгите. Но той има още едно качество, което развива ритмичната му пластика в друга насока. Това е извънредно силното динамично интонационно ударение, така характерно за германските езици, което води до установения по експериментален път факт, че примерно: едносричните и трисричните цифри се произнасят за еднакъв отрязък от време³; или което е още по-характерно: че простите пълни изречения (състоящи се от субект, сказуемо и пряко и непряко допълнение, които в зависимост от служебните си думи могат да бъдат примерно шест или единадесет срични), се произнасят не само за приблизително същото време, но носят освен това само по три ясно изразени динамически ударения, групирани по еднакъв начин.⁴ Примерно: (I gâve the bóy the bóok, и Would you mind gíving the bóok to the bóy).

¹ Говорейки за стария ямбически триметър, Хегел (цит. съч., стр. 208) подчертава, че той е така богат и изразителен не поради това, че се състои от шест равни по време ямбически стъпки, а „точно обратното — защото в него винаги се допускат спондеи или по пътя на разчленяването се отваря място за дактили и дори за анапести.“

² М и з р а - Д ж а ф а р, Стихосложенья... (персийского языка), Москва, 1901 г. с. 283—285.

³ М. Minkoff, English grammar, part I.

⁴ Вж. грамофонния запис на американски говор „Clifford H. Prator, published by Rinehart Co., 1957., American English pronunciation, H8-04-4921, Band I, Rhythm Drill, Philippines Copyright 1951.

¹ Гегелъ, Сочинения, т. XIV, М. 1958 г. стр. 121.

² Пак там, стр. 205, 206, 208, 207, 214, 222, 221.

Впрочем, самият Янакиев дебело подчертава, че скандирането на „срички“ в метъра е абсолютно неприсъщо за езика и изисква специална подготовка. Така че двете фрази ритмично не звучат: „- /- /- / и - - / / - - / - - /“, а и в двата случая имаме непрекъснат звуков поток, завършващ с динамичен акцент; после пак непрекъснат поток с акцент, и пак непрекъснат поток с акцент. Т. е. за чужденеца, който не може да разчлени думите, това ще звучи като -----/-, -----/-, -----/-. (където ----- е поток без динамично ударение, а /- е динамичното ударение в потока).

Именно затова английската поетическа традиция от дълги години насам все повече се освобождава от силабическата матрица и минава към интонационния ритъм на едно тоническо стихосложение, където ритмичната пластичност освен с изпускането на даден интонационно акцентуван член между две краестишни паузи, се постига и с претоварването на фонемите (стъпяването) или разреждането им (олекотяването на фонетичния товар) в метричните групи около фразовото интонационно ударение. Това естествено води до засилването или отслабването, претоварването или олекотяването на речевия поток; на променянето на темпа.

Така че създателите на уж „свободни“ стихове като Уитман, Санбърг, Елиот (пък и в германския език като Брехт и дори още Рилке) развиват естествената за английския език ритмична основа на стиха и в никакъв случай не могат да се окачествят като прозаисти, както прави Янакиев, само затова, че не следват силаботоническата традиция.

Всъщност Янакиев в книгата си говори изрично в този смисъл само за поезията на Е. Багряна във връзка с българската стихотворна традиция. Ние обаче не трябва да смятаме, че тоническата традиция е напълно чужда на българския език, така както не е чужда и на руския, където Маяковски ѝ проправи толкова широк път.

Преди всичко прецизният анализ ще ни застави да признаем, че силабическият строеж на българската народна поезия едва ли е задължителен и че по-скоро е само резултат на песенната база на текстовете. Това се потвърждава и от факта, че цезурата и краестишните паузи ограждат не какъв да е общ брой срички, а винаги — езиков материал, обединен около някакъв интонационен (фразов) акцент. Както вече споменахме, ритъмът у Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (както и народния ѝ структурен прототип „Даваш ли даваш, балканджи Йово“) се определя от мястото и характера на интонационното ударение вътре във всяка стъпка, оградена от две

паузи. Че това ударение е фразово и свързано именно с обединителния интонационен център в стъпката, може да ни докаже фактът, че ударените морфемни (носители на ритъма) с тонически спадащата към тях група от фонемни (неносещи ударение) сами са носители на основната езикова информация. Именно за това и определящата метъра ударена гласна никога не може да се намери примерно на първо или второ място след паузата (тогава ще е свързана с носещата минимална информация тема на фразата — подлога), а с последното или предпоследно място пред паузата, където се намира носещия максимална информация претекст на съобщението (предиката, обекта, евентуално сказуемото).

И така — след като субектът на елегията е вече съобщен от заглавието („Хаджи Димитър“), ние имаме следните носещи метричния строеж на стихотворението ударения:

... жѝв е	...на Балкѝна
...в кѝрви	... пѝшка
...с дѝлбѝка	... рѝна
... във млѝдост	... мѝжка, и пр.

Наличието на динамично фразово, силно очертано интонационно ударение, способно да обедини около себе си в плътна група останалия звуков материал на фразата, говори за равноправност на тоническия метър и в българската поезия и от там прави напълно законни от стихоложко гледище не само опитите за тонически преводи на Уитман, Фрост, Брехт, Неруда и Хикмет, но и на оригиналните работи на Багряна, Ив. Радоев и др. върху тоническа основа.

Разбира се, тоническото стихосложение е късно явление за нашата следосвобожденска поетическа традиция. Но така или иначе за българската поезия няма период, в който да не познава средства за ритмично обогатяване на стихотворните си матрици като форма на функционалното предаване на поетическото вълнение.

У Ботевите елегии (характерни със своето мрачно настроение) метричната монотония не само че е позволена, но е и задължителна като матрица. Стихът се дели от цезурата точно на две равни части (4 плюс 4 — „В механата“, „Зададе се“ и пр., 5 плюс 5 — „Елегия“, „Гергьовден“ и пр.). Такъв е размерът и на цитираното стихотворение „Хаджи Димитър“. Но това ни най-малко не значи, че елегите му звучат монотонно. При тях ритмическото движение се осъществява по други начини: преди всичко чрез смените в позицията на свободното ударение в двете вътрешностишни стъпки (т. е. на недетерминираното фразово ударение, което не трябва постоянно да стои на предпоследна

позиция). Трябва да припомним, че това движение е напълно свободно и нормално може да се разглежда като знак на вълнението. В една единствена позиция обаче — когато се намира в съседство с детерминираното по позиция фразово ударение (т. е. в трудна за произнасяне комбинация) се създава артикулационна необходимост от разделителна пауза, от което следващият детерминиран фразов акцент получава особена тежест. Ако разгледаме стихотворението, ще видим, че в него има само две такива комбинации, на два особено силни момента. В първия случай този знак съобщава особеното физическо потръпване от споменаването на раната; а в другия — едно рязко прекъсване на елегическото излияние, от който пункт започва пълен обрат в настроението на лирическият герой — започва възхвалата:

— / — // — — — / // —
юнак с дълбока на гърди рана

— — — // —
ще да загине

— / — — // — — — / // —
и тоя юнак но млъкни сърце

(където „-“ е неударена, „/“ е свободната ударена, а „//“ е детерминираната ударена гласна).

Когато разгледаме поезията на П. П. Славейков от тази гледна точка, съвсем лесно ще можем да открием основната причина за характерната мудност и непластичност на част от епическите му работи. Това се дължи на запазването на матрицата ненарушена от ритмични движения, от което произтича недостигът на ефекти, съобщаващи поетическото вълнение на лирическият му герой. С това именно част от неговата поезия е най-близо до Янакиевата представа за поезията изобщо, т. е. — тя е умна, интересна и богата с идеи. . . но лишена от емоционална пищност.

По-нататък, когато говорим за обогатяването на българската поезика от страна на Лилиев, К. Христов, Яворов, ние трябва да го разгледаме именно като обогатяване на средствата за предаване на вълнението върху матрицата: като развиване на нови форми на ритмическа пластичност. Това преди всичко е богатото навлизане на алитерацията, синкопите, богатата и свободна анакруза, смяната на стъпките (т. е. на формата на матрицата) в течение на съобщението, богатите вътрешнострофични движения, синкопи и метрични паузи.

Тук трябва да подчертаем изрично, че богатата строфика за тези поети във никакъв случай не може да се разглежда като външно, орнаментално обогатяване, а има смисъл именно на търсене на ритмично-емоционално обогатяване на монотонията

на метричната матрица. В тези поети сепването на инертното съзнание, което винаги проискрява при нарушаването на монотонията на стиха (при неочакването му скъсяване или удължаване), вече в много от случаите съзнателно се насочва по определен асоциативен път и предава нов емоционален смисъл, ново скрито значение, което далече не е случайно. Ще си позволя за илюстрация да се спра на две строфи от Лилиев и К. Христов. В:

„Кръгозори надвесени
и сплътени тъми
ръми
есен е,¹“

метрически започнатото изграждане на куплета създава известна инерция за съзнанието в първите две стъпки (различил двете анапестни стъпки, възпитаният в стихоплетската традиция слушател очаква и третата, за да долови ритмичният код). Но идва скъсенят трети стих и в съзнанието остава една празнота, един своеобразен, емоционален вакуум, именно поради навика на съзнанието да получава дадено количество образна информация с всеки нов стих. Тук имаме обаче само едно „ръми“. Донякъде вакуумът се попълва от дадената от контекста насока на асоциациите, донякъде от читателските навици. За обучения в стихочетенето, вакуумът след втория и третия стих е изпълнен с представата за ширналото се поле, премрежено от дъжда; от него лъха чувството на безпомощност, примирение, тъга. Това чувство съвсем определено се съобщава от внезапната смяна в настроението на лирическият герой. Той сякаш маха с ръка на по-нататъшното ритмично подаване на образен материал и отегченото лаконично „ръми“ — запълва цялата стихова ритмична единица. Че това „ръми“ е разтеглено върху цял метричен размер ние можем лесно да се убедим, като имаме предвид, че в случая наистина не може да става дума за чисто метрична пауза. Ако това беше така, третият стих би трябвало да има следния графичен вид:

„кръгозори надве I сени
и сплътени тъми I . .
. ръми . . . I . .“

(където точката стои на мястото на измерената във времето пауза, изпуснатата гласна, а „I“ бележи началото на клаузулата).

Но римата между третия и втория стих не позволява да се приеме, че зад римуваната дума следва паузата на същия стих, тъй като поради тенденцията за метрична симетрия, я тегли в края на стиха. И така — става съвсем очевидно, че това „ръми“ запълва с образно-емоционалния си багаж

¹Срв. ритмичния анализ, който Янакиев прави на това четиристишие на стр. 191 в своята книга.

целия трети стих. Метричен абсурд, — но ритмично всеки рецитатор ще прочете този куплет именно в тоническата традиция на фразовия ритъм — с акцент и разтягане на „ръми“. Графично:

„кръгозори надвесени
и сплътени тъми . . .
р ъ м и . . .
. есен е.“

Интересно в това отношение, макар и далече по-метрично, е пейзажното четиристишие на К. Христов:

Тъмнеят далечни балкани
. . . и сякаш че растнат
залязло е слънцето месец се кани
просторите гаснат . . .“

Първата пауза с поглед назад се изпълва с неусетно нарасналият на хоризонта силует на Балкана (познат на всекиго зрителен ефект при губене на цветовото възприемане при здрач). Що се отнася до втората пауза, която е интересната за нас, тя не може да заеме началото на четвъртия стих, защото инерцията на изреждането в изречението от третия стих изисква по-нататъшното изреждане със същата скорост и в четвъртия. Така че и тук поради римата имаме разтегляне на съдържанието на последния глагол „гаснат“ до пълния метричен размер, от което свързаната с него образна представа става още по-ефирна и безплътна. Впечатлението сякаш остава да тече и зад края на размера на куплета. Графично:

„тъмнеят далечни балкани
. . . и сякаш че растнат
залязло е слънцето месец се кани
просторите г а с н а т“

Разбира се, това, което за Лилиев и Христов е вътрешнострофично движение, у по-сетнешните поети в синкопа и ритмичната пауза, добива вече напълно функционален характер. Така например в стихотворението на Н. Стефанова „Зимно мълчание“¹ има такъв пасаж:

зад стволите се крие само зимата
- / - - / - - - / - - - /
погребана е пейката в снега
. . .
аз викам и потъва мойто ехо
- - / - -
във мълчание. . .

Това, което за някого би могло да изглежда като маниерно скъсяване на последния стих, всъщност е само знак за едно характерно физическо явление: пресно-навалелият пухкав сняг действително има учудващата способност да поглъща звука; с него всичко започва странно да глъхне. И именно с празнотата, която остава да

¹ Н. Стефанова, Стихове, София, 1957 г., стр. 53.

зее на мястото на многоточието от неиспълнения метър, ние осезателно чувствуваме как глъхне ехото, без да може да отзвучи до размера, който би имало при нормални условия, и който всъщност сме очаквали в подсъзнанието си по инерционни метрични съображения.

Или например стихотворението на Б. Божилов „Морякът“¹

„тъй и аз не поисках да имам
върху сушата каменен кръст
беше вятър и ледена зима
и морето . околоръст“ (нахлуването на представата за морската шир в паузата)

. . .
„и извиках ще пукнете скоро
- - / - - - - - /
все едно ние ще победим

чух как глухо изтрака затвора
- - / - - (/) - - /
после в дулото / плъзна дим“

(Обърнете внимание на ритмичното засилване в петте срички без ударение във втория стих. От порядъка на разглежданите дотук паузни знаци е представата за белия блясък на изстрела в синкопа на четвъртия стих. От решаващо значение е това, че в тази пауза е изпусната сричка, която би трябвало да стои на ударено място.)

По същия начин и римата в никакъв случай не може да се разглежда единствено като корекционен код. И при нея трябва да се търсят точните ѝ и многообразни функции като ритмо-обогатител на мъртвата метрична матрица. От една страна, тя може да служи за пластично разтегляне на метрично скъсения стих до по-голям ритмичен размер със съответно разреждане на езиковия му материал (както в случая с цитираната строфа на Лилиев), може да служи за асоциативно, подсъзнателно свързване на две думи, които логически не са свързани в стиха,² за особено подчертаване на най-натоварените с информация думи в стиха³ и пр. Нейното появяване в течението на свободния стих може да служи за акцент⁴ или пък липсата ѝ в римувано стихотворение, също да бъде знак за особено натъртване на дадена краестихна дума.⁵

¹ Сп. Септември, кн. 8 от 1959 г., стр. 8.

² Вж. А. Славов, Бележки върху майсторството, Литературен фронт, бр. 3 от 1956 г. — За римата у В. Петров.

³ Този въпрос подробно е разгледан в есето на Маяковски „Как се правят стихове“, а също така и в статията на В. Петров „За работата над римата“, Литературен фронт, бр. 48, 1952 г.

⁴ Вж. Хегел, цит. съч, стр. 214, за инцидентната рима в „Поетическото изкуство“ на Хораций. От същия порядък е и римуването на заключителните реплики в края на сцените на пиесите в бели стихове, което винаги се свързва с особени драматически акценти.

⁵ Този способ е особено характерен за творчеството на Вутимски.

И така ние виждаме, че начините за предаване на поетическото вълнение, нарушаващи метричната матрица на стиха, имат най-различен характер.

Едни от тях като перихиите и спондеите, като леймите и вътрешнострофичните движения са от порядъка на заменящите варианти вътре в схемата на матрицата. Други като трудните за произнасяне струпвания (на ударения, тежки съгласни, струпване на гласни), които образуват своеобразни звукови петна или извънметрични паузи; като претрупването на фонемите или разреждането им около едно фразово ударение в тоническото стихосложение; като внезапната поява на рима в белия стих или липсата ѝ в римуваното стихотворение; като претрупването и неправилна клаузула, изместената цезура, инцидентното сменяне на стъпката в силботоническото стихосложение — по форма представляват дефекти върху матрицата и се нанасят извън рамките на нейната схема.

Едни от тези знаци служат за извънредно акцентуване на думата, за подсъзнателното асоциативно свързване на логически несвързани думи, за натъртване на дадена фраза и пр. Други — за забързване или забавяне на темпото на изговарянето на съобщението или за константното все по-голямо натоварване с информационен материал на всяка следваща ритмична (фразоворитмична) единица, или пък разтоварването им. Трети се свързват с асоциативното попълване на празните места в съзнанието на слушателя с представи, които не се съобщават пряко, но все пак не може да се сметнат за напълно субективни, тъй като са подготвени от контекста. От този род са и начините за предаване на вълнението в лирически герой, — натуралистични ефекти за запъване, ненамиране на дума, пребързване (с ритмично изнасяне на акцентите напред от определеното им в матрицата място), смущение или възбуда (чрез временно объркване на цялата матрица¹) и пр. и пр.

¹Такъв е например характерният куплет на „Хаджи Димитър“, който вече цитирахме във връзка с емоционалния преврат от описателното повествование към дълбоко лиричното, субективно философско обобщение. Т. е. от епическото към лирическото, повествуване:

„и кръвта още по силно тече¹
жътва е сега² лейте робини³
тез тъжни песни греи и ти слънце⁴
в таа робска земя⁵ ще да загине⁶
и този юнак⁷ но млъкни⁸ сърце.“

¹ Съседни ударения ² детерминираното ударение е преместено на края на стъпката ³ пренасяне ⁴ пренасяне ⁵ детерм. ударение в крайна позиция ⁶ пренасяне ⁷ детерминирано ударение в крайна позиция ⁸ съседни ударения.

Но какъвто и да е характерът на тези начини, те са по същество акценти на вълнението на лирически герой, с които това вълнение дълбае пластичния образ на поетическото изкуство върху мъртвото лице на метричната матрица; начини, които съобщават вълнението на лирически герой на този, на когото той иска да го съобщи.

5. ИЗВОДИ

И накрая, ако ще трябва да направим общ извод за работата на Янакиев, ние трябва още веднъж да подчертаем, че независимо от нейните слабости, тя внася значителен принос в описването и разграничаването на съставките на стиха, както и прецизното уточняване на редица стиховедски термини. Освен това в „Българско стихознание“ Янакиев убедително воюва против метафористиката в стиховедските ни понятия и за пръв път доказва методологическата необходимост от прилагането на методите на съвременните точни науки.

Обаче този труд, както вече видяхме, има един основен недостатък: че двупосочното осъществяване на езиковите явления, представляващи в съвкупността си поетическото изкуство, в него се разглеждат едностранно — само от гледна точка на мъртвата стихотворна матрица, без да се разглеждат формите, начините и законите на съобщаването на поетическото вълнение върху мъртвата матрица. Т. е. — не разглежда специфичната за поетическото изкуство знакова система. Такъв път на изследвания е опасен за стихознанието, тъй като волно или неволно може да ни отведе към формализма, към самоцелното плъзгане по повърхността на нещата.

Бихме препоръчали на автора в бъдещата му работа върху книгата си, както и в предстоящото издаване на неговата „Стилистика“ да разгледа поетическото изкуство именно от гледна точка на динамиката на поетическото съобщение, а не само откъм описателната страна на безжизнената матрица. Това ще му помогне да избегне и втория недостатък на книгата си, състоящ се в това, че изхвърля от обекта на изследванията голяма част от поетическото творчество на автори, пишещи „свободни стихове“ (термин, който разбира се, е абсолютно неправилен), като за сметка на това включва в него редица чисто езикови прояви, които всъщност не са свързани със спецификата на поетическото творчество. Ще му помогне да избегне една методологична слабост, която трудно би го довела до плодотворни резултати.

АТАНАС СЛАВОВ



ИЗ ИСТОРИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ВРЪЗКИ МЕЖДУ РУСИ И ЮЖНИ СЛАВЯНИ

Взаимните връзки между старата руска литература и старите южнославянски литератури (българска и сръбска) много отдавна са предмет на проучване. В тази област на науката е писано досега най-много от руски, български и сръбски учени. Броят на изследванията става още по-голям, ако се вземат под внимание и проучванията изобщо върху културните отношения между тези три братски народи, чието културно развитие има много общи черти и тенденции. Закономерно явление беше в началото на тези проучвания да се издирва и посочва влиянието на южнославянските литератури върху средновековната руска литература, по-точно върху най-стария период от нейното развитие. Такова е наистина началото на техните взаимоотношения, но само с него не се изчерпва характерът на взаимните връзки между руската и южнославянските литератури. Защото древна Русия не само приема културни ценности от славянския юг, но на свой ред и тя влияе върху културното развитие на българи и сърби, произведения на руската литература проникват в старата българска и сръбска литература. Този процес е особено силен от XVI в. насам, но такова влияние съществува и преди XVI в., макар в по-слаба форма.

Тази постановка на проблема за руско-южнославянските културни и по-специално литературни отношения пръв даде известният руски учен-славист М. Н. Сперански. Изложена първо във встъпителната му лекция „Деление истории русской литературы на периоды и влияние русской литературы на югославянскую“ (Русский филологический вестник, XXXVI 1896, кн. 3—4, стр. 193—223), нея по-нататък той постоянно разработва и в редица други свои изследвания (напр. Сербское житие Феодосия Печерского, Откуда идут старейшие памятники русской письменности и литературы?, Югославянские и русские тексты „Сказания о построении храма Софии Цареградской“). Своите многогодишни наблюдения върху този обикнат проблем Сперански приживе успява да изложи в монографията си „К истории взаимоотношений русской и югославянских литератур (Русские памятники письменности на юге славянства)“, печатана през 1923 г. в Известия Отделения русского языка и словесности Русской академии наук (т. XXVI, стр. 143—206). Тук авторът утвърждава: „Числеността на

тези факти — руски паметници от единия или другия тип посочени съчинения, които били в употреба у южните славяни, участието на руски книжовници в живота на южнославянските литератури — макар и да не е така голяма, както числото на южнославянските паметници в практиката на писмеността от стария период, все пак е доста значителна, така щото вече може да бъде поставен по-общият въпрос за ролята на руската литература в южнославянската, както ние на времето поставяхме и решавахме въпроса за ролята на южнославянската литература върху руската“ (стр. 12).

Това правилно методологическо указание на Сперански заляга в научната литература след него; тази мисъл той развива в по-новите си трудове, подготвяни за печат, но останали необнародвани.

Многобройните проучвания на Сперански с право го очертават като учен, който не само познава най-добре взаимните връзки между старите литератури на българи, руси и сърби, но и който е дал най-голям принос за разкриване историята на тези връзки. Тъкмо тази оценка може би редом с констатацията, че проблемът за руско-славянските връзки през XI—XVII векове, представляващ голям научен интерес, все още се нуждае от разработване, е послужила като повод да се обнародват някои от изследванията на Сперански, останали в неговия архив.

Такъв характер има посмъртната книга на М. Н. Сперански „Из истории русско-славянских литературных связей. Сборник статей“ (Москва, 1960 г., 234 стр.). Тази ценна книга излиза под редакцията на В. Д. Кузмина. Изданието е придружено с кратко предисловие и също така кратки бележки на редакторката за местените изследвания. В предисловието си В. Д. Кузмина очертава, макар и съвсем накратко, творческия път на Сперански, главните насоки на неговите издирвания и научни трудове, като по-специално спира вниманието си върху проучванията му за руско-южнославянските културни отношения, които и според нея все още се нуждаят от допълнителна разработка. Кузмина подчертава ръководната мисъл в научната дейност на Сперански — взаимното обогатяване на литературите и изкуството у славянските народи да се изучава в процеса на техните многовековни общения. Заслужава да се приведат нейните думи: „Дълбокото уважение към

това, което е внесъл всеки славянски народ в общата съкровищница на културата, широкият историко-културен фон, огромната ерудиция и свободното владение на разнообразен архивен материал от XIV—XVII в. в. отличават публикуемите изследвания на М. Н. Сперански по изучаването на руско-славянските връзки в областта на литературата и изкуството“.

В грижливо подготвената книга са поместени изследвания на Сперански, писани през 20-те и 30-те година на нашия век. Тук единствената работа, приживе печатана от автора, е студията „К истории взаимоотношений русской и югославянских литератур (Русские памятники письменности на юге славянства)“ — от 1923 г., (стр. 7—54), понеже тя пряко се свързва със следващата работа „Русские памятники письменности в югославянских литературах XIV—XVI вв.“ (стр. 55—103). По замисъла на автора тези две изследвания са представлявали по-голямо монографично проучване върху важния проблем за литературните връзки между Русия и южните славяни. Впрочем към този централен проблем се отнасят и следващите трудове: Югославянские тексты „Исторической палеи“ и русские ее тексты (стр. 104—147), Из наблюдений над сложными словами (composita) в стиле литературной русской школе XV—XVI вв. (Из истории византийско-югославянско-русских связей) (стр. 160—197), Повесть взятии Царьграда турками в „Скифской истории“ А. Лызлова (Из истории русско-польско-болгарских связей на рубеже XVII—XVIII вв. (стр. 211—224). Изолирани от тази проблематика за цялата книга остават само изследванията „К истории „Физиолога“ в старой болгарской письменности“ (стр. 148—159) и „Один из источников „Триязычного лексикона“ Федора Поликарпова — рукописный белорусско-латинско-польский словарь XVII века“ (стр. 198—210).

При трактовката на отделните въпроси Сперански нашироко използва южнославянски книжовни паметници, по-точно произведения на старобългарската литература, постоянно дава паралели между старите литератури на българи, руси и сърби. Трудът му изобщо се характеризира с две основни черти: проблемност и богатство на използвания изворен материал. Това се забелязва във всяко изследване. Друга характерна черта е обобщаването на третирания въпрос, като сочи най-важните научни публикации върху него и в същото време като дава свое разрешение. Винаги прави преглед на познатите до негово време преписи на отделните старославянски съчинения, предмет на проучванията му. Всичко това прави извънредно ценна книгата на Сперански,

понеже много улеснява новите занимания по разработването от него проблеми. Заслужава да се изтъкне и това, че авторът на ред места коригира проникнали в науката вести за някои старославянски ръкописи (напр. стр. 47, 96, 98, 99 и др.). Въпреки обилния материал, подложен на задълбочена научна интерпретация, в редица случаи Сперански се предпазва от категорично изказване по въпроса, предпочита да набележи развитието и състоянието на този въпрос и да подхвърли някои мисли за неговото евентуално разрешаване в бъдеще, когато биха се открили нови материали. Например във връзка с „Притчата за слепеца и за хромия“ той пише: „И поради това въпросът за пътя, по който преминава притчата за слепеца и хромия в южнославянската писменност, остава открит, дори и ако сме съгласни относно руския произход на притчата в този неин вид, както тя се чете в Пролога и в Берлинския сборник“ (стр. 28). Такава осторожност в изводите и предположенията се наблюдава в целия му труд. Като разглежда руско-южнославянските литературни връзки, Сперански никога не забравя и техния общ извор — богатата византийска литература, оказала необикновено силно влияние върху тяхното съдържание и развитие. Даже някои от изследванията имат и подзаглавие „Из историята на византийско-южнославянско-руските връзки“. И тук авторът обилно борави не само с научна литература върху историята на Византия и на византийската култура, но също така работи и с гръцки средновековни ръкописи, въз основа на които коригира някои изказани мнения и прави свои заключения.

Първите две изследвания (стр. 7—103) имат най-голямо значение за нас, понеже пряко са свързани с историята на нашата стара литература. Отначало Сперански прави преглед на въпроса за литературните връзки между руси и южни славяни и намира, че трябва да се преоцени досегашната постановка, че редом с безспорното южнославянско влияние в Русия, нужно е да се говори и за обратно, руско литературно проникване сред Балканския юг. В тия случаи най-добре е да се говори за книгообмен между Русия, България и Сърбия, за взаимен и ползотворен за тях културен процес. Той пише: „Всичко това — и много друго — взето общо, неминуемо води към преглед на основното положение за взаимоотношенията на руската и южнославянските литератури, преглед, разбира, се обективен, без преднамереност да се признае предишният наш извод за погрешен изцяло, а да се опита да се провери той при помощта на нови, досега непривличани или недостатъчно привли-

чани данни, да се внесат допълнения и поправки в отделни случаи“ (стр. 10).

Излизайки от такава позиция, Сперански пристъпва към конкретно разглеждане на проблема за проникване и влияние на руски книжовни паметници в литературата на българи и сърби през периода XI—XVII в. Разглеждането на произведенията — оригинални, компилативни и преводни — е дадено в хронологически ред, разбира се, доколкото може да се спазва такъв ред. В първата студия, третираща материал до XIV в., се говори за съчиненията: служба на Борис и Глеб, от митрополит Йоан I, по сръбски ръкопис от XIII—XIV в.; Слово о законе и благодати и Послание к брату-столпнику от митр. Иларион; Слово о вере варяжской от Теодосий Печерски; Канонические ответы от митроп. Йоан II; Житие на Феодосий Печерски от Нестор; творби на Кирил Туровски — Притча о белоризце, Притча о слепце и хромце; Номоканона; Пролог, проложни жития и месецословни (паметни) бележки за Мстислав, Борис и Глеб, княгиня Ольга, Теодосий Печерски; сборник Пчела; Повест за Акир Премъдри; жития и сказания за Николай Чудотворец; култови книги с руско влияние (напр. Врачанско евангелие, Зайковски требник и др.). Навсякъде авторът обосновава доказва, че на юг тези произведения проникват от Русия. В обобщението си по въпроса той пише: „От сравнително немногочислените произведения на руската литература през XI—XIII в.в. доста значителна част е станала известна и на славянския юг; преминалите тук руски паметници носят характер общохристиянско-византийски, подражателен, иначе казано: те били израз на този кръг от понятия на Средновековието, който се считал най-важен изобщо; поради това такива произведения на руската литература, които имали от тази гледна точка по-малко значение, по-тясно, местно, каквито са Летопис, Поучение на Вл. Мономах, Слово о полку Игореве, не се възприемали от южнославяните като малко нужни за тях от общо християнско-просветно гледище; същото трябва да се каже и за южнославянските произведения от този „частен“ характер: сравнително не много от тях преминали в руската литература, макар че не може да не се отбележи, че такива на славянския юг за същото време ние знаем твърде малко“ (стр. 53). Тази оценка на Сперански има важно значение за обясняване характера на литературните връзки между Русия и славянския юг не само за посочения период, но и за по-късно време.

Както вече се каза, второто поместено проучване „Русские памятники письмен-

ности в югославянских литературах XIV—XVI в.в.“ (стр. 55—103) е продължение на предишната студия. Досега то беше познато само библиографски и неговото обнародване улеснява извънредно много бъдещите занимания по дадения проблем. Защото и то е наситено с богат материал, интерпретиран задълбочено. И тук Сперански поставя въпроса: „... наличието на тези връзки заставя да се постави въпросът и за взаимните отношения, да се запитаме: ако русите са приемали плодовете от литературната и книжовна работа на южните славяни, пренасяйки ги в своята литература, то няма ли място и обратното влияние? Иначе казано: не е ли имало пренасяния, усвоявания на паметници, руски по произход от южните славяни?“ (стр. 57). Като такива паметници са разгледани следните произведения: тълкувания на Никита Ираклийски върху словата на Григорий Богослов; Сказание о создании Софии Цареградской; Повесть о взятии Царьграда латинянами; Житие Мойсеево; Историческа палея; есхатологически съчинения (Откровение на Методий Патарски, Енохова книга и др.); Житие на Андрей Юродиви; Сказания на Николай Чудотворец. Наблюденията на Сперански го водят до важния извод: „Към края на XVI в. (към който аз отнасям най-вече късни паметници, преминали от старата руска писменост в южнославянската) напълно отчетливо се определили взаимоотношенията между руската и южнославянските литератури. Влиянието на южнославянските литератури върху руската, излизаща на пътя на общението със западноевропейските литератури (чрез Полша и непосредствено), през XVII в. се свежда почти до нищо, докато постепенно разраства въздействието на руската литература върху южнославянските. Това въздействие преминава на отделни струи и през следващия XVIII в. чак до възраждането на южнославянските литератури под влияние на европейския Запад“ (стр. 55). На няколко места изследователят засяга и проблема за второто южнославянско влияние в Русия, без да се впуска в подробности, понеже това не достига така пряко поставената задача. По начало приема, че „от втората половина или може би по-правилно към края на този век (XIV) картината на взаимоотношенията между руската и южнославянските литератури се изменя; тези връзки пак оживяват, започва „второто“ южнославянско движение в руската литература“ (стр. 56). Тази важна мисъл заслужава повече внимание, тя трябва да се подхвърли на допълнителна разработка и да се покаже нейната правдивост. Следователно старата теза, че второто южнославянско (по-точно българско) кни-

жовно влияние започва едва след разгромването на България, благодарение на настаналата емиграция на книжовници, трябва да отпадне и да се приеме значително по-ранно време, примерно от средата на века. Такова методологическо значение има и изказаната мимоходом мисъл за литературно общение между Русия и славянския юг през XIII—XIV в., считани „обикновено като време на упадък и отслабването на по-старата южнославянска традиция в нея; ако тези отношения и да са отслабнали в сравнение с Киевската епоха, то все пак те не може да бъдат смятани като прекъснати ни от едната, ни от другата страна“ (стр. 63—64). И наистина познатите днес вести оправдават мисълта на автора, показват наличие на такова общение между тези литератури.

Студията „Югославянские тексты „Исторической палеи“ и русские ее тексты“ (стр. 104—147) също така е изградена върху обилен изворен материал (славянски и гръцки). Сперански намира известни основания да предположи, че „Историческата палея“ се свързва с книжовното дело на Пахомий Серб, сръбски книжовник, емигрирал в Русия, дето работи активно и в руската литература. Принос към историята на естествознанието в средновековна България е проучването „К истории физиолога“ в старой болгарской письменности“ (стр. 148—159), в което се разглеждат три статии от „Физиолога“, поместени в среднобългарски ръкопис от XIV в., № 237 от сбирката на Хлудов. Направеният анализ на текста (откъм съдържание и език) довежда автора до заключение, че тези статии от „Физиолога“ са преведени твърде рано в старата българска литература (приблизително към края на XII в.), предхождайки неговия по-пълен и отделен превод. В приложение към статията Сперански печата и самия старославянски текст.

По постановка и разработка на проблема нещо съвсем ново в науката е изследването на Сперански „Из наблюдений над сложными словами (composita) в стиле литературной русской школы XV—XVI вв.“ (стр. 160—197). Въпросите на стила са едни от най-малко проучените и проучвани въпроси в литературознанието и езикознанието. Особено трудни и непроучени са тези въпроси в областта на старославянските литератури и по-точно на старобългарската литература. Освен няколко по-големи работи (Радченко, Яцимирски, Вайнгардт, Лихачов, Цветана Романска) и то главно за литературата през втората половина на XIV в. (Евтимий и неговата школа), другите изказвания са все странични. В тази област на научните издирвания особено място

заема работата на добре познатия у нас съветски учен Д. С. Лихачов „Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России“ (Москва-1958, 65 стр.). Въпросите на стила Лихачов разглежда от позициите на литератураровед, тясно ги свързва с литературат, като художествено творчество, със съществуващия през средните векове художествен метод в самата литература и с неговото развитие (доколкото такова развитие се наблюдава). Лихачов пише: „Стильят на второто южнославянско влияние се определя от художествените задачи, стоящи пред писателите през XIV—XV в.в. главно пред агиографите. Художественото виждане на писателите от туй време значително се различава от предшествуващото го, особено в областта на агиографията, станало ръководящ жанр на епохата. Това ново художествено виждане — преди всичко ново отношение към човека, съзнание за ценността на неговия вътрешен живот, неговите индивидуални преживявания — заставя писателите от XIV—XV в.в. да обръщат особено внимание на всички страни на емоционалния израз, на експресивността на образите и т. н.“ (стр. 38).

За разлика от Лихачов Сперански прилага друг метод на разработване на проблема — историко-сравнителния метод, при който доминира езиковата трактовка. От сложния проблем изобщо за стила в руската литература през XV—XVI в.в. Сперански избира един по-частен въпрос, какъвто е въпросът за сложните думи в руската литературна реч (composita): „Стремейки се да положи началото на по-широко и задълбочено изучаване на „тържествения“ стил в руската литература през XV—XVI вв. — пише той, — аз се опитах да пристъпя към него чрез анализ на стилистиката, в частност чрез наблюдения над такъв род явления от лексиката на това време, каквито се явяват многобройните composita“ (стр. 160). Сам авторът намира, че работата му е подготвителна за бъдещи по-широки проучвания, което впрочем изразява още в заглавието на труда си „Из наблюдений над сложными словами...“ Правилно поставя той широката употреба на сложните думи в руската литература през XV—XVI в. в пряка връзка с аналогични явления в южнославянските литератури. И за да докаже тази връзка, пристъпва към конкретен анализ на четири групи произведения: 1. Среднобългарския превод на хрониката на Константин Манасий (около 1340 г.); 2. Руските съчинения „Слово избрано против латините“ (около 1461 г.) и „Слова на инока Фома Тверски към княз Борис Александрович“ (1453 г.); 3. Съчинения на

Максим Грек — „един от най-големите писатели през XVI в., изпъкващ с огромната си литературна дейност в различните области на литературата и писмеността и с ценността на внесените от него идеи“; 4. Житие на Александър Невски — типично произведение от периода на разцвета на „тържественния“ стил в руската литература през XVI век.

За своя анализ Сперански използва изследването на чешкия учен М. Вайнгардт „Византийски хроники в църковно-славянската литература“ (Братислава 1922). Анализът на отделните руски съчинения е насочен към показване на родството им с подобни стилно-езикови похвати в южнославянските литератури. Няма никакво съмнение, че тази работа на Сперански, със събрания и задълбочено интерпретиран материал в нея, много ще подпомогне новите стилно-езикови проучвания върху старославянските литератури. Впрочем тази мисъл Сперански сам изказва в края на труда си, пишейки: „Произведеният анализ на composita — характерна черта в лексиката на произведенията на „тържествената“ руска литература през XV—XVI вв. — е само материал за по-пълни и задълбочени наблюдения над еволюцията на стила в литературата през XV—XVI в. в.“ (стр. 197).

Жив литературно-исторически интерес поражда и последното проучване на Сперански в тази му книга, именно „Повест о взятии Царьграда турками в „Скифской истории“ А. Лызлова“ (стр. 211—224), защото повестта е свързана с нашата литература и е играла важна роля за поддържане на патриотично настроение у народа. Сперански е един от най-добрите познавачи на историята на тази „Повест“, на нейното отражение в старославянските литератури, и изобщо на съчиненията, свързани с Цариград. На нея той е посветил много време, напечатал е няколко изследвания. Както личи от бележката на редакторката В. Д. Кузмина, печатаната тук статия представя глава X от авторизованата машинописна монография на Сперански под надслов „Повести и сказания о взятии Цариграда (1453) в русской письменности XVI—XVII вв.“, от която девет глави са печатани в Труды Отдела древнорусской литературы (т. X, стр. 136—165; т. XII, стр. 188—225). Остават необнародвани глава I (Историография) и глава XVI (Нови късни източници за историята на падането на Цариград). Така щото днес може да се счита, че почти всичко, писано от Сперански по този въпрос, е вече достойно на науката.

В последната публикация на Сперански се разглежда връзката на старинната руска „Повест за покоряването на Цариград“

със съчинението „Скитска история“ от Андрей Лизлов, излязло през 1692 г. Историята на Лизлов — пише Сперански — се ползувала „с голям успех, охотно се четяла и преписвала, високо се ценяла от съвременниците“. Свидетелство за това е и фактът, че широко е използвана от издателя на руската печатна „История о разорении последнем святаго града Иерусалима от римскаго цесаря Тита, сына Веспосианова. Вторая о взятии славнаго столичнаго града греческаго Константинополя (иже и Царьград) от турскаго султана Мохамета втораго“, напечатана в Москва през 1713 г. По думите на Сперански това е „най-младият комплекс от сказанията за Цариград — последният етап в еволюцията на тази повест в Русия“, която също получила голямо разпространение (има над десетина печатни издания и много ръкописни преписи от XVIII и XIX век). Направеният подробен анализ на тези две съчинения довежда Сперански до такъв извод: „В този вид печатното издание от 1713 г. преминало в следващите XVIII и XIX в. и в ръкописните копия. С това, доколкото ми е известно, се завършва еволюцията на текста на Повестта от началото на XVI в. за превземането на Цариград от турците в нашата литература. От типична „воинска“ московска повест постепенно станала повест историческа (не по-късно от началото на XVII в.), а после в повест историческа, но с „научен“ характер в духа на историографията на XVII в. (във втората половина или в края на века). Тази „научна“ повест (сега „История“) преминала в XVIII в., съхранявайки своята предишна популярност в литературата“ (стр. 223).

Важна за нас е констатацията на Сперански, че тъкмо това руско издание от 1713 г., е послужило като първоизвор за проникване на Повестта за завладяването на Цариград и в българската литература през XVIII в., позната по някои преписи в наши дамаскини. Съдържанието на българския текст (издаден от Л. Милетич в Сборник за народни умотворения, кн. XII, 1895), подборът на статиите в него дават основание на Сперански да заключи, че българският текст представлява препис от руското издание от 1713 г. Това разрешение на въпроса за произхода на българския текст на Повестта коригира схващането на Милетич, според когото нашият текст е свободен превод от руската Повест за Цариград, според нейната редакция в Хронографа: „Близкото съвпадане на българския текст на Повестта с руското печатно издание от 1713 г. — пише Сперански — несъмнено ще опровергае това разбиране, явявайки се като ново свидетелство за продължава-

нето на руско-българските литературни връзки през първите десетилетия на XVIII в.“ Корекцията на Сперански трябва да се внесе в нашата научна литература.

Разнообразието на разглежданите въпроси, богатството на използвания материал, обобщаването на научното състояние на дадения проблем, склонност към разрешаване на проблема, когато вестите са достатъчни, или само изказване на предположение, когато тези вести са все още малко, широко прилагане на сравнително-историческия метод, богато използване данните и положенията на езикознанието, привлечено в помощ на литературната история — ето това са най-важните отличителни достойнства на книгата на М. Н. Сперански. Към някои от изследванията, писани преди повече от 30 години, може да се направят едни или други бележки и поправки, но те не изменят нейната солидна разработка. Трудът на Сперански трябва да се цени с оглед на състоянието на славистичната наука по негово време, а също и по възможностите той да използва чуждестранна научна литература. В това отношение трудът му стои на голяма висота — Сперански използва огромна научна литература и материал от много старославянски ръкописи, с голяма част от които е работил непосредствено по време на своите командировки (България, Сърбия, Чехословакия, Германия и пр.). Като една такава поправка, която заслужава да се отбележи, е напр. неточната мисъл на Сперански: „Българският преводач на хрониката (т. е. Манасиевата хроника — Б. А.), добре знаещ славянски и гръцки език, се стремял възможно по-близко, по-буквално да предаде своя оригинал (което се препоръчвало от школата на Евтимиевите последователи-писатели). . . В резултат се оказало, че българският превод на хрониката си остава един от южнославянските паметници от XIV—XV в. в., който е най-обилен с *composita* по количество и разнообразие“ (стр. 163). Сам Сперански приема, че Ма-

насиевата хроника е преведена през 1340 г. (стр. 160), а известно е, че по това време изобщо не може да се говори за Евтимиева школа (тя е около 30—35 години по-късно). Житието на Николай Чудотворец, преработка на Дамаскин Студит, се среща в далеч повече южнославянски преписи, отколкото са посочени (стр. 101—102). Същото се отнася и за „Сказание за създаването на света София Цариградска“ и за „Повест за покоряването на Цариград от турците“. Между тях като съвсем неизвестен в науката бих споменал ръкопис № 352 на Румънската академия на науките, който съдържа „История на Юдейската война“ от Йосиф Флавий и „Повест за покоряването на Цариград от турците“, преписана по руското печатно издание от 1713 г., в което също са поместени двете горни съчинения. Въпросният ръкопис № 352 е писан през 1754 г. от сръбския архимандрит Софроний Попович. Не е точна бележката на Сперански, според която днес не е известно где се намира т. н. Беляковски сборник (стр. 47). Този ценен българска ръкопис се пази в Софийската народна библиотека под № 309 (вж. Б. Цонев, Опис, I, 1910 г., стр. 254—257).

Книгата на Сперански „Из историята на руско-славянските литературни връзки“ е извънредно ценно и навременно издание. Явявайки се ценен влог в научната литература върху оживените културни връзки между Русия и южните славяни, тя в същото време спомага твърде много за по-нататъшното задълбочено проучване на тези взаимни отношения. И накрай би могло да се направи такова пожелание — не е ли възможно да се приготви още една книга, в която да влязат печатни трудове на Сперански върху историята на руско-южнославянските литературни връзки до XVIII в.? Много от неговите изследвания, пръснати по разни руски и чуждестранни периодични издания, днес трудно се използват поради липса на самите издания.

БОНИУ СТ. АНГЕЛОВ

Редакционен комитет:

ЦАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,
МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов