ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1965

5

ГОДИНА ДЕБЕТА

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

5

ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1965

ГОДИНА ДЕВЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Съвременни български писатели за литературната критика

Димитър Талев — Смел съдник, тълкувател, откривател. . . 3
Светослав Минков — За смелостта на критика 4
Андрей Гуляшки — По-малко стар вкус! 5
Ана Каменова — Един от въпросите 6
Серафим Северняк — За или — против . . . 7

*

Георги Димов — Българската литературна критика през 80-те години на XIX век 9
Стефана Таринска — Ботевият фейлетон във вестник „Будилник“ 53
Димитър Аврамов — Натуралистичната естетика във Франция 87

Георги Цанев на 70 години

* * * — Младостта и зрелостта на критика 112

Спомени

Елена Димитрова — Моите спомени за Николай Лилиев 115
Георги Жечев — „Прокрустово легло“ 119

Българската литература в чужбина

Ганчо Савов — Интересът на словенците към българите 126

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Иван Мартинов — Вестник „РЛФ“ 136

ПРЕГЛЕД

Иван Вандов — Съветската литература в България 143
Атанас Свиленов — Портретите на един критик 147
Никола Табаков — Писмата на Братя Миладинови 151

Хроника

* * * — Обсъдени научни трудове 154

СОДЕРЖАНИЕ

Современные болгарские писатели о литературной критике

Димитр Талев — Смелый судья, толкователь, открыватель. . . 3
Светослав Минков — О смелости критика 4
Андрей Гуляшки — Меньше старого вкуса! 5
Анна Каменова — Один из вопросов 6
Серафим Северняк — За или — против. . . 7

*

Георги Димов — Литературная критика в Болгарии в 80 годах 19 века 9
Стефана Таринска — Фельетоны Ботева в газете „Будилник“ 53
Димитр Аврамов — Натуралистическая эстетика во Франции 87

70-летие Георгия Цанева

* * * — Молодость и зрелость критика 112

Воспоминания

Елена Димитрова — Мои воспоминания о Николае Лилиеве 115
Георги Жечев — „Прокрустовое ложе“ 119

Болгарская литература за рубежом

Ганчо Савов — Интерес к болгарам у словенов 126

НАУЧНЫЕ СЪОБЩЕНИЯ

Иван Мартинов — Газета „РЛФ“ 136

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Иван Вандов — Советская литература в Болгарии 143
Атанас Свиленов — Книга портретов критика 147
Никола Табаков — Письма братьев Миладиновых 151

Хроника

* * * — Обсуждения научных трудов 154

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Секретар на редакцията — Христо Йорданов

СМЕЛ СЪДНИК, ТЪЛКУВАТЕЛ, ОТКРИВАТЕЛ...

Димитър Талев

Излишно е да се говори за критиката като важен стимулиращ фактор в общия човешки напредък. Това е един път за винаги установено. Също и за литературната критика, за която главно става дума в тия няколко реда.

Критиката иде преди всичко от мисловната дейност на човека. Тя е знание, разбиране, строга разсъдъчност, склонност и умение за подробен анализ, преклонение пред всяка логика и закономерност, способност за дълбоко проникване и усет към това, което за други може и да остане скрито. Едва след това тя е или по-точно може да бъде чувство, вълнение, вкус за красота и хармония, възторг, ентусиазъм. Едва след това чувствата у нея са подчинени на разума. Критикът, добрият критик, ако искаме да подредим творческите сили в него, преди всичко знае и разбира, а после чувствува. Или колкото и да се е трогвал и възхищавал от дадена творба, в работата си като критик той иска да бъде предимно справедлив. Иска да бъде смел съдник, тълкувач, откривател. Иска да бъде честен, безпристрастен. Добрият критик, призваният, истинският. Той е толкова справедлив, съвестен и строг, толкова много знае и разбира, че никога не поставя себе си над делото, творбата, която съди и преценява. Защото най-напред се ражда делото, а след това иде критиката, която е също дело, творба, но сама за себе си.

Има люде — напоследък и у нас — които мислят по-иначе за критиката. Те я поставят над всяко друго духовно творчество и мислят, че тя покрива, съдържа в себе си всяка друга духовна дейност. Те поставят критиката по-високо от книгата, картината, симфонията, която критикуват. То се знае, че книгата или симфонията, или картината може да бъде по-слаба от критиката за нея, критиката може да бъде по-богата, по-съвършена като творба и книгата или картината да бъде само повод. Тук обаче става дума за основната същност на критиката, без да бъде тя ни най-малко подценявана. Без да бъде и надценявана. За прекалено претенциозните критици и почитатели на критиката художествената творба и изобщо всяко дело, което се критикува, често е само повод, творбата може дори и напълно да се подчини на критиката, да се остави изцяло в ръцете на критика и в пълна негова власт, за да покаже той всичките си дарби, които, пак според него, са над всички други дарби. А ето че това е съвсем неправилно и неестествено. Такива тенденции ние имаме много по-отдавна в театъра. По подобие на някои западни режисьори, които преди години облякоха бледия датски принц във фрак. За някои подобни режисьори текстът на автора е само материал, авторът на пиесата е, в най-добрия случай, само техен сътрудник. Ето по-нататък пак за критиката и по-конкретно. Някои твърдят, че кри-

тиката може да бъде написана да речем във вид на есе. Разбира се, че може. Ала това се отнася до формата изобщо, която авторът избира по своя воля и не се отнася до основната същност на критиката. Есето си остава преди всичко есе, дори и когато е критическо. Това значи, че то сигурно ще запази един от най-характерните, най-честите свои белези — субективността на автора му, и когато е есе критическо, критиката в него ще бъде в повечето случаи субективна, т. е. ще бъде критика не от най-високо качество.

Такава критика би оправдала твърде разпространеното предубеждение за нея самата, за критиците изобщо, че са неуспели поети, художници и така нататък; че дълбоката, скритата подбуда едва ли не за всяка критика е завистта и злобата, злорадството и отмъстителността. Злобата и отмъстителността на неуспелия. Това е несъмнено едно също така злобно предубеждение. Истината за добрата критика е, че тя си остава една от светлите прояви на творческия човешки дух, проява и дейност, чийто присъщ белег е доблестта и изобщо високата нравственост.

ЗА СМЕЛОСТТА НА КРИТИКА

Светослав Минков

Много се е говорило за литературната критика, затова аз няма да повтарям познати вече неща, а ще се спра само на една гузно спотайвана подробност във връзка с бягството на критиката от съвременните проблеми и явления.

Общоизвестен е фактът, че у нас има някои писатели, които още приживе са се оградили с неоспоримото право да минават за класици. Издигнати по щастливо стечение на обстоятелствата на почетна висота, тия съмнителни кумири със скромно дарование са типични продължители на култа към личността. Техните явни творчески несполуки и слабости не само великодушно се премълчават, но дори са обект на постоянни венцехваления от страна на критиката. Произведенията им се издават и преиздават в масови тиражи на неспирен конвейер, разпространяват се по училища и просветни кръжоци, втълпяват се в беззащитните читателски мозъци наред с творбите на Ботев, Вазов, Йовков, Елин Пелин. Ако някой критик дръзне да се усъмни в безсмъртието на тия псевдокласици — тежко му. Срещу него веднага се изсипват всякакви хули, клевети и лъжливи обвинения и нещастникът е лишен дори от възможността да потърси удовлетворение чрез съда, защото е „неудобно“ да се помрачава публично ореолът на официално признатия лавроносец.

Така се насажда угодничеството и търпимостта в критиката, която не може да каже истината било поради чувството за самосъхранение, било поради стремежа към лично преуспяване. А време е вече, след дългогодишното робуване на разни догми и теории, да настъпи пълно освобождение, като се счупят веднъж завинаги веригите на страха, оковаващи все още съвестта на мнозина критици. Крайно време е бойната флотилия на критиката да дигне котва от тихия академически залив на Любен Каравелов и да навлезе смело в бурното море на нашата съвременност, с насочени оръдия срещу мнимите величия и пиратите в литературата.

ПО-МАЛКО СТАР ВКУС!

Андрей Гуляшки

Какво мога да пожелая на нашата литературна критика?

П ъ р в о. Да проявява по-малко стар вкус: животът се променя, формите се изменят, всяко нещо е ново за времето си. Мнозина декларират симпатиите си към новаторските моменти в търсенията, но когато се срещнат с факти, с осъществявания — или не ги разбират, или не ги усещат, или просто не могат да надвият консервативните си литературни привички. Едва ли има литературен критик, който би се обявил открито за „ориентирането“ на литературната форма с а м о и п р е д и в с и ч к о към известните изобразителни системи на класическите образци. Но в действителност много критици правят тъкмо обратното: ръководят се в преценките и анализите си с а м о и п р е д и в с и ч к о от художествените принципи, осъществени в тия образци. Някои сигурно ще кажат: „Така трябва!“ Е да, но при едно условие: че нищо не остарява и нищо не омръзва, че общосветовната култура и културата на читателя стои на едно равнище и че душевността на човека е константна от нине и до века.

В т о р о. Един призрак броди тук и там, който трябва да бъде час по-скоро безвъзвратно „издухан“: безпринципността. „Авторът на тази книга не е от „нашите“ — да се премълчи, ако е хубава или да се намери непременно „под вола теле“, за да се омаловажи, а пък еди-коя си книга е от наш човек, виж — не скъпете, моля, похвалите си!“

Друг вариант: „Тази книга не е написана по тертипа на моите естетически разбирания и вкусове. Да върви по дяволите!“ Разбира се, и първият, и вторият варианти не са типични явления за нашата критика, но без друго, срещат се, макар и като частни случаи. Недопустимо, нали, дори като частни случаи!

Т р е т о. Повече контакти със световната литературна мисъл! По-голяма осведоменост, повече спорове по генералните въпроси, участие в международните дискусии! Анахронизъм е да не виждаш или да не се интересуваш от това, какво става зад оградата на собствената ти градина — в епохата на космическите и телевизионни предавания. . . Защото сега всяка национална литература е момент в скачения съд на световните литератури. Нали „и ний сме дали нещо на света“ — най-малко днес имаме основание да отхвърляме (или да не поддържаме!) една блестяща традиция, осъществявана нееднократно от нашия национален дух!

ЕДИН ОТ ВЪПРОСИТЕ

Ана Каменова

„Или добро, или нищо“. Може би има автори, които предпочитат латинската максима — aut bene, aut nihil — да се отнася и за техните произведения. Но за съзнателните автори, за истинските хора на изкуствата, за хората, които не пишат и печатат само за да си видят името под заглавието на някое печатно произведение, безразличието е най-голямата обида.

Всъщност максимата на мъдрите римляни се е отнасяла за умрелите. Ала книгата, художественото произведение е нещо живо, динамично, което подлежи на развитие. За него трябва да се каже или добро, или лошо, но трябва да се каже нещо и то на време да се каже. Смятам, че това е дълг на литературната критика.

До скоро авторите, особено младите, след като видеха напечатани своите произведения, с боязън и вълнение очакваха да чуят или прочетат какво мисли за тях критиката. А критиката обикновено мълчеше. Тя като че ли не смяташе за свое задължение да се занимае с новоизлезлите книги, да сложи на сериозна преценка начинанията на младите автори. Особено утвърдените критици предпочитаха да печатат дълги и изчерпателни изложения за старите познати наши автори, за Жинзифов или Добри Чинтулов, разбира се, за Ботев и Вазов, като стигаха най-много до Яворов и Йовков. Младите автори не можеха да разчитат, както младите руски писатели на времето да чуят гласа на Добролюбов, Белински и Писарев, да видят своите произведения подложени на анализ от утвърдените наши критици, да почувствуват една сигурна ръка да им открива пътищата към литературните хоризонти.

Понастоящем в нашите литературни вестници и списания за щастие почнаха да се явяват по-редовно литературни критики и преценки за млади, за нови автори, за стихове, разкази и романи. Разбира се, не толкова често и редовно, както за всякакъв вид филми, но все пак това е едно радостно явление и уверена съм, че се отразява благотворно, когато е критично или отрицателно, върху развитието на нашите литературни таланти.

Но тези критични, литературни отзиви се пишат обикновено от помлади литературни критици. Някои от тях са много добре подготвени за тази отговорна задача. Разбира се, не липсват случайни или не добре обосновани критики. Затова е важно едно списание или вестник да не се задоволява с поместването на една единствена критика или рецензия, било положителна или отрицателна, и да смята, че е изпълнило своя дълг към младото българско поколение, което твори, щом като веднъж е отпечатало един отзив. Списанието или вестникът не трябва да отказва да помести и втора критика за същото произведение, която може да се отличава от първата. Важното е да се създава оживление на критическия литературен фронт и да се чувствува ясно, че литературната критика играе действително своята роля — роля да напътствува авторите в тяхното литературно творчество. Все пак, би било много по-добре, ако на този литературен фронт се очертават по-често имената и на утвърдени наши критици, които — трябва да кажа с огорчение — все още не смятат, че е техен дълг не толкова да се впущат в дълги изследвания на разкрити вече автори от миналото, а да откриват и разкриват новите заложби и да им сочат правилния път.

Нашата литературна критика, разбира се, трябва да установява принципни положения, за да може — изхождайки от тях — да прави конкретни преценки на дадено произведение и да дава правилни напътствия на отделните автори. Но имам впечатление, че голяма част от нашите утвърдени критици като че ли дават превес на разглеждането на общите въпроси, впущат се прекалено дълго в теоретични разсъждения, по които много е писано и у нас и в другите страни и не отдават необходимото значение на конкретните изложения за литературните прояви у нас. А когато заговорят конкретно, липсва достатъчно разнообразие в сравненията, чрез които се сочи развитието на литературата у нас. Те предпочитат да се отдават на историзъм или на догматизъм — така като че ли е по-лесно — отколкото направо и конкретно да се заловят с отделен анализ на онова, което се ражда из ден в ден под техните погледи, на онова, което като крехко цвете жадно чака да бъде поръсено, подкрепено, освежено от тяхната авторитетна мисъл. И аз се питам дали в момента, когато се осъществяват грандиозните промени в нашия живот, е по-полезно да се излива цяло ведро вода на израснало дърво, отколкото да се полива цветче по цветче онова, което никне, търси място под слънцето в широките градини на живия живот.

Естествено нуждата да бъдат предмет на по-обстойна и изчерпателна критика се отнася не само за новоизлизащите произведения на младите писатели, но и за писатели, които по-отдавна пишат. Желателно, полезно и положително е — и това е дълг на нашата литературна критика — да не остава нито едно произведение, което заслужава внимание, без да бъде подложено на критична преценка.

ЗА ИЛИ — ПРОТИВ. . .

Серафим Северняк

Твърде късно или по-точно неуместно е — поне за мене — да теоретизирам върху литературната критика. Критика е гръцка дума, не познавам етимологията ѝ, но в един речник е казано, че тя означавала „подробно разглеждане, особно на литературно произведение, като се изтъкват грешките и достойнствата му. . .“ Второто значение на тази дума, според речника, било „хулене, одумване. . .“

Що се отнася до нашата съвременна литературна критика, намирам, че тя спазва по-скоро второто значение на призванието си, според както е формулирано в споменатия речник. Не че няма в нашия литературен живот прояви на трезво, честно и вдъхновено преценяване на литературните факти. Просто обратното — хуленето, одумването, неразбирането, социологизирането, вкусовщината, от една страна, или безпринципността, лицеприятието и нелитературните съображения, от друга, са много повече. Знам, че твърдението ми ще предизвика много неволни и снизходителни гримаси. Но и на мен ми е дотегнало да бъда читател на съчинения, които бъркат с нечисти пръсти в живеца на литературата, и които едновременно с това са невъобразимо далеч от сферата на изкуството.

Наскоро, струва ми се, в един английски филм, прочетох в надписите, че човек не бива да пише за любовта, ако не е поет. Убеден съм, че същото важи и за критиката: никой няма право да пише за литературата, ако не е творец. Иначе създаването на статии по един или друг повод от литературния живот се превръща в средство за самоизява. Преценителят иска да натрие носа на автор и читатели с пубертетните си енциклопедични познания, посредством някой и друг префърцунен цитат или да смае света с необоснованата си категоричност. Напоследък, в увлечението си за себеизява, нашите критици забравиха, че са призвани да помогнат на читателя да се ориентира, да преценяват явленията, да предпазват, насочват и окрилят и преминаха в попрището на самоизяждането. Явление, твърде характерно за нарцисоманията, болнавато честолюбие и непричастието към онова, което се създава в името на човека и неговото бъдеще.

Мнозина, които четат тези редове, ще свият устни — ето още един, който смята, че литературната критика му е виновна за личните неуспехи. Литературни неуспехи аз имам и те сигурно не са малко, но не мога да поставя наравно със себе си човек, който за една и съща моя книга в едно издание пише изцяло положителна статия, а в друго — изцяло отрицателна. Моето обяснение за това безобразие е, че едното издание по един начин е поръчало рецензията, а другото — по друг. Смятам, че при един нормално поставен литературен живот на такъв човек би трябвало да му се отнеме правото да печата. Или нищо — нека си печата. Просто още едно доказателство на старата истина, че критиката се забравя, а книгата остава.

Нашите издания гъмжат от рецензии, в които неграмотността и безсилието за справяне с литературните факти се редуват с нагаждане, конюнктура и дори най-елементарно подмазване. Лично аз не бих напечатал положителна статия за една книга, чиито автор е един от ръководителите на изданието, където ще се помести. От първично чувство за самостоятелност, от демагогия, все едно. . . А ако съм редактор, не бих пуснал хвалебна статия за моя книга в изданието, на което съм един от ръководителите.

Литературният живот у нас има нужда от силно, могъщо озониране със струи на принципност, честност, загриженост. Има нужда от компетентни анализи, а не от попръжни или поклони.

Все ми се струва, че писателите напразно странят от благородното задължение да оценяват труда на своите колеги. Това е едно крайно нужно стъпало към нормализирането на литературния живот у нас, което за сега все още е начален процес. Поне що се отнася до литературната критика.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА ПРЕЗ 80-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК

Георги Димов

Освобождението на България от многовековния отомански гнет открива широки възможности пред разкрепостената национална духовно-творческа енергия. Изявила се с неподозирана сила и така ярко през последните десетилетия на величавата възрожденска епоха, сега с измененията на социално-политическия живот тя бележи нови значителни успехи в различните области на знанието. Културно-историческите, литературно-художествените, критико-естетическите традиции на възрожденците се подемат и преосмислят, съобразно новата обществена действителност. Тя подхранва зараждането и на нови явления и тенденции.

При все че освобождението от 1878 г. създава нов етап в обществено-политическото и социално-икономическото развитие на българския народ, в областта на духовно-интелектуалната дейност през десетилетието, непосредно след Руско-турската война, ние сме свидетели на една твърде широка идейно-естетическа приемственост. Тук процесите сякаш продължават в същата насока, проявяват по-голяма жизненост, темповете им не са толкова резки.

Ако една от най-характерните черти на новобългарската литература — още от нейното зараждане — бе тясното ѝ единение с обществените и културните потребности на народа, то и при новите условия тя продължава да бъде отзвук на онова, което определя съдържанието на времето, с чувствителността на сеизмограф отразява съкровените стремежи за демократическо държавно устройство, за социално добруване и културен прогрес. И сега значителна част от появяващите се литературни творби в стихове и проза по идейно съдържание и граждански патос, по естетически принципи се родеят в много отношения с онова, което характеризираше литературния живот на предходното десетилетие. Даровити и бездарни се заставят за перото, ръководени главно от патриотични съображения. Съзнанието да се принесе полза за културното възмогване на новоосвободеното отечество е главният стимулиращ фактор на всяка книжовна дейност.

Хората, които дават облика на литературния живот в годините след премахване на турската феодална тирания, са се формирали през възрожденската епоха. Едни продължават да живеят с обаянието на възрожденските идеали, за да изпитат скоро дълбоки разочарования и душевни сътресения при сблъсъка си с формиращата се буржоазно-капиталистическа действителност. Мнозина влизат в конфликт с властвуващата буржоазна общественост, със засилващата се политическа разюзданост и кариеризъм. Заемат се със средствата на художественото слово, чрез публицистиката

да сродят новите поколения с величието на възрожденската епоха, с героиката на онези дейци, като изразяват кога пряко, кога косвено своя протест и негодувание срещу новите властници, насочили развитието на държавата ни по антидемократичен път. Други се оказват неподготвени да схванат растящите културни и идейно-естетически потребности и с предишната ревност „обогатявали“ книжнината с трудове, които не намирали по-дълбок резонанс сред обществото. Трети — успели да разширят художествения си и идейно-естетически кръгозор чрез литературата на напредналите европейски народи, полагат усилия да утвърдят по-високи критерии за духовно възмогване, за преценка на научни и художествени ценности.

Известно е, че с освобождението на България не се осъществи програмата на национално-революционното движение. Берлинският конгрес дори попречи да се образува единна българска държава. Страната тръгна по капиталистически път на развитие, скоро става арена на дълбоки социални противоречия и политически страсти. Борбата между двете основни течения в тогавашното общество — между консерватори и либерали, по отношение устройството и насоката на държавни и културни институции в двете части на отечеството, все по-силно се изостря. И в Източна Румелия и в Княжеството вниманието и силите на все още малобройната ни интелигенция се заангажират в тази борба. Бързо появяващите се вестници и списания стават изразители на разбиранията на отделните обществени групи и политически партии. Онова обаче, което е характерно за това десетилетие, то е, че бързата поляризация в политико-обществения живот не се съпътствува и от съответна дълбока диференциация в естетико-критическите и литературно-художествените разбирания и вкусове на хората, групирани около едно или друго издание. Тук напразно ще търсим някакви ярко обособени и противоположни литературно-естетически програми. Сблъсъците, които се явяват по страниците на ежедневния и периодичен печат, взаимните нападки, разменени между малцината представители на критическата мисъл, са обусловени не толкова от някакви дълбоки, съществени различия в разбиранията по теоретико-естетическите въпроси, колкото от повърхностната, недостатъчна подготовка на мнозина върху характера и предназначението на литературата. А нерядко и от политически съображения, лични отношения, домогвания и т. н. Разбира се, в редица случаи се открояват и противоречиви идейно-естетически концепции и оценки, плод на различни схващания за характер и цел на литературата.

Характеристиката на литературния и изобщо на културния живот през това бурно десетилетие не би била пълна и вярна, ако не бъде осветлена и една по-особена страна на духовно-интелектуалната дейност — така органически свързана с литературния процес — състоянието, обликa и развитието на теоретико-критическата мисъл. Художествено-творческата и литературно-критическата дейност са две страни на един единен по своята същност и предназначение процес. Без едната не е възможно да се разбере и вярно прецени другата, да се очертае по-пълно обликът на обективните и субективните предпоставки, определящи литературното развитие изобщо. То може да бъде изучено в неговата сложност и противоречивост само тогава, когато се имат предвид и разнообразните писания, които са се появили във връзка с художествената практика на писатели и поети, когато се поставят на преценка техните усилия и прозрения да утвърдят някои по-общи критерии и принципи за плодотворна творческа

дейност. Щом литературно-художествените явления и литературно-критическата мисъл се намират в отношение на взаимодействие, то очевидна е и необходимостта да се осветлят откъм съдържание и форма, в жанрово, идейно, стилно-езиково отношение и т. н. както художествените творби, така и да се проследи какви са били разбиранията за литературата, за нейната същност и роля, онова, което я сродява с другите родове интелектуална дейност или я отделя от нея. Само при една такава трактовка на литературния живот през даден период ще могат да бъдат решени и някои въпроси от по-общо методологическо естество.[1]

Подобен цялостен обхват на литературния живот се явява толкова по-необходим за периоди, какъвто за нас представлява времето на 80-те години, когато се утвърждава нова обществено-политическа и социално-икономическа система, когато литературно-критическите и естетически принципи се представят в твърде своеобразен вид — като продължение и преодоляване, като развитие на съществуващите през предходната епоха, а от друга страна, без да могат да достигнат теоретическата углъбеност на някои от големите прозрения на революционните демократи.

Ако художествените произведения, появили се през това напрегнато десетилетие на XIX век, са привличали вниманието на не един изследвач, то проявите на литературно-критическата мисъл не са били обект на подобни изследвания.[2]

Както е известно, най-значителните художествени творби, излезли през десетилетието, продължават някои от възрожденските традиции: възпяват светлите идеали на хората, погинали в борбата, разкриват противоречията между тяхното идейно-нравствено величие и кариеризма на някои среди в новоосвободеното отечество, искрено съчувствуват на онеправданите народни маси. Усилията на най-добрите писатели са насочени към утвърждаване на демократични и хуманитарно-патриотични принципи в обществения и духовния живот. Този характер на литературата, нейното обществено звучене и тенденции на развитие предопределят в значителна степен съдържанието и патоса на културно-публицистичните и литературно-критическите писания. И те са обусловени от народностни, утилитарни подбуди — да се съдействува за решаване на национални обществени и културни задачи, да се създаде литература, съзвучна с нуждите и душевността на народа, да се издигне неговото идейно-естетическо равнище. И сега книгите или произведенията — предмет на оценка, обикновено служат за повод да се подхванат и по-общи въпроси — било за важността на литературната дейност и за нейната своеобразна природа, било за гражданските позиции на писателя, за необходимостта от специални грижи за развитието на националната книжнина, литература, език, култура и т. н. Само в по-редки случаи ще срещнем разгърнати литературно-критически работи, където се подхвърля на всестранен анализ едно художествено произведение и се изказват съждения от по-специално теоретико-естетическо естество, сочат се обективните и субективни предпоставки, необходими за появата на голяма литература. И сега литературно-критическата мисъл се изявява и развива главно на страниците на ежедневния и периодичния печат, което обстоятелство вече предопределя в значителна

---

[1] Срв. Н. И. Конрад, Литературы народов Востока и вопросы общего литературоведения, Сб. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, 1961, стр. 158 и сл

[2] Единственото изследване в това отношение е работата на М. Цанева, Литературната дейност на Иван Вазов през първите десетилетия след Освобождението, Септември, 1961, кн. 10, 11.

степен както обсега на подхванатите въпроси, така и формата на тяхната трактовка. От друга страна, твърде разгорещената политическа атмосфера, изострените обществени борби — погълнали силите на значителна част от интелигенцията ни, също удря един своеобразен печат на литературно-критическата дейност. В значителната си част тя има културно-публицистичен характер.

Както в Княжеството, така и в Източна Румелия се появяват немалко периодични издания. Но само в някои от тях излизат по-редовно и по-сериозни литературно-критически работи. Това са преди всичко в. „Народний глас“, сп. „Наука“ и „Зора“, редактирани от Вазов и Величков в Пловдив, подновеното в София „Периодическо списание“ на Българското книжовно дружество, сп. „Труд“ на Цани Гинчев, вестниците на либералната партия, където са печатали Захари Стоянов, Петко Славейков и други книжовници от по-старото и по-младо поколение. Обнародваните тук статии са извънредно интересни не само за характеристиката на литературния живот, но и за политическата и културната атмосфера на времето, за борби, нрави и тежнения, за граждански терзания и обществено-философски разбирания и тенденции. Едно по-углъбено вглеждане в тези писания ще ни разкрие много от онова, което е съдействувало или забавяло цялостното развитие на народа ни, което е определяло съдържанието, ритъма, насоката на културния живот през десетилетието.

Хората, които работят на литературно-критическото поприще, обикновено са същите, които създават и най-значителните художествени творби на времето. Очевидно и в двете тези области с особена сила се налага името на Ив. Вазов, откроил се като централна фигура в литературния живот на десетилетието. Докато преди освободителната война той почти не се проявява като публицист, обществено-патриотичните му пориви намират израз главно в поезията, то сега талантливото му критическо перо се изявява с голям размах, откликва се на най-актуалните въпроси на културния и книжовния живот и то с рядка гражданска непримиримост.

Още предисловието към „Гусла“, писано през октомври 1881 г., говори за верен поглед у писателя върху съществени страни от тогавашната действителност — „пълна с прозаическа суровина и дребно боричкане на събудените страсти“, за дълбоко разочарование от интелигенцията, която удовлетворява „всичките си духовни потребности в тесния мир на канцелариите или в загадъчните антрефилета на вестниците“. Певецът на освободителните борби споделя тревогата си от плачевното състояние на литературата — „твърде много пренебрегната, твърде много изоставена, твърде много неразбрана и презряна“. Нравствена смелост е необходима, за да излезе човек срещу грубите интереси и апатията, да пробуди с перото си по-възвишени чувства, по-високи стремежи, говори с гражданско вълнение поетът[1]. Сам той заработва с рядка енергия и в тази насока, дава тон на културния и литературно-критическия живот през онези години, изявява интересни черти от своята творческа индивидуалност. Обладан е сякаш от една непреодолима обществено-творческа интензивност, подхранвана от растящото противоречие между патоса на Възраждането и тенденциите в новата действителност. По същото време, когато излизат прекрасните му художествени творби с национално-патриотична или хуманитарно-демократическа тематика, той участвува активно в списването или изцяло

---

[1] Ив. Вазов, Събрани съчинения, 1956, т. I, стр. 654. По-нататъшните посочвания ще бъдат все по това издание.

редактира такива важни периодични издания като в. „Народний глас“ (1880—1885), сп. „Наука“ (1881—1884), сп. „Зора“ (1885). От страниците на тези издания или от специалните предговори към стихосбирките си Вазов изразява реалистичните си и демократически разбирания по широк кръг въпроси, оценява множество литературни и общокултурни явления, сочи някои от предпоставките, за да настъпи подем в националния интелектуален живот, за преодоляване на духовната инертност и пресичане на обществено-нравствената поквара. Очевидно на Вазов се дължи заслугата, гдето тези издания отделят сравнително по-широко място на литературата.

Още с привличането му за редактор на „Народний глас“ през 1880 г. Вазов предлага да бъде открит във вестника специален „книжовен дял“, съзнавайки ясно необходимостта от насочване и оценка на литературните и общокултурни явления. „Ето защо ние помислихме, че е добро да открием особен книжовен дял в листът си при всичката му теснотия, в който дял ще следим и говорим за всяко ново литературно произведение, което заслужава да се спомене, като ще даваме на читателите кратък, строг и правдив отчет (рецензия) за него“.[1] С такава именно надежда — да даде тласък и насочи по верен път литературния живот, той се заема с редактирането на сп. „Наука“, а по-късно и на „Зора“. В едно писмо до К. Иречек от 1885 г. Вазов споделя, че „Зора“ ще отделя повече място за литературни материали, но не толкова на преводни, а на оригинални. Щял да се стреми да осведомява читателите и за литературата в европейските, най-вече в славянските страни. Не долавяме ли в тези мисли отглас на усилията на някои възрожденци, които основават, редактират вестници и списания със съкровената надежда да раздухат искрите на духовния живот, да разширят умствения и естетически кръгозор на своите сънародници!

И Вазов не остава само при обещанията. С верни разбирания за характера и ролята на литературата в културно-историческия процес, той, подобно на възрожденските писатели, използува различни форми: уводната статия и книжовния преглед, рецензията и краткия отзив, публицистичната бележка или стихотворния откъс, за да изкаже мисли и съображения по повод дадено произведение, да го утвърди или отхвърли, да подскаже какво не достига на автора му, да посочи кое пречи на подема на националната художествена мисъл. Поетът-патриот се стреми да не изпуска от погледа си по-важните прояви на духовно-интелектуалния живот. Иска да внесе известна яснота върху своеобразието на отделните форми на познание. В онова време на груб практицизъм и духовна леност колко необходимо е било да се подчертава огромната роля на литературата за самопознанието на един народ, да се предпази от национално обезличаване и културно забвение!

Обглеждайки литературата през 1883 г., Вазов идва до твърде печални констатации: периодичният печат — станал арена на дребнави страсти и политически боричкания — немарел за литературата; никнещите като гъби вестници и списания не си поставят по-възвишена цел; главната им задача сякаш се състои „да изпсуват няколко лица“, което извиква отвращение у честните хора; появилите се по-сериозни издания срещат непреодолими мъчнотии и затруднения. В един момент, когато така остро се чувствува нуждата от „светлина, от вдъхновение, от вяра, от големи примери,

---

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 7.

от велики самопожертвования, които издигат и окрилят душата и правят един народ увенчаем", по разните вестникарски дрипели „цяла паплач критици тресвят душата на хората, — говори с болка Вазов в предговора към „Поля и гори" (1884). Тук поетът изказва правдиви мисли за характера и ролята на критиката, „която дава венеца на талантите и забвение на бездарността", която се явява „най-могущественият двигател на человеческий напредък". За съжаление у нас тя се е превърнала в средство за проява на най-долни страсти, на най-грозни клевети. Сам той вече неведнъж е изпитал отровното жило на нейните стрели. Но не се стъписва, а издига глас против онези, които с лексмислие хвърлят кал на и без това така редките художествени прояви. „Понеже не можем да създаваме, то събаряме; понеже нямаме светли страници в историята си — ние отричаме бъдещето си; имаме бедна литература — това е резон да я нямаме никак; нямаме чела за венци — хвърляйте кал по лицата! Господа! Доста кал! Дайте ни малко лъчи!" Тези болезнени възклицания говорят и за чувствителността на Вазовата душевност, но те са особено показателни за тогавашната обществено-нравствена атмосфера. Огорчението му не идва само, че е бил наранен несправедливо в най-чистите си пориви. Всичко пошло и примитивно е тревожило патриотичния му дух. И той ще се стреми да издигне етически и естетически принципи, които да послужат като ръководни начала за процъфтяване на една здрава национално-хуманитарна литература и култура.

Апатията към духовните ценности, към по-възвишени идеали, срещу която така гневно въставаха възрожденските дейци, сякаш се разширявала в освободеното от турския феодален гнет отечество. Надпреварата за власт и забогатяване увлича и по-равнодушните; издига се във върховен принцип, става кумир. „Днес политиката с всичката ѝ кал и пошлост е парализирала у нас всяко литературно движение. Интелектуалний живот е душен, по-високите духовни наслаждения отсъствуват и ако това мрачно положение трае още десет години, ний ще предадем на потомството си една за нищо негодна вестникарско-пасквилистическа литература, а нищо добро и благородно, с което да може да се гордее младата ни книжнина" — пише Вазов със загриженост в една хроника за литературния живот в София.[1] Сякаш с перото на Каравелов той изобличава и клейми потока от кални и блудкави дописки във вестниците. А никой не се заема да опише бита и историята на нашия народ, да разкаже за живота на възрожденските дейци, за събитията, които накараха отново да се заговори по света за нашето племе. Макар вече цензурата на турското писалище по печата да не е висяла като меч над всяка книжовна проява, условията за творческа работа продължавали да бъдат все така неблагоприятни. Малкото сериозни издания, оставени без подкрепа, рискували да спрат. Мнозина предявявали искания без по-сериозно да се позамислят върху най-неотложните потребности на момента, без да разграничават отделните области на знанието, без да съзнават ролята на литературата. Колко пъти Вазов е бил принуден да обосновава линията, която следва „Наука", да разбива предразсъдъци, с оглед на конкретните нужди и перспективите на общественото и културното възмогване! Той знае колко полезна би се оказала европейската научна и художествена литература за формиране на високо художествено съзнание и естетически критерии, но знае също така, че съчинения с тематика из българския живот по-непосредно ще въздействуват върху умовете и сърцата на тогавашните читатели, да ги накара да се замислят над съдбата на

---

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 60.

своята родина, върху собственото си битие. „За да направим единственото това списание („Наука“) колкото се може по-оригинално, българско, полезно, трябва да пишем в него онова, което ни направо интересува, но което нито европейците, нито ние сме извадили още наяве.“[1]

Като редактор и публицист-критик Вазов проявява верни разбирания за онова, което в момента се явява обществено оправдано, идейно-естетически целесъобразно. Да се изучат, разберат и творчески пресъздадат миналото и настоящето, битът на народа, социалните му и духовни тежнения, величието и красотата на националната природа той смята за най-съществена задача на съвременните поети, писатели, драматурзи. Никакво оправдание не намират сантиментално-дидактичните, приключенско-романтичните съчинения. Автори на подобни произведения са постоянно под критическия му обстрел. Все така остро реагира той и срещу онези, които подхвърляли, че времето на патриотическата литература вече е минало, че подобна литература не била в състояние да задоволява вкусовете на публиката. Но заедно с това Вазов не се примирява и с примитивните, патриархално-дидактични разбирания за патриотическата литература. Всякога подчертава, че само тая патриотическа тематика може да въздействува, която е претворена с художествено майсторство, с искрено вълнение, преосмислена на широка демократическа основа. Наивитета и поетическата елементарност на някои писатели от предходната епоха, които и сега продължавали да се подвизават на литературното поле, той смята за най-голям анахронизъм; съвременната литература следва да се развива и като продължава, и като преодолява и издига на по-високо ниво предишните традиции. И творчеството му сякаш се явява художествена реализация на теоретико-критическите му съждения.

Разнообразните критически писания на Вазов са пропити от една цялостна теоретико-естетическа концепция: литературата ни трябва да се развива по свой самобитен път, да има народностен облик, писателите да бъдат граждани на своята страна, дълбоко сродени с бит и мисловност, с терзания и идеали на своя народ, да бъдат обладани от хуманистичните идеали на века. Подобно на големите възрожденски писатели, които с такава ревност обосноваваха това начало за всяка творческа дейност, и той проявява широта в схващанията за националния облик на литературата. Тясната обусловеност между национално и общочовешко, необходимостта от общуване с постиженията на световната творческа мисъл — съждения от подобен характер изпълват дейността му на критик и публицист.

С подобни разбирания за същност и предназначение на националната ни литература, за ролята на критиката за повишаване на идейно-художествените критерии излизат и други писатели през ония години. Утвърдените отпреди реалистически теоретико-критически принципи сега залягат в основата на оценките и концепциите, определящи облика на литературния живот. У някои се открояват и по-ярки революционно-демократически, материалистически разбирания по редица въпроси, свързани с характера, ролята и развитието на литературата. По времето например, когато пише своите безсмъртни „Записки по българските въстания“, когато в бойки публицистични статии клейми новите властници и узурпатори на народните права, Захари Стоянов се изявява и като талантлив литературен критик, отстояващ със страстна непримиримост някои от обществените и естетически принципи на големите възрожденски писатели, на революционните демо-

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 871.

крати. Макар да не е имал възможност да се занимава системно с въпросите на литературната теория и критика, талантливият историограф проявява учудващи по своята проникновеност и демократическа реалистическа ценасоченост разбирания за онези предпоставки, върху които се ражда народополезна, художествено непреходна литература. Много са свидетелствата, които говорят, че той е успял да се запознае с редица от теоретико-критическите съчинения на руските революционни демократи. И нещо повече: грижливо и системно си прави извадки от Белински, Чернишевски, от Шчедрин и Добролюбов, както и от някои западноевропейски мислители материалисти. В техните принципи и прозрения той вижда опора и откровение на собствените си търсения, сочи ги като пример за следване от онези, които са се посветили на литературата.[1] Колкото и инцидентни да са литературно-критическите писания на З. Стоянов, те раздвижват литературната общественост на времето, оставят дълбоки следи в литературния живот.

В статиите, очерците, фейлетоните на Захари Стоянов, печатани във вестниците „Работник", „Независимост", „Братство", „Борба", „Южна България" намират естествено продължение някои от характерните страни на предосвобожденската публицистика. По своята идейност и граждански патос, по стилно-езикови средства и похвати те се родеят с публицистичното дело на Л. Каравелов, а в някои моменти и с това на Ботев. За някогашния апостол на Априлското въстание художественото, публицистичното, теоретико-критическото наследство на Каравелов представлява синтез на най-прогресивните принципи, които са задължителни за всеки, който иска да създаде народностна литература, да съди за литературните явления от сигурни естетически критерии. „Ще дойде такова едно време, когато хората ще се ценят по Любена. „Четеш ли Любена? Възхищаваш ли се от него? — ще се пита бъдещото потомство и ще узнава друг другиго" — заявява с пълна увереност З. Стоянов в книгата си „Черти из живота и списателската дейност на Любен С. Каравелов". Каравеловите съчинения послужват като мост за запознаване с материалистическата естетика на руската революционна демокрация, както и със схващанията на френските позитивисти и социолози. Техните възрения залягат в основата на литературно-критическото му верую, стават критерии, когато съди за състоянието на тогавашната литература, когато оценява произведенията на един или друг писател. Първостепенна задача на всяка художествено-творческа интелектуално-духовна дейност трябва да бъде да повдигне благосъстоянието, умственото и нравственото равнище на хората, да разсейва суеверието и предразсъдъците, „които толкова пречат на всякакъв напредък". Още през 1881 г. в уводната статия на в. „Работник" (бр. 23) с истинска тревога той пише, че голяма част от българите, които уж минавали за образовани, откак са захвърлили буквара и наустницата подхранват „своя ум или с Бертолдовите хитрости, или с Митарствата на св. Теодора и със сънят на св. Богородица, или с камък падна от небето. . .или от Шишковия Глезен Мирчо, от хилядата и една нощ на Халима и пр. и пр.". А това поставя извънредно отговорни задачи пред „ония, що работят на книжовното поле". Те следва добре да обмислят своите произведения, да се съобразяват с нуждите на публиката и задачите на времето, да вземат „присърце ползата и напредъкът на народа си". И за Захари Стоянов само онази литература има оправдание, която изобразява определени страни от живота, която съдейства за осъществяването на патриотични, социални и културни идеали. Вярност

---

[1] Вж. Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 124—135.

със жизнената правда, съзвучие с обществените тенденции на развитие, отклик на най-актуалните въпроси, които вълнуват хората — ето някои от основните принципи, на които трябва да отговаря всяко литературно произведение. С актуалността на съдържанието, с правдивостта на изображението обяснява той големия интерес на читателите към разказите на Л. Каравелов. „Това любопитство и ревност се възбуждаха у нас по тая проста причина, че сюжетът беше избран, сцените, които се описваха в тия разкази, бяха съвременни, виждахме ги да се вършеха пред очите ни, изпитвахме ги и ние самите.“ И ако съвременните писатели желаят така силно и непосредно да увличат новите поколения читатели, то ще трябва да създават произведения, в които да покажат, че не само турците са могли да бъдат тирани и угнетители, защото и „другите народи, без да бъдат под турско робство, са експлоатирани. Трябва да се разправи на народа, че и тираните с кръстове и знамена, неговите собствени братя са правили и следват да правят по-големи злини на своя народ, отколкото турците“. Не може човек наистина да не се възхити от тези проникновени съждения на З. Стоянов за социално-борческия характер на литературата, за нейното призвание да изобличава всичко реакционно и ретроградно, всеки, който тъпче народните права, потиска и експлоатира. Тези естетически прозрения се мерят с най-хубавото, до което са се домогнали революционните демократи при определяне задачите на националната ни художествена книжнина. Все с оглед на нейната обществено-познавателна и национално-възпитателна роля Захари Стоянов съветва българските „списовачи и преводачи наместо да избират за превеждане някои улични сантименталности, романчета и разни приказчици, които са занимание само за празноскитающите се глави, много по-голяма полза би принесли, ако превеждаха нещо положително, което е претърпяло сериозната критика и което е от обща полза за всеки народ“. Със същата непримиримост, с която Каравелов и Ботев злъчно осмиваха и жигосваха закъснелите пропагандатори на сантиментално-приключенски книжлета, неспособни да видят и вземат ценното от другите народи, сега З. Стоянов подхвърля на унищожителна критика тези непреодолени рецидиви. Ако в предходните десетилетия наивните сантиментално-дидактични излияния са се явявали като нетърпим анахронизъм, то при новите условия подобни явления трябва да се горят до корен. От собствен опит той е разбрал колко благотворно се оказва сродяването със световната литература, с онази литература, която вече е издържала изпита на времето и която е еднакво ценна за хората, независимо от тяхната принадлежност. С подобни материалистически концепции за социално-действената роля на пълноценната литература, враг на всяко робство, отгдето и да идва то, З. Стоянов горещо препоръчва книгата на сръбския радикал-социалист Вася Пелагич, защото разказвала за неща, сходни „с днешния ред на работите у нас“. Посветил неукротимата си енергия на обществените и културни задачи на своята съвременност, той признава за истински писатели само тия, които „биват огнище и възпроизведение на ония идеи, теглила и стремления и благоденствия, които са господствующи в народа и епохата, на които принадлежат и живеят“.[1]

Както с най-добрите си художествени произведения, писани по това време, така и с културно-публицистичните и литературно-критическите си статии Вазов и З. Стоянов подхващат много от въпросите, характеризиращи възрожденския литературен живот. Те се явяват най-ярките продъл-

[1] Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 85.

жители през десетилетието на онези литературно-критически и художествени традиции, върху които националната ни творческа мисъл за твърде кратко време завоюва големи висоти. Без да са се занимавали специално със специфичните теоретико-естетическите проблеми и двамата писатели, подобно на своите предходници се откликват с готовност на много от актуалните въпроси на тогавашния литературен живот. Писанията им, продиктувани от непосредните нужди, са изпълнени с недоволство от посредственото и пошлото, с укор към техните волни и неволни носители, със съвети към нелишените от талант и призиви за по-голяма отзивчивост към повелите на деня. Един неотменен критицизъм пронизва всичките им писания, обусловен от примитивността в естетически и културни концепции, от притъпено чувство пред обществените и духовни потребности на народа. Цялата им дейност по онова време — първата половина на десетилетието — е пропита от един неотменен борчески патос в защита на патриотично-демократичното реалистично-хуманистичното начало в обществени отношения и литературен живот.

Още в една от първите си критически прояви от 1880 г., в рецензията за стихосбирката „Лира“ от Мих. Стефанович, Вазов пише: „Ние със скръб виждаме, че първата дума, с която начеваме обзорът си, ще бъде дума на укор и негодувание. Отсъствието на критика и абсолютната апатия към изящното у нас са допуснали и за много време ще допущат още рождението на подобни нелепи произведения по поезията, каквото е това на г-на Стефановича. Прочетохме всичката книга (тя се състои цяла току-речи от оди и химни) и не намерихме в нея не поезия, не стихотворство, но нито една човешка порядъчна мисъл, нито едно книжовно изражение! Като четеш тия безтолкови, но с гръмки названия стихотворения, липсването на свяст и вкус е така поразително, щото неволно се питаш: как е имал човекът способността да измисли подобни безсмислици и куражът да ги пусне в светът!“ Тревогата на Вазов идва не толкова от това, че се е появил още един самозван поет, колкото от съзнанието, че подобни литературни сурогати безнаказано се разпространяват между народа. А вредата от това е двояка: „от една страна, се насърчава авторът ѝ за нови подвизи в книжовното поприще, дето така лесно се печелят лаврите у нас, а от друга — извращава се вкусът и изгледът на народа към истинното и изящното, чрез които се парализира проникването и успехът помежду му на сериозни и добросъвестно написани книги, които се така рядко явяват в отечеството ни“.[1] С подобен критически патос са изпълнени многобройните Вазови рецензии и отзиви. Съзнанието за пагубните последствия от безнаказаното шествие на примитивизма и пошлостта в художествен вкус и естетически критерии карат Вазов да се изказва, кога съвсем лаконично, кога по-разгърнато, за много от излизащите произведения на времето. Очевидно не от някакво зложелателство или влечение към негативното, под критическото му перо попадат най-вече посредствените автори. Нали същото наблюдаваме и във възрожденската критика. Колкото и да са били неприятни подобни занимания, трябвало е да се разчиства пътят, да се скубат плевелите и предупреждават читателите за отровата, която те носят. Сам критикът-хуманист признава, че би изпитал истинско удовлетворение, ако вместо да критикува и изобличава можеше да хвали и насърчава, да се възторгва от творби, написани с талант. Но какво да се прави, когато хубавото така рядко се поя-

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 7—9.

вява, а всекидневно избуяват все нови и нови тръни на литературната нива, способни да заглушат здравото зърно! „Делото на критикът у нас за сега е от най-неблагодарните. Наистина и у другите литератури се явяват нови книги и се разпространяват из масата, но там посред копривата и бъзуняка издигат се и прекрасни цветя, въз които погледът с удоволствие се спира. А защо у нас е всичко, или почти всичко лошо и недостойно? Защо талантите мълчат или ги игнорират? Дали няма такива? Дали живота ни е така мъртъв, щото да не даде храна на едно талантливо перо и епохата така пуста, щото да не въодушеви един творчески дух?“ След такива величави събития, в които народът ни прояви рядка идейно-нравствена устойчивост и откърми големи, светли имена, би следвало да се появят и достойни творци, за да пресъздадат в образи и картини героиката и стоицизма на българина. Но уви! Аксиомата — че великите епохи раждат и велики хора у нас не се потвърждава, — пише с горчива болка Вазов в една бележка по повод драматургичната дейност на Т. Х. Станчов — предизвиквал саркастичното перо на не един от възрожденските критици. „Епохата ни е велика, а ние остахме пигмеи; ние имахме нужда от някой Шекспир, господ ни даде Станчева.“[1]

Болката от липсата на по-значителна художествена проява преминава в гняв и хаплива ирония спрямо онези, които бездарно съчинителствували, нагли и безочливи в безкрайното си самолюбие. Да прочетем например кратката Вазова бележка за повестта „Огледник“ от Ив. Добрев. Възмутеният поет не подбира епитетите, за да покаже всичката негодност на автора, цялата пошлост на творението му. „Тая доволно обемиста книга (239 стр.) е една илюстрация на безвкусието и развръщението, в което се тика съвременната ни книжнина. Това е роман, пълен с развратни сцени, с вятърничиви и кални граждански принципи, без цел, без художественост, без направление, с една реч нещо хаотическо. . . В тая книга има страници, които по дебелищината на езикът и на слогът са невъзможни да се четат; има други, които един човек с вкус и възпитание не може да не захвърли с негодувание. . .“[2] Тази безапелационна присъда, произнесена с толкова гняв от човек с по-спокоен темперамент, не би била обяснима, ако не знаехме, че тя е плод на Вазовото съкровено естетическо верую — литературата е високо призвание, храм, в който трябва да се свещенодействува. Тя намира оправдание само когато съдействува за формиране на хора с високи пориви и благородни размисли, когато тласка към възвишеното и красивото, към служене на национални и общочовешки идеи. В това отношение схващанията на автора на „Епопея на забравените“ твърде малко се различават от онези принципи, които изповядваха приживе тези „забравени“ — възкресени от поета с рядка поетическа мощ. Петимен да прочете нещо по-обнадеждаващо откъм мисъл и поетическа форма, Вазов с готовност насърчава всеки, у когото съгледа известни творчески възможности. Той разбира колко своеобразни са пътищата за изява на един талант, колко сложни са предпоставките за неговото съзряване. Естествено е първите опити да бъдат несъвършени, да издават недостатъчно владеене на „занаята“. Затова след многобройните си критически бележки за недостатъци от художествено и езиково естество в стихосбирката на Т. Алексиев, той насърчава начеващия поет да работи упорито, с надежда, че може да обогати с нещо поезията ни.[3]

---

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 12—14.
[2] Събрани съчинения, т. 18, стр. 337.
[3] Събрани съчинения, т. 18, стр. 372.

Благородният гняв и дълбоката конфликтовност със съвременността, които бликат от „Записките по българските въстания“ пронизват много от публицистично-критическите работи на Захари Стоянов. Неумолим към всевъзможните новоизлюпени властници — похитители на народните правдини, той е все така безпощаден и към хората на перото, чиито писания не звучали в унисон с неговите обществени и естетически разбирания. Подобно на Каравелов и Ботев и той нееднократно подчертава, че у нас все още не съществува пълноценна национално-самобитна литература, нито пък истинска литературна критика. След отхвърляне на турската тирания би следвало да се очаква подем на творческата мисъл. За съжаление апатията към духовния живот дори се засилила, а посредствеността се ширила във всички области на книжнината. „В турско време, когато нашите списатели не бяха дотолкова благоразумни и практични хора, когато и между българския народ имаше идеалисти, най-после, когато дребнавия г е ч е н м е к не стоеше на пръв план, тук-там, като метеори, явяваха се сериозни и безпристрастни критики, не само върху съчиненията на първокласните ни списовачи, но и за книгите, като на покойния Пишурка, на Сапунов III и пр. писачи с поразителна посредственост — пише З. Стоянов в специалната си статия под наслов „Съвременната критика у нас“.[1] През възрожденската епоха и литературно-художествената и литературно-критическата мисъл са завоювали големи върхове, които остават далеч недостигнати от съвременните нейни представители. Тогава по въпросите на критиката — „тоя важен отдел в нашата сиромашка книжнина“ са се явявали нерядко сериозни работи на страниците на „Периодическо списание“, а отчасти и в „Читалище“. Но над всички се е извисявала мощната творческа фигура на Л. Каравелов, „който гонеше напреде си, като стадо, всичките литературни недоносчета. . .Когато той пипнеше в ръцете си някой мил-майкин поет, съчинител или преводач, то такъв тестир му даваше, щото той не само че счупваше своето перо, но се отказваше съвършено от всякаква по-нататъшна обществена деятелност“. В своето преклонение пред личността и делото на Л. Каравелов авторът на извънредно показателната статия за насоката на тогавашната литературно-критическа мисъл, сравнява дори ролята му с тази на Лесинг в Германия и на Белински в Русия. „Като тия последните, така и Л. Каравелов можа да убие множество литературни звезди, които възпяваха „Славейчетата“, „Сиви гургулички“ и „Летни яребички“. З. Стоянов напълно споделя съкровеното верую на своя учител — „два реда строга критика могат да принесат по-голяма полза, отколкото хиляда тона хвалби“. И се стреми да следва това начало в критическата си дейност. И с толкова по-голяма ревност и неотстъпност ще отстоява теоретико-критическите му концепции, защото прозренията на редактора на „Свобода“ и „Независимост“ се потвърждавали от развитието на другите европейски литератури, особено на руската. В подкрепа на това си убеждение З. Стоянов припомня съдбата на Гогол и Белински в Русия. Победата на всяка прогресивна мисъл идва след дълга упорита борба с рутината, с отживялото, ретроградното. Гогол и Белински спечелват слава на велики писатели след жесток двубой с многобройните „полицейски списатели, които ронеха сълзи над стария нравствен кодекс, които ахкаха и охкаха из дворянските разкошни салони и които си създаваха герои не от руската земя, а от седмото небе, плод на тяхната бездарна фантазия“. Цяла глутница от посредствености се нахвърля срещу издигнатите от великия критик естетико-

[1] В. Южна България, 1884, бр. 56, 57.

критически принципи, срещу правдивото слово на неподкупния художник. „Страшна беше борбата между истинския гений и посредствеността.“ И благодарение на тази борба атмосферата в Русия се озонира, изскубнат бива „литературния плевел, който и досега щеше да пречи на умствения прогрес“. Противниците на Гогол и Белински, ония, „които ги гонеха и нападаха, отдавна са затиснати под тежестта на вечното забвение“, а възвестените от двамата великани на мисълта принципи продължават да вдъхновяват поколенията в стремежа им към голямото, жизнено правдиво изкуство. „И така, — да живее острата критика, долу фалшивите хвалби и авторски гъделичкания, от които имат нужда само кърпачите книжовници и жалките бездарници“ — сякаш с вътрешно удовлетворение се провиква поклонникът на Каравелов и на неговите учители. Подобна пламенна защита на руската революционна демокрация и страстна апотеоза на писателите-реалисти, разкрили страшната истина за руската земя, стенеща под ботуша на царското самодържавие не срещаме след Освобождението, освен по-късно в марксическата и революционно-пролетарската литература.

Човек на делото, З. Стоянов не се ограничава само с припомняне на принципи и идеи, възвестени от големите умове, а иска да ги внедри и у нас, където „критиката е отпаднала на твърде ниска степен“ и много „книжовни светила“ се стрескат на сън от нейното име, бръщолевят под път и над път, че тя, критиката, „не трябва да бъде строга и придирчива, да се незадълбочава твърде в чувствителното място“, защото в противен случай щели „да се убият и така малкото ни число книжовни труженици“. Като иронизира остро носителите на подобни нелепи схващания той отново подчертава в духа на онова, което някога Ботев говореше на Стойков, че критиката не „трябва да бъде като молитва с комшийски характер“, защото такава критика не помага на писателите да видят своите недостатъци. От строга критика се плашат само посредствените, а истинските таланти с умение използуват отправените им бележки, не се и смущават дори от клеветниците и интригантите. Ако другаде критиката всякога е играла съществена роля в културно-историческите процеси, то с толкова по-неотложна необходимост тя трябва да се поощрява и развива у нас, където липсват утвърден вкус, сигурни критерии за художествените ценности, за онова, което определя значението на един писател. Колко едностранчиво се разбира още същността и ролята на този род дейност! Колко болезнено се възприема всяка критическа бележка! Критическите отдели към разните периодични издания говорят за безпринципност и боязън, за неразбиране и липса на чувство за отговорност при оценката на едно или друго произведение, при характеристика на съвременната ни литература, на духовния ни живот изобщо.[1] Ето в такава насока са разсъжденията и указанията на З. Стоянов по въпросите на литературната критика у нас.

Макар че не успява да изпълни обещанието и се върне отново върху този толкова важен проблем, и онова, което оставя, говори за здрави реалистически разбирания относно характер и предназначение на критиката. Изказаните мисли за духовната атмосфера у нас в онова време могат да излязат само от човек с материалистическо виждане на нещата. Както в обществено-политическите си статии и фейлетони и тук З. Стоянов говори прямо, с патриотична развълнуваност, без лицеприятие, благодушие или недомлъвки. Оценките му са категорични, безапелационни — присъщи на темпераментната му бунтовна натура. Ако някога книжовници и писатели се

---

[1] Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 87—93

бояха от неумолимото перо на Каравелов, то и сега мнозина, особено политическите му противници са тръпнели от страх да не попаднат под ударите на възнегодувалия публицист.

Колко прав е бил З. Стоянов в своите гневни преценки и неумолими характеристики, колко далновидно е схванал необходимостта от строга, основана на определени, потвърдени вече от развитието на другите литератури критика, свидетелствува и онова, което пише и Вазов за състоянието на тогавашния книжовен живот. Макар и с по-друго светоотношение, с по-спокоен темперамент и незаразен от „черногледството", на революционната демокрация при оценката на съвременното състояние на българската книжнина, и Вазовите съждения са пропити с растяща тревога и скръбни констатации. Сякаш имаме пред очи не „Народний глас", а Каравеловите „Свобода" и „Независимост", когато четем: „С някои твърде малки изключения нашата литература се заключава в безчислено число като гъби никнещи и умиращи вестници, вестничета, вестниченца, за появението на които мъчно може се дâ някакво разумно оправдание, някаква причина, имеюща общеполезна цел. . ."[1] Сред бушуващото море от страсти и клевети, от поквара в обществени отношения и нрави, от духовно-интелектуална леност, човек започва да вярва, че сякаш са изчезнали хората със здрав смисъл, — говори Вазов, готов да подкрепи всяко по-благородно начинание, да подаде ръка, да разгори и най-малките пламъчета с надежда, че ще хвърлят светлина сред тегнещата мрачина.

Когато в Ст. Загора излиза първият брой на научно-литературното списание „Знание" той с искрена радост в „Народний глас" отбелязва: „Ние сме благодарни, че поне тоя път имаме да приветствуваме излазянето не пак на някой политико-партизански вестник, а на едно периодическо списание, имеещe цел не да разпаля страстите, а да научи нещо публиката". Твърде скоро обаче идва разочарованието. Правейки преглед на бр. 6 на „Знание", чиито редактори са се ласкаели от мисълта, че продължават традициите на Каравеловото „Знание", Вазов се сблъсква с идейната и художествена елементарност на поместените литературни откъси и с недоумение възклицава: „Що за стихотворение „Завистница"? Какво е искал да каже авторът му, който се крие под буква Н.? Тоя Н. не пише по български и не мисли по човечески. Най-ужасната, дива и глупава проза е нищо пред поезията, която ни дава негова милост. Другото стихотворение „Мерима", наречено поема, е жалко и бедно подражание на поемите от отживялата романтическа школа, която, за да добие каква-годе жизненост у нас, изисква поне един посредствен талант, а не бездарното и злополучно перо на г. Н. Както тия две стихотворения, така и другите печатани от същий в „Знание" блещят с пълна бездарност и отсъствие на здрав разум у авторът". Все така лаконично, но категорично и с вътрешна болка посочва несъстоятелността и на другите статии, поместени в списанието, изпълнени с плоски и безцветни разсъждения, за да дойде до печалния извод, че „изобщо списанието „Знание" е едно недоносче и че напразно ще бъдат всичките почтени усилия на младежите предначинатели, додето не поверят редактирането на списанието в ръце по-вещи, които да му вдъхнат душа и живот".[2] Макар сам да изгражда някои от поетическите си образи в романтично-героичен план, Вазов не е могъл да не реагира срещу сладниково-сантименталните излияния на закъснелите епигони на „Павел и Виргиния". Той добре разбира,

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 54.
[2] Събрани съчинения, т. 18, стр. 61—63.

че с естетическите канони на консервативния романтизъм най-малко може да се създадат произведения, съзвучни с потребностите на времето. Жизнената правдивост, общественият и патриотичен патос за него са изходно начало, когато оценява една творба. В това отношение и Вазов, подобно на някои възрожденски писатели, в теоретико-критическите си съждения следва много по-цялостно принципите на реализма, отколкото в непосредната си художествена практика.

Характерно за критиката през 80-те години е, че наред с рецензиите, отзивите, засягащи конкретни произведения, наред със статиите, посветени на общото състояние на националната ни литература, една значителна част от критическите материали имат за предмет характера и насоката на отделните периодични издания. И в това отношение се следват традициите на предходната епоха. И очевидно това е било естествено за времена, когато литературният живот се е развивал главно на страниците на периодичния печат. Тук именно по-ярко се е откроявало несъответствието между книжовна ревност и необходимите разбирания относно полезното и целесъобразното с оглед на конкретните национални културни и естетически нужди.

Излизането на първите две книжки на подновеното „Периодическо списание“ дава повод на Св. Миларов да сподели разбиранията си за насоката, която трябва да следва списанието, за да съдействува на културния подем „Ние искаме не просто, отвлечено и затворено академическо издание със статии по тъмни въпроси от общата наука или по черти от чужди кръгове и народи, — а искаме жив и могъщ лост, който да развива съвременните въпроси по миналото на българския народ, по днешний негов социален, културен и държавен живот. . .“ Авторът недоумява от какви съображения редакцията е поместила разказа на В. Попович „Един епизод от Михадия“. Вместо да използува белетристичния си дар, за да изобрази явления от българския живот — наситен с благодатен материал за създаване на величави образи и вълнуващи картини и по този начин да помогне на народа в тежката борба срещу онези, които проигравали идеалите му, убивали вярата в светлото бъдеще, Попович разказвал за неща непонятни и далечни за българите. Ако писателят е искал да създаде наистина интересни произведения, той е трябвало да насочи погледа си не към аристократическите кръгове, а към широките народни маси; да не подражава механично на Зола, който познавал всестранно човешката природа и умеел чрез изобразяване на грозното да тласка към възвишеното, защото подобно умение липсвало у Попович.[1]

На два пъти Вазов излиза с критически бележки за сп. „Българска илюстрация“, за да посочи, че редакцията не изпълнява широко замислената програма: литературният отдел се списвал нескопосано; много страници са се пълнели с „несвоевременни преводи“, а оригиналните стихове били лишени от всякаква идейно-художествена стойност. Все така безобразно били представени големите европейски писатели като Гогол, Шилер, Хайне. Недоумява Вазов и от друго, — че все още се намират хора, които смятали, че побългаряването на чужди произведения — явление, толкова характерно за възрожденската епоха — допринася да бъде обогатена българската литература. При подобни литературни занимания се върши, по думите на критика, нагло кощунство с големите творци. „Кого и що побългарил? Дали на „Ревизора“ навлякъл български гащи и калпак или на „Гоголя“?

---

[1] Сп. Наука, кн. II.

Защо да не е „превел“, ами побългарил? Всичко това повърхно казано за преводът, доказова, че Ревизорът на Гоголя е хвърлен на българската публика като мазна отрепка“. А преводачът на полския писател Крашевски, въодушевен „да работи за ползата на народът си“ не се е постарал дори да разбере, че всеки език „има своите свойщини и своите особености, че преводът поглъща твърде много от вътрешната цена, ако той става посредствено“ — пише Вазов в „Народний глас“ през 1882 г. Тук Вазов засяга един въпрос, твърде много дискутиран във възрожденската критика. Но ако побългаряването — тази своеобразна форма за пригаждане на чуждото, съобразно тогавашната българска действителност и вкусовете на публиката, е имало известно оправдание, макар че и тогава е извиквало острите критики на Каравелов и Ботев, то сега подобна практика се явявала пълен анахронизъм. А, от друга страна, и сега с подобна преводаческа дейност са се занимавали хора без нужната подготовка, без художествен усет и знания. Резултатите — все така плачевни, както и преди. И очевидно Вазов, който с такава грижовност следи правилното развитие на младата ни литература, не е могъл да не реагира, да не посочва по различни поводи всичката безполезност на подобни занимания.

Още по-голямо е недоволството на З. Стоянов от тогавашните вестници и списания — и в Княжеството и в Източна Румелия — изпълнени с безпринципни статии или благодушни критики, нямащи нищо общо с грижите за създаване на народополезна литература. Всеки вестник „ако иска да отговори на своето звание съвестно, трябва да брани интересите на народа, да защищава невинността, да проповядва прогрес и да показва пътя, който води към благоденствие, а да преследва всичко онова, което е вредително за обществото, щетно за народа, всичко онова, което заслепява народа и което се стреми да го тиранизира. Това е поне задатъкът на честните вестници“ — пише той във в. „Работник“, 1881, бр. 6. С по няколко реплики, но с непримиримостта на възрожденските революционери, З. Стоянов изобличава редакторите на ония издания, които не съумявали да се освободят от личните си сметки и партийни интереси, да застанат на по-високи принципи, да съдят с трезв поглед за нещата. От сп. „Наука“ той иска наред с преценката на произведенията на незначителните автори да се „залови със същата ревност да разгледа с критическо и безпристрастно око творенията на по-големите и по-авторитетни наши книжовници, които имат вече свой кръг обожатели“. Ако по-незначителните писатели се нуждаят от строга оценка, то това важи в още по-голяма степен за безспорните дарования или признатите авторитети. Немската критика още не може да се примири — припомня З. Стоянов — че пропуснала едно слабо произведение на Гьоте без надлежна оценка, „така щото много години то минавало за първокласно, когато в същност не било такова“.[1] Тези подмятания очевидно имат предвид Вазов. За критическата преценка на редица Вазови произведения, както и изобщо за отношенията между двамата писатели ще стане дума по-нататък. Тук само ще отбележим, че когато З. Стоянов пуща острите си стрели срещу „Наука“ той е искал да засегне главно автора му.

„Периодическо списание“, което преди Освобождението си бе извоювало безспорен авторитет благодарение и на критическите статии на Друмев и Бончев, при подновяването му в София се списвало твърде бледо. Сега критическият му отдел се пълни главно от статиите на постоянния

[1] Зах. Стоянов, Неиздадени съчинения, стр. 94—95.

му сътрудник П. Пешов, който не блести с някакъв критически талант. Не закъснява да се появи и съперничеството между „Наука“ и органа на Книжовното дружество. Взаимните нападки се изострят. В кн. 6 на „Периодическо списание“, в статия под заглавие „Списание„Наука“ и апатията на читателите“ П. Пешов критикува програмата и насоката на пловдивското списание, което малко съдействувало за умственото и художествено издигане на публиката. Писателите, които пишели в него, не умеели да привлекат вниманието с хубаво четиво, живеели откъснато от нуждите на живота.

Разбира се, и редакцията на „Наука“ не остава длъжна. С твърде остри епитети Вазов иронизира и главния редактор Т. Пейов, и отговорника на критическия отдел П. Пешов — „човек, види се, глуп — умствено и сърдечно“, довели списанието до окаяно състояние. Излизащите критики в списанието, по думите на Вазов, били продиктувани от политическа омраза и литературната завист на една клика. „Действително, чужденците много жалко мнение трябва да си съставят за умственото движение у нас, ако съдят по това списание, на което изкуствений шум възбуди любопитство, твърде скоро разочаровано“.[1]

Върху общата насока на „Периодическо списание“ и характера на поместените материали в кн. 21 и 22 е посветена и една от първите критически работи на д-р Кръстев. Още като студент в Лайпциг през 1888 г. бъдещият известен теоретик на идеалистическата естетика у нас изпраща на сп. „Труд“ една дълга рецензия, където засяга интересни въпроси от по-общо или по-специално естество. Тревогата на младия литератор от плачевното състояние на националната ни художествена книжнина изхожда от реалистични разбирания за духовните нужди на народа по онова време „Едва ли има друга литература в Европа, която да съдържа толкова привлекателност за младия работник в духовната сфера, колкото девствената почва на нашата книжовност“ — така започна статията си начеващият критик. У нас намират поле за изява и талантливите и лишените от дарба. Доброто и злото еднакво се ширят. Но докато едните пишат от вътрешен напор, други само за слава. И за съжаление последните дават тон на литературния живот. Твърде рядко се появяват книги, сгрети от топлината на едно благородно сърце, книги, които човек с гордост би нарекъл български „би ги прочел с услада и поука“. Кръстев изразява недоволството си от редакцията на „Периодическо списание“, чиито страници са пълни с литературни недоносчета или с нескопосани, неоправдани критики като тая на Плачков срещу Вазов. По-сетнешният отрицател на реализма се възхищава от таланта на Вазов и З. Стоянов — отразили с голяма житейска правдивост националните борби. Недоумява на какво се дължи Плачковата критика на автора на „Епопея на забравените“ — на невежество или на завист, — „ да убие един беззащитен поет“. С публикуваните си стихове „Идеал“ и „Абаджийче“ сам Плачков е показал поетическата си немощ, безсилен да напише нещо, което да „сгрее, да покърти душата“. Кръстев се вълнува и от примитивизма на художествената и критическата мисъл у нас, и от разстлението на обществените нрави. Само малцина са се отдавали на по-сериозни творчески занимания, успявали да се издигнат над сивото, изпълнено със страсти ежедневие. И разтревожен за съдбата на отечеството и той ще припомни колко малко хармонирали възвишените идеали на Каравелов, Раковски, Левски, Ботев на онова, което се ширело

---

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 468.

сега в обществения и духовния живот.[1] Примерът с Кръстев ни убеждава още един път колко привлекателни са се явявали възрожденските традиции за честните интелигенти, незасегнати от политическата поквара, запазили още своята творческа самобитност, неповлияни още от философските и естетическите идеалистически теории на века.

Макар и зает с усилената подготовка на своята летопис на национално-освободителните борби, З. Стоянов продължава да участвува активно в литературния живот и с критически писания. Най-вече от страниците на в „Южна България“ той пуща своите остри стрели по адрес на обществено ретроградното и художествено примитивното. Особено е злъчен той към политическите си противници, неспособен да надделее личните си антипатии, да запази трезв погледа си, за което така настойчиво апелира. С еднаква безпощадност той осмива и критикува писатели, преводачи, книжовници, негодни да създадат нещо значително и полезно за народа. „И най-после какъв грях е сторил българския народ на всичките лакоми, било за слава или за пари, и на всичките ония полуумни писатели, та тези последните го наказват морално, умствено, па и материално със своите литературни произведения. Нека казва той каквото му е воля, а ние ще да речем, че ако нашите многочислени писатели и преводачи бяха работили по-умно и по-патриотично, то ние бихме достигнали досега да ни сочат с пръст и да ни казват блазе им“.[2] Време е — пише в една бележка З. Стоянов от 1884 областната библиотека в Пловдив да пълни лавиците си не с „осакатените и побългарени преводи и с различни други дрипелчета, които могат да бъдат разрязани само от полуграмотни полукнижовни хора“. Насочвайки винаги погледа на българската интелигенция и към световната литература, сякаш с думите на Н. Бончев подчертава, че в момента руската художествена книжнина би се оказала най-полезна. Чрез руските преводи нашите читатели ще могат по-лесно да се сродят със завоеванията на другите народи. В разнообразните критически писания на З. Стоянов като лайтмотив минава неумолимото искане „всичките ония, що работят на книжовното поле, да избират добре своите трудове, ако имат присърце ползата и напредъкът на народа си, па и своята полза и прослава. А нашата искреност нека не бъде обидна за никого, защото нас ни въодушевлява само едно — п о л з а т а и н а п р е д ъ к ъ т н а н а р о д а“.[3]

Четейки подобни, изпълнени с тревога и недоволство, с гневна ирония и остър критицизъм, с проникновени указания и съвети статии, бележки и т. н. сякаш забравяме, че те са писани през 80-те години. Нали почти такъв бе основния патос и на критическите работи по време на робството; нали същата непримиримост и болка, изобличения и препоръки определяха съдържанието на статиите и фейлетоните в „Свобода“ и „Независимост“, в „Знаме“ и „Знание“! Разбира се, сега не срещаме нито теоретическата углъбеност на Каравелов, нито революционно-материалистическите естетически прозрения на Ботев, нито пък тънките художествени анализи на Н. Бончев. Но при все това не е трудно да се схване колко е близко съдържанието и звученето на теоретико-критическата мисъл през двете десетилетия.

---

[1] Сп. Труд, 1888, кн. 3.
[2] З а х а р и С т о я н о в, Неиздадени съчинения, стр. 82.
[3] З а х а р и С т о я н о в, Неиздадени съчинения, стр. 82.

*

Наред с обзорните статии, прегледи, бележки, в които се засягат състоянието и задачите на литературата или се говори за призванието на писателите, за задължението на периодичните и други издания, за необходимостта от по-активна и осмислена творческа дейност и т. н., излизат и немалък брой рецензии, отзиви за конкретни произведения. Разбира се, и тук покрай оценката на творбата се подхващат и въпроси от по-общ характер или пък такива, свързани с някои практически страни на литературния живот. Така рецензията често преминава в характеристика на книжнината изобщо, краткият отзив — в размисли от теоретико-естетическо естество. От друга страна, културно-публицистичният облик на повечето от критическите работи, ограниченият им размер и т. н. определя и начина на трактовка на литературните явления. В това отношение критическата мисъл през десетилетието не се домогва до разширяване кръга на интерпретираните въпроси, дори не може да достигне онова, което Каравелов например бе подхванал из областта на теоретико-естетическата проблематика на литературата. И в жанрово отношение най-често тя не излиза извън предишните граници.

Мнозина от драмописците, чиито позорищни игри, драми, сцени, диалози и т. н. извикваха иронично-гневните бележки и реплики на Друмев и Бончев, на Икономов и Славейков или на Каравелов и Ботев, и сега продължавали да съчинителствуват с удвоена ревност. Растящият интерес към театъра, съзнанието за непосредното му въздействие върху широк кръг хора обуславят и твърде спонтанната реакция срещу лекомислието на тези самозвани жреци на драматургическото изкуство. „Литературата ни на последно време зе ново направление. Драмата е нашла предпочитание у нашите списовачи и нейното разработване се усилва и продължава с голяма плодотворност от школата на Т. Станчева. Види се, че тоя клон от книжнината ни, в която романът, науката, поезията намират твърде малко работници, има особено прелъщение за всичките български бездарности“ — пише Вазов в кн. I на сп. „Наука“, 1881, по повод съчинението „позорищна игра Интизапчия“ от Дим. П. Кундоржиев. И тук, както и при Станчовите драми, „същата безжизненост, недвусмисленост, глупост на съдържанието, същата безграмотност, нечистота и тривиалност в езика“. Дългият низ от подобни драми навежда Вазов на тъжни размисли: какви възможности предлага този жанр и колко нелепо той се експлоатира у нас! „Драмата — тая изящна форма на мисълта, чрез която са въплотили тъй поетически най-идеалните си образи Шилер и Шекспир, днес се позори у нас и е станала достояние на една плеяда от тъмни книгомацатели“.[1]

В оценките на умножаващите се драматически съчинения Вазов проявява не само изострен художествен усет. Тук обществено-историческият му подход особено се налага на вниманието ни. Онова, което в предходните години, при условията на турската власт е могло да намери известно оправдание, тъй като е хармонирало на някои от тогавашните тежнения, то в следосвобожденската епоха се явявало в пълен дисонанс. Докато преди на драмата се е гледало не толкова като на художествено-сценично произведение, колкото на средство да се породят национални чувства у зрителите, като се разказва за събития от миналото и настоящето и се всява омраза към вековните поробители и притеснители, сега при новата обществе-

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 371.

на и културна обстановка, предишните лозунги и патетични призиви не могат да възбудят „някогашните пориви“, щом са дадени в публицистично-дидактична форма, без поетическо умение и драматична конфликтност. Потребността чрез сцената да се раздвижва мисловността у човека, да се пораждат благородни чувства и доставя естетическа наслада, поставят вече далеч по-големи изисквания пред писателите. С такива именно разбирания за обществените и естетическите потребности на всяка епоха, Вазов подхвърля на унищожителна критика драмата на Никола Живков „Илю войвода“, излязла през 1880 г. Краткият разбор на творбата е изпълнен с язвителни епитети по адрес на Живковите творчески възможности. В драмата критикът не съглежда ни следа „от изкуство, от граматика, от драматизъм“. И възмущението му сякаш непрестанно расте. „Ние ще свършим разборът си на драмата на г. Живкова с думите на Л. Каравелова: тая книга не струва нищо; и жалеем, че ги не турихме още в началото. Подир всичко молим г. Живкова да бъде така патриот и да не надарява с по-нови бездарни творения и така вече претварений с нелепости наш театрален репертоар.“ Написана с подчертан критически нерв, изпълнена с категорични характеристики и язвителни епитети, тази рецензия сякаш идва да опровергае разпространеното мнение, че като критик Вазов уж бил благосклонен към произведения с национално-патриотична тематика. Понякога той наистина проявява известна търпимост при подобни случаи, но само когато авторът е съумял да даде едно сравнително по-грамотно изложение на патриотическите си пориви, когато е прокарана по-значителна мисъл.

Още по-язвителен и неумолим е Вазов и към един друг плодовит драмописец — Т. Станчев, който с бързината на конвейер и самоувереността на гений издавал драма след драма. „Неговият обширен гений няма нужда от труд, от обсъждане, от време — des bonnes choses le temps n'est pas mésure бяхме чели нейде. Въодушеви се, седне, напише, тури отпреде името си, отзад цената, даде в печатницата, типоса, разпрати и, дело в шляпе, както казват русите.“ За да не досажда на читателите, критикът избягва да прави разбор на многобройните Станчеви драми, дълбоко убеден, че „всичките, от първата до последната драма, носят същий печат на бездарността, зловкусието, грубостта и наглостта, които понятия могат се сля в една само дума: станчевщина“.[1]

От името на Станчев не случайно Вазов прави едно събирателно понятие. Колцина други със същото усърдие са се подвизавали на литературното поприще. Едно явление твърде показателно за психиката на известни слоеве от българската по-образована общественост! Един неудържим стремеж към активност. Едни се надпреварват с всички възможни средства да правят политическа кариера, други са обхванати от търговско-спекулативен дух, трети, ръководени от различни съображения, бързат да се изявят на книжовното поле, без дори и да се замислят за особените изисквания на такъв род дейност, без и да съзнават колко сложен е процесът на съзряване и раждане на една творба. Ако за някои последната категория хора са се представили в по-невинна светлина, то Вазов вижда всичката опасност от подобна дейност за правилното обществено и естетическо възпитание. Изостреното му съзнание на общественик и писател не се е помирявало с лекомислието на хора от рода на станчевци. С каква прямота Вазов сочи бездарието и на А. Голчев, който след като издал

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 12—14.

множество стихотворения „едно от друго по-блудкави“, написал и една драма в стихове „Цеко или освобождението на България“. Лишен от всякакъв талант, самозваният драмописец изпълнил съчинението си „с тежки и студени стихове, в които не се проявява никаква светла мисъл, никакво въодушевление, никакво поетическо изкуство“. И по този начин хвърлил е „въз клетата ни литература още един срам“.[1] А пък А. Узунов е отишел по-далеч — към бездарието е прибавил и явния си стремеж „да обругае лица действителни, под настоящите им имена“. „Това не е драма, а един отчаен и кален пасквил“, внесъл нови дисонанси сред кресливия хор на станчовци — се провиква с негодувание Вазов.[2] Все в подобна фейлетонно-сатирична форма изразява възмущението си и от появата на комедията „Килия“ (1881), играна в много градове в страната. „Блажена публиката, която е имала възможност да се порадва на това ново създание на безграмотността и варварщината.“[3] Във връзка с опитите на бъдат отново играни драмите на Войников, Вазов обосновава диалектическата същност на характера на литературата, на художествения вкус, на националните културни и естетически потребности. В предосвобожденската епоха драмите на Войников са били истинско знамение на времето, играят немалка патриотично-възпитателна роля. Изобразените в героично романтичен план исторически събития са пораждали „чувства нови, чудни, потресающи“, с които простият българин „се виждаше в миг преобразен, нов човек“. Но наивни са опитите на онези, които и при новите условия искат със същата тематика и похвати да развълнуват и днешната публика — предупреждава Вазов.

Сега от драматичната творба се иска да преследва не само познавателни, патриотично-възпитателни цели, но и да доставя естетическа наслада, да поражда трайни изживявания. Скептичното отношение на някои към изискването драматургичната творба да доставя и развлечения кара Вазов неednократно да подчертава, че за обществото развлеченията „са насущна потреба както хлябът, както солта, както дрехата“. Но и сега не пропуска да припомни, че характерът и на тази вродена човешка потребност не е еднакъв за всички времена. Необходимо е тя да се насочва и облагородява, първичните инстинкти да се култивират с оглед на обществено-историческите задачи и нравствено-духовното възмогване на човека. За да може театърът да изпълни това свое задължение, на сцената трябва да се явяват такива произведения, които да отговарят на бита, на интелектуалното равнище и психиката на съвременния зрител. Но колко огромна е още дистанцията между необходимото и реалното. „Невежеството дава днес тон на нашата драматическа книжнина, безвкусието и тъпостта на масите раздават венците сега!“ А малцината, които са били способни да дадат храна „питателна, здрава, не фалшива“ са се отдали на по-леки занимания. Те не рискуват да отделят средства и време за литературната дейност, тъй като у нас „са малко ония, що търсят истинното и оценяват изящното — и обезсърчението и разочарованието ще бъдат едничката заплата на трудът му“ — говори Вазов от страниците на „Народний глас“ през 1882 г.[4] Сам изстрадал прелестите на тогавашната обществена действителност — изпълнена с политически страсти и дребни боричкания за власт, за слава и

---

[1] Събрани съчинения, т. 18, стр. 43.
[2] Събрани съчинения, т. 18, стр. 370.
[3] Събрани съчинения, т. 18, стр. 378.
[4] Събрани съчинения, т. 18, стр. 18—21.

богатство, Вазов не вини само хората на перото за плачевното състояние на драматургичната книжнина. Необходими са и обективни условия, поддръжка и насърчение от страна на държавни институции, за да се изяви и развива един талант. И в духа на възрожденците припомня, че в „Европа правителствата жертвуват милиони, за да създадат монументални паметници на науката и изкуствата, да тикнат напред прогреса, да създадат авторитети и светила", а в освободена България се правят „неискани от никого икономии в ущръб на светлината", отговорните държавни лица „си правят углушки пред гласът на прогресът, който чука на портата".

Колко застрашителна е била модата да се пишат всевъзможни драми свидетелствува и обстоятелството, че голяма част от критическите работи са посветени именно на произведения от този жанр. Почти всички, които са се занимавали и с критическа дейност, не са пропускали да посочат слабостите на едно или друго драматургическо произведение, да подскажат за особеностите на този род художествено-творческа дейност, да отправят съвети към драмописците. „За да бъде човек драматург, той трябва да представя лицата и действията им тъй живо и тъй нагледно, щото те да приличат на истински, а не да бъдат съчинени и измислени без всяка връзка с действителния живот" — пише П. Пешов в рецензията си за драмата на Св. Миларов „Падането на Цариград". А специално за историческата драма, подчертава се, че тя има и по-особени изисквания: тук въображението трябва да „дотъкми" онова, което липсва в историята; необходимо е драматургът да бъде надарен с аналитичния и критически ум на историка, но и с „огнения език и крилатата фантазия на поета". Като се спира последователно на отделните действия на драмата, критикът намира, че Миларов не се е съобразил с тези особености, не умеел „чрез сравнения, контрасти да изрисува героите живи и характерни". Безпомощен се оказал Миларов и в стихотворството, затова и съветът на критика е — да се заема да пише за неща, за които е надарен.[1] В оценката на Пешов не по-сполучлива се оказва и комедията „Зестра" от Никола С. Шарапчиев. Авторът е създал някои правдиви характери, но действията били лишени от всякакъв драматизъм: уж искал да пише комедия, а ни следа от по-непосреден комизъм или сатира. Истинските лица още не правят драма — припомня критикът на самозвания драмописец. Във връзка пък с излизането на трагедията „Приключенията на Дряновския манастир в 1876 г." от П. Франгов, същият критик с недоумение и тревога подчертава, че у нас трагедиите никнат като гъби, като че ли само у нас е имало страдания, тегла, насилия, варварства. Причината за подобни увлечения Пешов вижда в слабата литературна подготовка на писателите. Те не познават своеобразието на отделните литературни жанрове, не умеят „да разполагат материала според литературните форми и най-подир бездарността им, която ги кара да подражават в писането, както малките деца". Европейските писатели рядко пишат трагедии, защото знаят, „че трагедията не е за всяка уста лъжица". За да се създаде истинска трагедия, трябва да се притежава искрица от Шекспировия гений. А Франгов сякаш е искал да съперничи с бездарието си на Станчов, неспособен да напише нито трагедия, нито изобщо нещо с известна художествена стойност. „Неразбирането го е накарало да пише трагедия за приключения, които се излагат най-добре в повест или разказ". А неизбежно вместо трагедия получило се е „безсолен разказ в разговорна форма", който не ни дава истината нито за въс-

[1] Периодическо списание, 1884, кн. VII.

танието, нито за неговите деятели. По думите на Пешов обаятелните фигури на Бачо Киро и на поп Харитон представляват извънредно благодатен материал за художествено изобразяване, но за съжаление били представени невярно от перото на Франгов. „Нам ще е драго да не се срещаме занапред на книжовното поле с г. Франгов, а също тъй и с тези, които са искали да пишат подобни трагедии“, — подхвърля с хаплива ирония накрая Пешов.[1]

По-цялостно разглеждане на историческото развитие и особеностите на този литературен жанр — оказал се толкова привлекателен по онова време, намираме пак на страниците на „Периодическо списание“, но вече от перото на бъдещия голям литературовед проф. Ив. Д. Шишманов. Още като студент в Йена през 1885 г. той написва обстойна теоретико-критическа статия по повод драмата на П. Иванов „Апостоли на свободата“[2]. Литературният дебют на Шишманов е нещо необичайно за тогавашната критика: не само по обсега на въпросите, но и по широтата и компетентността, с която те са разгледани. Сред тогавашните критически писания, изградени най-често в културно-публицистичен план, или задоволяващи се с едно по-общо посочване на слабости и достойнства, за да се отрече или утвърди едно произведение, обикновено да се изобличи и иронизира автора, Шишмановата статия наистина се отличава с научната трактовка на редица по-общи или по-специфични въпроси, свързани с литературната дейност.

Очевидно младият учен, който от години вече живее с подчертани литературни интереси, е имал съзнание за нравите и схващанията у нас по онова време при оценка на художествени творби и с основание иска предварително да изясни какво се разбира под критика. И понеже повод на статията му е едно конкретно произведение, още в началото той поставя категорично въпроса: „издържа ли г-н Иванов критика?“ И отговаря: „то зависи досущ от понятието, което се скопчва с думата критика“. „Ако под тая злочеста и безосновно намразена реч се разбира само кастрене, брулене и шибане или по-просто: рязане на бяс, ако някой си мисли, че критикът не трябва да се занимава с друго, освен с избухване на парцалуги и обръщане на сплути дрипели. . .“ — продължава своя дълъг, изпълнен с въпросителни и удивителни монолог Шишманов сякаш със словесния арсенал от фейлетоните на Каравелов, — в такъв случай критическият товар наистина ще се окаже „много тежък, Иванов не може го удържа“. „Но ако сме си съставили съвсем друго понятие за критиката, ако сме убедени, че тя е била, е и ще бъде едничката истинска учителка на добрия вкус, най-силният лост за подигането на доброто и хубавото, — че тя не е злобна простакиня, а небесна богиня, може ли тогава и да се питаме: издържа ли Иванов критика?“ Може в това така общо определение на критиката да има нещо от разбиранията на либералите-просветители, не може обаче да се отрече, че Шишманов иска да издигне тази толкова необходима и плодотворна дейност над дребнавите страсти и боричкания, да я освободи от голословните, немотивирани отрицания или превъзнасяния. И той бърза да предупреди: „Главното ни старание не ще бъде да дръгнем г-на Иванова, ами да принесем някоя полза, да покажем колкото ни иде отръки един по-добър път на сиромашката наша драматическа

---

[1] Периодическо списание, 1884, кн. XI.
[2] Периодическо списание, 1885, кн. XV, стр. 448—496.

м у з а.“ Съжденията на Шишманов далеч не се ограничават само върху съчинението на П. Иванов. То е само повод да бъдат засегнати въпроси както от общото литературно развитие, така и от тогавашния наш литературен живот или пък от идейно-естетическо, художествено-творческо естество.

Кое кара младия учен във връзка с едно незначително произведение да прави такива дълги историко-литературни, теоретико-критически екскурзии? Очевидно, на първо място, съзнанието за твърде слабата литературна образованост на хората, заели се с книжовна дейност. И второ — убеждението му, че така изградена и разгърната статията ще отговаря най-добре и на програмата на „Периодическо списание“, по-специално на критическия отдел, програма, начертана така далновидно още при основаването му от В Друмев. Неговите именно основни принципи и похвати при разглеждане на едно произведение начеващият критик се чувствува задължен не само да припомни, но и да следва в известна степен. Още едно доказателство за непреходната значимост на много от възрожденските литературни традиции, за безспорната близост в естетико-критическите разбирания на отделните представители на литературната мисъл през двете обществено-исторически епохи.

Ако българските драмописци познаваха многовековното литературно развитие, ако имаха определени теоретико-естетически схващания и съвременни художествени концепции, ако разбираха особеностите на националната психика и душевност, те не биха се залавяли с такова лекомислие за перото. А и за критика тогава не биха били наложителни обстойните интерпретации на вече изяснени от науката проблеми. Той би могъл направо да премине към оценката на конкретното произведение. „Лесно щеше да ни бъде тогава да се впуснем непосредно в разглеждането на каква да е драма, ние щяхме само да з а г а т в а м е за онези неща, които трябва днес с цял куп думи да обясняваме. Но тъй, както сме си сега — какво да захванем? Да вземем да критикуваме някого и да го режем, без да му речем защо, без да му обадим какво ни се види лошо, без да му покажем лакътя, с който мерим — то е грях. Нуждата от по-съвестна, по-подробна критика става у нас толкоз по-голяма, колкото повече нараства броят на литературните ни произведения.“ Нали именно неосведомеността и неразбирането са станали причина у нас да виреят разни франговци, станчовци и всякакви други писачи, наводнили литературата ни с безброй недомислия! Ето кое кара Шишманов да подхвърля на по-цялостна трактовка едно посредствено произведение. Той предварително заявява, че ще разгледа драмата на П. Иванов от четири аспекта: „откъм идеята ѝ; откъм характерите, потиците и шетбата ѝ; откъм външния ѝ строй; откъм езикът ѝ“. И преди да посочи как са решени тези въпроси от автора, критикът проследява как те са били третирани от големите представители на литературната мисъл през отделните епохи. Но той не остава само при чуждите мнения. Навсякъде се чувствува неговото творческо отношение; онова, което са достигнали другите, се преплита със собствените му съждения и мисли, наблюдения и изводи върху по-общите и по-специфични страни на драматургичното изкуство или въобще върху художественото творчество. А това прави от статията един своеобразен историко-литературен, теоретико-критически трактат.

За Шишманов идеята „е не само най-главната част на драмата, но тя е и огледалото, в което най-хубаво може да се види дарбата на драматическия писач, тя е истинското мерило на неговата душевна пъргавина и сила“. Но успоредно с това предупреждава, че идеята далеч не изчерпва

същността на драмата. Онова, което я отделя от сродните ней поетически видове — продължава Шишманов — това е действието. Тук са изказани интересни съждения за особеностите на драмата в сравнение с другите литературни жанрове — особености, останали непознати за автора на „Апостоли на свободата“: „Истинската драма не може, нито иска да се подлага само за архив, за учебник по историята, нейната цел е много по-висока — възпитателна, нейната основа много по-дълбока — естетическа, затуй тя носи на челото си думата „идея“. А мнозина от българските писачи продължавали да смятат, че драмата „е само за очите на гледачите, а не и за техните сърца“, гледали на нея като на „карагьоз-пердеси“, като на средство за „повърхна забава“, а не „и за поука“. Като поставя пред драмата и нравствено-естетически задачи, Шишманов предупреждава за опасността тя да не се превърне в суха дидактична проповед, да си намята тогата на строг моралист, което най-много отблъсква зрителя.

Спираме се по-подробно на тази Шишманова статия, защото е твърде показателна не само за верните позиции на младия литератор, но и за подема, който вече настъпва в развитието на националната естетико-критическа мисъл. Тук за пръв път някои въпроси получават такава разгърната научна трактовка; за пръв път се говори в такъв широк план за своеобразните изисквания на една драматическа творба. Много от изказаните мисли не са изгубили своето значение и в наше време. Ето например какво е казано за някои от предпоставките, обуславящи безсмъртието на една драма: „Ние не принадлежим именно към числото на ония, които са убедени, че художникът трябва да се придържа о едни установени веднъж образци, като слепец о тояга. Ние сме на мнение, че той трябва да работи по духа на своето време, ако иска да остави нещо трайно на света, нещо вечно. Само из съвременната почва, из тая почва, на която е пораснал, може да изчерпи безсмъртие“. Колко много истини се съдържат в тия думи! Колко просто и ясно е казано за толкова съществени въпроси, по които и днес много се пише и все още някои не искат да ги видят в истинската им светлина и значение. Колко проникновено говори Шишманов за онова, което определя трайността на естетическите ценности, безсмъртието на големите писатели! Или пък за законите на литературно-художественото и теоретико-естетическото развитие, за общочовешкото и националното в литературата, за общото и специфичното, което характеризира отделните епохи, направления и т. н. „Много спорове биха се избегнали, много ядовити стрели не биха били използувани — припомня със загриженост той — ако писателите и критиците се постараеха да вникнат по-дълбоко в процесите на историко-литературното развитие, ако живееха с духа и задачите на своето време, ако подхождат конкретно-исторически към жизнените и художествени явления. Множеството примери от световната литературна история ни карат „да си отворим и ние очите, те искат да ни убедят, че и нашето изкуство ще цъфне и ще завърже само тогава, когато пусне корени в почвата на народния дух. Тази истина си струва да се забележи както от нашите първични писачи, тъй и от критиците. Първите ще се избавят веднъж за всякога от робското подражание, а вторите ще се отучат от сляпото обожаване на чуждото, ще станат по-търпеливи и ще навикнат да ценят и своето си, каквото и гдето го намерят“ — говори с патриотична тревога и чувство за дълг пред националната култура Шишманов.

Едва след такова обстойно разглеждане на обективните и индивидуално-психологическите предпоставки на драматическото изкуство Шишманов отсъжда: „Апостоли за свободата“ не е истинска драма“ — преценка логически

и научно обоснована. А що се касае за чистосърдечните признания на П. Иванов в предговора, че не е направил нещо „изящно по драматическото изкуство“ и че главната му цел била „да не останат забравени движенията за политическото ни освобождение“, в подобни изповеди Шишманов вижда опити за камуфлаж пред читатели и критици, форма за оправдаване на недостатъците на произведението. Ако намерението на П. Иванов е било да не бъдат „забравени движенията за политическото ни освобождение“, както уверява, „той щеше да тръгне по същия друм, по който Захари Стоянов днес мъжки крачи, той щеше да пише записки, мемоари, защото по такъв и само по тъкав начин можеше да се постигне целта“. Несъмнено авторът напълно съзнателно е решил да пише художествено съчинение, но „замъчила се гората, че родила мишка. . . Наместо драма да излезе, явява се на бял свят един с малки изключения сух като козя пастърма катехизис“. Драмописецът не е имал определена идея, ясна цел, неспособен се е оказал психологически да мотивира действията, да изгради образи, да създаде обединяващо звено между отделните герои и в резултат се е получило едно повърхностно, безполезно съчинение.

Шишмановата рецензия наистина представлява уникално явление през 80-те години. За разлика от другите критици той не се задоволява да утвърди или отхвърли едно произведение въз основа на най-общо впечатление или на някои негови черти. Критикът би могъл направо да произнесе своята присъда, но той иска да убеди с необходимата историко-литературна и критико-аналитична аргументация защо П. Иванов не е успял да напише драма. Ако потърсим в предходната критическа книжнина прояви със сходна трактовка на едно произведение, то такива тенденции ще открием у В. Друмев. В обстойната си статия „За критиката“ именно Друмев за пръв път поставя изискването преценката на едно съчинение да става на широк план и се стреми да следва тези си схващания в практическата си критическа дейност. Разбира се, Шишманов отива значително по-напред в това отношение — и по широтата на поставените въпроси, и по компетентната им интерпретация, и с умението си да свързва историко-литературното разглеждане на проблема с теоретически постановки и конкретни художествени анализи.

Още нещо, което ни кара отново да си спомним за някои страни на възрожденската критика, то е езика, на който е написана Шишмановата статия. В стилно-езиково отношение тази първа работа на младия учен твърде много се отличава от по-сетнешните му изследвания. Тук изложението е наситено със страстна публицистичност, с образи и сравнения от разговорната реч, с реплики и иронични забележки, с чувство на хумор и едновременно на високо съзнание. Ето например как приключва Шишманов: „П. Иванов няма наистина някоя особита драматическа дарба, но и не заслужава да го оставяме да се лови на хоро с Гребенаровци и побратими. Само че трябва и той да ни разбира, да не ни се мръщи, ако при старанието си да го отървем от оная дружина сме го пораздърпали и поразчорлявили. Ние искаме най-напред едно нещо от него: да възлезе на едно по-високо становище и да захване сам да се уважава, ако иска и хората почет да му отдават. Да хабиш силиците си за тоя, гдето вее, да пръскаш хубавичкия си умствен имотец, само за да пълниш още приживе книгобранките, то е грях“. А след обстойното разглеждане на езика на драмата Шишманов се обръща към всички хора на перото с думите: „Искате ли да оставите трайни паметници, не се дръжте само като слепци о римата, о външния изливък на поезията, ами гледайте засега да окичате, да обогатявате езика,. . . създайте го, пък тогава го лейте, в каквито калъпи обичате. Титанска работа от вас

се не иска, търсете и ще намерите, тропайте и ще ви се отвори. Лъжете се, ако мислите, че нашият език е беден, той е по-богат , отколкото и най-големият шовинист може да си представи, само че той не се нуждае от Богоровци, ами от Миладиновци. Окичайте езика, докато има още време, докато не сте заминали в редовете на Огняновича или Христакя Павловича. Не мислете, че със сегашния си език стоите много по-високо от тях. Подир сто години и вам ще се подсмиват тъй, както вие тям. . .“

Наистина какви верни указания и проникновени грижи за развитието на националната ни литература и култура! Подготовката на учения се съчетава с будно патриотично съзнание, историко-теоретическите познания — с умение за конкретен анализ, широкият обхват на въпросите — с конкретни препоръки за по-нататъшен подем на националния ни духовен живот.

Все по средата на 80-те години пак в „Периодическо списание“ Шишманов излиза и с друга една статия — за драмата на К. Величков „Виченzo и Анжелина“.[1] Сред потока от безлични драми, комедии, трагедии Шишманов е петимен да види един слънчев лъч да прореже гъстата литературна мъгла. Познавайки Величковото дарование, той се заема да направи „един по-сериозен разбор“ на драмата му, с надежда, че ще бъде правилно разбран от писателя. И кога в ироничен, кога в сериозен тон, с твърде находчиви сравнения и житейски мъдрости разкрива многообразните ѝ недостатъци. Защо е трябвало начеващият драмописец да подражава толкова отблизо на Шекспир и подобно на великия английски драматург да дири сюжети чак в Италия? Нима подобни мотиви не предлага в изобилие и българската действителност — учудва се Шишманов. Ако подражанието се е увело вече като практика в литературата ни, „то това не ще да каже, че трябва да копираме и да разчекваме произведенията на чуждите списатели тъй несвястно“. И в духа на онова, което говореха Каравелов, Бончев, Ботев при подобни случаи Шишманов съветва: „ако не знаеш да подражаваш (по нашата терминология: да побългариш) едно нещо, заеми се по-добре, че го преведи, потомството ще знае да ти въздаде приличната благодарност“.

За разлика от първата си рецензия, тук недостатъците са разкрити в по-друг план. Като запознава читателите със съдържанието на отделните сцени последователно, сочи очебийните несъответствия, слабости, грешки било при обрисуване на лицата, било в трактовката на сюжетното развитие. Мисълта на критика е особено колоритна. Чрез загатвания и умствени реплики, чрез възклицания, въпроси и резки обрати на мисълта той ни кара да почувствуваме илюзиите, наивитета на автора да присади на наша почва чужди нрави и отношения, поверия, психика и т. н. Във връзка с монолога на Анжелина, когато тя призовава мъртвите из гробовете, уверявайки ги, че вижда сенките им да блуждаят около нея, Шишманов възклицава: „Где се намерваме? В кухнята на Гьотевия Фауст ли или на бойното поле при вещиците в Шекспировия Макбет? За бога такива думи из устата на едно залюбено, наивно, седемнадесетгодишно, макар и да кажем двадесетгодишно момиче! — Ама господин Величков! Психоложе!. . .“

Въпреки явните несполуки, Шишманов, който познава Величковото дарование и копнее да се яви нещо по-обнадеждаващо на литературната нива, не пропуща да подчертае в края, че очаква повече от писателя. „И имаме право да се надяваме, защото той е сега между народа си и е в положение да изучи езика му, духа му и нравите му, та да не се вижда други път принуден да ходи да конкурира с италианската литература. Пишете, г-н Ве-

---

[1] Периодическо списание, 1884, кн. VIII, стр. 149—163.

личков, други път за българите и за българския живот. . .“ Ето къде вижда младият критик предпоставките на всяка художествена сполука. Така още с първите си стъпки на критическо поприще, бъдещият бележит литературен историк застава на реалистични позиции, насочва националната ни литература по пътя на правдивото отразяване на българската действителност в нейното историческо развитие, съвременно състояние и по-нататъшни тенденции.

Както и преди Освобождението, реакцията срещу механичното подражание на чужди поетически образци пронизва значителна част от критическите писания. Неведнъж и не от един се изтъква връзката, която съществува между писател и общество, между конкретната жизнена атмосфера и характера на художествената тематика. От подобни позиции и П. Пешов критикува К. Величков във връзка с отпечатването на неговата „селска“ приказка „Найда“.[1] Но докато Шишмановата критика бе съчетана с указания за по-нататъшни усилия, Пешов се ограничава да заяви, че Величков се радвал на незаслужена слава. Очевидно склонността на поета към сантиментално-романтичното, както и увлеченията му по подражание на чуждото са давали основание на неколцина да отричат въобще всякакъв талант у него. А нерядко подобни отрицания са били обусловени, както и при Вазов, от партийно-политически съображения.

Наред с драмописците не били малцина и онези, които са се опитвали в стихотворството, без да си дават сметка за особената природа на поезията. Това става причина често да се припомнят някои азбучни истини. Така напр. по повод излязлата през 1884 г. книга на М. Балабанов „Домашни забавления или песни детински и разни други“ П. Пешов подчертава, че никакво образование и старание не помагат, ако човек не е надарен с поетически талант, който обикновено се изявявал на млади години. Тогава човек е най-впечатлителен, има „фантазия най-богата и чувства най-неудържими и осетни“. А Балабанов, освен че нямал дарба, отгоре на това решил и на стари години да става поет! А за преводите му от гръцки критикът заявява, че в тях нямало „ни поезия, ни логика, ни смисъл и граматика“.[2] Обикновено твърде строг в преценките си, макар и не всякога аргументирани, Пешов е снизходителен към творби, написани върху поетиката на народната песен. В същото време, когато съди така строго някои Вазови стихове, Пешов се изказва особено ласкаво за поемата „Богдан юнак“ от някой си К., където в алегорична форма се разказвало за историята на българския народ — от падането му под робство до края на последната сръбско-българска война. По думите на критика поемата била „рядко явление в нашата литература“, авторът ѝ използувал народната поетика, както някога направил Н. Козлев в поемата „Хайдут Сидер и Черен арап“.[3] И в рецензията си за стихосбирката на Хр. Ив. Дюкмеджиев Пешов повтаря някои от така често срещаните съждения за естеството на поетическото творчество, за необходимостта от талант, но и сега твърде общо. Макар и правени в духа на реалистическата естетика, те не говорят за някакъв подем на критическата мисъл. Ето например какво се казва за формално-художествената страна на поезията: „Най-изпъкналий белег на кьопавите стихове е спъването в четенето им, многоглаголието им, мъртвината в ритмите и уйдормата в съ-

[1] Периодическо списание, 1884, кн. X.
[2] Периодическо списание, 1884, кн. XI.
[3] Периодическо списание, 1885, кн. XVIII.

звучието, — неща, които звънят на ухото както скърцането на ненамазаните колелета“.[1]

По-разгърната критическа статия за поетическо произведение представлява рецензията на Алеко Константинов за „Поема на злото“ от Стоян Михайловски.[3] При всичката самобитност на творческата му индивидуалност, в тази своя първа критическа изява Алеко не проявява оная оригиналност, свойствена на художествените му творби. Заслугата в случая му се състои, че се заема да направи достояние появата на едно дарование сред ширещата се литературна сивота, като аргументирано сочи и сполуките и неуспехите на поета — поискал чрез една своеобразна символика да изобличи недъзите в обществото. Покрай дълбоката си тревога от появата на толкова посредствени и пошли писания, Алеко долавя и здравите тенденции, постепенното раздвижване на националната творческа енергия, разгарянето на духовния огън, тлеещ под пепелта. „И ако сега става това, то как да се не надяваме, че занапред тези искрици ще се увеличат и в количество и в размер, че ще възпламенят по-добър материал, движението ще стане по-всеобщо и тогава ний ясно, съзнателно ще се упътим към мирното умствено развитие“ — пише Алеко със свойствения си оптимизъм. Той проявява верен поетически усет при анализа на поемата. От изострения му поглед не убягват и прекомерната самонадеяност на поета, и несъмненото подражание на някои френски поетически образци, и не винаги оправданата патетичност на стиха, и някои фактически несъобразности, нелогичност на мисълта, анахронизми от различно естество, при очертаване на поетически образи или разкриване на идейно-естетическия замисъл. За разлика от други, критикът не остава при общите оценки и декларации, а всичко подкрепя със съответни цитати от разглежданата творба. Критическите бележки засягат както съдържанието, така и формата на поемата. Прави впечатление, че проявява широки познания върху особеностите на стихотворната техника. Подхвърля на формално-художествен анализ редица места, преди да заключи, че поетът е проявил небрежност или неразбиране в тая насока. Но при всичките си критически бележки Алеко подчертава, че Михайловски „обладава един богат поетически дух и силно въображение, един истинно поетически и величествен слог. Ний си направихме следующето предположение: ако би г. Михайловски да обладаваше стиха на г. Ив. Вазова или ако би г. Вазов да обладаваше духа на г. Михайловски, то ний би се гордели с един високоталантлив поет“. Тази твърде показателна за Алековите естетически концепции съпоставка идва сякаш от онова възхищение, с което той се отнася към внушително изградения образ на Луцифер. Като цитира няколко стиха, в които се разкрива демоничността на образа, Алеко Константинов възклицава: „Е наистина величествено-демонично тържество! Четеш този куплет и забравяш всички недостатъци на Поемата. Пред тебе се рисува вече тържествующият демон; ти виждаш гигантско олицетворение на безпределна злоба. Ти съглеждаш, че чрез адско-злорадна усмивка, смесена със „скрежет зубовний“ се изригва победен възглас срещу създателя на вселената. . . Ти четеш, повтаряш и няма насищане. . .“ Монументалността на образа се откроява с още по-голяма сила на фона на нескопосаните опити, „които юноши-стихотворци току бързат да поднасят на читающата публика. Счукай ги всички в една стъпа и пак няма да се набере поезия и величие само за единия цитиран куплет от Пое-

---

[1] Периодическо списание, 1884, кн. X.
[2] Периодическо списание, 1889, кн. XXXI.

мата. . .“ Като изтъква и някои сполуки на поета при изграждане образите на Ева и на Адам, критикът заключава, че всеки, който следи развитието на „нашата книжнина, ще похвали г. Михайловски, задето е създал своята „Поема на злото“ като ни е дал възможност да получим едно естетично наслаждение в четението ѝ и да възпитаем в себе си надежда, че един талантлив поет, като употреби повече старание за чистотата и гладкостта на своя стих, може и на нашия необработен език да създаде едно велико поетическо творение“. Днес една такава оценка може да ни се стори за прекомерно висока, още повече, че не на Михайловски бе съдено да доказва годността на нашия език за създаване на „велики поетически творения“, каквито бяха вече създадени две десетилетия преди него. Важното в случая е друго: „Поема на злото“ със своя изобличителен патос и злободневна сатиричност е допаднала извънредно много на Алековия идейно-естетически свят — влязъл в конфликт с тогавашната пошла, лишена от по-високи стремежи буржоазна общественост. Нали и цялото му литературно творчество е подхранено именно от този конфликт, който донесе смъртта и безсмъртието на писателя.

Не може да не се подчертае все по-голямото значение, което започва да се обръща на поетическата форма, на художественото изпълнение. Колкото и дълбок да е замисълът на поета, каквито и съвременни идейно-философски концепции да има, ако те не намерят адекватно художествено въплъщение, творбата не ще бъде в състояние да изпълни своето предназначение. Особено се подчертава, че изискванията към съвременните поети, заели се да претворяват патриотическа тематика, са много по-големи, изисквания, които произтичат от утвърдените вече здрави традиции в тази област през възрожденската епоха. Безспорните завоевания на националната поезия задължават да се върви все по-напред, да не се профанират съкровените въжделения на българина и се принизява естетическият му вкус.

Както вече бе изтъкнато, големите писатели от 80-те години живеят в една или друга степен с патоса на възрожденската епоха. Ако в обществените им позиции този патос звучи с нееднаква сила, а в моменти дори в известен дисонанс, то в литературната им дейност той се чувствува по-осезателно. Нали най-значителните художествени завоевания възсъздаваха възрожденска тематика! Наред с усилията чрез средствата на поетическото слово, на мемоаристиката или публицистиката да бъдат направени достояние на новите поколения дейци и събития, дали съдържание на онази драматично-величава епоха, появяват се и опити да се очертаят образите и дейността на някои от големите възрожденски творчески личности в историко-литературен или литературно-критически очерков план. В това отношение интересни са двата очерка на К. Величков за Г. С. Раковски (1885) и за Л. Каравелов (1884).

Очеркът за Раковски, писан по случай пренасяне на костите му в България през 1885 г., говори за дълбоко преклонение към автора на „Горски пътник“, утвърдил непреходни традиции в национално-революционното движение, в новата българска литература. Макар Величков да не разглежда аналитично поезията на Раковски, подчертава, че тази обаятелна личност е намерила най-пълен израз в неговата литературна дейност. Заварил твърде бедно книжовно и литературно наследство, Раковски си поставя грандиозна задача — да повдигне националната творческа мисъл на световно равнище, „да ѝ даде отпечатък, съответствующ с идеалите и стремленията на народа“. Величков добре разбира, че съчиненията и поетическите творби на Раковски, преценявани от съвременни позиции, „губят много от своята цена в отноше-

ние както на литературното си достойнство, така и в научното си съдържание". Застанал на верни историко-литературни позиции, специално подчертава, че правата на критиката не могат да имат голямо значение по отношение съчиненията на Раковски. „Тяхната цена стои не в повечето или по-малко относително литературно достойнство, което имат, а във великото влияние, което са упражнили над духовете и в резултатите, които са произвели. . ." И сам Величков разглежда какво обаяние е имала над духовете поемата „Горски пътник", колко съвести е пробудила, колко сърца е възпламенила за народополезна дейност.

По-показателна за естетико-критическите позиции на Величков е студията му за Л. Каравелов. В нея се води и полемика с онези, които неоправдано възвеличавали, идеализирали дейците от миналото, като в случая се има предвид авторът на „Българи от старо време". Подчертавайки, че историята зле се отплаща на незаслужено възвеличаване, авторът на очерка декларира намерението си да даде вярна оценка на Каравеловата личност, на литературното му наследство. Макар да заявява, че Каравелов прокарал дълбоки бразди в националната ни литература, Величков не успява да вникне и разбере нито идейно-емоционална същност на поезията му, нито естетическите богатства на оригиналната му белетристика. Според Величков Каравелов пишел стихове само за да изрази определена мисъл, те нямали нещо поетическо, не въздействували на читателя. „Онния, които намират поезия в стихотворенията му, правят си илюзии в достойнството им, единствено поради тенденциозното направление, с което се отличават по-голямата част от тях. Лишени съвсем от лирическо движение, те се докоснуват повърхностно и без въодушевление до възпявания предмет и остават читателя студен и нетрогнат". В поезията си Каравелов се ръководел от разума и не допускал участието на чувствата и въображението. А това убивало поезията, защото нейният извор бил „човешкото сърце". Величковите разсъждения сякаш вървят по линията на онова, което говореха просветителите-либерали, съдещи за значимостта на поетическото творение от нравствено-сантиментални, консервативно-романтични разбирания. Той не може да си обясни защо Каравеловите стихове били изпълнени с песимизъм, защо гледал на нещата откъм лошата им страна, сякаш оставал глух за доброто и светлото в живота. Известна стойност намира само в стиховете с природни мотиви, оправдава тъгата му по отминала младост, както била изразена в „Хубава си моя горо". При всичкото си обаче отрицателно отношение, прекалено строгият съдник не е могъл да не признае, че и като поет Каравелов се извисява над всевъзможните бездарни стихоплетци, подвизавали се преди и след него, към които е било отправено не един път острието на критическото му перо. Едничкото безспорно достойнство на Каравелов като поет Величков вижда в обстоятелството, че е обработил българския стих и е доказал, че и „българския език е способен за поезия".

Главната заслуга на Каравелов за българската литература трябва да се търси в белетристиката му. Той слага началото на българската повест, създава творби „от които някои ще останат и ще се ценят винаги, било по съдържанието си, било по езика си и стила си". Но и сега критикът намира много от повестите за незавършени, защото били писани за нуждите на вестника „по предначертана веднъж схема", с чести прекъсвания поради друга заетост на писателя. А всичко това лишавало творбата от поетическо единство. По-лошото обаче в случая идвало от това, че Каравелов не обработвал художествено-творчески онова, което заемал от други. Стилът му бил твърде прозаичен, лишен от всяко вдъхновение. „Колкото и високо да

иска да издигне мисълта, стилът лази по земята и сваля най-сетне и нея долу“. Величков разделя повестите на Каревелов на „патриотически“ и „нравоучителни“, като подчертава, че последните, „нравоучителните“, имат далеч „по-висока литературна стойност“. А ето и твърде странните му аргументи: при повестите със сюжет от борбите между българи и турци писателят не е могъл да даде вярно изображение на вековния поробител, тъй като малко познавал неговата същност. „Различието на вярата и на народността не е позволила никога да се установят между нас и тях (турците) никакви връзки социални, никакви общи морални интереси. Ние сме останали винаги два свята, затворени един за други, непознати един на други. Всеки е живял за себе си. Когато освобождението дойде, то ни намери, подир пет века, така чужди един на други, както в първия ден, когато турците са установили владичеството си над нас. Омразата, съществуваща между притеснители и притеснени, наместо да се укроти, е расла с времето, но тя никога не е дохождала в стълкновение с противоположни чувства. Не е могло да има почва в отношението на едните с другите, за трагическа борба между враждебни, непримирими страсти. В това и състои трудността на задачата за писателя, който иска да осветли живота ни под турците“. Едва ли е необходимо да се посочва, че художествената практика на немалко писатели опроверга тези твърдения на критика. Нали едни от най-значителните творби бяха създадени именно с тематика от борбите между българи и турци! Още по-неубедително звучи заключението на Величков, че Каравеловите повести страдали от „творческа изобразителност“ и „художествена обработка“, главно поради своеобразните възрения, които имал писателят за литературата. „Тия взглядове са чисто утилитарни. Каравелов не се е задоволявал в своите повести да представлява картини от живота. Той е искал читателите да извлекат полза от представляемите картини и то в смисъл на идеите и началата, от които се е ръководил той сам“. И по-нататък: „Каравелов не описва само в своите повести, а поучава. Той не представлява само картини пред читателя, а и заключения. У него не само отсъствува всяка обективност, но той нито се старае да прикрие пристрастието си. От там у него тия постоянни отстъпления от описуемия предмет, тия дълги и много пъти тривиални разсъждения, които придават ако не на всички, то на голяма част от повестите му характер на газетни фейлетони“. При автора на „Мамино детенце“ публицистът и писателят вървели ръка за ръка, което се оказвало пагубно върху художника. След като бе отрекъл на Каравелов възможността да опознае душевността на турците, техния бит и психика, сега Величков пък пише, че писателят не е могъл да изобрази вярно и живота на българите, защото не го познавал, дълги години живял вън от отечеството.

Величков сам признава, че наблягал на недостатъците на Каравеловите повести, защото искал да отрезви някои млади в голямото си преклонение пред писателя, стигащи и до подражание. А от друга страна — да охлади онези, които го превъзнасяли незаслужено. „Ние сме слушали и чели такива отзиви от някои крайни обожатели на Каравелова, които прогласяват, че само онези могат да претендират за името на писатели, които вървят по неговите стъпки.“ Очевидно не е трудно да се схване, че Величков има предвид Захари Стоянов, който, както вече бе отбелязно, издига Каравелов на най-висок пиедестал като писател, критик и публицист. В тази висока оценка голяма роля безспорно е изиграло и родството в обществено-политическите и идейно-философските възрения на двамата апостоли на национално-революционното движение. Величков е бил чужд на революционно-демократи-

ческата идеология. Литературните му схващания, макар и с патриотично-хуманитарна насоченост се различават значително от материалистическите концепции за характер и роля на литературата. Струва ни се, че не ще бъдем далеч от истината, ако обяснение за твърде отрицателната преценка на Каравеловото литературно наследство потърсим и в желанието му да опровергае на всяка цена неговия апологет З. Стоянов. А известно е, че по онова време Величков и З. Стоянов стоят на противоположни политически лагери, което обуславя в значителна степен взаимните им отношения като писатели и критици-публицисти. Но и каквито обяснения да търсим на твърде необоснованата и по същество невярна Величкова преценка на Каравеловата белетристика, безспорно е, че това се дължи най-вече на различието в идейно-философските и естетико-критическите възрения на двамата писатели. С очерка си за Каравелов Величков сякаш се явява пръдължител на оная либерално-просветителска линия в критиката, която се очертава още през 60-те и 70-те години.

Бързата обществено-политическа поляризация, борбата, която се разгаряла между отделните партии, дават своето отражение и в литературно-критическия живот. Политическата принадлежност на писателя е определяла често и отношението към творчеството му. При все че още не се открояват дълбоки различия в естетическите концепции, в литературния живот се обособяват няколко групи, всяка разполагаща със свои периодични органи, които са се отнасяли твърде критично и скептично един към друг. От една страна, „Народний глас“, „Наука“ и „Зора“, редактирани от Вазов и Величков, които издания минавали за органи на народно-консервативната партия, от друга — вестниците на прогресивно-либералната партия като „Независимост“, „Борба“, „Южна България“, на чиито страници З. Стоянов обнародва острите си критически статии и фейлетони, от трета — „Периодическо списание“ с твърде противоречива идейно-естетическа линия, редакцията на което вижда в „Наука“ и „Зора“ сякаш свои съперници и не пести нападките си срещу тях. Въпреки че всички апелират за обективност и безпристрастност при оценката на литературните явления, почти никой не може да надмогне идейните и политически симпатии и антипатии, личните си отношения и т. н. Колко болезнено реагира П. Пешов на критиките, отправени към „Периодическо списание“ от страниците на „Наука“ или на в. „Марица“. Критиците от Пловдив са окачествени като „еснафи“, които, въпреки голямата си неприязън към органа на Книжовното дружество, нямало да успеят да завържат ръцете и сковават езика му. А в появата на „Зора“ вижда чиста спекулация, нескопосано превъплъщение на „Наука“. В пристрастие обвинява и Ив. П. Славейков пловдивската журналистика: в тамошните вестници и списания пишат все едни и същи лица, взаимно се хвалят, критиките им са твърде субективни, необосновани и т. н. Хората, които работели в Княжеството, като М. Дринов, Н. Балабанов, П. Каравелов, Петко Славейков били по-достойни и скромни, по-безпристрастни, отколкото онези, които развивали литературна дейност в Пловдив — С. С. Бобчев, Величков, Вазов, Гешев.

Несъмнено, създалите се отношения между малцината представители на литературно-художествената и критическата мисъл, резултат на най-различни предпоставки, често отнемали много от творческите сили, което се отразявало на литературното развитие изобщо. Но, от друга страна, в тези спорове, покрай многото субективни съждения, характеристики, преценки и т. н. са се разкривали и верни неща, действителни слабости, над които носителите им не могли да не се замислят. На трето място във взаимните

критики, колкото остри и субективни да са били понякога, се е хвърляло известна светлина върху културно-историческите и индивидуално-психологическите предпоставки на литературата, върху нейния характер, роля, значение и т. н.

Типичен пример в това отношение представляват З. Стоянов и Вазов. Макар в разбиранията си за същността и предназначението на художественото творчество и двамата да стоят на демократически реалистически позиции и грижите им за създаване на народополезна литература да ги насочват и към активна културно-публицистична и критическа дейност, между тях се установяват своеобразни отношения.[1] Ако в своите „Записки" той не е могъл, както сам признава, да говори хладнокръвно и безпристрастно за дейците на национално-революционното движение или за неговите противници, то и в публицистичната си и критическа дейност, засягаща проблеми и хора на онова бурно десетилетие след Освобождението, той не е могъл да изневери на своя страстен темперамент. Тази непримиримост се е изявявала с особена сила към хора, които стоели на противния политически лагер. И тези своеобразни черти в характера и душевността на З. Стоянов трябва да се имат предвид, за да можем да си обясним защо се изказва с такава критичност за някои Вазови творби. Надарен с верен художествен усет, застанал на материалистически естетически позиции, той не е могъл да не види мощната творческа индивидуалност и поетическа сила на своя политически противник. Но, от друга страна, не е могъл да се примири с Вазовата инертност и боязън по време на освободителните борби, а още по-малко с обстоятелството, че възторженият певец на възрожденските дейци след Освобождението бил в редовете на ненавижданата консервативна партия. Следствие на това между двамата талантливи художници на словото и активни представители на литературната критика по онова време се създават отношения, които са показателни не само за характеристика на индивидуалностите им, но и за тогавашната обществена и литературна атмосфера.

Когато през 1881 г. в „Наука" Вазов започва да печата своите спомени „Неотдавна", З. Стоянов обнародва в сливенския вестник „Съветник" една твърде злъчна статия срещу поета.[2] Несъвместими са за З. Стоянов възторжено-романтичното отношение на Вазов към герои и събития от 1876 г. с поведението му през ония драматични дни. А и някои неточности от фактическо естество относно тези събития още повече раздразват темпераментния публицист-критик. „И така във възпоменанията на г. Вазова не се вижда друго нищо, освен противоречия на секи ред, ахкания и охкания, гръмливи фрази и поетически изражения, зад които авторът навярно искал да зашуми своята голота." Наскоро пак в „Съветник" и пак с подписа „С", З. Стоянов излиза с рецензия за повестта „Митрофан".[3] Тук авторът на повестта направо е обвинен в плагиатство. Като припомня някои моменти от съдържанието на „Ревизор" и на „Повесть о том как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" от Гогол, критикът прави някои съпоставки и заключава, че нашият писател е окрал големия руски класик. „Аз с презрение се отнесох към това обвинение и отговорих по-после в Со-

---

[1] Вж. подробно Димо Минев, Иван Вазов и Захари Стоянов, литературни отношения и влияния, Известия на Висшия институт за народно стопанство, Варна, 1958, кн. II.

[2] В. Съветник, 1882, бр. 33.

[3] В. Съветник, 1882, бр. 35.

фия в статията си за моята черга“ — признава години по-сетне Вазов пред Ив. Шишманов.[1]

В една друга статия „Обзор на българските поети“, печатана в хумористичния вестник „Кукуригу“ (1883, бр. 36) с псевдоним „Барон фон Бръмбал“, З. Стоянов отново злъчно иронизира Вазов за спомените „Неотдавна“. Но не са пощадени и някои от стиховете му. Макар че владеел добре стихотворната техника, природата „забравила да му вдъхне поетически дух, т. е. картинното въодушевено изображение на това, за което иска да ни разкаже“ — отсъжда безапелационно критикът. И по-нататък уверява, че Вазов бил неспособен, поради своя плах характер, да възпее революционни събития и герои. Политическият противник на Вазов е извънредно бдителен към всяка проявена слабост от страна на поета. Във връзка с двете представления на Вазовата комедия „Михалаки чорбаджи“ в Пловдив отново осмива злъчно писателя и този път наистина не без основание. По думите на критика героите били жизнено неправдоподобни, сцените — изпълнени с исторически несъобразности. Дори и самозвания рухчушки драматург Т. Станчов не би дръзнал да прекроява така нещата — с явно пристрастие подхвърля З. Стоянов. „Както щете, но героите на г. Вазов в „Михалаки чорбаджи“ са сакати същества. Имената им са български и турски, говорят на език понятен, но в същност те са кукли, безчувствени призраци и се привеждат в движение да говорят чрез нишки, които авторът държи в ръцете си. По всяка вероятност г. Вазов като признат вече като непогрешим талант, взел перото в ръката си и безсъзнателно надраскал една приказчица, една шега, на която турил заглавие „Михалаки чорбаджи“. Ако никому не е простено да изопачава историческата правда, то още по-малко това е допустимо за Вазов, „който разбира много добре що ще рече драматическо художество. Никому не е простено, бил той поет или гений да се подиграва с литературата. Ние съветваме г. Вазова, че ако той иска да задържи своето място — румелийски поет, трябва да не фалшифицира живота“.[2]

За талантливия летописец жизнената и историческата правда е основно задължение на всеки писател. Тя е толкова по-неизбежна за онзи, който е решил да пресъздава действителни събития и хора от величавата предосвобожденска епоха. И най-малката неправдоподобност в тази област извиква гняв и хапливи бележки. Но, от друга страна, писателят-критик не смесва характера и похватите на отделните жанрове книжнина, третиращи историческа материя. Като прави преглед на кн. III и IV на сп. „Наука“ З. Стоянов обещава да посочи по-късно недостатъците на изследването по черковния въпрос на Св. Миларов. А за печатаната в същото списание повест „Немили недраги“ мимоходом отбелязва, че не било необходимо Вазов да сочи авторите, отгдето е почерпил сведенията за героите на повестта. „Ние питаме г. Вазова да ни отговори: повест ли пише той или исторически изследвания? Ако е последното той е в правото си да цитира стотина автори, а ако е първото — той няма право, защото от повестите и романите никой не изисква хронологически източници. Ние мислим, че г. Вазов бърка на текстта с тия исторически подпорки“.[3]

Бележитият историограф и мемоарист не пропуска да уязви Вазов с повод и без повод. Във в. „Южна България“ (бр. 91, 1884) в рубриката

---

[1] Ив. Вазов, спомени и документи, 1930, стр. 236.
[2] Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 112—113.
[3] Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 96.

„Литература“, във връзка с появилия се портрет на Л. Каравелов от А. Митов, З. Стоянов говори за необходимостта от пълно издание на съчиненията на председателя на БРЦК. Изразявайки преклонението пред делото му, той отново заявява, „че ако има списател със самостоятелно направление, на когото съчиненията да не са умрели по-напред от своя автор, то тоя писател е Л. Каравелов. Неговите трудове още за дълго време ще намерят поклонници измежду потомството: по тях, а не по други, ще да се възпитава за в бъдеще нашето младо потомство“. Това налага да бъде потготвено пълно издание на съчиненията му, които „ще направят епоха“ в книжовния живот. И съвсем неочаквано, със свойствения си хаплив сарказъм, подхвърля: „Те ще принудят мнозина кресливи жаби, поклонници на Виктор Юго и пр. да захвърлят своето перо и да се откажат по-нататък от всякакви по-нататъшни литературно белетристо-творчески гъделичкания, защото всеки ще да бъде в положение да направи разбор между истинското и калпавото“.[1] Няколко години по-късно (1889), по повод представянето на драмата „Руска“, З. Стоянов отново иронизира поета и с характерния си остър език заявява, че тя „е от ония произведения на Вазова, гдето фалшът, посредствеността, грубите нарушения на епохата, характерите, на драматизма са непростителни и позорни“. По-оправдано би било театърът да играе чужди пиеси, „отколкото сакати дрипели, героите на които ходят на кокили“.[2]

Острите, неумолимо критически, саркастично-иронични бележки на З. Стоянов са излизали най-често с псевдоним. Но Вазов е знаел кой се крие зад тях. Колкото и болезнено да е посрещал тия язвителни критически бележки и подмятания, той не се увлича в спорове. Със свойствения си хуманизъм отправя призиви за благородство и търпимост между хората на перото. А когато реагира, почти винаги дава по-широк обхват на отговорите си. И обикновено използува стихотворната форма.[3] Но и при всичките си призиви за по-възвишени идеали, за заглъхване на низките страсти и т. н. и той не намира в себе си сили да излезе с достоен отзив за „Записките“ на З. Стоянов. Само мимоходом, по случаен повод подхвърля, че в тях отстъствувала обективност и „трезвений взгляд на задачата на историята“. Когато обаче след 1885 г. З. Стоянов отстъпва от демократическите си възрожденски позиции, съюзява се с монархията и с довчерашния потисник на българите — помашкия владетел Ахмед Тъмръшлията, тогава Вазов дава простор на накипелите чувства и в една бележка изобличава отстъпничеството на предишния апостол на Априлското въстание. „Но като вникнахме психологически в техните писания, в техните постъпки, ний дойдохме до заключение, че тия люде — казьоните — са побъркани в мозъка си, че тия са упарени от проста полуда и че в такъв случай може сигурно да се очаковат от тях най-невероятни, най-чудовищните, най-предателските помислевания и постъпки“.

Не са малко стиховете, в които Вазов дава своеобразен отпор на критици от рода на З. Стоянов, които стихове тук няма възможност да бъдат анализирани. В тях, като реагира на отправените му язвителни нападки, често прекалено несправедливи, поетът обосновава своето гражданско поведение и естетическо верую. Но и той, при всичкия си хуманизъм и стремеж към едно

---

[1] Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, стр. 156—157.
[2] В. Свобода, 1889, бр. 233.
[3] Вж. стихотворенията „Кипеж“, Събрани съчинения, т. III, стр. 87; „Поезията“, т. II, стр. 191; „Към тържествуващите клеветници“, т. II, стр. 376.

по-обективно оценяване на литературните явления, едва след смъртта на бележития мемоарист и публицист се изказва ласкаво за белетристичния му талант, за талантливото му темпераментно публицистично перо. Това е един от характерните случаи, когато отношенията между двама писатели се определят не от близостта в литературно-естетическите им концепции и схващания, а преди всичко от политическата им принадлежност, от поведението им към обществените събития на момента. А това още един път потвърждава колко тясна е била зависимостта на литературните оценки, на критическата мисъл изобщо от обществено-политическата атмосфера на времето. И в това отношение съглеждаме продължение на някои от възрожденските литературно-критически традиции.

Твърде противоречиво е отношението към творчеството на Вазов и от страна на „Периодическо списание". На неговите страници излизат най-голям брой рецензии и отзиви за Вазови произведения в стихове и проза и то все от перото на П. Пешов. При редицата си верни съждения и оценки, този постоянен сътрудник на критическия отдел на органа на Книжовното дружество, който е искал сякаш с дейността си да замести Друмев и Бончев, които определяха облика на този отдел преди Освобождението, не съумява да прояви по-дълбоко критическо проникновение. Макар да признава таланта на Вазов и в съжденията си да изхожда общо взето от принципите на реалистическата естетика, произведенията на поета не винаги намират съответна справедлива оценка. Понякога във вярна насока се съглеждат допуснатите от Вазов слабости от идейно или художествено естество, не са редки обаче и случаите, когато характеристиките са обусловени не от чисто литературни съображения. Антагонизмът между „Периодическо списание" и излизащите в Пловдив „Наука", и „Зора", „Народний глас" се чувствува и в литературно-критическите им писания.

С основание П. Пешов критикува комедията „Михалаки чорбаджи". Вазов не успява „да извади от публиката тип на чорбаджилъка в лицето на Михалакя, описан невярно и неестествено". А „изкуството не търпи лъжа и изопачаване на живи лица" — подчертава критикът. Произведенията на художника „трябва да пречистят живота от мръсните и гнили елементи, като осветляват пред обществото високите и хубави идеали". Но затова е необходимо героите да бъдат не измислени лица, а взети от действителния живот, да бъдат изобразени с техните характерни черти и многообразни прояви. Само тогава произведението може да убеди читателя, да го увлече и го насочи към размисли върху онова, което авторът е разкрил или подсказал в своята творба. Тук се крие именно непреходното значение и завладяващата емоционална сила на големите писатели като Гогол, Шекспир Шилер и др. А Вазов за съжаление не е успял да нарисува жизнено правдиви характери, да се домогне до по-углъбено виждане и изобразяване на епохата, заключава Пешов.[1]

И по друг повод същият критик припомня, че причините за Вазовите несполуки в двете комедии „Михалаки чорбаджи" и „Митрофан" се крият в непознаването на непосредната следосвобожденска действителност, проблемите на която се е заел художествено да пресъздава. Обратно — когато Вазов се е обръщал към възрожденската епоха винаги е проявявал верен усет и е създал вълнуващи произведения като повестта „Немили недраги" — говори Пешов в специалната си рецензия, посветена на тази

---

[1] Периодическо списание, 1883, кн. IV.

творба.[1] Тук героите, по думите на рецензента, били нарисувани с някои техни типични черти и прояви, макар и сега писателят да бил доловил повече външната им страна, отколкото своеобразието на вътрешния им живот. Като възхвалява поета за безпристрастието и вълнението, с които разказвал за онова време, за хора като Странджата и Бръчков, критикът не без известно лукавство подхвърля, че Вазов бил неспособен да опише освободителното движение, защото стоял настрани от него, не го познавал. Според Пешов немалко от творческите несполуки на Вазов идвали от голямата му активност. Оттук и многократните съвети: да не бърза да пише, да не хаби силите и способностите си в недомислени трудове и т. н.; „инак несъмнений му талант ще вземе лоша посока, ще се заплете из тръната на европейската поезия и мисъл и ще заглъхне".

За несъмнения Вазов талант Пешов говори и в рецензията си за стихосбирката „Италия", като отново го упреква в прекомерна плодовитост. Но тук критическият патос е в друга насока: неоснователно Вазов възпявал само хубостите на италианската природа и величието на историческите паметници, останал е сякаш сляп на съвременния живот, с неговите социални неправди, пороци и идеали. „С малки изключения поезията на г. Вазов е усладителна: тя е песен на любовник, който не вижда друго, освен рози; авторът не се коснува до шиповете и бодилите на живота, до всичко туй, което би възбудило тъга, жалост, скръб и укор". Затова новата му сбирка щяла да „услади мнозина, но няма да ги накара да се замислят, няма да възбуди у тях житейски въпроси, които да ги безпокоят и смущават, които да заседнат в душата им". От думите на критика се разбира, че за него оправдание има само оная лирика, която е с ярко изразен граждански патос, в която поетът е изразил направо своя замисъл, без да си служи със символни образи, каквито Вазов използува в някои от стихотворенията си, които са оценени като несполучливи.[2]

Сръбско-българската война от 1885 г. вдъхновява мнозина — звани и незвани — да се заловят за перото. Стихотворството взема епидимически характер. Хора от различни възрасти и професии са се надпреварвали „да прославят героите, но покрай тях и себе си със списателство". Но от многобройните оди в съзнанието на читателя не остава нищо, както граченето на гаргите не привлича ничие внимание — пише П. Пешов в рецензията си за Вазовата стихосбирка „Сливница".[3] „Наместо да ни усладят с мелодиите на златострунната гусла и упоителния кавал, нашите поети се помъчиха да ни заглушат ушите с биенето на пукнат тъпан и газови тенекета". Да се пишат стихотворения не са достатъчни само възторг и знание на граматиката. Необходима е дарба да се извайват образи, да се рисуват картини. Сред множеството сурогати единствен Вазов създава стихове с истинско вдъхновение, „които могат да усладят борците, да утешат страдалците и мъчениците, които лежат по болниците с отрязани крака и ръце и да разтушат майките и бащите на загиналите герои за нашата свобода". Вазовите стихове свидетелствували най-красноречиво за „разликата между талант и бездарност". Макар че и в тази стихосбирка имало стихове насила стъкмени, написани без нужното вдъхновение, Пешов ѝ дава висока оценка. И това е една от най-положителните му рецензии за Вазов. Причините за подобно признание може би се дължат на обсто-

---

[1] Периодическо списание, 1884, кн. X.
[2] Периодическо списание, 1884, кн. XII.
[3] Периодическо списание, 1885, кн. XVIII.

ятелството, че стиховете в „Сливница“ били пропити с ярък патриотичен патос и допадали на гражданските тежнения на критика, на разбиранията му за характер и цел на поезията.

Изобщо П. Пешов, чиито писания определят в онези години облика на критическия отдел на „Периодическо списание“, макар да не се изявява с някои по-цялостни концепции по теоретико-критическите въпроси на литературата, нито да се отличава с верни прогнози за развитието на националната ни литература, в съжденията и оценките си върви по линията на реализма, застъпва се за тясно единение на художествената дейност с проблемите на българската действителност.

През 80-те години Вазов определя в значителна степен облика на критическата дейност. Но, от друга страна, творчеството му в стихове и проза служи като пробен камък за естетическите позиции на мнозина литературни критици. Със своя народностен, реалистичен характер и гражданско-патриотичен патос то е обайвало всеки, който не е робувал на формалистично-идеалистическата естетика, на елементарни, тесногръди художествени концепции или на лични партийно-политически съображения. Интересен в това отношение е литературно-критическият дебют на д-р К. Кръстев, посветен на Вазовата стихосбирка „Сливница“.

Статията си Кръстев пише в края на 1887 г., тогава още студент в Лайпциг.[1] Но е твърде показателна за тогавашните идейно-естетически позиции на бъдещия апологет на изкуство „далеч от злобата на деня“. В една друга статия, писана няколко месеца преди нея, Кръстев, както вече бе отбелязано, изказва извънредно правдиви мисли за тогавашния литературен живот у нас, защищава Вазов от неоснователни нападки. Сега той отново негодува, че политиката се вмесва навред у нас, оценката на един писател е в зависимост от формално политическата му принадлежност. Кръстев се изказва възторжено за стиховете от „Сливница“, отразили много от мислите и тежненията на българина. „Кой не би рекъл, че тези мисли са сякаш откраднати из дъното на душата му“! Критикът дори съглежда известна близост между някои стихове от „Сливница“ и от „Епопея на забравените“. Затова поетът няма право да недоволствува от постигнатото. Ако все пак е имал право от нещо да бъде недоволен, това могли да бъдат епитетите, с които е обкичил сърбите и крал Милан. Докато по време на войната подобни епитети са могли да намерят известно обяснение, сега те вече звучали твърде неестествено, общественият и естетическият им анахронизъм се откроявал по-ярко.

Както сам признава, статията си Кръстев написал с цел да отбие неоснователните обвинения срещу поета, както и да обясни „някои недостатъци на „Сливница“. Авторът смята за несериозен упрека, че Вазов не изнасял историческите и другите причини за войната. И във връзка с това говори за разликата между наука и поезия. Поезията има своя област, която започва оттам, дето свършва областта на науката. Верни мисли са изказани и за творческата индивидуалност на Вазов, склонен да се възхищава не от живи хора, а от идеи и идеали. Когато в „Епопеята“ Вазов възпява герои като Раковски, Каблешков, Левски и други, където поетът „е на върха на поетическия си талант, езика е чудна мелодия, а характеристиката диша една мощ, една величавост, каквато само геният ражда“, Вазов се вдъхновява не от „индивидуалната личност“, а от идеята „що са е въплътила в техния характер; пред нея скланя той глава, нея обожава“.

---

[1] Сп. Труд, 1888, кн. V и VI.

Оттук Кръстев обяснява и склонността му да рисува „възвишени, грандиозни сцени“. Същата Вазова склонност се откроявала и в „Сливница“. И сега „не войник, не вожд, не княз е героя, а български народ“. Като подчертава, че Вазов е способен да се възхищава много повече от миналото, отколкото от непосредно живото, Кръстев заявява: „Който обича нека смята това за недостатък, само да не забравя, че поетът не е длъжен да пише, както би се щяло незнам еди кому си. На критика може да се подлага само създаденото от него, а не таланта му; работата на критика или на биографа ще бъде само да констатира, въз основа на създаденото от поета, че таланта му бил такъв и такъв“. Не се съгласява младият учен и с онези критици, които обвинявали Вазов ту в прибързано писане, ту в прекомерно поправяне на творбите си. Сочейки неоснователността и противоречивата същност на подобни упреци, Кръстев изтъква колко много световно известни писатели многократно са поправяли своите произведения, но никому не идвало на ум да ги укорява за „невдъхновеното“ им писане. Запленен от художествения талант на поета, от големите му естетически завоевания, критикът споделя, че имал отдавна желание да се сближи и лично с него, „с онзи, който тъй вещо умя да схване духа на времето си, неговата празнота, апатия, долен материализъм и душевен застой в мрак“. Искрено признава, че Вазовите произведения са упражнили дълбоко и благотворно влияние върху цялата му душевност. Идеята да излезе в защита на българската поезия — така примитивно разбирана от мнозина, робуващи на всевъзможни предразсъдъци, се родила именно, когато изучавал Вазовото творчество. Той вече е разбрал, че наред с художествени дарования трябва да се родят и достойни защитници и ценители на тяхното изкуство и не без патриотична гордост подхвърля, че и у нас един ден ще се явяват хора като Лесинг или Белински. Трябвало обаче да се работи и подготви почвата за тяхната поява.

Сред тогавашната критика съжденията на Кръстев за Вазовата творческа индивидуалност се явяват най-проникновените. Начеващият талантлив критик още не е изпаднал в плен на идеалистическите теории и с верен реалистичен поглед долавя и подчертава силата на Вазовите стихове, техния жизнен извор, съкровения им патриотичен и хуманистичен патос. „Идеята е сърцето и душата на Вазовата поезия. Те са тъй страстни щото аз са надявам да не сгреша много, ако кажа, че деня, в който България се събуди за нов живот, е и деня, когато Вазов „стана“ поет. Дали би са събудили поетическите му сили, ако не бе са родил именно в тази епоха на преход, ако не бе свидетел на 1876 — тоз колос в историята ни — е поне съмнително. От тъз страна той е много сроден с „тихий“? Любен Каравелов, в друго, колкото и да е голяма разликата помежду им“. Различието между двамата писатели, чиито поетически пориви така изцяло биват подхранени от национално-освободителните борби, Кръстев вижда както в човешките им личности, така и по отношение характера на дарованието им. Единият е революционер и апостол, с неспокоен темперамент, другият — надарен с мека душа, способен повече да съзерцава и да се възхищава, отколкото да действува. Вазов е повече поет по душа от Любена. Затова, докато с течение на времето Каравеловото влияние като художник ще намалява това на Вазов ще расте — заключава Кръстев краткия си, но твърде интересен и показателен паралел между две дарования, които са давали тон на литературния живот през десетилетията, непосредно преди и след Освобождението.

Когато характеризира Вазовия поетически свят, Кръстев използува примери и от сбирките „Италия“, „Поля и гори“ и др. И заключава, че между белетриста и поета Вазов няма твърде общо. Никой не би допуснал, че авторът на „Чичовци“ и „Хаджи Ахил“ е един и същ с този на „Гусла“, „Поля и гори“. Поетът „не само търси редките и скъпите светли страници в историята ни или в неотдавнашното минало, но често рисува и бъдещето, тъй привлекателно и идеално, както живее в душата му“. Той не е „съвременен“, както би се искало на неколцина опартизанени критици. „Той живее повече вътрешен живот: ту са възвиси в областта на идеалите си, ту са задъни в душевните си борби и лутания и от тях намира изхода, сякаш само тогава, когато ги повери на стиховете, на книгата или когато забрави себе си и забичува заспалите си съвременници, будни само там, дето кипят ниски страсти.“ И с оглед да помогне в правилното разбиране на Вазовата поезия Кръстев отново се връща на въпроса за отношението между науката и поезията. И съжденията му са в духа на онова, което срещахме в писанията на Л. Каравелов — отделил немалко сили, за да обоснове необходимостта от научно и от художествено познание. Това се е налагало и поради обстоятелството, че по онова време философията на позитивизма печелела все повече следовници и някои започнали да гледат скептично на художественото познание, други пък искали едва ли не литературата да следва същите принципи, които били присъщи на научните области. Трети пък противопоставяли науката на литературата, смятали, че те взаимно се изключват. От друга страна, все по-настойчиви ставали гласовете и на разните поклонници на идеалистично-мистичните естетически теории, които са се силели да докажат, че изкуството е плод само на божествено вдъхновение, на необвързаното от нищо въображение, че няма нищо общо с положителното знание. И затова младият учен, литератор и философ подчертава недвусмислено: „Само хармонията между науката и поезията може да има претенции, че почива на научна философска почва. . . Истинската поезия никога не е вървлувала с науката“. Твърде показателен е краят на статията. Писана в Лайпциг, с цел да разкрие прелестите на Вазовата поезия и даде подтик на онези, които искали да изучават това рядко дарование в националната ни литература, Кръстев с тревога признава, че двумесечното му пребиваване в България го е навело на много тъжни размисли и споделя съмнението си — дали особената атмосфера в отечеството нямала да даде друга насока на намерението му да продължи етюдите си върху Вазов. Наистина твърде симптоматични съмнения! Цялата по-нататъшна литературно-критическа дейност на д-р К. Кръстев потвърждава колко дълбоко основание е имал, когато е пишел последните редове на извънредно ценната си статия, отбелязала началото на един научно-творчески път, по-сетнешната насока на който тогава никой и не подозирал.

*

Очевидно тук не е възможно да бъде изчерпателно разгледано всичко онова, което излиза по страниците на вестници и списания като проява на критическата литературна или общокнижовна мисъл. Пък и библиографската пълнота в случая може би е най-малко наложителна, за да се очертае картината в нейните главни контури и доминиращи тонове, да се видят възгледи, принципи, тенденции, характеризиращи една дейност, така тясно свързана с литературно-художествения и културно-книжовния

живот изобщо, в годините, когато българският народ прави първите крачки по пътя на самостойното си политическо развитие. Разнообразните критически писания, които бяха предмет на досегашното ни изложение, разкриват достатъчно ясно в каква насока са били усилията на хората, занимаващи се и с критическо-оценъчна дейност, какви са били ръководните им идейно-естетически критерии, каква е била третираната проблематика, похватите, които са били използувани при нейната интерпретация и т. н.

Онова, което заслужава още да се отбележи като по-характерна проява на критическата мисъл, то е, че и сега немалко усилия се отделят за оценка на книги и съчинения с научен, общокултурен или учебно-педагогически характер. Малцината по-ярки представители на критическото перо са участвували в цялостния културен живот на едва освободеното отечество и естествено е било погледът им да се спира на почти всичко, което засягало интелектуално-духовните потребности и интереси на публиката, да привличат общественото внимание върху онези книжовни прояви, които са могли да се окажат полезни или вредни за умственото, нравственото или естетическото издигане на народа. Несъмнено това се е налагало и от културно-публицистичния характер на много от критическите работи. За онова време напълно естествено е било в една критическа статия, преглед или рецензия да бъдат засегнати въпроси от различно естество. Конкретните литературни оценки се редуват със съждения за обществено-политическата атмосфера, с призиви за по-голяма отзивчивост на отговорните държавни институции, с тревожни констатации за твърде ограничения духовен поглед на читатели и писатели, с настоятелни изисквания за даване на повече и различни познания на хората и т. н. и т. н. Твърде редки са случаите, когато се подхващат и някои теоретико-естетически въпроси или въпроси от историко-литературен характер.

Трябва, от друга страна, да се подчертае, че въпреки различията в оценките на конкретните произведения и нееднаквите критерии за обществено полезното и художествено ценното, въпреки някои противоречия в съжденията за същността и ролята на литературата и насоката на нейното развитие, в областта на теоретико-критическата мисъл не срещаме онази дълбока поляризация, която е характерна за обществено-политическата действителност. Набелязаните две линии в литературния живот на възрожденската епоха и сега продължават взаимно да се преплитат; у едни и същи писатели намираме разсъждения и оценки твърде непоследователни в идейно-естетическо отношение.

Онова, което определя съдържанието и дава тон на литературно-критическата мисъл, са въпросите, свързани със създаването на жизнено правдива, народностна литература, литература, която да бъде отзвук на българската действителност, на борбите на народа за политическа и социална свобода, за културен напредък. Затова и проблеми като отношението между писател и общество, познавателния и възпитателния характер на художествената книжнина, нейния национален облик, нуждата от използуване големите достижения на другите народи, характера и задачите на критиката и т. н. са предмет на по-разгърната или по-фрагментарна трактовка по различни поводи. Почти във всички статии се говори за изоставането на националната литература, за опасността от механичното подражание на чуждото, за необходимостта да се повишат художествените и културните критерии на писатели и читатели и т. н.

Ако възрожденските писатели изобличаваха турските властници и техните волни и неволни поддържници, борейки се срещу ретроградното

в бит и мисловност, в културно-естетически концепции, то след Освобождението хората на литературната мисъл влизат в конфликт с официалната общественост, с буржоазните властници. И този конфликт се откроява колкото от художествените творби, в не по-малка степен и от литературно-критическите писания. И те най-често са изпълнени с дълбоко недоволство и вътрешен бунт, обусловени от несъответствието между обществено-етически, културно-естетически тежнения и пориви, от една страна, и примитивизма, пошлостта, идейно-гражданската поквара — от друга. В този конфликт между идейно-естетически и граждански идеал и непосредната обществена и литературна практика се раждат най-добрите прояви на литературно-критическата мисъл на десетилетието.

Разбира се, въпросите, свързани със създаване на литература, съзвучна с обществените и духовно-нравствени потребности на народа, не са се схващали в еднаква широта и глъбина от отделните хора на критическата мисъл. Но в случая по-важното е, че усилията им са в тая именно насока. И сега напразно ще търсим по-ярки съзнателни прояви на формалистично-идеалистическата естетика, на теориите на „чисто изкуство“, откъснато от житейските проблеми. Макар да са стояли на нееднакви политически позиции, да са се числели към партии с различни идейно-социални платформи, с различни разбирания за държавно устройство и обществени отношения, най-видните представители на литературната мисъл са се вдъхновявали от народностни идеи, искрено са се стремели към изкуство, което да съдействува на националния и културния напредък. И сега много от традициите на руската реалистична литература, на материалистическата естетика служат за изходно начало на критическата дейност на най-видните писатели. Едни от тях черпят направо от руски извори, други — чрез писанията на възрожденските дейци. Идеалистическите теории още не са успели да проникнат, да увлекат хората на литературата. Дори и онези, които учат на Запад, и някои от тях по-късно ще станат ревностни пионери на тези теории у нас, в началните си литературно-критически прояви стоят на народностни, ярко реалистични позиции, доразвиват някои от ръководните принципи на възрожденската критика, оказали се особено животворни и привлекателни за всеки, живеещ с пориви за служене на националния напредък.

Изобщо обстоятелственото проучване на литературно-критическата дейност през 80-те години не може да не ни доведе до извода, че онова, което националната критическа мисъл бе завоювала в лицето на най-видните ѝ представители П. Р. Славейков, В. Друмев, Т. Икономов, Н. Бончев, Л. Каравелов и Хр. Ботев продължава да бъде опора и изходно начало на хората, които определят облика на литературния живот през десетилетието. Разбира се, отделните писатели и критици подхващат едни или други от принципите и възгледите на възрожденците, в зависимост от цяла редица обективни обстоятелства и субективни-индивидуални предпоставки, предразположения и т. н. Едни остават при най-общите положения за развитието на национално-самобитна литература; други се стремят да акцентуват върху своеобразието на художественото познание; трети — успели да получат една по-системна школовка, развиват на по-широка научна основа някои от основните принципи на демократическата, реалистическата литература, като изискват тя да бъде в максимално съзвучие с обществените и културно-естетическите потребности на българската народност, да догонва големите завоевания на европейската худо-

жествена мисъл. Тук обаче трябва да се отбележи и друго: ако през възрожденската епоха с някои свои страни и прозрения теоретико-критическата мисъл сякаш изпреварва литературно-художествените постижения или поне се развиват на една обща плоскост, то през 80-те години критическата мисъл не бележи такива върхове. От друга страна, не съглеждаме и онова несъответствие между теоретико-критически съждения и непосредна художествена практика, каквото срещаме у някои възрожденски писатели.

Както вече бе подчертано, не само характерът и обсега на въпросите, които се дискутират, се родеят твърде много с ония от предходните десетилетия, но и формата на литературно-критическите писания в годините след Освобождението, с малки изключения, е почти същата. Това са преди всичко книжовни прегледи, кратки отзиви и рецензии, културно-публицистични статии, дописки, бележки, написани понякога във фейлетонен дух, или пък по-общи работи, където наред с другите въпроси се засягат и отделни страни на тогавашния литературен живот.

Това твърде тясно родство в съдържанието и формата, в патоса и общата насоченост на литературно-критическата дейност непосредствено преди и след Освобождението ни дава основание да бъдат поставени и някои по-общи теоретико-методологически въпроси, свързани с развитието на националната ни литература, като напр. идейно-естетическата същност на възрожденските литературни традиции, общото и новото в художествения тип обобщение, характера на реализма през тия десетилетия, периодизацията на художествената книжнина и т. н. Разбира се, тези въпроси за сега стоят извън нашата задача. Не може обаче да не споделим един от изводите, който се налага с цялата си очевидност от досегашното ни изложение, а именно, че в развитието на литературно-критическата и теоретико-естетическата мисъл Освобождението не бележи никакъв качествено нов етап. Процесите, които започват да зреят в художествената и теоретико-критическата област през втората половина на XIX век, особено през 60-те и 70-те години, продължават в общи линии и сега, през първото десетилетие след отхвърляне на отоманското господство. Ако тематиката, естетическата същност, национално-патриотичното звучение на много художествени творби през осмото десетилетие дава основание за известни резерви относно възприетото становище, че Освобождението на България през 1878 г., бележейки нов период в обществено-политическото и социално-икономическото развитие на народа, представлява и началото на нов етап в литературата, то обстоятелственото изучаване на теоретико-критическата мисъл, на нейния характер, обсега на въпросите и начина на тяхното интерпретиране и т. н., ни кара да търсим прехода към качествено нов период едва през 90-те години, когато наистина се явяват у нас нови идейно-естетически и теоретико-критически принципи, когато наред с литературата на критическия реализъм се появява и революционно-пролетарската литература, идват и първите прояви на модернистичните идеалистически теории и течения и т. н. Очевидно в областта на художествената и научно-творческата дейност процесите не са така резки, както в обществения живот. Тръгването на България по самостоятелен път на обществено-икономическо развитие не води веднага и автоматически до появата на качествено нови принципи в литературно-художествената, идейно-философската, критико-оценъчната дейност. Тук нещата се оказват много по-сложни, традициите — по-трайни и силни, новото идва по-късно. Тези въпроси несъмнено заслужават цялостно разглеждане и на тях ще се спрем на друго място.

БОТЕВИЯТ ФЕЙЛЕТОН ВЪВ ВЕСТНИК «БУДИЛНИК»

Стефана Таринска

Фейлетонното творчество на Христо Ботев не е голямо по обем — само седем произведения и обхваща сравнително кратък период от време — около две години. Но то даде израз на характерни тенденции в развитието на сатиричната проза през Възраждането и окончателно утвърди фейлетона като пълноценна форма в нашата художествена литература.

Ботевият фейлетон се появява на страниците на вестник „Будилник“. Очевидно това не са първите опити на писателя за публицистична сатира, нито началните му търсения в областта на фейлетонния жанр[1]. Хумористичният вестник на Ботев отразява възможностите на зрял сатирик и индивидуалния почерк на един майстор на фейлетона.

Когато излезнал бр. 1 на „Будилник“, Христо Ботев вече десет месеца работел в редакцията на в. „Независимост“ като помощник на Каравелов. Неговата идея за издаване на сатиричен вестник не е била откъсната от задачите, които са стоели пред органа на революционната партия. Изострянето на обществено-политическите борби, активизирането на антиреволюционните елементи, особено след залавянето и смъртта на В. Левски, налагали сатиричното разобличение от позициите на революцията да потърси по-широко поле на действие. През периода 1869—1876 г. се правят многобройни опити в страната и сред емиграцията за издаване на сатирични вестници. И в самия орган на революционната партия наблюдаваме, наред с поддържането на постоянна сатирична рубрика, нахлуване на сатиричния елемент в почти всички журналистични форми, до редакционните бележки на вестника. Ботевият „Будилник“ несъмнено възниква като помощник на революционния орган, за да подеме разобличителния патос на рубриката „Знаеш ли ти кои сме“?

Продължавайки традициите на възрожденската публицистична сатира, Ботев се обръща към малките сатирични форми като диалог, анекдот, гатанка, сценка и др. Но главното му внимание е насочено към по-сложните сатирични жанрове, които могат да отразят по-широк кръг от жизнените явления и да доведат до по-съществени, по задълбочени обобщения и изводи. Ботев като сатирик има предпочитание към теми и проблеми от обществено-политическата действителност. Анекдотичното в тясно битовите

---

[1] Сериозните усилия на Мих. Димитров и други изследователи, насочени към установяване на Ботевото участие във в. „Тъпан“ и в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“, според нас не са довели до резултати, които позволяват да бъде увеличено познатото сатирично творчество на писателя. Така че, проследявайки развитието на Ботев като сатирик, принудени сме да започнем с творбите, печатани в неговия хумористичен вестник.

или интимните отношения не го привлича като самоцел. Наистина общественo-значителната проблематика е основна характерна черта на нашата възрожденска сатира от самото ѝ зараждане, но Каравелов и Ботев ѝ предадоха ярка политическа целенасоченост. Стремежът на двамата писатели-сатирици към политическо осмисляне на явления на пръв поглед далеч от чистата политика, стремежът към изтъкване на обществено-политическия смисъл на отделния факт или събитие, определи и търсенията им в областта на публицистичната сатира. Не е случайно, че Каравелов, създавайки фейлетоните си под заглавие „Знаеш ли ти кои сме?“, тръгна от публицистичната статия, а не от малките форми, така характерни за възрожденската сатира и публицистика. И показателно е, че във в. „Тъпан“, където срещаме голямо разнообразие от малки сатирични форми (някои от които добиват внушителни размери, без да придобиват белези на качествено изменение — например някои от сценките), фейлетон, дори фейлетонни бележки не намираме, тъй като все още липсва стремежът към издигане на злободневното в орбитата на големите обществено-политически проблеми. Затова в. „Тъпан“ има голяма заслуга за разработването на отделни сатирични похвати, за създаване на някои образи чрез средствата на публицистичната сатира, за идейното изостряне на сатиричното оръжие и т. н., но за развитието на фейлетонния жанр има заслуга само като лаборатория, в която се коват и усъвършенстват отделни градивни елементи; законите, необходими за постройката на цялото, тук не бяха открити.

Напротив, сатирата във в. „Будилник“ има подчертано фейлетонен характер. Съновникът, гатанките, сатирични миниатюри от рода на „Видено“, „Чуто“, „Рецепт“ не определят облика на публицистичната сатира във вестника. По-характерни са произведения като „Фабрика за попове“, „Революция в Крайово“, „Обрезание на жените“. В тях злободневното е видяно под ъгъла на голямата обществена тема, която се чувствува в подтекста на разказа за конкретния злободневен факт. Те звучат подчертано фейлетонно, макар че са повече наброски, бележки по дадена тема, откълкото разгръщане на тази тема в цялостно произведение. Затова онези от тях, в които вниманието на писателя се е задържало върху предмета на изследването, за да набележи определена тема, естествено прерастват в пълноценен фейлетон („Долапът“).

Фейлетонен характер има и програмната статия на в. „Будилник“ — „O, tempora! O, mores!. . .“ Специалната ѝ задача — да обоснове програмата на вестника, да изясни идейната платформа на редактора: обектът на сатирата и позициите от които ще се осъществява разобличението — е постигната чрез творба, изградена по принципите на фейлетонния жанр.

Малките сатирични форми от рода на гатанките, съновника, анекдотът „Казано“ или бележките „Ще видите“, „Ще се намери ли?“, стихотворенията, народната песен-пародия и т. н. внасят богатство и разнообразие на сатиричните форми, необходимо за един вестник, без да се делят от по-големите публицистично-сатирични жанрове. По тематика, по герои, по насоченост на разобличението те също се включват в общия кръг от проблеми, завладели вниманието на редактора. Самият писател ги създава като отделни моменти от единна сатирична картина на действителността, която той носи в съзнанието си. Затова често ги обединява и чрез формални белези. Например трите сатирични миниатюри „Подслушано“, „Видяно“ и „Казано“, свързани чрез заглавията, или „Фабрика за попове“ и „Калъп за учители“, свързани по съдържание и по форма до такава сте-

пен, че могат да се приемат като една творба, близка по характер до фейлетона.

В настоящата статия ще се спрем на онези сатирични творби, които според нас представляват образци на фейлетонно творчество. Това са: „Тая нощ сънувах. . .“, „Хайде на изложбата!“, „O, tempora! O, mores!“ и „Долапът“.

По отношение на тематика, проблематика, герои Ботевият фейлетон във в. „Будилник“ е свързан много тясно с рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ и изобщо с вестник „Независимост“.

Прочетете произведенията под заглавие „Знаеш ли ти кои сме?“ до бр. 33 на в. „Независимост“ (5. V. 1873 г.) и продължете с фейлетоните от „Будилник“: същите проблеми, същите герои, същата идейна оценка от позициите на революцията. Чувствува се нов автор, но все пак в една до голяма степен обща идейно-емоционална атмосфера. Познат ни е този гняв срещу всички „труженици в полето на глупостта“: бездарни поети, неспособни книжовници, невежи редактори, ограничени учители; позната ни е силната ненавист към „все и вся дебелокожа породица чорбаджийска“, към родоотстъпниците и предателите; познат ни е протестът срещу примирението и търпеливостта на роба; не срещаме за първи път и подигравките по повод прослувутите „реформи“ на турското правителство и т. н. Надали ще срещнем герой, над който да не е плющал бичът на Каравеловата сатира в „Знаеш ли ти кои сме?“ Тук са Хаджи Иванчо хаджи Пенчович ефенди и отец Балабанов, музикословеснейшият господин Пишурка и сладкото перо Михайловски, букурещката Добродетелна дружина за обиране на умрелите и Българското лъжовно дружество и т. н. и т. н. В четирите Ботеви фейлетона от в. „Будилник“ са намерили място повече от четиридесет лица и почти всички са герои, познати от „Знаеш ли ти кои сме?“ А програмната статия на в. „Будилник“ е чудесен обобщаващ фейлетон, изграден върху познати мотиви от поредицата публицистично-сатирични произведения „Знаеш ли ти кои сме?“ Надали Ботев би могъл да открие сатиричния си вестник с такава творба година и половина по-рано, когато се появява първото обявление за него. „O, tempora! O, mores!. . “ е сигурна стъпка по проправен път. Тя предупреждава читателя не само за идейната платформа на новия сатиричен вестник, но и за това, че той ще продължи започнататото от Каравелов.

1

Редица моменти от съдържанието на Ботевите фейлетони в „Будилник“ сочат, че тези творби са създавани в навечерието на излизането на вестника. „Статия без заглавие, но не и без цел“ на Тодор Шишков, за която се споменава в „Хайде на изложбата“, е печатана в бр. 6, г. VIII на в. „Право“ (21 април 1873 г.), т. е. девет дена преди появата на „Будилник“. Ботев е могъл да види този брой на в. „Право“ най-много три-четири дни преди слагането под печат на първия брой на сатиричния си вестник. „Тая нощ сънувах“ излиза на 9 май и е свързан по съдържание с редица материали в броя на „Независимост“ от 5 май 1873 година. Но фактът, че Ботев е замислил издаването на „Будилник“ още през 1871 г. дава основания да се смята, че някои от сатиричните творби, публикувани през 1873 г., са били написани по-рано. Такова предположение прави Ал. Бурмов за фейлетона „Долапът“.

В коментара към том първи от събраниете съчинения на Хр. Ботев (1948 г.) Ал. Бурмов се спира обстойно на фейлетона „Долапът“, като поставя главно въпроса за времето на неговото създаване. Според Бурмов, Ботев не е написал това произведение през 1873 г., когато излиза в. „Будилник“, а две години по-рано, когато е замислил издаването на вестника и печати съобщение за него във в. „Свобода“ (бр. 28 от 25. XII. 1871 г.). Този извод е направен въз основа на някои факти, намерили отражение във фейлетона, които според Бурмов отвеждат към обществено-политическите събития през 1871 г. Той смята, че героят на това произведение „Саръ чизмели Мехмед ага“ е великият везир Махмуд Недим паша, заемал тази длъжност в периода от август 1871 г. до юли 1872 г. Следователно произведението е било написано в рамките на този период, във връзка със замисления сатиричен вестник. „Че именно него има предвид Ботев под името „Саръ чизмели Мехмед ага“, твърди Бурмов, се вижда от другите данни, които той съобщава за него — именно неговото губернаторство в Сирия и участието му във въпроса за престолонаследието.“ Ботев е публикувал две години по-късно това произведение, тъй като е смятал, че то не е изгубило своята актуалност, като е променил само името на Махмуд Недим паша със „Саръ чизмели Мехмед ага“, което буквално означава „Мехмед ага с жълтите ботуши“, т. е. някой си, който и да е. С това, смята Бурмов, авторът е подчертал по-добре своята основна мисъл, че който и да дойде на власт в Турция, положението на нещата няма да се промени[1].

Доводите на Ал. Бурмов на пръв поглед са напълно правдоподобни и убедителни, но ако проследим внимателно съдържанието на произведението и се обърнем към действителните факти, легнали в неговата основа, ще видим, че твърдението му е невярно. Ще се спрем по-широко на този въпрос не само за да уточним времето на създаването на фейлетона, а защото това до голяма степен е и въпрос за принципите, по които Ботев гради фейлетонната творба.

Фейлетонът „Долапът“ е посветен на честите безсмислени и безрезултатни смени във висшето управление на Турската империя. Идейният извод, който Ботев иска да внуши на читателя, е, че промените в турския държавен апарат, диктувани единствено от капризите на султана, не могат да доведат никакви промени в политическия и икономическия живот на империята, която изживява последните мигове пред своята окончателна разруха. Той е намерил сполучлив образ, за да даде израз на тази идея: въртящия се долап, по силата на чийто сляп въртеж се изкачват и слизат турските държавни мъже.

От съдържанието на фейлетона личи, че конкретният повод за написването му е една от поредните смени на министерството и на оглавяващия го велик везир. Произведението започва така: „Долапът, на който се въртят от толкова време насам чираците на Фуада и Алия, се спря и на височината остана саръ-чизмели Мехмед ага. Тъй нещо овехтя, както е овехтял и мозъкът на фанариотския патриарх. Но цариградските хаваджии, а в туй число и пачаврата „Турция“ ни разправят за знаменитостите на този мъж и за неговата програма. „Чираците на Фуада и Алия“ са онези турски политически дейци и държавници, които след смъртта на Фуад паша (1869 г.) и на Али паша (1871 г.) — най-даровитите турски политически мъже на времето,

[1] Христо Ботев, Съчинения. Редакция и коментар от Александър Бурмов. т. I, София, 1948, стр. 418—419.

посветили дейността си на заздравяването на Империята — се опитвали да продължат тяхното дело. Началният израз оставя впечатление за момент, отдалечен с известен период от време от смъртта на Али паша. А Махмуд Недим паша е непосредствен заместник на Али паша и ако Ботев има предвид именно него, става неясен, или най-малко неточен изразът, с който започва фейлетонът. За фейлетониста Ботев, който разчита на силата на конкретното разобличение, такава непрецизност и то в самото начало на произведението е трудно допустима. Но това е съмнение, което трябва да бъде разрешено чрез проверката на фактите. Писателят предоставя богати възможности за такава проверка. Трябва обаче да сме усетили една особеност на фейлетонното му творчество — много тясно, дори педантично придържане към конкретния факт, отприщване на въображението по посока на „онагледяването“ на факта, но не и по линията на неговото досътворяване.

Ботев отбелязва, че повода за написване на произведението дължи на в. „Турция“, който разказвал за знаменитостите на новия везир и за неговата програма. Ясно е, че и биографичните данни за „знаменития мъж“, изложени по-надолу (че бил проводен от Фуад паша „да коли и беси в Сирия“), са взети също от споменатите възхвали на „Турция“. Ако прегледаме внимателно в. „Турция“ през този период, ще видим, че след назначаването на Махмуд паша за велик везир редакцията в няколко броеве наред се занимава с новия везир и с промените в министерството. В бр. 29 (от септември 1871 г.) се говори специално за достойнствата на Махмуд паша и на някои от неговите министри, а бр. 34 от 9 октовмри печати „Окръжно писмо на Великий везир към външните управители“, което представлява всъщност програмата на новото правителство. След няколко броя това събитие отшумява. Всички статии и дописки обаче, свързани с него, са твърде далеч от атмосферата на Ботевия фейлетон. Като имаме предвид не само основната идея, която, разбира се, би могла да се разгърне чрез конкретния материал, свързан с идването на Махмуд Недим паша, както и чрез данни, свързани с провъзгласяването на който и да е велик везир от това време, но и цялото му конкретно съдържание, не можем да допуснем, че той е създаден по повод възкачването на новия велик везир през 1871 година. В противен случай би трябвало да приемем една значителна отдаленост между събитията, станали причина за раждането на творбата и нейното конкретно осъществяване — нещо съвсем чуждо на Ботев като фейлетонист.

Освен това, биографичните данни, които Ботев съобщава за новия велик везир и които карат Ал. Бурмов да смята, че именно Махмуд Недим паша е героят, останал на върха на спрелия долап, не ги намираме съобщени под каквато и да е форма в споменатите броеве на в. „Турция“. Това поставя още веднъж под съмнение твърдението, че годината 1871 е дала фактически материал за написването на фейлетона „Долапът“.

Къде тогава бихме могли да търсим източниците на тази Ботева творба?

Цялото съдържание на произведението и най-вече неговото начало ни насочва да търсим фактическата основа непосредствено преди отпечатването му. Брой първи на в. „Будилник“, в който е печатан „Долапът“, излиза на 1 май 1873 г., следователно неговите извори би трябвало да търсим с най-голяма вероятност през месец април същата година. Ставали ли са по това време промени във висшия държавен апарат на империята? Да! В началото на месец април 1873 г., за един период по-малко от две години след смъртта на Али паша, пети път стават основни промени в тур-

ското министерство и смяна на великия везир[1]. Брой 8 на в. „Турция“ от 7 април 1873 г. съобщава, че за велик везир е назначен Мехмед Ружди паша Ширванизаде. А в следващия брой 9-ти от 14 април 1873 г. същият вестник печата статия „Програмата на новий велик везир“. Именно за тази статия на в. „Турция“ споменава Ботев в началото на произведението и тя е дала повод за създаването на фейлетона. В нея се излага програмата на новия велик везир по отношение на външната и на вътрешната му политика (Ботев дори е спазил реда на изложението, превеждайки в сатирични образи смисъла на тази програма). В същата статия се говори и за „знаменитостите на тоя мъж“, който по думите на писателя „бил знаменит с това, че едно време, като си връзвал една заран гащите Фуад рекъл на Мехмеда: „Хайде чоджум, сенда чираам ол!“ и го проводил да коли и беси в Сирия!“ Явно, Ботев има предвид втората част на статията, където се изтъква, че още твърде малък Мехмед Ружди паша бил натоварен от Фуад паша с отговорна и трудна мисия около потушаването на размириците в Сирия, с която той се справил много добре. „Той направи до толкова забележителни успехи — славослови „пачаврата Турция“ — щото Фуад паша. . . го предложи за високий чин на казаскерин. . .“

За отношението на новия велик везир към стремежа на султана да измени реда на престолонаследието тук не се говори нищо.

Друг източник, за който Ботев не споменава, но към който непременно трябва да се обърнем, за да доизясним конкретното съдържание на фейлетона, е в. „Независимост“. Изтъкнахме вече тясната му връзка със сатиричния вестник на Ботев. В редица броеве на Каравеловия вестник, предшествуващи излизането на „Будилник“, се говори специално или мимоходом за желанието и опитите на султана да направи свой наследник сина си Юсуф, което било в разрез с установената традиция в Турската империя. Най-тясна връзка забелязваме с една дописка от Цариград, печатана в бр. 31 на „Независимост“ от 21 април 1873 г., която, разглеждайки вътрешно-политическото положение на Империята, съобщава, че новият велик везир щял да падне така скоро, както и неговият предшественик и че недоволството на султана от великите везири се дължи на това, че в тяхно лице той не можел да намери съчувственици, за да осъществи своята идея за престолонаследието. „Мнозина говорят, съобщава дописникът, че султанът е тежко болен. Преди малко време той строшил от яд няколко скъпоценни огледала в своята стая, затова, че не намира способни хора, които би изпълнили неговите желания.“ А Ботев пише във фейлетона си:“. . султанът троши сега огледалата, защото му се смеят и му думат: „Син ти не е твой син! Син ти няма да стане цар!“ Очевидно Каравелов и Ботев са използували общ източник — единият за съставяне на цариградската дописка, другият — за публицистично-сатиричната си творба. Прави впечатление и това, че в първата част на дописката авторът се занимава с нерадостното положение на гръцката патриаршия, която вече окончателно губи своя авторитет и влияние сред българското население, а Ботев в своята сатира на два пъти подмята за фанариотския патриарх: за отдавна изветрелия му мозък — в началото и за алъш-вериша му с небето (заради претенциите, които е имал, че може да бъде единствен представител на българския народ пред бога) — в края на произведението.

---

[1] Затова Ботев подхвърля: „Т у й н е щ о о в е х т я, както е овехтял и мозъкът на фанариотския патриарх. . .“

Общи моменти със съдържанието на фейлетона „Дэлапът“ откриваме и в уводната статия на в. „Независимост“, бр. 32 от 28 април 1873 г. Тя е посветена на въпроса за реформите на турското правителство, тълкува честите смени на турските държавници и говори за най-новия велик везир Мехмед Ружди паша. В тази статия се казва, че „министрите падат и стават. . . защото тяхната съдба зависи само от волята на султана“. А за новия велик везир се съобщава следното: „Немските вестници говорят, че той е прост, необразован и ограничен; а цариградските дрипели ни уверяват, че той ще да свали и звездите от небето. . . С една дума Ширванизаде — Мехмед Ружди-паша е улем (поп), следователно неговата политическа програма се заключва в корана.“ Давайки образен израз на същите мисли, от позициите на същата идейна оценка Ботев пише във фейлетона: „Смисълът на тая програма е: новият везир във външната си политика ще се е пазидане яде свинско месо, а ще гледа да яде само онова, което заякчава стомаха на държавата му и във въпроса за пищеварението заедно с другите министри ще се върти на долапа. А колкото за вътрешната политика на тоя мъж, тотящевърви, както върви и мозъкът на долапчията“.

Разбира се, тук има и редица други оттенъци, затова е и образ. Като използува една от максимите на мюсюлманската религия (правоверният турчин не трябва да яде свинско месо) — символ на фанатизъм и изостаналост, за да разобличи консервативната същност на новата везирска програма, Ботев насочва вниманието към напразните опити на турските държавници за частични промени и реформи, за да разкрие тяхната несъстоятелност. Тази идея, която лежи в основата на произведението, се отлива в ярък образ към края на разказа: „Ами великият везир? От долапа той ще прави преобразования в държавата, каквито прави и долапчията в стаята си, само че няма да троши огледала и сахате, а овчите глави на раята — доде се завърти пак долапът и краката на мъжа се потътрят по земята, а на везирската височина дойде други чирак и каже: „Куку! И аз не ям свинско!“ — и начне и той да прави преобразования.“

Трошенето на овчите глави на раята и горчивите нотки, които преливат в гневен изблик (финала), навярно са във връзка и с пресните примери за „еничарлъците. . . по Македония“, намерили място в дописките на бр. 6 (от 21 април) на в. „Право“. За тях споменава и уводната статия на „Независимост“. Разбира се, коментира Каравелов, подобни ужаси стават и по другите места, но цариградските вестници се намират в ръцете на г-на Геновича, който е най-първият вярноподданник на султана“. Подчертаният израз припомня едни скоби в началото на „Долапът“: „Сега вече като везир, тоя знаменит мъж (мъж е и наш Генович) издал и програма на политиката си“.

Краят на фейлетона („Тъй, но в тази чифутска чаршия се дробят залъци за попара и попарата ще бъде добра! Само кой ли ще я сърба? О! Честит си, български народе! Честита е твоята кожа!“) е във връзка също и със споменатия по-горе политически преглед в бр. 31 на „Независимост“ (от 21 април 1873 г.), в който се коментира програмата на новия везир: „Разбира се, че тия фрази (т. е. обещанията в прогрмата — б. м.) могат да имат значение само за ония, които не познават нито Турция, нито нейните господарствени мъже. Немският вестник „Д. Цайтунг“ говори за положението на Турската империя следующето: „По всичко са види, че в Цариград твърде скоро ще да са разиграят страшни катастрофи. Променянията на министрите са само предговор на оние трагедии, които

щат да са представат в стария сарай, т. е. на неговите развалини. . .“

Всички данни и съображения, които бяха изтъкнати дотук, говорят, че фейлетонът „Долапът“ е писан през 1873 г., през втората половина на месец април — непосредствено преди излизането на вестника, в който е напечатан.

Наред с това, съпоставянето на произведението с фактическия материал, послужил за канава на неговото изграждане, разкрива някои основни принципи на Ботевото фейлетонно творчество.

Големите обществено-политически въпроси се поставят във фейлетоните на Ботев по повод на конкретни злободневни факти. Затова много малко вероятно е той да публикува произведение, написано преди две години, независимо че по основна тема и идея е останало актуално.

Фейлетонната тема у Ботев се ражда от конкретния злободневен факт и се разгръща чрез конкретния злободневен факт. Въпреки това, писателят не се превръща в роб на факта. Фейлетонът „Долапът“ е ярък пример за умението на Ботев да остава верен, дори педантично верен на действителния факт и същевременно да си осигурява достатъчно разстояние, за да организира материала си така, че да зазвучи голямата обществена тема.

Как фейлетонистът вгражда действителния факт в общата тъкан на произведението? Много често и чрез неговата конкретна форма и чрез неговата същност (програмата на Мехмед-ага). Конкретно-злободневното у Ботев не е илюстрация на идеята, а израз на идеята, затова му е необходимо в неговото единство между частното и общото — така, както се проявява в самата действителност. Тук се корени една от тайните на богатството на Ботевия фейлетонен образ.

Зад всеки образ в Ботевия фейлетон има конкретно историческо съдържание. Самоцелна игра на фантазията, украшателството са му органически чужди. Полетът на въображението е впрегнат здраво в юздите на конкретната публицистична задача.

2

Ботев владее различни средства за издигане на единично-злободневното в проблемно-актуално и принципно. В „Долапът“ си служи с пряката авторова оценка и ясно формулирания извод — политически насочени. Сякаш самата тема на фейлетона, поради своя политически характер налага подобно разгръщане. Но в следващия брой на своя вестник Ботев доказва, че такава тема може да бъде разрешена и по съвсем друг начин.

Фейлетонът „Тая нощ сънувах. . .“, печатан в бр. 2 на в. „Будилник“, е посветен също на безплодните опити на турските държавници да спасят империята от заплашващата я разруха. И този фейлетон възниква във връзка със съвсем конкретни събития и се гради върху канава от злободневни факти. Тук обаче темата е разгърната и оценката е направена чрез изграждането на сюжета и образите.

Интересно е да се проследи как е възникнала у Ботев идеята за написването на това произведение — един от най-хубавите Ботеви фейлетони.

Пръв подтик са били навярно съобщенията в цариградските вестници за изостряне на борбата между младотурската партия и „Стара Турция“ — партията на най-консервативните елементи в обществено-политическия живот на империята (между другото във връзка и със стремежа на султан Абдул Азис да измени реда на престолонаследието). Това са същите събития, лег-

нали в основата на „Долапът“, писателят е черпил материал главно от същите броеве на в. „Независимост“, които е използувал за написването на фейлетона „Долапът“. В споменатата вече цариградска дописка във вестник „Независимост“ г. III, бр. 31 от 21 април 1873 г. между другото се съобщава: „По Цариград владее голямо вълнение, голям страх и силно безпокойство. Всеки очаква важна катастрофа. Министерът на полицията е открил някакво си съзаклятие между турското население. . .“ И по-нататък отново: „. . . в града ни произхождат силни вълнения. . . Оная неделя между старите и младите турци в Юскюдар беше произлязло едно твърде важно сбутнуване, но министерът на полицията са постара да го удуши и да скрие крайовете му“. Вероятно съобщенията за тези именно вълнения и специално откритото „съзаклятие“ и ликвидираното „сбутнуване“ от министъра на полицията — Мидхат паша, са дали повод на Ботев да нарисува чудесната картина на кучешката революция в Цариград, която „замалко щяла да замяза на революцията от 1848 година“.

Хрумването да разкрие основната идея чрез герои-кучета също е във връзка със съобщенията от Цариград, намерили място в бр. 33 на в. „Независимост“ (5 май 1873 г.). В отдела „Най-нови известия“ на този брой четем: „Завчера са държа голямо заседание от министрите на Високата порта, на което са е разгледвал твърде важен въпрос. Министрите са се старале да изнамерят средства и да очистят цариградските улици от многочислените кучета[1]. След дълго размишление (парламентски работи! — р.) министрите са съгласили, че не е възможно да се измисли никакво средство. Решили са най-после да попитат едного от най-знаменитите доктори дали е възможно да се скопяват кучетата и да се не въдят дотолкова. Докторът им казал, че е възможно и важният въпрос се свършил благополучно. . .“

Това куриозно съобщение, което „Независимост“ препредава и което Каравелов на няколко пъти използува за иронични подмятания по адрес на турските реформи, у Ботев открехва вратата на далечен спомен, за да се доизгради идеята му за новата фейлетонна творба: „Аз знаех още от онова време, когато се издаваше „Гайдата“ — отбелязва писателят в хода на разказа — и когато „Малкото славейче“ пишеше в нея за цариградските кучета, че от всичките племена и народности, що населяват Османската империя, кучетата захващат най-почтеното място. . .“

„Малкото славейче“, по-точно „Вашът малък Славей“ е псевдоним на П. Р. Славейков, с който той се е подписал под своите „Писма на едно десетгодишно дете, което сега за пръв път е дошло в Цариград“, печатани във в. „Гайда“ год. I, бр. 17. В това произведение Славейков във формата на писма предава своите първи впечатления от турската столица. Тук той говори за цариградските кучета и то с неприкрит стремеж да свързва наблюденията си върху техните „нрави“ с живота на хората в турската столица: „Но чудно нещо са цариградските кучета! Те имат една държава, с която се смайва челяк като ги гледа как строго я държат. От един сой както са, в един град и в една махала като живеят, едни нрави като имат и един език като лаят те са разделени на общини според улиците на махалата. . . Тежко на кожата на онуй безочливо и безобразно куче, което се наеме да насили границата и да стъпи в друго кучешко владение, направят му кожата на решето още на гърба му. Секо едно куче и малко и голямо, и силно и слабо,

---

[1] Цариград бил населен освен от многобройни националности и от голямо мнозинство кучета, които живеели по улиците, необезпокоявани от никого, тъй като според корана кучето било свещено животно.

и здраво и сакато, знае си, че трябва да служи на общината и да варди границите на владението от други потисници и насилници кучета. Едно като види, че на границата са налезли чужди кучета лавнува, и на неговото лавнуване от край до край на улицата що са кучета стютюкват се сичките дето е то и там ще се лаят и ще се борят с такваз самоотверженост, щото разкъсват ги понякога, ама те се пак не вращат, доде не отпъдят противниците. Ако да можеха хората да се учат и да взимат пример от кучетата, какъв хубав урок можеха да вземат от цариградските кучета цариградските гърци и българите изобщо. . .“

Силно впечатление трябва да са направили на младия Ботев тези интересни и живо написани наблюдения, за да си спомни за тях десет години по-късно, вече утвърден поет и публицист и да станат те един от подтиците за създаването на най-оригиналната му творба във в. „Будилник“. Използувайки хрумването на Славейков да свърже наблюденията си върху „нравите“ на кучетата от цариградските улици с общественото поведение на гърци и българи, Ботев изгражда на негова основа фейлетонен сюжет с остра политическа насоченост.

Фейлетонът е написан във формата на сън. Формата не е нова. Позната е на писателя от руската публицистична сатира, пък и в нашата публицистика е използувана още от Г. С. Раковски. Срещаме я и в „Знаеш ли ти кои сме?“. Тази форма допада на Ботевото перо, той я използува по-късно в „Послание от небето“, а също и в последния си фейлетон „Политическа зима“. В нея той намира необятен простор за любимите си най-неочаквани и причудливи асоциации. При една все още слабо разработена фейлетонна форма, когато творческото въображение не може да освободи смисъла на явлението от конкретната му проява в реалната действителност, пренасянето на действието в света на сънищата позволява голяма свобода на фантазията, прави „приемливи“ и „естествени“ най-невероятните връзки между предметите и явленията.

Трудно е да се открият всички източници, които са дали материал на писателя за изграждане на фейлетона „Тая нощ сънувах. . .“, до къде се простира господството на действителния факт и в какво, до каква степен се е проявило творческото въображение. Конкретното съдържание на творбата явно е свързано с редица събития на деня, героите са действителни личности. По всичко личи, че както в „Дслапът“, и тук в основата на творбата е вградена действителна случка. Но всички тези действителни събития, факти, лица са използувани от Ботев, за да построи сюжетна линия близка по характер до сюжета в белетристичното произведение. Разбира се, това сходство е по-скоро външно-формално, тъй като сюжетът в случая няма вътрешна връзка с образите.

Ботев води разказа от свое име, в първо лице — неговият любим начин на изказ както в поезията, тъй и в прозата: „Тая нощ сънувах такъв страшен сън. . . Сънувах, че отидах в Цариград, г р а д а н а к у ч е т а т а и с т о л и ц а т а н а с у л т а н а. Щом слязох из българския вапор (български — някому царвулите!), на скелята видях човек, че седеше на камък гробен, под безплодни тръни — плачеше и четеше в псалтира: „Не яде ми се! И не ща да ям!“ На тръните беше си покачил той гуслата, гайдата и веселушката, а по себе си дюняа кадар звънци“.

Съвсем не е било трудно за читателя да разбере още от първите щрихи, че „плачещият Израил на брегoвете босфорски“ е популярният и обичан писател П. Р. Славейков, който дълги години работил в Цариград. Ботев безспорно цени делото на Славейков заради неговата по начало демократична

и патриотична същност, но той не може да приеме нотките на разочарование, дори отчаяние, които се прокрадват понякога в творчеството му. Особено раздразнение извиква у него стихотворението „Не пей ми се“. Възприемайки изразените в него настроения като непростимо пораженчество, той жестоко иронизира на два пъти в сатиричния си вестник автора му. Ботев упреква своя учител и заради онези моменти на примирение или компромиси с обстановката, в която е бил принуден да работи. Той отхвърля оправданията на Славейков, не приема отговора му на критиката, която революционният емигрантски печат прави на цариградските вестници и в частност на неговата литературна дейност. Затова, използувайки като повод стихотворението „Не пей ми се“, в което се чувствува известно влияние на библейската образност[1] го кара да чете псалтира край бреговете на Босфора и го нарича „Еремия, който от детинство още е привикнал да се оплаква като вдовица. . .“ Обстановката, в която го е поставил, пародира някои моменти в „Не пей ми се“, а звънците, с които е накичен, намекват за Славейковия хумористичен вестник „Звънчати глумчо“, който започнал да излиза тъкмо по това време. Образът на „плачущия Израил на бреговете босфорски“ е изграден с голяма находчивост и с безпощадно отношение към подложените на критика слабости в дейността на народния писател[2]. И все пак именно този „плачущ Израил“ е единственият ч о в е к, който героят среща край „града на кучетата“ и той го придружава при не съвсем безопасното му пътешествие из столицата на султана.

Още преди да ни срещне със Славейков, сякаш между другото, писателят подхвърля, започвайки разказа за чудния си сън: „. . . отидох в Цариград, града на кучетата и столицата на султана“. И с това набелязва мотива, съдържащ солта на произведението и принципа, върху който се гради сатиричното разобличение. В диалога между автора и „плачущият Израил на бреговете босфорски“ този мотив се разгръща вече с достатъчна яснота.

На въпроса „Ами тия звънци що щат по тебе?“, афоресаният редактор на „Македония“ отговаря: „Накичил съм се, за да ми се смеят и кучетата, к а к т о щ е с е с м е я т и н а ц я л б ъ л г а р с к и н а р о д“. Безсъдържателният хумор на в. „Звънчати глумчо“ не е главния прицел на сатирика в този момент; също и подигравката срещу в. „Право“ и в. „Турция“ не изчерпва значението на следващите реплики: „Аа! за в. „Право“ и за в. „Турция“ искаш да кажеш?“ — Не, не! — проплака той, — за тия кучета, за които ще излезне министерско постановление да се скопяват. . .“. Отговорът на първия въпрос загатва за обществено-политическия смисъл в подтекста на последвалия разказ, а чрез отговора на следващия въпрос писателят ни подготвя да възприемем в реален план символичната картина, която се кани да нарисува. Така се пресичат голямата и малката тема на фейлетона, завързва се сюжетното развитие. Наред с това тук се разкрива и една от основните особености на фейлетонния разказ: кучета и хора в безразборни и „нелогични“ преходи, чрез своите действия градят сюжета на произведението. Картината на кучешкото царство не е алегория, или по-точно не с алегоричния смисъл на картината на кучешката държава и

---

[1] Вж.: Х р и с т о Б о т е в, Съчинения. Редакция и коментар от Александър Бурмов. т. 1, София, 1948, стр. 434.

[2] Може би немалък дял за изживяване на настроенията, изразени в „Не пей ми се“ и немалък дял за създаването на „Жестокостта ми се сломи“ е имала и критиката на революционния емигрантски печат, острия и аргументиран отпор на Каравелов и Ботев. Разбира се — заедно със събитията около залавянето и смъртта на В. Левски.

кучешката революция се изчерпва вторият план на разказа, смисълът на Ботевата сатира. Главният сатиричен ефект се получава от това, че между героите кучета писателят вмъква и хора; хора и животни стават равностойни и равноправни действуващи лица. Едно постоянно преливане, един постоянен преход от малката към голямата тема на творбата, едно непрекъснато редуване на баснено-алегоричното с реално-правдоподобното, и всичко това чрез неочаквани преходи, при това плавни, „логични" в своята алогичност, външно приемливи — върху тези принципи Ботев изгражда фейлетонния разказ.

Описанието на разходката из „държавата на турските едноплеменници" се предшествува от един момент, който, задържайки развитието на действието, допринася за изясняване идеята на творбата. Именно тук писателят посочва литературния източник, който му е помогнал да се оформи у него идеята за произведението. Но не това е била задачата му. Припомняйки си твърде точно и живо описанието на „Малкото славейче", писателят насочва към конкретното съдържание на своя разказ и към неговия идеен заряд. Докато писмото на „Малкото славейче" по своята обществено-политическа насоченост е твърде общо, намеквайки предимно за необходимостта от сплотена и упорита борба за защита на собствените интереси, Ботев засяга съвсем конкретни и актуални обществено-политически въпроси. При това Ботев полемизира със своя учител и то не толкова с плахо изразената идея в „писмото", колкото с илюзията му за някаква възможност да бъдат извоювани човешки и граждански права за българския народ по пътя на легалните борби. Становището си изразява открито: В Турция за кучето може да има някакви права, но не и за роба. И след като е дал израз на основния извод, на обществено-политическия смисъл, вграден в основите на интересния фейлетонен образ, подсказан му от Славейков, писателят ни повежда из „кучешката република", подготвени да проникнем в силата на сатиричното разобличение.

Как умее Ботев да увлече и завладее читателя си: да събуди чувствата му, да го зарази с определено настроение, да активизира мисълта му и да я насочи в определено направление — всичко това с оглед на основната задача, която преследва, съобразно с основния проблем, който е поставил за разрешаване. И то, без да изпуска позицията на художественопублицистичното разобличение, без да нарушава стилното единство на творбата. Това, което често изкушава Каравелов — да излезе лице срещу лице с читателя, открито и пряко да изкаже мислите, които го вълнуват, да кори и да поучава, у Ботев също го има, но той съумява да осъществи тази среща с читателя, намирайки съответни художествено-публицистични форми, органично вплетени в цялостната постройка на произведението.

Воден от своя Мефистофел (Славейков), героят на фейлетона преминава през първата кучешка държава, „в която, види се не беше се още чел височайшият хат за скопяването, та повечето граждани лежаха на слънце като бейове". По-нататък картината се оживява: „Влязох в друга държава. Тука няколко пропагандисти от другите махали, с навирени нагоре опашки, сновяха насам-нататък и шепнеха на братята си нещо под опашките им. В знак на съгласие всички показваха зъбите си. „Агитация, заговор срещу династията на Османа", помислих аз, като видях и двама шпиони, преоблечени в кучешки дрехи, че се увираха да подушат що си говорят кучетата

под опашките. „Кои са тия?“ — попитах аз своя хамалин[1], като му подмигнах с око. „Генович и Арнаудов“, пришепна ми той. „Олеле! Света майко Парашкево! Къде да се дяна? Скрий ме под фереджата си!“ извиках аз и се обърнах към една млада кадъна, която даваше за „бог да прости“ хляб на кучетата и която наистина приличаше на св. Парашкева.“ Тука вече писателят навлиза в стихията си. Картината на сновещите кучета с вирнати опашки и преоблечените в кучешки дрехи шпиони, които се мъчат да ги подслушват, колкото и лаконично нахвърлена, е така жива, че читателят не може да не си я представи. И заедно с това — умело вплетено в тази картина, станало част от нейната конкретност и нагледност: „Заговор срещу династията на Османа“ и „Генович и Арнаудов“. Какво ли няма в този пасаж: подигравка с опитите за промени в обществено-политическия живот на империята, злостна подигравка с онези българи, които са станали слуги на поробителя, подигравка с турския религиозен фанатизъм, при което писателят е намерил образ, който жигосва с не по-малка сила и християнските религиозни догми.

Този момент от развитието на фабулата е интересен и с това, че се разгръща вече в пълна сила особения начин на разобличение — безразборното смесване на хора и животни, на животински и човешки черти; от друга страна — неочаквано, при това външно „логично“ и „естествено“ преминаване от символи и алегории към образи и герои, чиято същност не крие иносказателен смисъл. Наред с кучетата, готвещи заговор срещу династията на Османа и шпионите в кучешки дрехи, виждаме и „млада кадъна, която дава „за бог да прости“ хляб на кучетата“. Лаконичният, малко припрян рисунък, обогатяването на зрителните представи, сгъстяване на настроението подготвят централния момент, кулминацията на разказа.

Авторът ни въвежда в друга кучешка държава: „Великолепно зрелище! Зрелище, достойно за кисцата на живописеца на „Крум Страшни“ или за кисцата на г. Клепарски. . .“ Ироничното възклицание открива завесата, за да се разиграе чудесната сатирична сценка на кучешката революция: „Представете си! На мегдана, дето са били избити едно време еничарските отрочета, пред джамията на завоевателя, повален огромен тулум с червиш. Около тулума безбройно число кучета, турци, всякаква рая и няколко англичани, французи, немци и руси — кореспонденти на по-първите официални европейски вестници, които види се подушили, че въпросът за скопяването ще да произведе гражданска война в столицата. Онеправданото племе заобиколило тулума и с революционни движения и облизвания ръмжи и готви се да покаже пред света, че любовта към свободата и червиша не е угасла още в кучешкия стомах. . .“

Под перото на писателя наистина оживява картина (пародия на наивната романтично-патриотична приповдигнатост на историческите картини на Николай Павлович!) съвсем конкретна, осезателна, така жива и „правдоподобна“, че се учудваме, когато внимателното вникване в текста разкрие от колко „несъобразности“ е изградена. Действието се развива в съвсем конкретна обстановка: „Мегданът, дето са били избити едно време еничарските отрочета“, е действителен площад в Цариград. Колкото и пестелив в

---

[1] т. е. „своя Мефистофел“! Тук Ботев по всяка вероятност иронизира излишното в дадения исторически момент старание на някои наши книжовници да запознаят българската публика с великото произведение на Гьоте. Становището си по този въпрос той разкрива в едно свое изказване за преводната литература и нейната роля в робската българска действителност.

рисунъка, на писателя не му е достатъчно това, той засилва обстоятелствеността на действието, прибавяйки и „джамията на завоевателя“ действително съществуваща на това място в града. В тази точно пренесена от действителността обстановка е „повален огромен тулум с чирвиш“, а около него: „кучета“, „турци“, „всякаква рая“ и „кореспонденти на по-първите официални европейски вестници“.

Първият оратор, който запалва страстите на готовото за бунт събрание и възвестява революционния пир, е „президентът от махалата на патриаршията, с ощавена глава, навъсени вежди и дебели мустаци“. Писателят го въвежда в действието именно така — достатъчно конкретен, за да го оживи, но без да определи към коя категория герои на фейлетона принадлежи. Така че „президентът от махалата на патриаршията“[1], който се появява с човешки портретни черти (нещо повече — с намек за портрет на действително лице), изведнъж „класически изръмжава на двете страни“ и „геройски се мята на тулума“ сред възклицанията на „единоутробните (т. е. кучетата) и двуутробни (т. е. турците) братя“. А в речта му смесването на човешкото и животинското тържествува: „Правителството на милостивия ни цар-баща, като скъта вече екзархията на овцете и патриаршията на козите (раята протестува), сир. като изяде един такъв тулум с червиш (ораторът ревна пак от тулума), за да не седи по принципа на тебибелите без работа, простряло е ръка връх нашите — тъй да кажа, а инак да разберете — най-свети чувства (шепнения под опашката). И тъй понеже червишът е сладък, а нашите едноплеменници нямат вече с какво да ни купуват симиди и бели джигри (турците мигат), великите сили за да дадат живот на империята поискали да влезнем в законен брак с прекрасната половина на нашето племе (ханъмките лаят: „Ний не сме половина“). Но това убо понеже е противно на закона за чирвиша, то за да не допуснем московците в държавата (московецът и англиецът си правят мечешки комплименти) трябва да пожертвуваме червиша. . . ergo трябва да се скопим!“

Имитирайки надутия натруфен-засукан и вътрешно празен стил на някои наши книжовници, Ботев умело използува нелогични и неочаквани скокове на мисълта. Този път външно нелепи, но по същество напълно логични и смислени, тъй като предават в най-едри линии, но твърде точно, същността на политиката на младотурците. Смесването на действителното със символното тук има значение между другото и като средство за пародиране на „стила на г. Оджаков“. Наред с това явното, оголено и безразборно смесване на реално-правдоподобното и иносказателното внушава впечатление за непоследователност и объркаността, за противоречивите, компромисни и нездрави основи, на които почива политиката на младотурската партия.

Речта на втория оратор — представител на старотурците („едно четвероного, рошаво и лошаво к а т о м а д ж а р и н“ — животинският му портрет е недвусмислен, сравнението още повече подчертава тази особеност по линията на контраста) е изградена изцяло от иносказателни образи. Кратка, чрез прост и ясен израз тя отразява същността на позициите на най-консервативните политически кръгове в империята. Целият фанатизъм и животинското заслепение на обречената на гибел господствуваща класа говорят чрез този образ: „. . . а новият наместник с огнени очи изгледа съ-

---

[1] „Президентът от махалата на патриаршията“ е вероятно великият везир, при който се обяви независимостта на българската църква, предшественик на Мехмед Ружди паша Ширванизаде, за чието възкачване се говори в „Долапът“.

бора, ръвна от тулума и сред страшни викове зави като зимна буря: „Кучета! На тоя мегдан са паднали нашите прадеди за честта на червиша, на джигрите и на детеродните си удове! Такава чест може да постигне и нас![1] Но да докажем на европейската цивилизация, че червишът е сладък, че джигрите са наши и че ние не сме рая! Нека, прочее, се скопява тоя, който иска да стане евнух и да ближе сахани; а ние — дързост, кучета, дързост! — да изядем червиша, пък нека ни избият както избиха и нашите прадеди!“. Тези думи допадат на „въодушевените граждани“, които с ярост се хвърлят към трибуните и „борбата за червиша замяза на гражданска война“.

В този момент „на разорените места“ се появяват шпионите под предводителството на „обер шпионина“ хаджи Иванчо Пенчович-ефенди. Оттук нататък на преден план излиза втората тема на фейлетона — темата за шпионите.

Шпионите (преоблечени в кучешки дрехи Генович и Арнаудов), с които се запознахме във втората кучешка държава, пристигат на площада, където се разрази борбата за червиша начело с хаджи Иванчо, хаджи Пенчович-ефенди „накичен с всякакви ордени и храчки за способността си да открива съзаклятия“. Докато в първата среща отношението на автора е изразено чрез шегата с „немилостивата св. Парашкева“ и при цялата си острота остава в границите на презрителната ирония, тук, при споменаване името на х. Иванчо Пенчович, Ботев не може да се стърпи да не прибегне към най-злите, най-унищожителните средства на сатиричното разобличение. Писателят е използувал случая чрез този фейлетонен образ да излее цялата ненавист на будните народни синове срещу онзи, който се подписа като „представител на българския народ“ под смъртната присъда на Васил Левски. За физическия му лик няма никакви указания. Не е използуван поводът да му се даде дори подобие на човешка физическа черта. Нито животинска! Той е само „шпионин“ с име, което му служи да се отличава от другите шпиони. Както и Мидхат, който се появява накрая, е само „едно турско превъзходителство“. Не случайно Ботев ги събира във финала на произведението, за да излее върху тях цялото озлобление, ненавист, дори погнуса към народните врагове и народните предатели, насъбрали се в сърцата след тежкия удар за национално-освободителното движение — провалът в революционната организация и смъртта на Васил Левски. Тук наистина Ботевият смях се е превърнал в ругатня, а сатирата — в проклятие.

Като имаме предвид обществено-политическата атмосфера и настроенията вътре и вън от страната в онзи момент, можем да разберем целия смисъл на разрешаването на сюжета — „утринната молитва“ на героя: „Боже, благодаря те, че кучето ми не е шпионин.“ На пръв поглед този финален момент няма тясна връзка със сюжетното развитие. Но само на пръв поглед! Финалът показва, че произведението е насочено към съдбата на българския народ, а не към съдбата на Турската империя, както би могло да се заключи, ако се обърне внимание само на фабулата, на събитийността. Впрочем това бе загатнато още в онзи момент от разговора с „плачущия Израил на бреговете босфорски“, за който подчертахме, че представлява завръзка в сюжетното развитие: „Накичил съм се да ми се смеят и кучетата *както ще се смеят и на цял български народ...*“ Смисълът на този сякаш случайно подхвърлен израз се разбира именно сега при разрешаването на сюжета.

---

[1] Еничерите също са били поддръжници на стария ред.

Финалът връща героя и читателя към действителността, към обикновените, „нормалните“ прояви в реалната действителност и заедно с това дава последния ключ за проникване в идейно-образното богатство на творбата. „Боже, благодаря те, че кучето ми не е шпионин“, — т. е., че кучето му е обикновено куче, нормален представител на кучешкия род, а не цариградско куче, турчин или шпионин.

Седмици наред преди и след появата на този фейлетон във в.„Независимост“, в различни материали, включително и в „Знаеш ли ти кои сме?“ се споменава мимоходом или се говори специално за шпионство и шпиони в Цариград, по българските земи и в Румъния. В бр. 28 от 31 март дописката от Пловдив съобщава: „Градът ни е пълен с шпионе. Тия гадове са или гърци, или еднородни братя българи. Тежко и горко на народа ни!“ „Знаеш ли ти кои сме?“ в бр. 26 от 17 март 1873 г. завършва с думите: „Пази ни само, боже, от турските шпиони и от ония низки шарлатани, които продават съвестта си за една литра вино“. Няма съмнение, че и последният израз в „Тая нощ сънувах“ е във връзка с обстановката след залавянето на В. Левски. Атмосферата на тази обстановка, струва ни се, е намерила израз в цялостното звучене на творбата. Някаква нервност, нервно озлобление, пронизало смеха, се усеща в цялото произведение, за да избликне накрая в описанието на срещата между х. Иванчо и Мидхат паша. Някаква забързаност, припряност е намерила израз в ритъма на фразата, в крайно пестеливо набелязаните епизоди и образи. Сякаш и остротата на критиката, отправена срещу П. Р. Славейков, е свързана с напрегнатата, тревожна атмосфера в този момент, с мислите и чувствата за съдбата на революционното дело, които писателят не е могъл да изрази направо и открито.

Едно по-внимателно вглеждане в текста на „Тая нощ сънувах“ сигурно би разкрило още по-голямо богатство на съдържанието на това изключително интересно от литературно-историческо и от теоретическо гледище сатирично произведение на Хр. Ботев. Ние се опитахме да изтъкнем само някои главни моменти в идейно-тематично отношение и някои особености на изграждането на творбата, които са дали богати възможности на автора да изрази бушуващата в душата му тревога и мислите си за съдбините на народа ни и съдбата на неговите справедливи борби.

„Тая нощ сънувах“ показва умението на Ботев да фабулира, да създаде фейлетонен сюжет — занимлив и дълбоко съдържателен, и образи, които при цялата си публицистична наситеност и лаконичен рисунък, са живи, действуващи герои на разказа, а не мъртва илюстрация на авторовата идея. В това произведение Ботев демонстрира майсторско овладяване на сюжетната фейлетонна форма, която в „Знаеш ли ти кои сме?“ се среща по-рядко и още по-рядко представлява издържана художествено-публицистична творба. С лекота и непринуденост Ботев изгражда фейлетонен сюжет, наситен с голямо разнообразие от мотиви и заедно с това монолитен и целенасочен, изгражда сюжетното развитие върху конкретни злободневни факти и заедно с това го проектира върху големите, основните въпроси на времето, като му придава и ярка политическа насоченост.

3

Във вестник „Будилник“ се появява и фейлетонът „Хайде на изложбата“ — произведение, доста различно по форма от „Тая нощ сънувах“, но също изпълнено с голямо майсторство.

Конкретният повод за написването на тази творба е Световното изложение във Виена, което се е състояло през май—септември 1873 година.

Изложбата била широко пропагандирана в печата. С нея се занимават и българските вестници. Вестник „Право“ в бр. 5 от 14 април 1873 г. публикува статията на М. П. Добринов „Българските общини, учители и всемирното изложение във Виена“, за която Ботев споменава в началото на фейлетона. В тази статия, подкрепена и препоръчана от редакцията на вестника „учителския приправник“ (сам Добринов се подписва така) се обръща към българските учители, като уверява, че „Виенското изложение и в папуанците н а п р а в и с и л н и д в и ж е н и я“. Той препоръчва българските общини да изпратят повече учители във Виена, за да се запознаят с най-новите методи на преподаване. „Тука (т. е. във Виена — б. м.) ще се срещнат, пише той, учителите от всичките страни на света да се поразговорят и споразумеят за хиляди и хиляди предмети и р е з у л т а т и т е на това споразумение щ е и м а т г о л я м о и г о л я м о в л и я н и е в ц я л о т о ч е л о в е ч е с т в о.“

Вестник „Независимост“ също не остава чужд на този нашумял въпрос. През втората половина на месец април Каравелов публикува в рубриката „Най-нови известия“, съобщение за изпратени експонати за изложбата, а в бр. 29 (от 7 април 1873 г.) в една статия, посветена на Виенското изложение, разкрива оценката и отношението на революционния орган към това събитие. Каравелов подчертава, че Турция няма с какво да се покаже пред света и ако успее все пак да изложи нещо, то ще бъде резултат на труда на българските занаятчии. В същия брой на вестника фейлетонът от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ чрез средствата на хумора и сатирата разкрива отново становището на редакцията по повод участието на Турция в международната Виенска изложба. Претенцията на турското правителство да се представи пред света редом с най-напредналите в икономическо и културно отношение държави е станала чудесен повод за злостни подигравки с изостаналостта на империята.

Според Мих. Димитров автор на този фейлетон е Хр. Ботев. Той го е включил между четиринадесетте творби под заглавие „Знаеш ли ти кои сме?“, които смята, че принадлежат на Ботевото перо[1]. Освен някои общи указания за принципите, по които е отделил Ботевите произведения в рубриката, никакви по-конкретни мотиви не са посочени като доказателство за авторството при всяко едно от тях. Цвета Унджиева приема този фейлетон за Ботево творчество, също без да изложи подробно съображенията си. Тя го причислява към седемте фейлетона, които според нея принадлежат изцяло на Ботев и на които тя дава обща характеристика. В тази характеристика един момент от разглеждания фейлетон (за „огледалото, което биха искали да направят виенските фабриканти“) е послужил за илюстрация към твърдението ѝ, че „Ботевската ирония често минава без преход, рязко в остър, унищожителен сарказъм“[2]. Михаил Арнаудов, който в изследването си за Ботевия дял в „Знаеш ли ти кои сме?“ също се присъединява към становището на Мих. Димитров, е единственият, който привежда някои аргументи в подкрепа на това твърдение.[3]

---

[1] Х р и с т о Б о т е в, Събрани съчинения в два тома под редакцията на Мих. Димитров, София, 1959.

[2] Ц в. У н д ж и е в а, Към въпроса за авторството на фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“. Кои фейлетони е писал Л. Каравелов. Известия на Института за литература при БАН, кн. VIII, София, 1958.

[3] М и х а и л А р н а у д о в, Към въпроса за неустановеното литературно наследство на Христо Ботев. Ботевият дял във фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“, Известия на Института за литература при БАН, кн. VII, София, 1958.

Мих. Арнаудов се спира на два момента: 1) характерна особеност на Ботевия хумор и 2) насочеността на сатирата във фейлетона, свързана с основната идейна оценка на разглежданите явления. Показателите, по които той иска да разкрие създателят на произведението, засягат наистина основни особености на авторовата индивидуалност при дадена творба. Но, търсейки основни характерни особености на хумора във фейлетона „Знаеш ли ти кои сме?“, Мих. Арнаудов спира до една твърде обща констатация, която може да се отнесе еднакво към сатиричното творчество на Ботев и на Каравелов, а именно: капризно-странното, бароковото в комизма, постигнато чрез противопоставяне на несъвместими качества, възбуденото авторово въображение, страстното жлъчно разобличение на недъзите. По-нататък, към разкриване на отличителните, специфичните особености на Ботевия хумор Мих. Арнаудов пристъпва едва след като намира подкрепа от действително Ботевото творчество — фейлетона „Хайде на изложбата!“. Изказаната тук мисъл за дисхармонията, която у Ботев неочаквано се превръща в цялостна идея, набелязва макар и най-общо една наистина много характерна особеност на Ботевия сатиричен стил. Чрез нея действително бихме могли да подхванем нишка, която да ни води при разграничаването на Ботевото сатирично перо. Но вярно уловеният в „Хайде на изложбата!“ сатиричен похват остава валиден само върху своята собствена територия.

От какво се поражда впечатлението за близост между тези два фейлетона, което е накарало редица изследователи да ги припишат на един и същи автор?

На първо място — общият повод за създаването им и общата главна тема. На второ място — принципно еднаквата идейна оценка, принципно еднаквите позиции, от които се прави разобличението. На трето място — отчасти общият кръг от явления, станали предмет на сатиричното разобличение. От голямо значение тук е фактът, че двете произведения се появяват в разстояние само на един месец. На четвърто място — използуват се едни и същи сатирични похвати. Особено се налага общият главен принцип за създаване на хумористичен ефект: предлагат се експонати за изложбата измежду явления, свидетелствуващи за крайна изостаналост на нашия обществен и културен живот.

Това е един от най-ярките случаи, в които се проявяват сходните черти в метода на разобличение на двамата писатели-публицисти, сходства, които много затрудняват разграничаването на неподписаните им творби в отдела „Знаеш ли ти кои сме?“. Но именно при тази натрапваща се на окото външна близост се открояват и отлики, които според нас показват различие на д в е пера.

Разликата може да се търси в редица насоки. Например в двата фейлетона, посветени на Виенската изложба, според нас има известен нюанс в интерпретацията на темата, резултат на различия в начина на виждане и в идейната оценка. Автобиографични моменти, намерили място при осъществяването и на двете творби, в „Знаеш ли ти кои сме?“ насочват към личността на Каравелов („Мнението на г-н Пахома“ — момент, в който намира израз самочувствието на популярен и влиятелен писател). На тези въпроси тук няма да се спираме, но ще отделим повече внимание на някои стилни и композиционни особености. Случаят предоставя възможност за интересни наблюдения върху сатиричния стил на Ботев и Каравелов.

Началото на фейлетона „Знаеш ли ти кои сме?“ е изградено чрез типично каравеловски похвати. Ботев не обича неопределените изрази, още по-малко е склонен да започва разговора с читателя с неопределености

(„Някое чудо“, „тая или оная народност“). Каравелов често си служи с подобни изрази. Ето началото на друг негов фейлетон: „На света съществуват и такива личности, които обичат да плачат на чуждите гробища. . .“[1]. Или: „На тоя свят живеят и такива хора, които имат обичай да лаят против всяка една светлина. . . Има и такива, които употребяват всичките си сили да унищожат тая светлина. . .“[2]. След тези общи разсъждения авторът минава към конкретни личности и събития. Това е обикнат Каравелов похват, който се среща в редица фейлетони. Често пъти преминаването от общото, неопределено насочено твърдение, към конкретното разобличение се извършва чрез израза „така например“, който в случая приема функцията на композиционна връзка. Ето как започва един фейлетон, посветен на цариградските вестници: „Нашите цариградски вестници, т. е. присноблаженото „Право“ и пренепорочна „Турция“, са се решили да просветят невежествения български народ и да го посветят даже и в най-дълбоките дипломатически тайни. Така например, г. Генович-ефенди разказа на своите слушатели. . .“[3]. Или в друг фейлетон: „За да докажем фактически верността на нашите заключения, ние трябва да приведем няколко примера“ — връзка между уводната част на произведението и същинския предмет на разобличението[4]. Общи твърдения — примери — това е един от основните принципи, върху които Каравелов гради сатиричните си творби в „Знаеш ли ти кои сме?“, като понякога го използува в съвсем оголен публицистичен вид (последният цитат).

За Ботевия фейлетон подобен похват не е характерен. И подобни връзки между отделни моменти в композиционното изграждане на произведението не ще намерим. Изразът „така например“ се среща рядко във фейлетоните в „Будилник“ и нито веднъж с функцията, която изпълнява у Каравелов. Да вземем програмната статия на вестника: „Но иди и речи такива думи на нашите н а п р и м е р (н и й в с е с п р и м е р и щ е г о в о р и м) литератори, поети, вестникари“. И по-нататък: „И наистина какво общо, н а п р. между занятията на магарето и работата на ефендито и чорбашият?“ Ясно е, че у Ботев не се касае за елемент на композиционно изграждане. Значението на думата се изчерпва с речниковия ѝ смисъл, а употребена в дадения контекст носи и допълнителен хумористичен ефект. Във фейлетона „Знаеш ли ти кои сме?“, за чието авторство става дума, срещаме типично Каравеловия израз „така например“ — отражение на характерен за неговия фейлетонен стил градивен принцип.

Все още в началния пасаж на разглежданото произведение откриваме друг характерен за Каравелов фейлетонен похват: „Ние никога не сме мислили, че това господство има такова индустриално развитие“, г о в о р и т о я в е с т н и к. „Ние никога не сме мислили, че бозата има такова важно значение за човешкия прогрес и за щастието на народите“, к а з в а м е н и е“. Тази формула на противопоставяне в няколко варианта я срещаме в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ и нито веднъж в Ботевата публицистична сатира.

Друг типичен Каравелов начин за разговор с читателя е преминаването към нов кръг от разсъждения или към нови факти чрез пряка авторова намеса — чисто публицистична. Този похват също е налице в интересува-

---

[1] В. „Независимост“, г. III, бр. 31, 28. IV. 1873 г.
[2] В. „Независимост“, г. III, бр. 26, 17. III. 1873 г.
[3] В. „Независимост“, г. III, бр. 36, 26. V. 1873 г.
[4] В. „Свобода“, г. III, бр. 21, 18. XI. 1872 г.

щия ни фейлетон. След като авторът се е занимавал с турци и гърци, преминава към българските обществени дела чрез израза: „Да поговорим сега и за българите. . .“ В ред други фейлетони от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ срещаме: „Но да оставим Европа и да поговорим за себе си“[1], „Да видим сега народната пословица ли има право или габровците“[2]; „Да поговорим за българската централна школа“[3]; „Но да оставим това и да поговорим за самата книга“[4].

Този чисто публицистичен похват можем да срещнем в статиите на Ботев, особено статиите във в. „Знаме, но за фейлетоните му не е характерен. Ботев твърде тънко чувствува разликата между публицистично и художествено-публицистично произведение, за да пренася механически във фейлетона похвати на публицистичната статия, нещо, което у Каравелов често се среща. Ботев също води, насочва вниманието на читателя, но чрез средства на художествено-публицистичното изграждане на творбата. Присъствието на автора в Ботевия фейлетон, колкото и неприкрито да е, по принцип е подчинено на конкретна художествено-публицистична форма във всяко отделно произведение, подчинено е на логиката на цялостната постройка на произведението.

Непознат за Ботевите фейлетони похват е вмъкването на народни анекдоти с цел да се направи по-ясна и по-достъпна мисълта на автора. Във фейлетона за Виенската изложба се говори за съдбата на Венелиновата библиотека и във връзка с това авторът припомня „приказницата за ходжата“. Интересен е начинът, по който е включена в изложението тази приказка, начин, свързан с пряко публицистичните, статийни елементи на Каравеловия фейлетонен стил: „Това напомня приказницата за ходжата. Един ходжа откраднал кравата на един сиромах. . . Тия неща заставляват всекиго да се поразмисли“.

И накрая характерен също за Каравелов фейлетонен похват: авторът задава въпрос и сам отговаря. „А какво щат да правят търновските патриоти със своята библиотека после затварянето на училищата? Ние ги съветуваме да я харижат на тревненското училище. . .“[5].

Като последен аргумент в този списък от външни, формални белези ще посочим Каравеловата употреба на заглавието на рубриката: „Нека и немците видят „кои сме ние!“ Каравелов много често употребява буквално или малко видоизменен израза, с който е наименовал сатиричния отдел във вестника си. За него това заглавие се превръща в сентенция, носеща смисъла и разобличителния патос на публицистичната му сатира. Нямаме никакви свидетелства, че Ботев е възприел от своя учител тази употреба на заглавието на сатиричната рубрика в революционния орган. Във финала на „O, tempora! O, mores!. . .“ срещаме израз, много близък по смисъл и показателен по отношение на разликата:“. . . та да видят и европейците какви стоки има българският народ. . .“

В какво най-вече се състои различното и новото в „Хайде на изложбата!“?

---

[1] В. „Независимост“, г. III, бр. 39, 16. VI. 1873 г.
[2] В. „Независимост“, г. III, бр. 44, 21. VII. 1873 г.
[3] В. „Независимост“, г. III, бр. 52, 15. IX. 1873 г.
[4] В. „Независимост“, г. III, бр. 35, 19. V. 1873 г.
[5] В „Знаеш ли ти кои сме?“, в. „Независимост“ год. III, бр. 31 от 28. IV. 1873 г.: „Хайде сега да се обясниме. Кого хората наричат патриотин и кой заслужава това име? Патриотин, по нашето мнение, може да се нарече само онзи, който обича своя народ. . .“

Твърде осезателна разлика ще открием между двата фейлетона, написани по повод откриването на Виенската изложба, ако проследим внимателно осъществяването им като цялостни произведения. Разликата между Каравелов и Ботев като фейлетонисти според нас може да се улови с най-голям процент сигурност в цялостното оформяне на творбата, в цялостното ѝ звучене. Оттук трябва да тръгнем, за да разкрием онези градивни елементи, които са специфично Ботеви или специфично Каравелови. Ботев се изявява най-ярко като голям творец не в отделни страни на творческия си метод, а в постигането на хармонията на цялото. Не правят изключение и фейлетоните му. Това — на първо място. На второ място — конкретните обстоятелства, при които са създавани и печатани неподписаните Ботеви творби в „Знаеш ли ти кои сме?“, са давали възможност да се накърни в най-слаба степен замисълът като цяло и общото цялостно звучение. Защото очевидно, че Каравелов се е намесвал повече или помалко в написаното от Ботев, не само затова, че е бил редактор на вестника, не само затова, че сатиричната рубрика е негово дело и той, по всичко личи, много държи на нея, но и защото там е намирал отдушник на творческите си сили като сатирик и разобличител. Според нас не са прави авторите, които твърдят, че Ботев и Каравелов не са творили заедно, че не можем да търсим произведения в „Знаеш ли кои сме?“, които са плод на две пера. Доводът, че Ботев не би търпял чужда намеса, според нас не е в състояние да защити едно такова твърдение при наличието на толкова факти, които сочат до каква степен са били общи усилията на двамата творци за защита на техните общи революционни идеали — от една страна, и от друга — до каква степен Каравелов е чувствувал революционния орган като с в о й дълг и с в о е дело; не бива да забравяме и самочувствието му на утвърден писател и публицист. Да си припомним в какъв вид се явява Ботевото стихотворение „Майце си“ във вестник „Свобода“, до каква степен редакторът си е позволил „да оправя“ чуждата поетична творба. А какво остава за другите материали във вестника. На трето място, между съображенията, които ни карат да отдаваме твърде голямо значение на осъществяването на произведението като цяло при търсенето на Ботевото сатирично перо, ще поставим факта, че Ботев е възприел някои похвати, някои образи, някои сатирични средства, някои езикови обрати от Каравелов. Всичко това създава много рискове, ако се тръгне единствено по пътя на отделния градивен елемент, за да се открие авторството на Ботев.

„Хайде на изложбата!“ е изграден без помощта на сюжетна нишка. Липсва дори и подобие на разказност, каквото бихме могли да разкрием във фейлетона „Долапът“, произтичащо може би от това, че темата се разгръща върху основата на е д н о обществено-политическо събитие и чрез е д и н фейлетонен образ (въртящият се долап), изразяващ идеята на творбата. Сатиричното разобличение в „Хайде на изложбата!“ се постига изключително с помощта на словесния образ и композицията. За Ботев — майстора на словесния образ, ще имаме случай да говорим по-нататък. Тук ще се спрем на начина, по който е организиран материалът, на изключителния усет за композиционно изграждане на творбата, за да се постигне единната хармония на полифоничното ѝ звучение.

Не може да се твърди, че съвършеното композиционно изграждане е от решаващо значение за създаването на сполучлив фейлетон. Особено това се отнася, струва ни се, за фейлетони, твърде близки до чистите публицистични форми. Творческият опит на Каравелов е доказателство, че

може да се създаде немалко по обем, с немалка литературна стойност фейлетонно творчество, което да представлява стъпало в развитието на публицистичната сатира, без писателят да залага на съвършено изградена композиция. И тук въпросът е не толкова до липса на умение (защото в отделни повести, пък и в някои от фейлетоните Каравелов е показал завидно за степента на развитие на литературата ни в онзи момент умение да организира материала си така, че да постигне силно въздействие и голям художествен или художествено-публицистичен ефект), колкото до липса на съзнание, че това е необходимо и при подобен род произведения.

Майсторски осъществената композиция при фейлетоните на Ботев се налага на вниманието и има своя дял въздействие на творбата, така както е при чисто публицистичните му произведения, така както е и при стиховете му. Струва ни се, че измежду всички фейлетони на Ботев най-отчетливо проличава умението му да композира в „Хайде на изложбата!". В този фейлетон ярко изпъква значението и ролята на композиционното изграждане за цялостното въздействие на творбата (именно тук виждаме проявено най-вече „ботевското", за разлика от „Знаеш ли ти кои сме?", посветен на Виенската изложба, в който липсва тази характерна особеност на Ботевите фейлетони).

„Хайде на изложбата!" е изграден върху факти, взети предимно от страниците на в. „Право", най-вече бр. 5 и 6 (от м. април 1873 г.), които Ботев е имал на ръка, непосредствено преди излизането на първия брой на „Будилник". Вестник „Право", изразител на интересите на враждебно настроените към революционните борби заможни българи в Турция, е постоянен прицел на сатирата в „Знаеш ли ти кои сме?" и в „Будилник". Каравелов и Ботев неуморно разобличават проповядваните от него еволюционистични идеи, заклеймяват раболепието му спрямо турската власт, осмиват дребнавостта, празнотата на политическите му прегледи и липсата на здрав критерий при оценката на обществено-политическите събития. Няколко седмици преди появата на Ботевия сатиричен вестник Каравелов пише специален фейлетон, за да разобличи продажните, антинародни позиции на в. „Право" и в. „Турция". Ботев също, наред с многобройните нападки срещу вестника или редактора му Ив. Найденов, които пъстрят по-голямата част от сатиричните материали във в. „Будилник", в „Хайде на изложбата!" се обръща към този идеен и политически враг.

Кратък по размери, построен върху сравнително малко и не твърде съществени злободневни факти из областта на културния живот, фейлетонът „Хайде на изложбата!" разкрива неподозирано на пръв поглед богатство и сложност на идейно-тематичната основа.

Фейлетонът е насочен не само срещу невежеството, низкопоклонничеството пред силните и моралната поквара, намерили място сред учителите. Насочен е не само срещу прояви на липса на обществено съзнание и злоупотреба с доверието на народа. Едновременно с критиката над тези недостойни явления в нашия обществен живот Ботев отправя критиката си и срещу в. „Право", който обаче не фигурира открито като специален обект на разобличение. Така той набелязва две тематични линии, които се пресичат в началото и в края на фейлетона, като първата се разгръща чрез конкретните факти, а втората остава в подтекста на творбата.

Заглавието „Хайде на изложбата!“ поставя темата. Мотото „Боже, ти знаеш безумието ми и погрешките ми не са скрити от тебе“. В. „Право“ набелязва едната тематична линия, за която казахме, че не получава разгръщане в конкретни факти, лица и случки, а обогатява подтекста, влива се в голямата тема на фейлетона. Религиозният израз е във връзка с твърде живото участие, което в. „Право“ вземал в черковните борби. След учредяването на българската екзархия той се оформил като неин орган и защищавал интересите на нейните дейци. Това било още една причина за отрицателното отношение на Ботев към вестника. Но сатиричният смисъл на мотото не се изчерпва с подигравката заради усилията на вестника да оправя работите на устройващата се екзархия. Религиозният израз е сполучливо намерен, за да се уязви направлението на вестника изобщо, да се подхвърли на съмнение неговата обществена стойност (хумористичният ефект се засилва от контраста между бодрия, лозунговопризивен тон на заглавието и смиреното самобичуване в духа на християнските догми). Наред с това мотото има една съвсем конкретна функция — да насочи вниманието на читателя към съдържанието на последите броеве на в.„Право“. Защото по-голямата част от фейлетона ще докаже „фактически“, както Ботев обича да доказва, „безумието“ и „погрешките“ в неговите позиции, а творбата като цяло ще докаже „безумието“ и „погрешките“ на всички онези, които искат да водят и учат народа настрана от идеята за революционното отхвърляне на социалното и политическо робство.

Фейлетонът започва с един от най-ярките факти, събудили гнева на сатирика — злополучното писмо на „учителския приправник от Загреб“ М. Добринов. Споменавайки за статията, Ботев съобщава, че е печатана в „Христа ради юродивото „Право“. Отново използуван религиозен израз създава впечатление за непосредствена връзка на мотото с началото на творбата, с първия момент от конкретното разгръщане на фейлетонната тема (по този начин мотото придобива и композиционна роля). Подхвърлянето за „сандъците с дервиши“, които турското правителство е изпратило за Виенската изложба, веднага осъществява логическата връзка със заглавието, като началните думи „Браво! Браво!“ подхващат приповдигнатите му интонации, иронизирайки приповдигнатия тон на Добриновата статия. Чрез това кръстосване, което свързва заглавието, мотото и началото на творбата, Ботев успява, още при първия контакт с читателя, да насочи към цялото богатство на темата — конкретната форма на разгръщането ѝ, и смисъла, който ще носи това конкретно разгръщане. Същевременно писателят набелязва и основния принцип на сатиричното разобличение. Като взима повод от изразения в статията на Добринов безпочвен ентусиазъм, Ботев изгражда цялата си творба, противоставяйки „безумието“ на трезво оценената действителност.

Произведението включва сравнително малко факти и личности, макар че темата и начинът, по който тя се развива, предоставя богати възможности за фактическо уплътняване. Но писателят не е искал този път да заложи въздействието на творбата върху широта на конкретното разобличение, затова не е било необходимо тяхното количество да бъде голямо. Вниманието му е насочено към организирането на фактите по такъв начин, че да говорят много повече, отколкото би говорил техният механичен сбор. Конкретното композиционно изграждане на творбата се превръща в едно от основните средства за внушаване на идеята. Чрез формално-композиционни похвати писателят достига обобщението, насочва към основния извод, уплътнява и обогатява подтекста.

Фейлетонът се състои от шест части, които представляват самостоятелни единици в общата композиционна постройка. Те са обособени както по съдържание, така и по редица белези на външното оформяне, дори и интонационно. Всяка от тези шест части е посветена на отделни факти или група от факти: I част — статиите на Добринов и Шишков във в. „Право“; II част — прояви в пловдивските училища (словото на Рада Гугова, произнесено на празника на девическото училище и случаят с прогонването на учителя Ив. Г. Чунчев от мъжкото училище в града); III част — училищата и учителите в Калофер; IV част — „Българското книжовно дружество“ в Браила и деловодителят му В. Стоянов; V част — „Добродетелната дружина“ и VI част — читалището „Братска любов“ в Букурещ.

Отделните композиционни единици започват с възклицания и завършват с възклицания — изрази на възторг или одобрение с иронична подкладка, които обрамчават отделните моменти от разказа за недостойните прояви по различните краища на страната и сред емиграцията. Напр. началото на първа част: „Браво! Браво!“ Нашите суверени изпратиха толкова сандъци с дервиши на изложбата. . .“ и завършекът на тази композиционна единица: „ — Бог да е на помощ!“. Или началото и краят на третата част: „Има хас! Има хас! Като чуят калоферци, че ги хвалим, да скъсат и те автора на „Наградения подвиг“, Фингова. . . Наздраве, съотечественици!“.

Градация по отношение на съдържанието не се забелязва. Фактите са от един и същи характер и с еднаква сила привличат вниманието към крайния извод. Този извод не е формулиран, не е дори набелязан (и въпреки това читателят го осъзнава напълно именно при финала на произведението); всяка една от шестте части води самостоятелно към него, а всички заедно задълбочават, обогатяват основната идея, намерила израз в тях поотделно. На пръв поглед композиционно обособените моменти биха могли да се възприемат като отделни сатирични бележки от рода на малките хумористични форми, обединени под едно заглавие. Но в действителност те са здраво свързани и по логиката на съдържанието, и формално и именно в тази връзка се състои дълбокият смисъл на творбата; на нея се дължи най-вече и силата на въздействието (на отделните градивни елементи-образци и на цялото, като система от образци). Писателят съзнателно е търсил тази насоченост на цялото и съзнателно намира средства да я компенсира, да я приведе в равновесие с цялостния замисъл. Един характерен принцип при изграждането на Ботевите произведения — постигната единна хармония върху основата на противоречиви елементи — този път се проявява ярко чрез външно-композиционни средства.

„Хайде на изложбата!“ е интересен с особеното разгръщане на фейлетонната тема. Заглавието я поставя, без да я ограничи по размери и това не се забелязва и при по-нататъшното ѝ развитие през отделните композиционни звена. По отношение на разгръщането на темата композицията остава отворена, годна по своята същност да организира много повече материал, стига авторът да е пожелал това. Оттук произтича чувството у читателя, че може още много да се каже, без тази мисъл да е намерила пряк израз в произведението. Така чрез развитието на темата, от една страна, и от друга — чрез композиционния принцип, по който е изграден фейлетонът, се постига особен елемент на обобщение, подчертава се типичността, характерността на градивния фактически материал. По този начин е осъществена и спойката, която организира отделните моменти в цялостно произведение.

Същите външни белези, които изразяват композиционната насеченост на фейлетонната тема, в своята съвкупност осъществяват външноформалната спойка между отделните шест части. На първо място — императивните изрази в началото и края на композиционната единица ги намираме при всяка една от частите, като запазват известно подобие: кратки двойни възклицания в началото на първите три части (1. „Браво! Браво!“. . 2. „Машалах! Машалах. . .“ 3. „Има хас! Има хас!. . .“) и кратки изрази на удивление в последните две части (5. „Голямо чудо!“, 6. „Не остава надире, не!“). Благословии с религиозен или светски характер в края на всяка част 1. „Бог да е на помощ!“; 2. — „Свети дух да ви не оставя!“, 3. — „Наздраве съотечественици! и т. н. Този композиционен похват придава известно впечатление за ритмично повторение, характерно за стиховата организация на речта, така че самостоятелните единици изведнъж зазвучават в редици на стройно цяло.

Вътре в ритмичното повторение на отделните моменти забелязваме движение: липсва буквално повторение, без това да наруши създаденото вече впечатление за ритъм. В началото на четвъртата част не намираме възклицание. Тя започва така: „Българското лъжовно дружество“ в Браила свикало девствените си членове, за да размислят кого да изпратят на изложбата. . .“ Това нарушение не случайно е именно тук, то трябва да задържи за момент вниманието, защото започва втората част на фейлетона, която се занимава с прояви в средите на българската интелигенция в Румъния. Същевременно настроените вече възприятия на читателя пренасят възклицателните интонации и към това начало — така писателят осъществява отново ироничния си подтекст, карайки да звучи с приповдигнат, привидно одобрителен тон преиначеното наименование на „Българското книжовно дружество“, учредено с толкова надежди и излъгало очакванията на мнозина. Тази композиционна единица по размер е по-малка от първите три и прави чупка в развитието на интонацията. Така кратка и лаконична е и последната шеста част на фейлетона, за да отбележи с интонациите си финала на произведението.

Виждаме, че в „Хайде на изложбата“ изпъква ролята и на друг много характерен елемент в изграждането на Ботевата творба — подчертано интонационно движение и развитие. Тук интонацията е станала градивен елемент в композиционната постройка; отделните композиционни единици са и интонационни единици, а преливането на интонационните тонове от част в част като през прагове на водопад, ярко набелязва пътя и мелодията на цялостното развитие на темата. Ако прочетем един след друг изразите, с които приключват шестте части на произведението, ще почувствуваме основното движение на интонацията: „Бог да е на помощ!. .“ „Свети дух да не ви оставя!. . .“, „Наздраве, съотечественици. . .“, „За много години!. . .“, „Радуйте са, карловци!. . .“ Бодрите тонове преминават във възторг, който секва изведнъж в последния израз („Спаси господи лудите. . .“) където интонационната приповдигнатост пада, тъй като угасва ироничната подкладка. Момент, който може за означава преминаване към пряко публицистично разобличение. Но Ботев не прекрачва границата на хумористично-сатиричното виждане. Само дава нов тласък за критичната мисъл на читателя, събудена вече чрез смеха.

Заедно с интонационната завършеност, в последната композиционно оформена част на фейлетона се набелязва финалът на цялото произведение и по отношение на темата. Изразът „Спаси господи лудите и благослови недостойните!“, завършвайки смислово и интонационно послед-

ната част на творбата, със своята религиозна формулировка и със своето съдържание напомня мотото на фейлетона. И двата израза са от онези шаблонни религиозни формули, отразяващи примирението и слепите надежди на робa, които призовават висшата сила да се застъпи и за най-недостойните — овчедушие, органически противно на революционера. Не случайно Ботев подбира за целите на сатиричното си разобличение (за да разобличи невежеството, липсата на обществено съзнание, политическото късогледство и т. н.) из арсенала на религиозните мъдрости онези, които оправдават и узаконяват всичко съществуващо, щом то е робски безобидно. И в други сатирични произведения, печатани върху страниците на „Будилник", той бичува робското примирение, водещо към пасивност и липса на обществени идеали и обществена активност (стих. Гергьовден, последната бележка от рубриката „Книжевност" в бр. 1 и др.).

Влизайки в съзвучие с мотото на произведението (сходство има и в синтактичната постройка на двата израза!), финалът извежда на преден план загатнатата в началото тема за политическата и обществена стойност на идеите, разпространявани от в. „Право" — идеи на примиренчество, сляпо просветителство и т. н. По този начин последният израз, свързан по своята форма и по съдържанието си с началото на произведението, затваря композиционно и смислово творбата като цяло така, както бяха оформени чрез началните и крайните изрази отделните композиционни единици. И всичко изнесено се възприема като проява на онази „лудост" („Спаси, господи, л у д и т е. . ., Господи, ти знаеш б е з у м и е т о м и. . ."), която се старае да отведе хода на обществените дела встрани от единствено верния път на революцията.

И ето че Ботев довежда читателя до същите онези мисли, които Каравелов изказва в своя фейлетон за Виенската изложба, помагайки си с образа на огледалото, изграден изцяло по караveловски: „Ако би аз имал неограничена воля, то би накарал виенските фабриканти да ни направят такова едно огледало, в което да видиме не само състоянието на главите си, а и качеството на мозъците си. Това би било за нас милион пъти по-полезно, нежели всичките всемирни изложби. Ако би фабрикантите направили подобно огледало, то ние би видели, че в нашите мозъци съществува плесен, че нашият патриотизъм прилича на побеляла дреха, че нашата чест е сляпа от рождението си, че нашето самосъзнание е изветряло, че нашата гордост е потъпкана, че нашите свещени обязаности са разпродадени, че нашите сърца спят от дългия, че нашите души са прокиснали и че нашия напредък се намира само в устата ни".

Изграждайки „Хайде на изложбата!", Ботев следва твърде отблизо принципа на постройка при някои от Каравеловите безсюжетни фейлетони. И не фейлетони от типа на посветения на Виенската изложба! На няколко пъти в рубриката Каравелов изгражда сатирични творби, в които фактите намират допирни точки само чрез единния идеен подход, а обединяването им в една творба е осъществено външно, чрез някакъв външно-композиционен похват, който не се намесва в конкретното разгръщане на темата. Такива са произведенията в бр. 31 и 32, г. II на в. „Свобода" и бр. 24 г. IV на в. „Независимост", един от хубавите фейлетони в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?" Богати и остроумни хрумвания и находчиви образи, осъществени с усет и мярка, тези фейлетони по композиционното си изграждане се различават от „Хайде на изложбата!" независимо от това, че следват общ композиционен похват, открит от Каравелов. Разликата се състои именно в тази връзка, която Ботев осъщест-

вява между съдържанието на произведението и композиционното му изграждане, връзка, която много допринася за общото идейно-емоционално въздействие на творбата.

Композицията в „Хайде на изложбата!“, нейната роля и значение в цялостното изграждане, цялостното звучене и цялостното въздействие на фейлетона е една от най-интересните находки в художествено-публицистичната проза на Хр. Ботев. Тя е един от ярките примери за онова единство между съдържание и форма, върху което се основава силата на Ботевото творчество. И още — един от белезите на растящото значение на оформянето на художествената творба.

4

Четвъртият фейлетон във в. „Будилник“ „О, tempora! О, mores!. . .“ е програмната статия на вестника. Във връзка с програмния характер на творбата е и фейлетонната форма, която Ботев е избрал — безсюжетен фейлетон-монолог. Каравелов в „Знаеш ли ти кои сме?“ често използува монологичната форма при изграждането на безсюжетния си фейлетон и чрез нея създава едни от най-хубавите произведения в рубриката. Монологичната форма допада и на неговия по-млад събрат по перо. Тя прекрасно съответствува на изповедния характер на Ботевото творчество. Известно е колко често той я използува в поезията си, в прозата си също предпочита да говори в първо лице — било от свое име, било от името на измислен герой. Два от фейлетоните му са изградени в типична монологична фейлетонна форма — „О, tempora! О, mores. . .“ и „Длъжностите на писателите и журналистите“.

„О, tempora! О, mores! Седя и се чудя — защо човек се сърди кога му речеш: магаре, свиня или вол, и не се сърди — дору още се радва — кога му речеш: пиленце, гълъбче, славейче. . .“ С този израз на наивно недоумение започва фейлетонът-програма на в. „Будилник“ и заемайки се да докаже правото си да недоумява, авторът доказва в последна сметка до каква степен „нечовешки“, неприсъщи на нормално развитата човешка личност, са редица явления в нашия обществен и културен живот. Наред с това, изграждайки творбата си, Ботев отговаря на съвсем конкретни задачи: набелязва идейните позиции на вестника, позициите, от които ще се осъществява сатиричното разобличение. И още по-конкретно — кои обществени явления и какъв род личности ще бъдат предмет на сатирата му и с какво главно те ще заслужат тази чест. Без да напуска хумористично-сатиричния подход към явленията, Ботев съумява да предаде ясно и лаконично мислите си по отношение целите и задачите на вестника. Заедно с всичко това той дава израз и на разбиранията си за същността и ролята на хумора и сатирата. Изпълнявайки тези конкретни задачи обаче, авторът изгражда художествено-публицистично произведение със своя самостоятелна цена — със своя тема, развитие на темата, със свои изводи, със свое дълбоко обществено съдържание.

Поради това, че е трябвало да каже много и важни неща в една сравнително кратка сатирична творба, писателят е бил особено прецизен, особено внимателен и взискателен по отношение на изразните средства. Колкото по-лаконичен в израза иска да бъде и колкото повече простор на мисълта иска да даде, толкова по-наситена, по-богата с образи става речта му. При изграждането на „О, tempora! О, mores!. . .“ Ботев е използувал действената сила на интонационното движение, на отчетливата и стегната

композиция, но основната сила на творбата е в образа и то специално словесния образ. Задачата на творбата да послужи като програма е определила не само подбора на фейлетонната форма, но и подбора на основното средство за въздействие.

Фейлетонът е изграден върху противопоставянето на хора и животни, на човешки и животински черти. Противопоставянето е не само извор на смях, то не само открива на писателя възможности за многобагрени оттенъци на сатиричното разобличение — от снизходителния хумор, през острата ирония до ядния сарказъм, та дори до бунтовния гняв, претопил смеха в проклятие (края на фейлетона). Противопоставянето между човека и животното става основа за изграждането на своеобразен фейлетонен сюжет, без да е налице каквато и да било фабула. Тази фейлетонна сюжетна нишка, която има твърде далечна прилика със сюжета в малките белетристични форми, се изгражда от пресичането на малката тема и голямата тема на фейлетона, както и в „Тая нощ сънувах", но не се крепи върху фабула, а върху низ от факти, изразяващи същността на развиваната мисъл . Тук на преден план изпъква не рисунъкът, а логиката. Но за разгръщането на публицистичната идея и за довеждането ѝ до съзнанието на читателя голяма роля играе образът. Той ѝ предоставя характерно за художествения образ богатство на асоциациите, което я приближава по свой път до търсената истина, до дълбоката същност на нещата.

Образната система в „О, tempora! О, mores!. ." е предълно проста, за да не се отвлича вниманието от мислите и оценките, които трябва да намерят място в произведението. И именно в тази творба, за която с най-голямо право бихме могли да кажем, че образът е впрегнат в развиваната публицистична идея (черта, характерна за фейлетонния жанр изобщо, но проявяваща се по различен начин в различните фейлетонни форми и в различните конкретни фейлетонни творби), изпъква ярко характерът на Ботевия образ — винаги носител на идеята, на мисълта, а не тяхна илюстрация. Именно начинът, по който присъствува в тази Ботева творба словесният образ, я прави различна от фейлетонните статии на Каравелов в „Знаеш ли ти кои сме?". Между Ботевите сатирични произведения формата на фейлетона статия, която Каравелов създаде и издигна на значителна висота, изобщо липсва. В Ботевото творчество границата между фейлетона и статията като публицистични жанрове е съвсем определена, колкото и образни елементи да откриваме в публицистиката му, колкото и публицистичност да има във фейлетоните му.

За разлика от „Тая нощ сънувах. . ." разглежданият фейлетон е изграден и з к л ю ч и т е л н о от действителни конкретни факти и може да бъде типичен представител на т. н. конкретен фейлетон. Всичко — факти и лица — е назовавано със собственото му име. Фантазията на писателя си е позволила само сравнението, за да насочи към обществено-политическия смисъл на факта, към основния извод. Затова пък е доказала колко богати възможности крие тази елементарна форма на образната мисъл при осъществяване задачите на фейлетониста.

Цялата творба е изградена върху основата на сравнението (или противопоставянето) на човека и животното. Чрез този похват писателят осмива редица личности и прояви на нашия културен живот, разобличава и основни недъзи на обществено-политическата ни действителност; той му служи като инструмент, с който започва изследването на конкретния злободневен факт, за да стигне до принципни въпроси на об-

ществено ни развитие. Хрумването не е случайно, то е свързано с някои прояви в областта на художествената литература, чийто представители са първият обект на хумористично-сатиричното разобличение. Ботев иронизира твърде разпространените в преводи и оригинални творби обръщения или сравнения с претенции за „поетичност“ — сладникав израз на умилителни чувства. Наред с това той осмива наивно-сантименталното съдържание на литературни произведения, изградени със средства от арсенала на отдавна изживяни или лошо разбрани поетични принципи, съдържание, свидетелствуващо по израза на самия Ботев за „невинна глупост“[1]. Бичувайки идейните основи на тази „невинна глупост“, писателят излиза извън рамките на литературата (видяна и като идеология), за да стигне до гневния протест срещу животинската търпеливост и примиреност на роба. Така Ботев осигурява широката амплитуда на своето разобличение: от леката подигравка с бездарността до гневното разобличение на основни обществени недъзи; от съвсем конкретни прояви на деня[2] до принципните въпроси на народния живот и борби. Как е осъществено това?

Уводните разсъждения върху въпроса „защо човек се сърди кога му речеш магаре, свиня или вол, и не се сърди — дори още се радва кога му речеш: пиленце, гълъбче, славейче,. . .“ и доказателствата, че първата група представители на животинския род с нищо не са по-малко достойни за „поетическо“ изразяване на човешки качества, са дадени в логически ред на сериозната аргументация. Ироничната подкладка, разбира се, е съвършено ясна, само не е ясно по какъв път ще се развихри разобличението. Още оттук проличава, че ще заплющи бичът на безпощадната ирония и гневната сатира. Подсказана е дори градацията на разобличителния патос. От възбуждащото смях сравнение между полезността на славея и свинята, в което жигосващата острота на иронията действува прикрито, из засада, внушавайки недобри предчувствия: „тази производителна сила в природата на животните, на която само като погледне човек, наумява му нещо аристократическо, нещо възпитано и на дължина и на широчина“. През проявената вече открито остро разобличителна нотка, прозвучала в следващия въпрос, който авторът задава на себе си и на читателя: „Дали пилето има повече мозък, повече ум, отколкото почтеното магаре, този философ не само между животните, но и между човеците?“ До фронталната сатирична атака веднага след това: „Или пък гълъбът е по-непорочен и по-достоен в нещо от с к о п е н и я в о л, т у й п о д о б и е н а н а ш и я т ъ р п е л и в н а р о д?“ Подготовката на читателя се извършва по логически и емоционален път — принцип, върху който се изгражда и цялостното въздействие на творбата. Тези разсъждения, които имат задача не само да създават атмосферата, но и да набележат пътя, по който ще се развие разобличителната мисъл, набелязват в основни щрихи цялостното произведение. Като тяхна илюстрация, изясняване и уплътняване с жизнен материал се разгръща цялата конкретна и обобщена картина на литературния живот на българите, видяна като израз на определени идейни и обществено-политически тенденции.

Тази композиционна особеност на творбата е изтъкната от самия автор при прехода към конкретното разобличение: „Но иди и речи такива

---

[1] По-късно във в. „Знаме“ Ботев категорично заяви, че е глупаво именно убеждението, че една глупост като е невинна не би трябвало да се закача.

[2] Изброените имена на представителите на всички „нищи духом и богати глупостию“ — първата група герои на фейлетона са сътрудници на сп. „Читалище“, чиято последна книжка е дала богат материал на Ботевото сатирично перо.

думи на нашите например (ний все с примери ще говорим) литератори, поети, вестникари, чорбаджии, учители и прочии раби божии, та виж какво ще ти се струпа от всичките тези труженици на полето на глупостта". И следват „примерите", подбрани и организирани със същата подчертана логика, която сега подчинява конкретното многообразие, пъстротата на живота изцяло на вътрешния смисъл и то обществено-политически смисъл на явленията.

Интересно за детайлни наблюдения е равновесието, което писателят постига между публицистичния и образния елемент при цялостното осъществяване на творбата, давайки подчертано предимство на логическото развитие на публицистичната мисъл, без да напуска нито за момент конкретния образен израз на тази мисъл. Словесният образ тук не служи за онагледяване, той е синтез на мисълта, външна форма на обобщенията заедно с цялата си индивидуална конкретност. Тази характерна особеност на Ботевия словесен фейлетонен образ изпъква особено ярко в някои моменти от развитието на фейлетонния сюжет в „O, tempora! O, mores!.." поради факта, че писателят, разкривайки позициите си на сатирик и изобличител, разкрива и позициите си като художник-сатирик.

Конкретното разобличение, което дава тласък за развитието на сюжета, започва с имената на най-изтъкнатите представители на „всички нищи духом и богати глупостию" служители на музите на „всички нищи духом и богати глупостию" служители на музите. То не е разграничено от уводните „разсъждения" нито интонационно, нито чрез външните белези на пунктоацията. Без да губи нито за секунда набраната енергия на словото от своеобразната увертюра, с която започва творбата и без да прекъсва с пауза логическия развой на мисълта, той се втурва в потока на живата действителност.

Подхваща подигравката с поетичните принципи на масата от литератори и поети: „Музикословеснейшият господин Пишурка, за честта на музите и на неговата „госпожица правда" и „мадам кудкудячка" ще те повика на дуел или поетически да кажа, на полето на честта. Мудроглупейшите и изряднейшите последователи на нашия Сумароков (нека не се сърди г-н Войников, че му дадохме това име. Сумароков е малко по-долен поет от великия Тредяковски) — почтените господа Пърличев, Сапунов, Пискюлев, Оджаков, Станчов, Фингов, Деребеев (у-ху!), щурците на Блъсковото училище за мишките и всички нищи духом и богати глупостию всички ще те потеглят, щещ не щеш на съд пред парнаските богове..."

Кръстьо Стоянов Пишурка е активен просветен деец и книжовник през 60-те и 70-те години на XIX век. С право Ботев го изтъква като представител на поетите. Той е един от най-плодовитите стихотворци на времето. В сатиричното стихотворение „Защо не съм и аз поет?. . ." Ботев го подиграва заради неумението му да се насочва към значителните и достойните за поетическо вдъхновение теми, а тук осмива крайно примитивната му представа за поетически принципи и наивните до смехотворност негови стихове. Добри Войников, чието име е свързано с историята на българския театър и драматургия, е познат по времето на Ботев също като поет и публицист. Наричайки го български Сумарóков, Ботев намеква за сходството между общия характер на литературната дейност на двамата писатели (и двамата са редактори, поети, драматурзи и театрали и двамата се отличават с плодовитостта си, и двамата пишат исторически драми на твърде ниско художествено равнище) с цел да осмее отдавна отживелите времето си драматургически и поетични принципи в творчеството

на Добри Войников. Пояснението в скоби подчертава още веднъж, че сатиричната стрела е насочена срещу самите принципи на творчеството, срещу едно нескопосано подражение на изминат етап в литературното развитие (отново проява на находчивата и жива авторова мисъл — Третяковски, както и Войников е автор на ръководство за съчиняване на стихове). Като привърженици на този закъснял последовател на забравени вече творци са изредени проявилите се в последните години поети и драматурзи, чието творчество свидетелствува за крайна изостаналост, ниска взискателност и твърде смътни представи за същността и задачите на художественото творчество.

До всичките тези „нищи духом и богати глупостию“ Ботев подрежда в отделна група „онез табан-суратлара, на които и в лицето да плюеш, те ще казват, че е божа росица“, попаднали според него в литературното поле също по недоразумение, но не и без цел. Това са идейните врагове: х. Иванчо Пенчович-ефенди, Христо Арнаудов-ефенди, Никола Генович-ефенди, сладкото перо Михайловски (дейци в Цариград, туркофили и дуалисти — б. м.), учителската фабрика Груев, синът на Митя Патката — Павлов (просветни дейци в страната). . . букурещката „Добродетелна дружина за обиране на умрелите“ (враговете на революцията сред емиграцията — б. м.) и все и вся дебелокожа породица чорбаджийска. . .“ Точно и много сполучливо, чрез предполагаемата реакция на отделните групи културни и обществени дейци писателят е характеризирал разположението на силите, разкрил е подбудите на своята критика и очертава обекта на сатирата си. Нещата са опростени и обобщени до крайност, до онази граница, която дели пътя на синтезиращата мисъл от опростителското и повърхностно виждане. И поднесени във формата на онази непосредност, характерна за жизнената правда, била тя от разряда на обикновените дребни явления или от разряда на големите събития.

„А! Незлобливи пиленца, гълъбчета, славейчета и теленца! — надига се все още в ироничен план негудованието на писателя — „Будилникът“ не ще бъде тъй глупав, защото не му е изпила още кукувица ума, като на „Звънчатий глумча“ (глупчо трябвало да се каже) и тъй безбожен, като покойния „Тъпан“, та да унижава умните, полезните и трудолюбивите животни с вас, подвижници на пищеварението“. Привидно наивното, външно невинното сравнение между славея и магарето, подхванато с цел да осмее бездарни писатели и журналисти, изведнъж зазвучава с остро сатирични тонове при разместването на обектите за сравнение. Това се извършва пред очите на читателя, чрез едно възклицание, което изведнъж открито поставя на втората везна човешките прояви. Именно тук, мимоходом, Ботев дава израз на отношението си към сатиричните вестници по негово време — туку-що появилия се брой първи на Славейковия „Звънчати глумчо“ и излизалия преди три години емигрантски сатиричен вестник „Тъпан“. Ясно е изразено отрицателното становище на писателя спрямо Славейковия вестник и положителното му отношение към революционната сатира на в. „Тъпан“.

Стигаме момента, в който писателят, осъществявайки преките задачи на творбата, формулира основните програмни положения: „Неговата (т. е. на в. „Будилник“ — б. м.) програма ще бъде: да гуди всяко нещо на мястото му и всичко да краси с боите му!“ Само толкова е казано за програмата, при това твърде общо, защото Ботев не разчита на прякото излагане на своите идейни и художествени принципи като сатирик. Тази задача той осъществява чрез цялата творба — по логически и по образен

път. А тук писателят набелязва само един кратък миг, в който се пресичат конкретната задача и подтекстът на творбата, момент, в който се извежда на преден план — и той остава единствен — малката тема, за да се раздвои наново тематичното развитие, този път при подчертано внимание към основните изводи. По място в цялостната постройка на творбата този момент се пада някъде след първата половина от конкретното разгръщане на темата и отбелязва централния възел в развитието ѝ. Не случайно именно тук писателят намеква и за основния принцип, върху който е изградено произведението, основния образен похват, чрез който се разкрива идейното му съдържание: „А ако има нещо общо между споменатите в тая молитва раби божии животни. . .“ В първия момент не се долавя целият смисъл на това загатване. Ботев отново използува любимия си похват да подхвърли най-напред, между другото това, което впоследствие ще разгърне като основна тема, да дръпне леко струната на мотив, който по-късно ще зазвучи с пълна сила („Тая нощ сънувах“). Сякаш намерението на автора е да жилне нова жертва, да разобличи друг род прояви — той припомня неизпълненото обещание на д-р Начо Планински да издаде книгата „Зоология за българите“. Но не, главната цел на фейлетониста не е да разобличи личността, дори не да заклейми подобни явления. Той придава на този конкретен факт ново значение, превръща го в израз на големите мисли, въплътени в творбата, които ще бъдат изказани открито и ярко в края на произведението:“. . . българският зоолог и доктор. . . Начо Планински, който беше написал едно време „Зоология за българите“ нека се потруди да реши тази велика задача, този всемирен въпрос, та на Куков-ден, когато се напечати тази книга, да види ученият свят какво ще рече: „Зоология за българите“. Подигравайки и в същото време използувайки за своите цели двойствения смисъл, който носи така формулираното заглавие, Ботев насочва към все по-горчиви мисли. Нов ъгъл на сатиричното виждане върху основата на подетото сравнение: „До тогава ний ще се препираме, че нито Генович, нито Найденов имат нещо общо с животните и с човека“ (образът на Генович в „Тая нощ сънувах“!)

Тук авторът се спира на последния „пример“, с който ще докаже своето становище за отношението между хората и животните: „Какво общо има например между занятията на магарето и работата на ефендито (т. е. Генович — б. м.) и черибашият (т. е. Найденов — б. м.)? Философът с дългите уши носи на гърба си: дърва, вода, брашно, хора и с това принася голяма полза, а ефендито издава органа на шпионите „Турция“, а черибашият — органа на идиотите „Правото“, и с това принасят вреда; философът върши само онова, що може, а черибашият — всичко, що не може; магарето никога не лъже, а ефендито го е срам да каже някога право; магарето пости и затова ще отиде в християнския рай, Генович яде пилаф и ще отиде в кочината на Мохамеда, а черибашият, който в турско село държи рамазан, а в българско яде сланина, той на оня свят ще яде от коритото на Хилдебранда“. В този момент от изграждането на творбата са се появили най-ярко според нас същината и силата на Ботевия словесен образ, мисловното богатство, което включва и благодарение на което се превръща в самостоен, равноправен градивен елемент в разгръщането на основната идея. „Примерът“ е изграден по линията на логиката и по линията на образа, а сам по себе си като цяло той е едно сравнение-образ. „Логическите“ доказателства в началото на цитата съвсем естествено и логично последователно се преливат в образи, чрез които е изразена същината на

идейните позиции на двамата представители на реакционните и консервативни слоеве — туркофила Генович и неговия вестник „Турция“ и Ив. Найденов — редакторът на в. „Право“ с неговите дуалистични и половинчати позиции.

Горчивите нотки, които все повече се засилват, подготвят финала на творбата, където разрешаването на темата се осъществява сред едва овладяни чувства на гняв и болка (очертана е амплитудата на Ботевия разобличителен смях: от шегата до гнева!). Разобличението спира пред прага на откритата публицистична проповед.

Ще кажем няколко думи за изграждането на финала като момент, в който се разрешава до край, изчерпва се идейният замисъл на произведението. Последният образ на „вола в хомот“ отвежда към разсъжденията в началото на творбата. Повтаря се същият образ, с който завърши редицата от въпроси, набелязала идейното съдържание и сатиричния патос на произведението, въпросът, в който хуморът бе отстъпил на заден план, за да събуди тревога в душата на читателя. Тук, след изброените примери, които стъпка по стъпка разкриват дълбочината на идейния замисъл, авторът стига до дълбините на народната трагедия: народ-роб не само на чужди и свои потисници, народ-роб и сам на себе си, на издънките на собственото му робско съществуване, „вол в хомот“— сравнението между човешкото поведение и поведението на животното, използувано в различни ракурси за целите на сатиричното разобличение, заема най-после „нормална“, т. е. обичайната си позиция: „. . .а той (българския народ — б. м.) не е друго, освен в о л в х о м о т роб на б р ъ с н а т а т а г л а в а и на к а л и м а в к а т а, роб и с а м н а с е б е с и“ — сравнението-образ се разгръща, разнищва се неговото съдържание пак чрез образи — израз на логическия ход на мисълта, която трябва да отиде докрай. „Роб и сам на себе си“ — в тези последни думи, с които завършва фейлетонът, са разкрити най-големите дълбочини на идейния замисъл. Тук Ботев не е потърсил оригинален образен израз, предпочел е точния речников смисъл на словото, за да постави главното ударение на мисълта. Но в поредицата на голямата образна единица („вол в хомот“) последният израз придобива също образен оттенък, обогатява се и с пробудени асоциации и с тенденция към конкретна нагледност.

Цялото произведение, което по размери отговаря на днешната представа за кратък фейлетон, се излива като единен поток от мисъл и чувство. От началното възклицание „О, tempora! О, mores!. .“ до заключителния пасаж, който единствен е обособен графично и интонационно и който също започва с възклицание („А — ха! Има едно нещо. . .“) мисълта се развива плавно, без скокове, паузи или отклонения. Заедно с нейното развитие и задълбочаване също така плавно се разраства и сатиричният патос. Сам писателят сполучливо е назовал произведението си „молитва“ („. . . ако има нещо общо между споменатите в тая м о л и т в а раби божии и животни. . .“). Като оставим настрана ироничната подплата, която го превръща в отрицателно сравнение, в творбата наистина има нещо от молитвите — не само в програмния ѝ характер, в изброяването на редица имена, та дори в използуването на сравнението като основен похват (религиозната образност твърде широко се обляга на сравнението, метафората), но и в мисловно-емоционалното и интонационно развитие — без чупки и зиг-заги, без сблъсъци на противоречиви чувства, единно насочено, устремено към логичния завършек, без припряност, със сигурно и отмерено темпо и сравнително краткотрайно. В този поток открито

изразената публицистична мисъл и образното ѝ превъплъщение събуждат мислите и чувствата на читателя, активизират ги и ги отправят в определена насока, налагат му определени изводи, тласкат към определени оценки и преоценки на действителността, насочват към действие. От отделната единица в строежа на цялото — словото и словото-образ „(Генович няма нищо общо с животното и човека“, „Черибашият, който в турско село държи рамазан, а в българско яде сланина“) през изградения по-сложен фейлетонен образ (сравнението между магарето, свинята и вола и пилето, гълъба и славея) до цялостната постройка на творбата, в която чрез разгъната съпоставка между човека и животното е развита мисълта за „нечовешкото“ в духовния и обществен живот на народа ни!

Между разгледаните Ботеви фейлетони във в. „Будилник“ „O, tempora! O. mores!. . .“ е най-публицистичният фейлетон, чието изграждане и въздействие е осъществено върху познатото от неговите публицистични статии строго логично развитие на определена публицистична идея. Тук откриваме и характерното за Ботевите статии присъствие на художествения образ като градивен елемент в развитието на мисълта, като носител не само на емоция, но и като кондензация на мисловно съдържание. Докато в Ботевата статия обаче образът има спомагателно значение, тук той се превръща в неотменим елемент на цялостното осъществяване на творбата. Без образа в „O, tempora! O, mores!. .“ не можем да си представим не само „ботевското“ в това произведение, но е невъзможно да си представим и самото произведение с неговото богато идейно-емоционално съдържание. Опитаме ли се да отделим образа, ще се разпадне цялата сграда на творбата, така както би се разпаднало в неузнаваем безпорядък съдържанието му, ако изтръгнем нишката на откритото публицистично общуване с читателя, нишката на логическото развитие на публицистичната идея.

*

Специалното внимание, което отделихме на всеки един от Ботевите фейлетони във в. „Будилник“, не е случайно. Тези творби, сами по себе си, а още повече в контекста на цялата идейно-емоционална атмосфера на вестника са най-сигурната отправна точка за разкриване на характерните особености на Ботевата сатира и на Ботевия сатиричен стил. Осъществени всяка поотделно в оригинална фейлетонна форма, макар и само четири на брой, те дават богат материал за разкриване на основните черти на Ботевия фейлетон и говорят за различни страни на Ботевото фейлетонно майсторство. При това можем да търсим тези черти с увереност, че ги откриваме в чистия им вид, без съмнения за намеса на чуждо перо. Никаква гаранция няма, че фейлетоните, печатани в „Независимост“ (включително и тези, за които никакви съмнения не са възниквали, че изцяло принадлежат на Ботев — „Послание от небето“ и „Длъжностите на писателите и на журналистите“), изразяват свободно и точно творческия замисъл на автора си. По наше дълбоко убеждение основните изводи за сатиричния дял от творчеството на писателя-революционер трябва да се направят и могат да се направят въз основа на печатаното във в. „Будилник“. Опитът да се навлезе в проблематиката на Ботевата сатирична проза при внимателно вглеждане в конкретното осъществяване на фейлетонната творба, смятаме, има своето значение и в тази насока.

НАТУРАЛИСТИЧНАТА ЕСТЕТИКА ВЪВ ФРАНЦИЯ

Димитър Аврамов

1

Едва ли има друг възглед за изкуството по-единодушно отричан от този на натуралистичната естетика. Според всеобщото убеждение на специалистите, изкуството би се самоубило в момента, когато реши да осъществи на практика нейните сурови принципи. То би загубило своята душа — творчеството. Това убеждение отива дотам, че е достатъчно днес една творба на изкуството да бъде наречена „натуралистична“, за да се счита за компрометирана.

За разлика от други художествени концепции, които са възбуждали остри реакции при своята поява, но с време са се налагали над общественото мнение или пък обратно — са били отричани, едва когато са се израждали в безплодни нормативи, сковаващи свободния полет на творческата фантазия, натурализмът и като естетика, и като художествена практика е бил обект на най-ожесточени нападки от своето раждане до днес. Може би в основата на тази постоянна омраза лежи неговата латентна жизнеспособност, неговото сравнително по-лесно приспособяване към критериите на елементарния вкус или пък просто не винаги ясното му отличие от един друг метод, на който той стана исторически приемник — реализма. Защото факт е, че при своята поява през миналия век във Франция натурализмът е бил тясно свързан с реализма, че тези две понятия са се употребявали често пъти като синоними. Тяхната обща борба срещу лъжекласицизма на официалното буржоазно изкуство, срещу романтизма, срещу идеала за универсалната красота и прославата на миналото, техният общ култ към природата, истината и науката, любовта им към прозаичните страни на действителността, които дотогава са били считани за недостойни и недопустими като обекти на художествено пресъздаване, съвсем естествено са ги превръщали не само в очите на широката публика в прояви на една и съща естетическа концепция, която е безразлично дали ще се назове „реализъм“ или „натурализъм“. Никой не е считал, че нещо съществено може да отличава изкуството на Флобер от това на братя Гонкур и Зола или пък живописта на Курбе и Миле от тази на Мане и Дега. Всички са били еднакво обвинявани в липса на идеализъм, във вулгарност, в апотеоз на грозното, в неприличие, в сляпо копиране на натурата.

Разбира се, зад тия „благородни“ на пръв поглед упреци са се криели често пъти неосъзнато определени политически и класови предразсъдъци. Господствуващите слоеве на френското общество инстинктивно

са чувствували, че с разрушаването на класическата калокагатия и с премахването на идеала за универсалната красота фактически се отстоява идеята за нов тип човек и нови обществени отношения; те са чувствували, че правдиво показаната „грозота“ на селяните и работниците, вулгарният и недодялан вид на жените от „четвъртото съсловие“ са протест срещу господствуващото общество и защита на революционните идеи. Това е станало особено ясно след Комуната, когато е било установено участието на артисти като Курбе на страната на народа. При липсата на тясна граница между естетическите схващания на реалистите и натуралистите, социалната активност на едните е била безрезервно приписвана и на другите. Всеки е бил склонен да смята, че охотата, с която натуралистите изобразяват съвременното им общество като прояден от язви организъм, е била достатъчно доказателство за политическата тенденциозност на тяхното изкуство.

Омразата срещу натурализма продължава и през нашия век, но сега вече пренесена изключително върху плоскостта на естетиката. Фактическата ограниченост на натурализма като художествена концепция, неговият фанатичен култ към непосредствения факт за сметка на широките обобщения, готовността му да подчини творческия процес на художника на суровите изисквания на един квазинаучен метод, пренебрежението му (в лицето на някои негови представители) към собствената логика на художественото произведение, към автономната стойност на изкуството, бе умело използувано от представителите на „чистото“ изкуство и на формалистичната естетика не само за борба срещу натурализма, но върху основата на неразяснените понятия и срещу реализма. И днес любим критичен прийом на много западни изкуствоведи е да се борят срещу реализма, като го отъждествяват с натурализма. В това отношение те охотно се позовават на фотографията, която със своите механически и лесно постижими възможности за точно копиране, наистина е направила безсмислени усилията на художника към дребнаво наподобяване на натурата.

И все пак, ако модерното изобразително изкуство, схванато в неговата естетическа същност, е пълна противоположност на натурализма и може да бъде разбрано в известен смисъл като реакция срещу неговите принципи, не същото се отнася до модерната литература. Парадоксално, но факт е, че стремежът на редица основни направления в модерната литература към „чистота“, към автономия, в което тя се сродява с модерната живопис и скулптура, се осъществява не чрез противопоставянето им на натурализма, а напротив, по линията на един, ако може тъй да се каже, неонатурализъм, абсорбирал поуките на символизма. И всъщност едва ли някой би могъл да си представи творчеството на един Андре Жид или Пруст, на Джойс или Хъксли, на Роб-Грийе или Сарот без опита на натуралистичния роман. Нещо повече, някои от тях осъществяват по-последователно принципите на натуралистичната естетика, отколкото това успяха да направят нейните представители от миналия век. Когато Андре Жид заявява, че за разлика от стария романист той не искал да отсича „une tranche de vie“, една част от живота, а да накара всичко да влезе в неговите романи[1], или когато Сартър пише: „Ние бихме искали нашите книги да съществуват, тъй както съществуват вещите. . . , а не като човешки произведения“[2], когато модерният романист изобщо отрича интригата като

[1] André Gide, Les Faux-Monnayeurs, Paris, 1925, p. 238.
[2] Вж. Pierre de Boisdeffre, Métamorphose de la littérature de Proust à Sartre, 5-e Edit., Paris, 1963, p. 273.

еднолинейно протичане на събитията, която той е конструирал благодарение на собствената си фантазия или когато отхвърля стабилната и всеобхватна позиция на всезнаещия разказвач, за да възприеме субективните гледни точки на своите нови герои, чиито действия и съдби не е в състояние да предвиди, с други думи, когато той замества кохерентността и логиката на традиционния разказ с хоатичната сложност на живота, който той отказва да изтълкува или трансформира, за да не фалшифицира, а само да предаде такъв, какъвто е — суров и необработен, ние имаме право да се съмняваме дали той успява да постигне всичко това, но няма съмнение, че той, иска или не, е застанал върху принципите на натуралистичната естетика.

Поради всичко това, изследването на същността на натуралистичната естетика и на условията, при които тя се появи, не е само историческа задача. Тя има и своето актуално значение. В това авторът на тази статия вижда и нейния смисъл. Той иска да покаже при какви условия се появи натурализмът във Франция, как се формираха неговите принципи и до каква степен те успяха да се реализират в творчеството на ония, които първи провъзгласиха този възглед за изкуството.

2

Строго погледнато, деветнадесетият век, разбран не като условна хронологическа величина, а като епоха със своя относително хомогенна физиономия, започна след революцията от 1830 г. Тъкмо през времето на Юлската монархия се очертаха ясно контурите на оная социална система, която наричаме модерен капитализъм, с всичките ѝ антагонизми и противоречия. Едва тук диференциацията между обществените сили стана тъй очевидна, че се изрази не само в остри политико-икономически стълкновения, но и в борбата на различните идеологии. Победата на капитализма, трескавата индустриализация, икономическият рационализъм и свързаният с него прогрес на позитивните науки създадоха една духовна атмосфера, в която неизбежно трябваше да загинат старите форми на идеализъм и романтизъм с техния култ към свръхестественото и миналото. На мястото на спекулативните построения, лишени от солидни емпирични основи, изпълнени не с факти, а с няколко общи и смътни идеи, извлечени по дедуктивен път, дойде вдъхновеният от частните науки позитивизъм, чието основно намерение бе: да реагира срещу традиционната метафизика и преувеличенията на еклектизма в името на „научния метод“; да формулира основите на една „научна философия“, която вместо да се изтощава в безполезни дирения на „същността на битието“, да се задоволи с онова, което може да се провери по опитен път. Вместо абстрактни идеи — факти, вместо дедуктивни построения — индуктивни изследвания, вместо умозрително философствуване — „позитивна философия“, постигната чрез строги научни методи.

Тази философия има своите корени в миналото. Тя ни отправя към онази бурна пролет на европейската култура, когато след многовековния сън през Средновековието човешкият дух отправи отново своите любопитни очи към природата, за да я разбере непревзето, такава, каквато е. Основните пунктове на този стремеж са свързани с имената на Френсис Бейкън, Джон Лок, Кондийак, а в началото на 19 век — със Сен-Симон. Оня обаче, който направи от позитивизма една философска система, характерна за 19 век и който чрез своето монументално произведение „Курс по позитив-

ната философия“ (1830—1842) я накара да проникне във всички области на духовния живот: теория на познанието, психологията, морала, религията, политиката, педагогиката — и което за нас е най-важно — в естетиката и изкуството, бе О г ю с т К о н т (1798—1857).

Подобно на своя учител Сен-Симон Конт употребява думата „позитивен“ в два смисъла: първо, в политически и социален смисъл позитивната философия трябва да преодолее „негативния“ дух на френската революция чрез една система от конструктивни принципи, и второ, думата „позитивен“ означава нещо противоположно на метафизичен, абсолютен, трансцендентен. Тя е синоним на действително, релативно, емпирично.

Значи ли това, че Конт е проповедник на материализма? Съвсем не. Конт презрително нарича материалистите „антинаучни умове“, защото те вместо да обуздаят своите философски амбиции в границите на непосредственния опит, търсели да схванат материята като някаква „субстанция“, като трансцендентна основа на явленията. С тези свои идеи Конт се явява продължител на идеите на Хюм и истински предходник на разновидностите на съвременния позитивизъм — от емпириокритицизма до неореализма, които свеждат материята до една система от сетивни данни, правейки я по този начин зависима от субекта. И макар че във втория период от своето творчество, въпреки дори намеренията си, Конт стига до изграждането на нова метафизика, същността на неговото дело, чрез което той упражни крупно влияние върху идеите на 19 век, бе тъкмо неговият п о з и т и в и з ъ м, е м п и р и з ъ м и а н т и м е т а ф и з и ч н о с т.

Отхвърляйки спекулативността на старата философия, Конт се стреми да открие по строго индуктивен път, чрез изследване на фактите, чрез тяхното съпоставяне и сравнение действителните закони, на които се подчиняват явленията на природата. Но не от просто любопитство (той отхвърля теорията „наука за науката“), а с намерението да положи научните основи на един нов, разумен обществен порядък.

„Позитивната философия — пише той с апостолско въодушевление — неизбежно ще доведе човечеството до най-подходящата за неговата природа обществена система и по хомогенност, размах и стабилност ще надмине значително всичко, което миналото е можало да предложи.“[1]

В името на това Конт забранява на учения да се отклонява от емпиричните факти и да си служи с хипотези. Неговият страх от спекулативното го кара да отрече всички евристични допускания, обобщения, всякакви теории за „същността на нещата“, за някакви „финални причини“. Строгият научен подход изисквал само о п и с а н и е на явленията. И всъщност законите, до които се домогва научното изследване, не представляват, според Конт, нещо повече от описание на „постоянни отношения на последователност или на подобие“.[2] Всички явления в проридата трябва да бъдат обяснени чрез други явления, а съвсем не чрез някакъв абсолютен принцип. „Има само една абсолютна максима — пише той — тази, че няма нищо абсолютно.“ Поради това ние сме в състояние да познаем само факти, фактите в техните взаимни отношения, с които се занимават отделните частни науки. Оттук Конт заключава, че строго взето философията като автономна наука няма право на съществуване. Нейната задача се свежда само до това — да систематизира познанията и законите, които отделните опитни

---

[1] Цит. по P. M a r t i n o, Le Naturalisme français, Paris, 1938, p. 9.
[2] Вж. подр. у J. B e n r u b i: Les sources et les courants de la philosophie contemporainen en France, t. I, Paris, 1933, p. 20.

науки са открили за благото на човечеството. Но тъй като тия науки се намират в различни фази на развитие (едни от тях са стигнали до позитивно състояние, а други все още не са се освободили от метафизични, дори теологични остатъци), всички те трябва да следват примера на математиката, която с точността на своите методи представлява съвършен образец. Това се отнася не само до природните науки като астрономията, физиката или химията, които са тръгнали по верния път, а преди всичко за обществените науки като социологията, психологията, етиката и естетиката, които поради своя специфичен предмет са станали истинско убежище на диви предразсъдъци и суеверия. Освободено от остатъците на миналото, човечеството ще влезе в най-щастливата епоха на своето развитие — епохата на позитивизма (régime positif), за да разгърне безпрепятствено своите сили и да даде най-доброто, на което е способно. Едва тук ще разцъфне и изкуството в пълния си блясък, защото „естетическият подем — пише Конт — не предпоставя само едно обществено състояние, достатъчно рязко определено, за да търпи енергична идеализация: той изисква още това състояние да бъде достатъчно стабилно, за да позволи спонтанно, между изпълнителя и зрителя, онази предварителна интимна хармония, без която въздействието на изобразителните изкуства не би могло да получи обикновено една пълна ефективност“.[1]

Това са накратко идеите на Огюст Конт. Всеки е в състояние да види, че те изразяват в една специфична област аналогични тенденции на онния, които изнесоха на бял свят движението на реалистите в изкуството: борбата на Конт срещу метафизиката, срещу трансцендентното и абсолюта намери своя еквивалент в борбата на реалистите срещу академичната догма за абсолютната красота; амбицията на позитивната философия да ограничи човешкото познание само в сферата на реалното, на фактите, такива, както ги установяваме в непосредствения опит, съответствува на стремежа на реалистите да изобразяват действителността такава, каквато е; оттук следва страхът от хипотезите у едните и отказът от преднамерена тенденциозност у другите. Аналогиите могат да бъдат продължени, както и да се изтъкнат различията. Но не това е важното. Важното е, че в тези съответствия се проявява един общ дух на позитивизъм, който в средата на 19 век проникна неусетно в едва ли не всички области на духовния живот във Франция, та дори и в цяла Европа.

Но философията на Конт не бе само едно паралелно на реализма явление. Веднъж породена, тя започна от своя страна да влияе върху него и, заедно с действието на редица други фактори, да изменя неговия характер, превръщайки го постепенно в н а т у р а л и з ъ м. Разбира се, както и в други подобни случаи, за пряко влияние на неговите идеи върху художниците е почти изключено да се говори. По-скоро те са проникнали в артистичните среди чрез популярни беседи, брошури и книги и особено чрез съчиненията на видния философ, историк, естетик и критик И п о л и т Т е н (1828—1893), който ги продължи и развн в самостоятелна естетическа доктрина.

Влиянието на Тен върху литераторите-реалисти бе пряко, а чрез тях неговите идеи са се разпространили бързо сред всички хора на изкуството във Франция, пораждайки единодушен ентусиазъм със своето новаторство и смелост. Някои дори са ги считали за неразделна част от реалистичното движение. През 1858 г. J. J. Weiss обявява „Les Faux bonshommes“

---

[1] Цит. по T. M. M u s t o x i d i, Histoire de l'esthétique française, Paris, 1920, p. 167.

на Т. Бариер, „Мадам Бовари“ и влиятелните статии на г-н Тен“ за три неразделни части на едно цяло, еднакви симптоми на възшествието на „бруталната литература“. По-късно Анатол Франс ще пише за влиянието на Тен върху новата генерация реалисти: „Мисълта на този мощен дух... ни вдъхна към 1870 г., пламенен ентусиазъм, тя стана един вид религия. Това, което той ни даваше, беше: философията и историята, метода и наблюдението, факта и идеята, философията на историята, и най-сетне — науката.“[1]

Разбирали ли са тези млади хора тънкостите във философската доктрина на Иполит Тен? Едва ли. Но те са знаели нещо, което им е било по-необходимо — нейното приложение в конкретната област на изкуството, в която всеки от тях е работил.

„Аз не зная — пише Зола през 1865 г. — каква може да бъде истинската философия на г-н Тен; аз познавам тази философия само в нейните приложения.“[2]

В какво собствено са се състоели основните идеи на тази философия?

Подобно на Конт, Тен е представител на емпиричния позитивизъм, сиреч, той се бори решително срещу спекулативните и еклектични теории на философите-академици от рода на Виктор Кузен и се опитва в своите най-характерни творби да приложи точните методи на природните науки към изследването на духовните явления, по-специално, на широката област на изкуството. Според него, изкуството е строго детерминирана дейност. За да я разберем в нейната същност, трябва да намерим условията, които я пораждат. Тия условия могат да се сведат до три: първо, с р е д а т а, в която всяко художествено произведение възниква; второ, р а с а т а, която го създава, и трето, и с т о р и ч е с к и я т м о м е н т.

Тези идеи, приложени към областта на изкуството и естетиката, добиват следния вид: художествената творба не е нещо изолирано, като оазис сред пустинята, а е частица от изкуството на една определена епоха и следователно изразява основните тенденции на тази епоха. Творецът от своя страна е рожба на своето време и характерът на неговото творчество не би могъл да бъде обяснен вън от това време. „Тъй както има една физическа температура, която чрез своите промени причинява появата на един или друг вид растение, така също има една морална температура, която чрез своите промени причинява появата на един или друг вид изкуство.“[3]

Следователно, според Тен, ако ние успеем да определим природата на всяко изкуство чрез условията, които го пораждат, които го карат да се развива, да прогресира или да се изражда, ние ще успеем заедно с това да създадем една научна и исторична естетика, една философия на изкуството, която не се губи в мъгляви спекулации, а е здраво стъпила върху почвата на фактите, която си служи със сравнителния и индуктивен метод, подобно на всички позитивни науки и поради това е чужда на оная догматична самоувереност, която караше старата естетика да предписва на художника рецепти, убеждавайки го, че те важат за всички времена и народи. Такива предписания са нещо нелогично и безусловно вредно, защото те са извлечени от изкуството на една определена епоха, която закономерно ги е създала и следователно не могат произволно да се пренасят към всяка друга. Достатъчно е само човек да се обърне към фактите на историята на изку-

---

[1] Цит. по P. M a r t i n o, Le naturalisme français, pp. 21—22.
[2] É m i l e Z o l a, Mes Haines, p. 203.
[3] H i p p o l y t e T a i n e, Philosophie de l'art, vol. I.

ството, за да се убеди, че това, което важи за древна Гърция, не важи за Средновековието, че от своя страна естетическият идеал на Средновековието бе отречен напълно от тоя на Ренесанса. Всяка епоха си има свой идеал за красота, който е резултат на конкретни условия и следователно естетиката, ако иска да бъде наука, трябва да си постави като задача да о п и ш е непредубедено и чисто емпирично законите, на които се подчиняват промените в този идеал. Такава научна естетика — пише Тен — „не осъжда, нито извинява; тя констатира и обяснява. . . , тя постъпва както ботаниката, която изучава с еднакъв интерес ту портокаловото и лавровото дърво, ту елата и брезата; тя самата е един вид ботаника, приложена не към растения, а към човешки творения.“[1]

Основният закон, който формулира тази естетика, след едно такова безпристрастно изследване на фактите е, че „творбата на изкуството е определена от един ансамбъл, който е общото състояние на духа и на обкръжаващите нрави.“[2] Но какво представлява самата творба, в какво се състои природата на изкуството? Верен на своето време, Тен утвърждава, че изкуството изобразява външната действителност, но то не просто копира обекта с всичките му многообразни качества, а улавя само „отношенията и взаимните зависимости на частите“, които модифицира с намерение да предаде „съществения характер“ на обекта, от който произтичат всички останали черти.

3

Идеите на Огюст Конт и Иполит Тен се носеха „из въздуха“. Условията за тяхното асимилиране и разпространение бяха особено благоприятни. Френската интелигенция, дори широката публика бе готова да ги приеме като откровение, защото времето я бе научило да се отнася към всичко, което излиза под флага на науката, с особено преклонение. Това бе време на удивителни открития във всички клонове на науката, време, през което Жул Верн създаваше своите научни фантазии, убеден, че всичко, което измисля и фантазира, винаги ще стои по-долу от истината, „защото ще дойде момент, когато постиженията на науката ще надминат всяко въображение“.[3]

Това бе време, в което по няколко пъти в година вестниците и списанията оповестяваха с голям шум някое ново голямо научно откритие. Имената на Льоверие, Сизо, Либих, Морз, Сименс, Дарвин, Хелмхолц, Вирхоф, Райс, Пастьор, Бертело бяха широко известни и се произнасяха с благоговение дори от ония, които не бяха наясно какво точно те са открили. Защото тия открития не оставаха затворени в лабораториите, нито дори във фабриките и болниците, където се прилагаха на практика, а веднага биваха изяснявани в статии и брошури. Всеки бе изпълнен с радостни предчувствия за щастливо бъдеще, в което науката не само ще разреши „вековните загадки“, върху които безпомощно се е блъскала човешката мисъл от хилядилетия, но и ще бъде преодоляна мизерията, подчинена природата, болестите отстранени. В своите статии, беседи и речи Бертело неуморно подчертаваше, че науката притежава „духовна сила, способна в най-къс срок да накара да настъпят благословените времена на равенството и братството, на единството на всички пред святия закон на труда“; с месианско

---

[1] Hippolyte Taine, Philosophie d l'art, vol. I.
[2] Пак там, p. 49.
[3] Цит. по История французской литературы, Москва, 1959, стр. 259.

въодушевление той прокламира символа на великата вяра и надежда: науката се обединява с републиката, за да подготви едно по-добро човечество. Поради това всеки бе готов да приеме като нещо напълно естествено и желателно, като основен постулат на модерната мисъл „непрекъсната намеса на науката в духовната и икономическа област“. Можеха ли хората на изкуството, които винаги са били в авангарда на новите търсения, да не я приемат в своята, особено когато те се наричат реалисти?

Още в 1852 г., в предговора към своите „Антични поеми“ Льоконт дьо Лил, ставайки изразител на този възторг, писа: „Изкуството и науката, дълго време разделени от несъгласуваните усилия на интелекта, трябва да се обединят тясно, ако не и да се слеят. Едното е било примитивното разкриване на идеала, скрит във външната природа; другата е била разумното изследване и бляскавото излагане на този идеал. Но изкуството е загубило тази интуитивна спонтанност или по-скоро я е изчерпало; науката ще му припомни смисъла на неговите забравени традиции, които то ще оживи отново, във форми, които му са присъщи.“[1] Подобни надежди изразява и Флобер, който впрочем е бил убеден, че тази връзка между науката и изкуството е не само възможна, но и е на път да се осъществи: „Колкото повече напредва обществото — пише той — толкова повече изкуството ще бъде научно, тъй както науката ще става артистична; двете ще се съберат отново на върха, след като са били разделени в основата.“[2]

Но как по-конкретно ще се осъществи това единство между науката и изкуството? Реалистите са убедени, че тяхната обща цел е гаранция за това. Нали и двете се стремят към едно и също: към истината, макар и по различен начин! Не лежи ли в основата и на двете природата? И все пак достатъчно ли е това, за да стане изкуството научно, както иска Флобер? Нима природата не е оня пункт, в който се кръстосват усилията на толкова различни творци? Кой би казал, че романтиците не се стремяха по свой начин към природно правдоподобие, когато е известна съвестността, с която един Дьолакроа изучаваше външния свят? Не бе ли той, който в своя Дневник изрази съжаление, че дагеротипът не е бил открит по-рано? А класикът Енгр не уверяваше ли Гранже, че неговият „Едип“ — една явна идеализация — е „точно копие на модела“? Не твърдеше ли той, че „изкуството не е никога на една толкова висока степен на съвършенство, освен когато прилича толкова много на природата, че човек може да го вземе за самата природа“?[3] Не даде ли всичко това основание не на друг, а на Шамфльори — пламенния защитник на реализма, да заяви, че „реализмът е толкова стар, колкото и света“?

Следователно, за да стане изкуството „научно“, не е достатъчно само това, че то, заедно с науката, се стреми към истината, към вярно отразяване на природата. Необходимо е тази „истина“ да бъде постигната по един толкова обективен начин, колкото това е възможно. А това може да стане само ако то използува ония средства и методи, с които си служи науката. На първо място, това е методът на документацията. Както зад всяко научно откритие лежи един огромен процес на търсене, изследване и съпоставяне на факти, така също „истината“ в художествената творба трябва да бъде доказана, сиреч, подробно документирана.

Тази тенденция особено ярко се прояви в литературата, която по своите изразни средства стои най-близко до науката и по-специално до оная от

---

[1] Leconte de Lisle, Préface des Poèmes antiques.
[2] Flaubert, Correspondance, t. II, p. 92.
[3] Цит. по Raymond Cogniat: Histoire de la peinture, t. II, Paris, 1955, p. 32.

науките, която, също както литературата, се стреми да даде вярна картина на обществения живот чрез описания на конкретни събития и човешки действия — историята. А тук вече писателите-реалисти имаха един добър пример — Балзак, чиито романи, както самият Тен отбелязва, представляват „най-големия склад за документи, който имаме върху човешката природа“. Следвайки този път, Флобер ни уверява, че той не е бил в състояние да напише дори една страница на какъвто и да било сюжет, без предварително да е събрал върху своята работна маса многобройни бележки. Към всяка личност, към всяка ситуация, която иска да изобрази, той подхожда като към научен експеримент, доставяйки си подробни сведения за предмета, за неговия начин на действие, на мислене и т. н. Тази грижа към документална точност кара Флобер да чете многобройни медицински трактати само за да опише момента на отравянето на Мадам Бовари. Във „Възпитание на чувствата“ той възстановява атмосферата в Париж между 1840 и 1851 г. и особено на революционните дни, с точност, която е учудила и възхитила историка Жорж Сорел; за да напише „Саламбо“ Флобер е трябвало да проучи 98 тома научна литература, а за последния му, недовършен роман „Бувар и Пекюше“ — около 1500! Огромна изследователска работа, която, според неговото признание пред Сент-Бьов, често е заплашвала „пиедесталът да бъде много голям за статуята“,[1] сиреч, археологическите и историческите подробности в художественото произведение да затулят от очите на читателя психологическата истина.

Този стремеж към „научност“ се изрази ярко и в творчеството на братя Гонкур, които асимилираха и развиха в една натуралистична насока различните тенденции на реалистичната доктрина: социологичният роман à la Балзак, вкусът към подробна и точна документация, според метода на Флобер, предпочитанието към картини и персонажи от всекидневния живот, към което се стремеше Шамфльори.

Известно е, че братя Гонкур започват своята писателска дейност като историци, сиреч като хора на науката. Техните монографии: „История на френското общество през революцията и Директорията“ (1854—1855), „Интимни портрети на 18 век“ (1857), „Френското изкуство на 18 в.“ (1859) и пр. дават широка картина на френското общество от това време, изградена върху подробна документация. От 1860 г. те прилагат този метод към романа, осъществявайки вече в по-голяма степен онова единство между изкуство и наука, за което говореха Льоконт дьо Лил и Флобер. За тях разликата между романиста и историка се състои само в това, че единият разказва настоящи, а другият — минали събития.

„Историята е роман, който е съществувал — пишат те — романът е история, която би могла да съществува. . . Една от характерните особености на нашите романи е да бъдат най-историчните романи на времето, романи, които ще доставят на историята най-истинните факти и най-истинните идеи. . .Съвременният роман се прави с документи, разказани или открити в действителността, както историята се прави с писани документи. Историците разказват за миналото; романистите разказват за настоящето.“[2]

В съгласие с тази концепция братя Гонкур заимстват своите герои и истории почти винаги от действителността. „Шарл Дьомаий“ е история на техния дебют; Рьоне Мопрен — техен приятел от детинство; Жермини Ласертьо — една от техните бавачки; Мадам Жервезе — тяхна леля; Сестра

---

[1] F l a u b e r t, Correspondance, III, p. 250.
[2] Цит. по P. M a r t i n o, Le naturalisme français, p. 18.

Филомена е болногледачка в Руанската болница. . . Дори местата, където се разиграват разказаните истории, .са видени и документирани „d'après nature“, по натура. След всеки замислен проект за нова книга двамата братя започват обстойни „анкети“, изследват конкретни ситуации, поведения, интериори, пейзажи и в крайна сметка натрупват такова богатство от документи, от което дълго време биха могли да черпят. Техният редовно воден „Дневник“ представлява „документална тетрадка“, в която записват всеки ден своите мисли, впечатления, срещи, визити, изрезки от вестници, разнообразна хроника, всекидневни изрази, езикови обрати, остроумия, които след това широко използуват в своите произведения.

С всичко това братя Гонкур правят решителен опит да премахнат и най-малкия остатък от романтичен елемент, който дори Флобер не успя да преодолее напълно, превръщайки романа в анализ, в подробно изследване, в истински „научен експеримент“, както ще каже няколко години по-късно Емил Зола, с други думи, превръщайки реализма в натурализъм.

4

Описаният по-горе процес се изрази най-типично в естетиката и творчеството на Емил Зола (1840—1902).

Продължавайки линията на Балзак, Флобер и братя Гонкур, Зола отива по-нататък. Увлечението му по „научност“ го кара да формулира своите идеи в специален трактат „Експерименталният роман“ (1880), в който, както намеква и самото заглавие, той си поставя за задача да обоснове идеята, че съвременният роман има право на съществуване само, ако неговите изводи почиват върху съзнателно и методично проведени експерименти, тъй както е в точните науки. В този смел опит Зола се вдъхновява не само от общия позитивен дух на времето, но и по-специално от съчинението на известния френски физиолог и патолог Клод Бернар (1813—1878); „Въведение в експерименталната медицина“ (1865), от когото той просто заимствува идеите и почти непроменени ги пренася към областта на художествената литература. Още в началото на своето произведение Зола пише: „Тук аз би трябвало да направя само едно приспособяване, защото експерименталният метод е бил установен с чудесна сила и яснота от Клод Бернар в неговото „Въведение към изучаване на експерименталната медицина“. Тази книга, на един учен, чийто авторитет е решителен, ще ни послужи като солидна основа. Аз ще намеря в нея всички разглеждани въпроси и ще се ограничa като неопровержими доказателства да приведа цитати, които ще ни бъдат необходими. Прочие, това ще бъде само една компилация от текстове; защото аз смятам по всички въпроси да се скрия зад Клод Бернар. Най-често ще ми бъде достатъчно да заменя думата „лекар“ с думата „романист“, за да направя мисълта си ясна и да ѝ предам строгостта на една научна истина.“[1]

Четейки днес тия редове, човек е просто трудно да си представи силата на този научен фетишизъм, който е накарал дори една такава творческа индивидуалност като Зола да му се подчини напълно, да повярва, че Клод Бернар е дал солидна основа не само за медицината като наука, но и за разрешаването на всички проблеми, които поставя романът като разновидност на художествено творчество. Тук вече не се касае до това, каква евентуална полза би извлекло изкуството за себе си от сътрудничеството си с науката, а за превръщането му в разновидност на научното познание, нещо, което

[1] Émile Zola, Le roman expérimental, Nouvelle édition, Paris, 1923, pp. 1—2.

с основание би поставило въпроса за смисъла на съществуването му изобщо. Вместо това, Зола е горещо убеден, че само чрез експерименталния метод, формулиран от Клод Бернар, е възможен какъвто и да е прогрес в романа и в литературата изобщо.

Но в какво се състои този „експериментален метод“? Кои са идеите, чрез които физиологът съблазни романиста, за да го направи свой ревностен адепт?

В средата на миналия век нещо естествено е било да се смята, че медицината е изкуство, в което, както във всяко изкуство, предпоставка за успех е индивидуалният талант, сиреч, щастливото съчетание на разума и интуицията. Поради това, мнозина лекари са били убедени, че тя никога не ще съумее да стане наука. В посоченото по-горе съчинение Клод Бернар се опълчва решително срещу този предразсъдък и с многобройни аргументи доказва, че медицината може да се изгради като наука само ако усвои оня метод, с който си служат позитивните науки като химията и физиката: експерименталният метод. Във връзка с това той установява едно различие, станало днес общоприето, между н а б л ю д е н и е — начин на изследване, който изучава явленията, без да ги изменя и следователно ги приема такива, каквито природата ги предлага — и е к с п е р и м е н т — начин на изследване, който изменя или преиначава за известна цел естествените явления и прави да се явят те при обстоятелства или условия, при каквито природата не му ги представя. При първия случай имаме случайно събиране на факти, а при втория — методично предизвикан и непрекъснато модифициран, според волята на учения- опит. Оттук Бернар изтъква, че ученият винаги трябва да се ръководи от някаква смела идея, която ще му посочи пътя на неговото изследване, но винаги трябва да бъде готов да я изостави, ако експериментът му е дал достатъчно основания за това. Това пораждане и унищожаване на хипотезите трябва да продължи дотогава, докато той стъпи на здрава почва, сиреч, докато опитът го убеди в правилността на ръководната идея. А за да стане това без излишни усилия, науката трябва да си постави за задача не да обяснява з а щ о стават тия или ония явления (le pourquoi des phénomènes), а да се задоволи с описания на това к а к те протичат (le comment des phénomènes). Изходила от тия предпоставки, медицината не само ще познае строго научно явленията, които влизат в нейния предмет, с други думи, не само ще установи физиологичните условия, които обуславят едно или друго патологично явление, но вследствие на това ще може да действува съзнателно и методично върху тия условия с цел да запази здравето на индивида и да го лекува от болестите.[1]

Установявайки близостта на тия идеи с естетическата концепция, която той, като ученик на Балзак, Флобер и братя Гонкур е поддържал и изразявал в своите съчинения, Зола по един доста наивен начин стига до тяхното пълно отъждествяване, очевидно въодушевен от мисълта, че пръв, благодарение на Клод Бернар е можал да приведе в ясна и кохерентна система онова, което неговите предходници и той самият са постигали досега спонтанно. В „Експерименталният роман“ той просто предава идеите на Бернар чрез обстойни цитати, които след това, с или без коментар, пренася към романа. Подобно на именития физиолог, Зола се противопоставя на всички, които са смятали и смятат, че романът е само изкуство и, че следователно няма нищо общо с науката. Той посочва примера на Балзак и

---

[1] Първите две глави от съчинението на Клод Бернар са преведени на български под заглавие „Пътят към познанието“, Библ. Натурфилософско четиво, № 47, София, 1929 г.

Флобер, утвърждавайки, че романът може да стане действителна наука, когато мине от фазата на наблюдението във фазата на експеримента, сиреч, когато романистът, вместо да се движи плахо и несигурно в лабиринта на човешката душа, се опре върху данните на психологията, постигнати с помощта на обективни методи, или по-точно, върху данните на физиологията, която, „както неопровержимо доказаха Огюст Конт и Тен", на този етап на научно развитие, е по-способна да осигури на своите съждения необходимата обективност и общовалидност, чрез широко използуване на експеримента. Пренасяйки към романа разликата между наблюдение и експеримент, Зола твърди, че романистът трябва да бъде наблюдател и експериментатор. Първият „дава фактите такива, каквито ги е наблюдавал, поставя изходната точка, установява солидния терен, върху който ще действуват героите и ще се развиват явленията, после се появява експериментаторът и установява опита, сиреч, раздвижва героите в един особен разказ, за да покаже, че последователността на фактите ще бъде такава, каквато я изисква изучаваният детерминизъм на явленията.[1] За изясняване на това, Зола привежда като пример образа на барон Юло в „Братовчедката Бета" на Балзак. Фактът, който Балзак е наблюдавал, е: разорението в семейството и обществото, до което може да доведе необузданият темперамент на един човек. Тръгнал от този наблюдаван факт, Балзак започва своя експеримент, поставяйки Юло в цяла серия изпитания и ситуации, за да покаже действието на механизма на неговата страст. „Накратко казано — заключава Зола — цялата операция се състои в това: да вземеш фактите в природата, после да изучаваш механизма на фактите, като действуваш върху тях чрез измененията на обстоятелствата и средата, без никога да се отдалечиш от законите на природата. В крайна сметка се получава познанието на човека, научното познание в неговата индивидуална и социална дейност.[2]

Но Зола не стига дотук в желанието си да установи действителен паралел между работата на учения и тази на човека на изкуството. Без да се замисля върху факта, че в своя „експеримент" романистът не ще открие повече от онова, което предварително е вложил в него, той утвърждава спокойно, повтаряйки думите на Клод Бернар, че ако романистът иска да гарантира максимална достоверност на своите изводи, ще трябва да изследва не з а щ о, а к а к протичат изобразяваните човешки действия.

„Ние сме работници — пише той — ние оставяме на спекулативните теоретици това непознато на п р и ч и н и т е (cet inconnu du pourquoi), в което те се блъскат напразно от векове, за да се заемем с непознатото в п р о т и ч а н е т о н а я в л е н и я т а (l'inconnu du comment), което всеки ден намалява пред нашето изследване. Единственият идеал, който трябва да съществува за нас, романистите-експериментатори, е оня, който можем да завоюваме."[3]

Ръководен от този метод, в своите романи Зола извършва една огромна по своите мащаби документационна работа. Всеки том от неговите „Ругон-Макаровци" представлява своеобразна „анкета", която за да задоволи амбиции на автора и обхвата на неговата програма, е трябвало да бъде изчерпателна. В своята цялост тия двайсетина „анкети" са обхващали едва ли не всички сфери на френското общество: политическата сфера („Негово пре-

---

[1] É m i l e Z o l a, Le roman expérimental, p. 7.
[2] Пак там, p. 8.
[3] É. Z o l a, Le roman expérimental, p. 37.

възходителство Йожен Ругон“), финансовата сфера („Пари“), безделният свят на хай-лайфа („Нана“), буржоазията („Pot-Bouille“), работниците („Вертеп“ и „Жерминал“), хората на изкуството („Творбата“), селяните („Земя“), военните („Погром“), търговците („Търбухът на Париж“), животът в провинцията („Богатството на Ругоновци“), църковните среди („Прегрешението на абат Муре“) и др.

За всеки един от своите герои (от най-важните до най-незначителните) Зола изработва специален фиш-досие, в който описва подробно неговото гражданско положение, възраст, професия, навици, здравословно състояние и т. н. След това (по метода на експеримента) поставя тия герои в средата, към която те принадлежат и която ги формира като индивиди с особена съдба. Тази „среда“ той изучава „по натура“, на самото място, където ще се разиграе действието на неговия роман; взема си подробни бележки, рисува чертежи, разпитва лица, проучва научни трудове, използува вестникарска хроника. . .Така например при написването на „Търбухът на Париж“ Зола използува многобройни описания на халите, които сам е правил по всички часове на деня, през всеки сезон и от всички възможни гледни точки; той си е начертал план на всички околни улици и квартали; посетил е всички складове, придружен от пазачите; изкачил се е на покривите; прекарал е цяла нощ в огромното тържище, за да наблюдава пристигането на стоката; изисквал е от полицията сведения за вътрешната организация на халите; направил си е копия от всички правилници и т. н. За „Прегрешението на абат Муре“ той си доставя мистични книги, чете съчиненията на испански йезуити, взема си подробни бележки от „Подражанието“, събира сведения за монашеския живот от бивши свещеници, за известно време редовно посещава църквата „Сент-Мари де Батиньол“, присъствува на много литургии, държейки в ръце голям молитвеник, върху страниците на който си отбелязва движенията и жестовете на свещеника; доставя си и изучава специални учебници по църковен ритуал и т. н.[1]

Но тази преизобилна документация, толкова необходима като предпоставка за реалистично творчество, пренесена в художествената творба, е заплашвала със своята огромна маса да потисне концепцията на автора. Подобно някакъв ерудит, който не пропуска нищо от онова, което знае, Зола използува целия подготвителен материал, който е натрупвал в резултат на многобройните „анкети“, от което в крайна сметка, за да употребим отново израза на Флобер, „пиедесталът се оказва много голям за статуята“, сиреч, в много от неговите романи външното описание става за сметка на психологическата истина. Защото и най-педантичното изреждане на подробностите в материалната среда само по себе си не е в състояние да разкрие същественото: психологията на един обществен тип или социална група. Тук именно експерименталният метод с цялата му огромна документация се оказва явно недостатъчен, а намерението на автора — взаимодействието между индивида, взет като сложна духовна единица и средата — неосъществено. Вместо да се подчини на задачата да се изобразява по-вярно действителността, тази дескриптивна страст се превръща в обикновен резултат на самата документация.

От друга страна, често липсата на достатъчно опит относно п с и х о л о г и я т а на описвания герой или социален кръг, прави документацията не пълна и карат Зола, противно на намеренията си и цялата си естетическа концепция, да прибягва до услугите на фантазията. Така например,

---

[1] Вж. подробности у P. M a r t i n o: Le naturalisme français, II Partie, Chap. IV.

светът, който той иска да разкрие в „Нана“, го изправя пред непреодолими трудности. „Трудността — казва неговият последовател и мемоарист Пол Алексис — се утежняваше за него от обстоятелството, че той имаше малко лични впечатления от живота на леконравното женско общество“; когато е бил млад и е можел да проникне в психологията на тия същества, той е бил беден; когато е забогатял, той е бил вече стар; освен това, неговата вродена въздържаност пред противния пол (той дори се е хвалил със своето целомъдрие) го е лишавала от възможността да придобие необходимия за целта опит. Въпреки това обаче Зола е бил достатъчно амбициозен в желанието си да бъде „хроникьор на свето време“, за да се откаже от подобна задача. Той прекарва цяла нощ зад кулисите на един театър с Людовик Алеви, авторът на „Petites Cardinal“; обядва в кафене Англе с един „стар женкар“, на когото записва авантюрите; получава възможност да посети дома на „една от тия дами“ и да вечеря при друга; кара своите приятели да му разказват най-пикантните си похождения на младостта им. И след всичко това той се смята за достатъчно подготвен, не просто да говори за парижката проституция като обикновен моралист, а да изправя пред нас нейния жив образ с амбицията, че извършва един „научен експеримент“, който в своите резултати е не по-малко сигурен, отколкото експериментите на физика и химика.

5

От този строго рационален начин на творчество произтичат важни последици, които променят възгледите на твореца върху много неща от творческия процес и от самото художествено произведение.

Преди всичко, ако задачата е да се изобразява истината, тогава художникът трябва да премахне и м п р о в и з а ц и я т а от своето творчество; той трябва да не допуска тук нищо спонтанно, нищо, което се дължи на случайността, на инстинкта, на подсъзнанието. Това трябва да отстъпи своето място на съзнателния, редовен, методичен труд. Всичко трябва да бъде подчинено на волята на твореца, на хладния разсъдък, който претегля на везните на фактите всяка подробност; „tout doit se faire à froid“ — казваше Флобер. Разбира се, и сега художникът не се отказва да говори за вдъхновение, но това вече не е оная доминираща волята фаталност, оня „тайнствен глас“, за който говореха романтиците, а една нормална творческа активност, която трябва да дойде, щом човек я повика; тя трябва да бъде водена, контролирана, направлявана, обуздавана, за да не изправи художника срещу логиката на истината.

В ъ о б р а ж е н и е т о, в смисъл на автономно създаване на художествени образи, също така престава да се смята за отличително качество на твореца. Доколкото се признава, то се свежда до способността на художника да изобрази действителността в най-правдиви и внушителни образи. Още Курбе бе писал, че „въображението в изкуството се състои в това, да знаеш да намериш най-пълния израз на един съществуващ предмет, а съвсем не да си въобразиш или да създадеш този предмет.“[1] В творчеството на натуралистите тази тенденция се усилва. Емил Зола я отстоява в отделна статия, в която детронирането на въображението се обявява за „най-характерната особеност на модерния роман“.[2] Старият романист — пише той — се опираше предимно на въображението, защото той или пресъздаваше ми-

[1] G u s t a v e C o u r b e t, Propos er présence, p. 28.
[2] É m i l e Z o l a, Du roman, в Le roman expérimental, p. 206.

налото, или се стараеше да убеди читателя в някаква предварителна теза. Той сядаше пред бялата хартия и, ръководен от една повече или по-малко ясна идея, произвеждаше от себе си толкова образи и ситуации, колкото му бяха необходими, за да напише книга. Сега положението е друго. Писателят, който иска да върви в крак с времето, сиреч, да служи на истината, трябва да излезе от своя кабинет и да изучи предмета, върху който ще пише на място, en plein air, както казват художниците. Той ще трябва да събира сведения, да си взема бележки, да трупа документи. И когато всичко необходимо е събрано, романът ще се роди от само себе си, без намесата на това прехвалено въображение. Романистът ще трябва само да разпредели логически фактите.

Оттук следва, че к о м п о з и ц и я т а и и н т р и г а т а на художественото произведение се обуславят от документите, защото романистът, който поставя истината над всичко, следва „логиката“ на фактите. По този начин се установява една естествена симетрия, „фабулата се композира от всички събрани наблюдения, от всички записани бележки. . . чрез последовността в живота на героите“.[1]

Интригата не е вече оня съблазнителен елемент, който романистът ловко сплиташе, за да държи в напрегнато внимание читателя. Тя отстъпва на заден план пред необходимостта да се предаде животът такъв, какъвто е. „Интересът не е повече в странността на случката; напротив, колкото е по-банална и обикновена, толкова тя ще става по-типична. Да направиш да се движат реални личности в реална среда, да дадеш на читателя един къс от човешкия живот, целият натуралистичен роман се състои в това.“[2]

В съгласие с тия възгледи Зола до такава степен е опростявал сюжетната линия на разказа, че когато е приспособявал „Вертеп“ за театъра, той е намерил за наложително да вмъкне един интригуващ епизод в текста — отмъщението на една оскърбена жена, която предизвиква смъртта на героя — нещо, което той добре е знаел, че не е твърде „натуралистично“, но което му е било необходимо „за да драматизира малко пиесата, на която съвсем липсва драматичен интерес.“[3]

От всичко това следва, че с т и л ъ т на автора трябва да стане толкова прост и естествен, колкото е самата истина. Не трябва да се чувствува нищо нагласено, нищо изкуствено, никаква реторика или самоцелна езикова хармония. От това гледище братя Гонкур критикуват стила на Флобер, който им се струва твърде напевен, уравновесен и правилен, за да отговори на съвременните изисквания за правдивост. Те се хвалят, че първи са въвели в романа неравния ритъм на обикновения разговор с неговите прозаизми, елипси и недомлъвки. Същото поддържа и Зола, без обаче да споделя мнението на братя Гонкур за Флобер. Той счита, че „с Густав Флобер натуралистичната формула минава в ръцете на един съвършен артист. Тя се втвърдява, взема трайността и блясъка на мрамора“.[4] И все пак, в съгласие с цялата си концепция, Зола поставя правдивостта на стила над неговото формално съвършенство. Той си спомня с удоволствие думите на Стендал, който е твърдял, че всяка сутрин, преди да започне работа, е прочитал по няколко страници от Гражданския кодекс, за да намери оня тон, който му е бил необходим за неговите произведения, което е означавало, че стилът е тогава най-хубав, когато, подобно на Кодекса, най-ясно и точно

---

[1] Пак там, p. 208.
[2] Émile Zola, Le roman expérimental, p. 208.
[3] Вж. P. Martino, Le naturalisme français, p. 74.
[4] É. Zola, Le naturalisme au théatre, в Le roman expérimental, p. 127.

изразява идеята. Може би тогава фразата ще бъде суха, но няма да „мирише на мастило“, ще трепти с живота, който ѝ дава истината.

„За да живее една творба — пише Зола — трябва преди всичко да бъде жива, а тя е жива само при условие, че е правдива, че е изживяна от един оригинален автор.“[1] „Аз смятам, казва на друго място той, — че методът постига самата истина, когато езикът е само логика, една естествена и научна конструкция. Оня ще пише най-добре, който не ще препуска лудо между хипотезите, а ще върви право към истината. . . Големият стил е направен от логика и яснота.“[2]

Ето защо, докато един Флобер не е в състояние да напише повече от 7-8 страници на седмица, Зола може да направи това за един ден. Пол Алексис разказва, че Зола е работил толкова равномерно и леко (след като е разполагал с пълна документация, разбира се), че е можел да пресметне точно датата на завършването на книгата си. Освободен от грижата за „красив“ стил, той е пишел почти без зачеркквания. Нещо повече. Той е препрочитал написаното едва когато то е излизало отпечатано като фейлетон в ежедневника. И тук обаче поправките са били малко. Те са се отнасяли до отделни детайли и никога не са засягали структурата на една глава или страница.

Но ако въображението и произтичащите от него способи на композиране, фабулиране и т. н. са детронирани, тогава кое е главното качество на художника? — Това е чувството за р е а л н о т о (le sens du réel), сиреч, способността да почувствува природата и да я предаде такава, каквато е. Би ли се осмелил някой да каже, че тази способност е всеобща на основание на това, че всеки човек има две очи, с които може да вижда? Поставете двама художника пред природата — казва Зола — и ще се убедите, че не е така. Всеки от тях, в зависимост от своите навици и възпитание ще я гледа и изобрази различно. Същото се отнася и до писателя. Има романисти, които пишат за Париж, тъй както биха писали за селото, в което са родени и израсли. Ето защо оня, който иска да рисува природата правдиво, трябва да се освободи от придобитите условности, които не му позволяват да я види такава, каквато е. Той трябва да си създаде чувство за реалното, ако изобщо е възможно то да се култивира. Това е смисълът и на оная мъчителна носталгия по детското виждане, която неведнъж са изразявали и Констъбл, и Коро, и импресионистите, и Сезан: да видиш природата такава, каквато е, не значи ли да искаш да я видиш с очите на детето?

Влиянието на науката и позитивизма върху естетиката на натуралистите се проявява и в нежеланието им да изразяват чрез своите произведения някакви морални или социални идеи. Тъй както Огюст Конт и Ипполит Тен свеждаха задачата на науката само до описание на факти, така също и натуралистите, убедени, че трябва да процедират като хората на науката, поддържат в своите теоретически съчинения и изказвания, че изкуството трябва да бъде безпристрастно, да не се опитва да убеждава, да не доказва, да не се заангажирва с никаква политическа или морална позиция, с една дума, само да о п и с в а действителността. „Да виждаш, да усещаш, да изразяваш, в това е цялото изкуство“ — пишат братя Гонкур.

---

[1] É. Z o l a, Roman naturaliste, p. 369.
[2] É. Z o l a, Le roman expérimental, pp. 46—47.

Вместо да стане проповедник на някаква теза и да използува изкуството като средство, по-добре е художникът само да рисува онова, което вижда, само да описва съществуващото, без да заключава.

„Глупостта се състои в желанието да се заключава — бе писал Флобер — Кой поне малко силен дух е заключавал? Да се задоволим с картината, това е толкова хубаво!“[1] И на друго място: „Заключението, почти винаги, ми е изглеждало глупост. Хубавото на естествените науки е тъкмо в това, че не искат нищо да доказват. И каква широта на факти и простор за мисълта! Към хората трябва да се отнасяме като към мастодонти и крокодили; нима може да се гневим заради рогата на едните и челюстите на другите? Показвайте ги, препарирайте ги, спиртосвайте ги, ето всичко, но не ги преценявайте; пък и самите вие кои сте? Вие, нищожни жаби?“[2]

Тези изказвания са явно израз на теорията „Изкуство за изкуството“, на която както братя Гонкур, така и Флобер са едни от изтъкнатите представители. Тази теория се появи като реакция срещу пошлия морал на буржоазията, срещу меркантилната основа на капиталистическото общество, срещу опитите да се унищожи автономната стойност на изкуството чрез превръщането му в обикновено средство за пропаганда и възпитание.[3] Представителите на тази теория бяха в безнадеждно несъгласие със заобикалящата ги действителност, сиреч, те ненавиждаха буржоазния строй, но не вярваха, че той може да бъде заменен с нещо по-добро и тъкмо този скептицизъм, това неверие в силите на обществения прогрес, в способността на човешкия разум да намери най-справедливото решение на социалния проблем, ги направи фанатични защитници на възгледа, че изкуството трябва да стои настрана от морала, политиката и религията, че то трябва да служи само на себе си. С други думи, изкуството, доколкото изобразява действителността, трябва да върши това без никаква тенденция, без никаква предварителна идея, освен идеята да постигне чисто художествената красота, която е независима от постоянно изменящите се утилитарни оценки на хората. Така разбрано изкуството, не бе трудно да се види, че науката може да му бъде добра съюзничка. Тъкмо тя, в своята най-дълбока същност, е толкова далеч от морала, колкото искаха да бъдат художниците на l'art pour l'art. Тя изследва всичко в природата с еднакво безстрастие и с еднаква грижа, защото нейната първа цел е: да познае, както целта на художника е да сътвори едно произведение със собствена стойност.

Тази теория за изкуството бързо се разпространи сред скептично настроените художници, но с редица свои страни тя оказа своето неотразимо въздействие и върху позитивистично настроените естетици, които, подобно на нейния създател Имануел Кант, виждаха в нея едно средство да се обоснове естетиката като наука, различна от етиката и гносеологията, с които тя е била от векове смесвана. Ако всяка наука има право на съществуване само когато намери свой собствен предмет, то тогава и естетиката ще стане такава едва след своето освобождение от властта на етиката и гносеологията. Изкуството също така добива смисъл като автономна човешка проява, когато не смесва своите задачи с ония на останалите духовни дейности и преди всичко на морала. Убеден в това, Иполит Тен, който, както вече

---

[1] G. F l a u b e r t: Correspondance, I, p. 340.

[2] Пак там, т. 2, pp. 196—197. По-късно Флобер отхвърля тази концепция, критикувайки Зола в едно писмо (1878): „Самоувереността на Зола — пише той — се обяснява с неговото невероятно невежество.“

[3] Вж. Д и м и т ъ р А в р а м о в, Произход и същност на теорията „Изкуство за изкуството“, сп. Литературна мисъл, 1963, кн. 6.

видяхме, се оптва да направи естетиката точна наука, чрез прилагането на научните методи, пише в едно писмо до Гизо (25. 10. 1855): „Всеки при себе си — това е моята голяма теза. В практическия живот нравствеността е царица. . . , но ако аз я виждам и ако аз я обичам в нейната област, аз я отхвърлям от другите области. Изкуството и науката са независими. Моралът не трябва да има никаква власт върху тях: никога скулпторът, преди да направи една статуя, никога философът, преди да установи един закон, не трябва да се питат, дали тази статуя ще бъде полезна за нравите, дали този закон ще направи хората добродетелни. Художникът има за цел само да твори красотата, ученият има за цел само да намира истината. Да ги направим проповедници, означава да ги унищожим. Не съществува повече ни изкуство, ни наука, там, където изкуството и науката стават инструменти за педагогия и управление.“[1]

Натуралистите, които, подобно на художниците на „l'art pour l'art“, ненавиждаха буржоазния строй, възприемат тия идеи, убедени, че по този начин съгласуват изкуството с позитивния дух на епохата. И тъкмо в това се състои тяхното основно различие от реалистите. Докато реалистите поставяха на изкуството морални и социални задачи и в това виждаха неговия смисъл, натуралистите решително се отказват от подобни намерения. Те споделят с реалистите борбата срещу идеализма и спекулацията, заимствуват и в известни отношения разширяват техния сюжетен кръг, техния стремеж към истината, към правдиво изобразяване на действителността. Но те смятат, че изобразяването на тази действителност трябва да се върши по метода на описанието, сиреч, нетенденциозно, без намерението „да се заключи“, защото, както пише Флобер, „човек винаги фалшифицира действителността, когато иска да я доведе до едно заключение“.[2] Това кара някои от тях дори да отричат реализма и често да осмиват неговите представители с не по-малко жлъч от защитниците на официалното изкуство. И понеже Курбе беше най-яркия и убеден реалист, атаките срещу него бяха най-чести и силни. Признавайки силата му като художник и неговите заслуги в изобразяването на различни аспекти от природата и живота на Франция, те решително отричат неговото намерение да придаде на своето изкуство едно по-дълбоко морално и политическо звучене. Кастаняри, който в своя „Салон“ от 1863 г. въведе термина „натурализъм“, за да го противопостави на реализма, още през 1857 г. отрече възгледите на Курбе и Прудон за „социалното предназначение на изкуството. „Курбе и Прудон — са извършили естетическа грешка — пише той — Изкуството няма за цел да налага идеи.“[2] „Какво голямо заблуждение!“ — възклицават братя Гонкур и обявяват реализма за „карикатура на истината на нашето време“[3]. От своя страна Емил Зола, още в зората на своята писателска дейност (1866), пише специална статия за Прудон и Курбе, в която се опитва да докаже, че приобщаването на художника към една или друга идеология противоречи на неговата индивидуална същност като творец.

„Ние не сме в ничия служба и отказваме да се поставим във ваша — пише той, обръщайки се към Прудон. — Ние зависим само от нас самите, ние се подчиняваме само на нашата природа; ние сме добри или лоши, оставяйки ви правото да ни слушате или да си запушвате ушите.“[4]

---

[1] Hippolyte Taine, Correspondance, Paris, 1902, 1905.
[2] G. Flaubert, Correspondance, II, p. 271.
[3] Цит. по L. Hautecoeur, Littérature et peinture en France, p. 137.
[4] Émile Zola, Mes Haines, p. 27.

Зола (поне в началото на своята кариера) не вярва, че художникът, колкото и голям да бъде, е в състояние да упражни някакво възпитателно въздействие върху хората. Пък и защо е необходимо това, казва той, когато за тази работа си има публицисти и философи. Нека те се занимават с усъвършенстването на човешкия род. Художникът има за цел да предава енергично природата, да пресъздава действителността, която го заобикаля, „видяна през собствения му темперамент“. При това положение, разбира се, някои творби могат да изглеждат изпълнени със сатирични намерения. Но затова не е виновен творецът, който съвсем не е мислил да става проповедник, а зрителят, който, жертва на порочно естетическо възпитание, е винаги склонен да намери в художествената творба някаква морална тенденция. Тази привидна тенденциозност не е предварително намерение на художника, а „само прост резултат на неговия талант, който търси и предава истината“.[1] И всъщност, продължава Зола, да се сметне, че изкуството е средство, за да се предават идеи, ще рече, заради тия идеи да не се види главното, онова, което го прави изкуство: неповторимия пластичен израз и силната индивидуалност на твореца.

„Живописваният обект или модел са поводи; геният се състои в това да предава този обект или модел в един нов, по-правдив или по-голям смисъл. Що се касае до мен, не е изобразеното дърво, лице, сцена, които ме вълнуват, а човека, който намирам в творбата, мощната индивидуалност, която е могла да създаде един личен свят, който очите ни не ще могат вече да забравят и който те ще познават навсякъде.“[2]

А в своя Салон от 1866 г., като отбелязва влиянието, което социалистическите идеи на Прудон са упражнили върху Курбе, Зола се провиква патетично: „О бедни скъпи майсторе, книгата на Прудон[3] ви причини демократично разстройство. За бога, останете първият художник на епохата, не ставайте ни моралист, ни социалист!“[4]

7

Следователно изкуството не трябва да проповядва никакъв морал. То трябва само да предава действителността, да я описва такава, каквато я вижда. Това убеждение легна в основата на натуралистичната доктрина, но трябва да се подчертае, че никой от големите ѝ представители не можа да го прокара последователно в своето творчество. Защото никой не е в състояние, колкото и да се стреми към това, да остане безчувствен пред едно явление, което в действителност дълбоко го вълнува. Още Флобер, който съветваше хората да се третират като мастодонти и крокодили, признаваше, че когато описвал една нервна криза на Ема Бовари, толкова силно се вжива, че сам изпаднал в такава криза и трябвало да отвори прозореца, за да се успокои. А в едно писмо до Иполит Тен той разказва, че когато описвал отравянето на Мадам Бовари почувствувал вкуса на арсеника в собствената си уста, което му причинило разстройство и повръщане.[5]

Тези случаи, дори и да са преувеличени, както например смятат Алфонс Доде и Едмон Гонкур, достатъчно силно свидетелствуват, че в своята

---

[1] Émile Zola, Mes Haines, p. 33.
[2] Пак там, p. 37.
[3] Става дума за естетическия труд на Прудон — За принципите на изкуството и неговото социално предназначение (1865).
[4] Пак там, p. 275.
[5] G. Flaubert, Corresp., III, p. 349.

художествена практика Флобер не беше в състояние да изпълнява натуралистичните рецепти, които препоръчваше на другите. Аналогично безсилие издават и неговите последователи. Всички те мразеха буржоазията и тази омраза личеше както в сюжетите им, така и в начина, по който ги интерпретираха. Тя ги караше да изневеряват на метода, който проповядваха. На теория те поддържаха, че художникът трябва да описва безстрастно действителността, както правят хората на науката, а на практика се получаваше тъкмо обратното. Най-типичен пример за това бе самият Зола. Всички документи, които му бяха необходими, за да напише „Ругон-Макаровци", бяха събрани с определени философски и дори политически намерения. В началото неговите социални убеждения не бяха много ясни, но ясно бе едно: любовта му към републиката и омразата му към империята. Тази привързаност към републиканските идеали бе толкова голяма, че през 1879 г. той написа възторжените думи: „Републиката ще живее или не, според това, ще приеме ли или ще отхвърли нашия метод. Републиката ще бъде натуралистична или тя ще загине."[1] По това време той все още не искаше да го наричат „демократичен и социалистически писател", както правеше това официалната критика". Аз съм — твърдеше той — един почтен романист, който няма лоши помисли и чиято единствена амбиция е да остави едно колкото е възможно по-голямо и по-живо дело."

Постепенно обаче, заедно с изучаването на действителността, с все по-дълбокото проникване в механизмите на буржоазния строй, Зола започна да мисли, че изобразявайки социалното зло, романистът би могъл да съдействува за неговото премахване и по този начин да предаде на своите творби дълбок морален смисъл, дори когато те са написани без подобни намерения. В „Експерименталния роман" това убеждение добива определен израз. Тук той продължава да поддържа, че задачата на романиста е да описва, но това описание не е вече онова на парнасците или на художниците на l'art pour l'art — описание заради самото описание — а е подчинено на една по-висока задача. Под влияние на Клод Бернар, който твърдеше, че научното изучаване на процесите в човешкия организъм ще осигури възможности за успешно лекуване на болестите, Зола започна да смята, че чрез методично провежданите експерименти романистът ще достигне до формулирането на конкретни закони, управляващи човешкото поведение и по този начин ще даде възможност да се действува върху обществения организъм с цел да се запази неговото здраве. Тази задача на писателя той считаше за много отговорна и високоблагородна: „Когато времената ще са напреднали, когато човек ще владее законите, ще трябва само да действува върху индивидите и средата, ако иска да достигне до по-добро социално състояние. По такъв начин ние правим практическа социология и нашият труд помага на политическите и икономическите науки. Аз не познавам работа по-благородна от тази и с по-широко приложение. Да бъдеш господар на доброто и злото, да управляваш живота, да управляваш обществото, да решаваш с течение на времето всички проблеми на социализма, като решаваш чрез опита въпросите на престъпността, не означава ли това, да бъдеш най-полезния и най-морален работник на човешкия труд?"[2]

От това гледище Зола критикува Теофил Готие. „Тъкмо у него — пише той — аз намирам описание заради описанието, без никаква грижа за чо-

---

[1] Émile Zola, La république et la littérature, в Le roman expérimental, pp. 375—376.

[2] É. Zola, Le roman expérimental, p. 24.

века."[1] И на друго място: „Ние не описваме заради самото описание, по каприз или с удоволствието на реторици. Ние смятаме, че човек не може да бъде разделен от своята среда, че той се допълва чрез своето облекло, къща, град, провинция, от което следва, че ние не ще опишем дори една проява на неговия разум или сърце, без да търсим за това причините или противодействията в средата."[2]

Зола търси да се освободи от самоцелното описание на формалистите, като изтъква въздействието на средата върху индивида. Но тук все още средата е схваната à la Тен; по-скоро като физически феномен, отколкото като определено обществено битие. Духовната еволюция на Зола обаче продължава твърде ускорено. Няколко години по-късно, в 1885 г., той публикува своето знаменито произведение „Жерминал", в което борбата между труда и капитала е изобразена с изключителна сила. На упрека от страна на официалната критика, че писателят е показал работниците откъм най-непривлекателните им страни, Зола отговаря: „Аз имах само едно желание, да ги покажа такива, каквито ги прави нашето общество и да възбудя такова състрадание, такъв зов за справедливост, че Франция най-после да престане да бъде разкъсвана от амбицията на една шепа политици, за да се заеме със здравето и богатството на своите деца."[3]

Както читателят вижда, тук не само тонът е променен. Преди десет години Зола декларираше, че при изобразяването на работниците той не си поставя по-високи амбиции от ония на ботаника или зоолога, които просто описват растителните и животински видове. Сега той иска да възбуди състрадание, призовава към справедливост и вече не отказва да го наричат „социалист". Писателят Зола очевидно бе забравил за формулите на теоретика Зола.

Но преодоляването на натуралистичната описателност се вижда най-добре в романите на Зола. Тук той влиза в ролята на безкомпромисен критик на буржоазното френско общество и то не само от епохата на Втората империя, както иска да ни убеди подзаглавието на „Ругон-Макаровци", а преди всичко на онова, на което писателят е съвременник. Зола посочва, че действието на неговите романи се разиграва през времето на Втората империя, сиреч, от 1848 до 1870 г., с което може би иска да каже, че неговата социална критика се отнася до този период. Всъщност за всеки е ясно, че тази критика важи и за следващия, защото изтеклите десетина години едва ли биха могли да осъществят някакви дълбоки промени в структурата и нравите на френското общество. От друга страна, макар че действието на романите му се развива преди 1870 г., документацията за тях датира от 1875, 1880, 1885, 1890, а тъкмо тя е, която им дава действителната физиономия, превръщайки ги в епични изображения на съвременното му капиталистическо общество, и то изображения, направени с истинска страст, пропити с най-чист хуманизъм и дълбоко политически по своята насоченост.

В това ни убеждава начинът, по който са характеризирани героите на неговите романи. Представителите на господствуващата капиталистическа върхушка са най-често порочни типове, които подчиняват всичко на необуздания си стремеж към егоистични удоволствия или това са жалки посредствености, които достигат до високи държавни постове благодарение на своята безскрупулност; висшите съдебни и административни чиновници са съгласни на всякакви компромиси, стига само да получат повишение или държавна награда; свещениците са интриганти и въпреки духовния си сан —

---

[1] Цит. по P. Martino, Le naturalisme français, p. 82.

способни на всякакви низости; те мислят само за парите, които могат да измъкнат от верующите и поради честото практикуване на култа са станали безчувствени към истинските нужди на хората; представителите на армията не са третирани по-благоприятно: офицерите от „Разгром“ са смели, но всички заразени от пороците на господствуващата класа, към която принадлежат; дори най-скромните „пазители на реда“ — градските стражари, са рисувани с неприкрита враждебност.

Срещу буржоазията Зола е най-жлъчен. Той ѝ посвещава специален роман („Pot-Bouille“), за да покаже нейното падение, но и във всеки друг намира повод да я осмее или атакува. Той изобличава нейното лицемерие, нейната ненаситна алчност за богатство, нейната жажда за удоволствия, нейната духовна посредственост и нахална амбиция да се самоизтъква; нейната меркантилна природа, която всичко превръща в сметка; нейната политическа безпринципност, която приема с безразличие всяко правителство, стига то да пази интересите ѝ; нейният чудовищен егоизъм, който я кара да счита за неоспоримо право експлоатацията, безсъвестното използуване на народа и следователно — нейната враждебност към човешкия прогрес.

„Буржоазията предава своето революционно минало — пише Зола с дълбоко проникновение — тя се обединява с реакцията, с клерикализма и милитаризма. Аз трябва да издигна основната, решаващата идея, че буржоазията завърши своята роля, че тя премина към реакцията, за да запази своята власт и своите богатства и че цялата надежда е в енергията на народа. Спасението е само в народа.“[1]

Тъкмо хората от народа, жертвите на капиталистическия строй, работниците, селяните, дребните служащи и честната интелигенция, за която буржоазията не мисли, но която отстоява идеите на прогреса, са единствените, за които Зола пази своята любов и симпатии. Тази любов в началото бе твърде абстрактна, по-късно, заедно с промяната в неговите възгледи, доби по-определен и действен характер. Всеки нов роман, благодарение на документационния метод, го поставяше в пряк контакт с широките трудещи се слоеве на френското общество. Той ходеше сред тях, наблюдаваше ги, следеше тяхното ежедневие, виждаше с очите си (а трябва да се каже: и със сърцето си) условията, при които живеят и се трудят, и истината се разкриваше пред него. „Всеки път — пише той — когато предприемам някакво изследване, аз се натъквам на социализма.“[2]

Такова бе мирогледното развитие на Зола, такова е то за всяко изкуство, което си поставя като свой върховен идеал истината, правдивото изображение на действителността. Тъкмо поради това натурализмът стигна на практика до собственото си отрицание в лицето на най-крупния си представител. Натуралистичните формули, които изискваха от твореца безпристрастие и квазинаучно експериментиране, влязоха в непримиримо противоречие с неговата амбиция да изобразява житейската правда; те се оказаха непригодни за художествено изучаване и изобразяване на големите обществени движения и твърде тесни за огромния материал, който им доставяше самият документационен метод. Ето защо натурализмът трябваше да умре или да продължи, по думите на Хюисманс, да разказва за сетен път за „любовната връзка на първия срещнат търговец на вино с първата срещната бакалка на дребно“ — което пак бе равносилно на смърт.

---

[1] Цит. по История зарубежной литературы XX века, Москва 1963, стр. 49.
[2] П а к т а м, стр. 48.

Към 1890 г., преди още Зола да завърши „Ругон-Макаровци“, славата на натурализма бе стигнала своята връхна точка. Романите на Зола се издаваха в невероятни за времето тиражи, обстоятелство, което не само респектираше публиката и издателите, но изкушаваше и младите романисти, които в това виждаха едно допълнително доказателство за достойнствата на новата естетика, на която вече бяха станали ревностни адепти. Пропорционално на това и реакцията срещу натурализма, която впрочем не бе престанала от неговата поява, доби необикновено остри форми — нещо, което очевидно бе свързано, от една страна, с активизирането на реакционната буржоазия и, от друга, с криза в самия позитивизъм. Враговете на републиката, консерваторите, клерикалите, романтиците, академиците — ретроградните сили на френската интелигенция, заемащи важни постове в администрацията, дипломацията и в институтите за обществено възпитание, обединиха усилията си, за да компрометират и унищожат натурализма и неговия вдъхновител — позитивизма. С неприкрито злорадство се издигаха призиви за съюз с религията и мистиката, защото науката била „банкрутирала“, че нито тя, нито „самонадеяният“ позитивизъм са изпълнили поне частица от щедрите обещания, с които са подмамвали човечеството. „Ако това не е пълен банкрут — писа Брюнетиер — то това поне са частични фалити и лесно може да се разбере, че те са разколебали влиянието на науката. . . Науката е загубила своя престиж, а религията е завоювала част от своя.“ Разбира се, въпреки тези изявления, никой не се е осмелявал сериозно да мисли, че религията може да бъде реабилитирана в нейната елементарна форма. За подобна цел е можело да бъдат използвани по-рафинирани и следователно по-ефикасни средства: идеалистическите концепции на философи като Хегел, Шопенхауер и Спенсер, които по това време са били усърдно превеждани и пропагандирани във Франция. Думи, като: „непознаваемо“, „трансцендентно“, „интуиция“, „витална сила“ и пр. са влезли в „модния“ речник на голяма част от интелигенцията и са били употребявани с толкова по-голямо благоговение, колкото по-неясен смисъл се е свързвал с тях.

Заедно с това натурализмът — като вярна рожба на позитивизма — е бил атакуван заради неговия повърхностен сенсуализъм, заради наивната му вяра във възможностите на разума да познае истината, заради слепата му любов към „света на феномените“, към прозата на всекидневието, към грозното, заради пренебрежението му към художествената форма, към изискания стил и вкус. Тази критика безусловно е постигнала своите цели, като се има предвид, че натурализмът е давал достатъчно материал за подобни обвинения. В резултат на това настъпва криза в лагера на самите натуралисти, криза, на която най-ярки симптоми са: първо, т. н. „Манифест на петимата“ — последователи на Зола, които доброволно се отказват от аскетичните принципи на своя учител „в името на нашия култ, на нашата дълбока любов, на нашето върховно уважение към изкуството“; второ, книгата на Бурже „Последователят“ (1889), в която той, който някога бе писал, че „единствено науката не е излъгала своите поклонници“, че „тя надминава и най-смелите надежди“, сега, разочарован, измамен, атакува позитивизма на Тен, за да защити „правата на морала и традицията“; и накрая, анкетата на журналиста Жюл Юре (1891), която е изисквала от шестдесет и четирима значителни писатели на съвременна Франция да

отговарят на следните три въпроса: 1. Натурализмът боледува ли или е вече мъртъв? 2. Може ли той да бъде спасен? 3. С какво ще бъде заменен?

Характерът на поставените въпроси е вече указание за критичната фраза, в която е влязла новата школа. По-важно е обаче, че освен категоричните присъди на нейните противници, отговорите на самите ученици на Зола съдържат редица резерви, ако не към натурализма изобщо, то поне към онази сурова форма, която той бе придобил между 1880—1885 г. Единствен неизменно преданият Пол Алексис, като че ли уплашен, да не би лошата новина да се разпространи, е телеграфирал на Юре: „Натурализмът не е мъртъв. Следва писмо.“[1] Ала в тази лаконична декларация, въпреки предизвикателната ѝ дързост, има повече безспокойство, отколкото непоколебима вяра. Като исторически стил натурализмът бе вече изчерпан. За прозорливите бе ясно, че една нова школа е заела неговото място: символизмът.

8

Днес, когато натурализмът представлява отдавна минал етап в историята на литературата, не е мъчно да се посочат неговите недостатъци. Тях ги знаят и децата. Срещу него е писано толкова много, че е безсмислено, пък и рисковано, човек да го защищава в каквато и да било форма. И все пак, всеки, който проучи непредубедено действителната, исторически-определена форма на натурализма във Франция, не може да не почувствува, че към реалните прегрешения, сляпата омраза, а често пъти и инерцията на предразсъдъците са прибавили и мними. Едно от тях, и може би най-разпространеното, е, че натурализмът отричал личния стил на твореца в името на голата, фотографска истина. Такова обвинение се опровергава не само от творчеството на значителните представители на това движение — дълбоко лично по своя характер, но и от техните изрични изявления. Ние чухме вече изказванията на Зола, в които големият писател изтъква решаващата роля на личността в художественото творчество. Към това бих искал да прибавя и свидетелството на братя Гонкур, за които, както Едмон Гонкур отбелязва в предговора към „Chérie“, личният стил е „фабричната марка на всички истински писатели на всички времена и на всички страни“.[2] „В деня — пише Гонкур — когато у писателя не ще съществува повече старанието да пише лично (personnellement), човек може да бъде предварително сигурен, че репортажът ще се настани в литературата на Франция.“[3] В действителност не натурализмът, а официалното изкуство на лъжекласицизма, срещу което Зола и неговите другари горещо са се борили, е отричал стойността на личния стил в името на идеала за универсалната красота. („. . .Не съществува образец на единен стил, тъй както учат професорите на вечната красота“ — пише Е. Гонкур).

Що се касае до прословутото безстрастно, фотографски точно изображение или по-точно — описание на натуралистите, трябва да се каже, че и то в голяма степен принадлежи към серията на легендите: първо, защото такова изображение по принцип не е възможно за мислещия и чувствуващия творец; второ, защото натуралистите, дори когато се стремяха към безстра-

---

[1] Вж. цит. съч. на P. Martino, p. 200.
[2] Edmond et Jules Goncourt, Préfaces et manifestes littéraires, Paris, 1888, p. 68.
[3] Пак там, p. 72.

стие, не успяваха да го постигнат, и трето, защото тъкмо последователно проведеният принцип на чистото описание, колкото и парадоксално да звучи това, ги отвличаше от обективизма на фотокамерата. Това най-ясно се вижда в романите на Флобер и на братя Гонкур, в които амбицията да се опишат нещата такива, каквито ги усеща непосредственият сетивен опит, ги доведе до един своеобразен живописен стил, за който става важен не толкова самия предмет, колкото пластичния маниер, по който той е представен. Вместо да рисува обекта в неговата графична тоталност, писателят се стреми към максимална точност в описанието на своите капризни, бързопреходни визуални усещания — обективизъм, но дълбоко лиричен по своята природа, какъвто бе „обективизма“ на художниците-импресионисти, с които литературният натурализъм имаше съществени допирни точки. С тази именно особеност — предпочитанието на нюанса пред обекта — натурализмът вдъхнови не само своя антипод — символизма, но и голяма част от съвременната модерна литература, която превърна тази особеност в широко използуван творчески похват.

Натурализмът е порочен като метод за художествено творчество, защото той доведе до абсурдна крайност принципите на своя предшественик — реализма. Но неговият естетически екстремизъм не би бил правилно разбран и оценен, ако не се види онова, на което той бе само функция: страстната му амбиция да срине фетишите, срещу които се бореше. Неговото безстрастие бе в голяма степен реакция срещу романтизма и официалното изкуство; особеното му влечение към грозното, уродливото, болнавото бе реакция срещу фалшивата помпозност на лъжекласицизма, срещу литературния маниеризъм на „l'honnête homme“; неговата привидна безформеност бе реакция срещу конвенциите и тиранията на онаследените шаблони; култът към науката бе реакция срещу спекулацията и разюзданото въображение. И всичко това в името на истината — истината за човека, за живота, за действителността. Разбира се, „истината“ на натуралистите не е нашата истина. Тя е много ограничена, защото бе детерминирана от епохата, от класовите ограничения, от личното виждане. Но важното е, че тя именно бе тяхната светиня. Благодарение на любовта си към нея те разшириха сюжетния кръг на реализма, завоюваха нови, неизследвани от твореца области на действителността, разкриха нови аспекти от психологията на човека, намериха нови, по-адекватни средства за изразяване на модерното светоусещане на човека — обитател на големите градове. Нерядко техният фанатизъм бе толкова голям, че те отричаха натурализмът да бъде някаква ограничена литературна школа по подобие на класицизма и романтизма и го считаха за толкова стар, колкото самата истина, за вечен спътник на човека, който в борба срещу мистиката, спиритуализма и безпочвената спекулация, срещу фантазмите на въображението и илюзиите на сантиментализма, се стреми към непосредствената очевидност на фактите, на голата, често пъти брутална истина. Защото той е самото чувство за реалното, дори било поради обстоятелствата необикновена, а трябва да се прибави и абсурдна острота.

Историческата дистанция, от която днес гледаме и преценяваме натурализма, ни позволява достатъчна яснота на погледа и свобода на духа, за да не отречем изцяло правдата, която се крие в този мощен порив на литературния фанатизъм.

МЛАДОСТТА И ЗРЕЛОСТТА НА КРИТИКА

Когато отбелязваме кръгла годишнина, акцентът пада върху онова, което остава като влог в литературата ни. При Георги Цанев има предостатъчно върху какво да се поставят такива акценти.

Неспокойната му творческа младост е свързана с подема на революционната ни литература. Той защити още с първата си статия (в. „Младеж“, 1922) интернационалната стихия на Смирненски, който като предан „син на народа“ възпя „въжделенията на цялото човечество“ за повече красота и щастие. Буржоазните критици отричаха правото на поета да се превърне в „духовен водач, пророк и тълмач на своя народ“, затова Георги Цанев, с присъщото му темпераментно перо заклейми „безпристрастието“ на критиците, отровени от „предразсъдъците“ на стария свят: „Колко малко се интересуват тия господа от културата, която твори пролетариатът. А за отричане са готови винаги: подлеците лъжат, искрените не знаят, не познават, не разбират. Защото гледат през стъкла, покрити с праха на миналото.“

В своите пламенни статии от онова сурово и романтично време критикът насочва младите поети към „революционните борби за осъществяване на комунизма“, към онези мечти и блянове, осветени от огромната заря на Октомври. Той изисква от тях да насищат своя стих с патоса на „г е р о и ч н о т о“, на „б о р ч е с к о т о“, но на социална основа. Пледира за прякото им участие в борбата и в живота на отрудените хора, за да почувствуват и преживеят отблизо „техните настроения, чувства, желания“, за да ги „възсъздадат после и с к р е н о, е с т е с т в е н о, без позиране“. Отрича безизразния патос, голата реторика, революционната фразеология, оскъдните чувства и настроения, липсата на убедителни образи. Ратува за проникновена поезия, която да сгрява душите и да се чувствува от народа като „н е о б х о д и м а, и с к р е н а и з п о в е д“. Мечтае за значителни художествени обобщения в литературата, за зрели творби, които да се запечатват в съзнанието и да разпалват въображението. Той възлага на твореца участта на неспокоен тръбач на своето време и изисква от него целия му творчески огън, цялата му вдъхновена душа, за да се превърне в достоен певец на своята класа, за да превъплъти в художествени идеи и образи огромния пролетарски идеал — комунизма. Като се възторгва от завоеванията на световния пролетариат, като сочи пътя на социалната поезия, Георги Цанев се обръща към младия пролетарски поет: „Бъди искрен, пиши, когато имаш какво да кажеш, когато н е м о ж е ш д а м ъ л ч и ш — и ти ще дадеш ценни работи, поетични творения, които ще говорят на сърцата на другите това, що са дозели от твоето.“ И той брани младите поети от пристъпите на оная антисоциална

и „мъртва поезия“, от модните увлечения, от „безсилието“ в поезията, от мистицизма и духовната мъгла. . .

За известен период той престава да воюва за пролетарското революционно изкуство, но и сега поддържа необходимостта от демократичност в литературата ни. Става дума за времето, когато сътрудничи в „Златорог“. Творческата младост на критика, неговата дръзновеност, художествена взискателност и принципност остават неизменни спътници в неговата критическа и преподавателска практика. Като учител по литература и особено като редактор на „Изкуство и критика“ (1938—1943) Георги Цанев защитава реализма в литературата, привлича за сътрудници такива писатели като Радевски и Караславов и насърчи младите дарования В. Петров, П. Вежинов, Б. Райнов и други. . . Завоеванията на реалистичната литература той брани и като редактор на „Изкуство“ (1945—1948), като професор и завеждащ катедра по история на родната литература в Софийския университет, като директор на Литературния институт при БАН. . . Качествата му на литературен критик и историк най-ярко се очертават в неговата творческа продукция. Писатели и творчество, 1932; Литературни студии, 1938; Проблеми на днешната българска литература, 1939; Идеи и образи, 1944; От символизъм към реализъм и социална поезия, 1948; Пътят на Яворов, 1947; Страници от историята на българската литература, 1953, 1956, 1958; По пътя на реализма, 1960; Критика, 1961; Писатели и проблеми, 1965; Традиция и новаторство, 1965.

Голямата любов към литературата и писателите е една от най-драгоценните черти на Георги Цанев. С много искрена обич той писа за неподражаемия талант на Смирненски, за неговата поетика и идейно-емоционална сила, за боевия устрем и гражданска тревога. . . С не по-малка загриженост той утвърди първите творчески завоевания на Разцветников, Каралийчев, Фурнаджиев, Е. Попдимитров. . . А по-късно и за отделни книги и творци като Стаматов, Г. Райчев, Д. Пантелеев, Ат. Далчев, Йовков, О. Василев, Страшимиров, И. Волен, Б. Шивачев, Св. Минков, Ст. Загорчинов, Г. Караславов, П. Вежинов, А. Каменова и много други. . .

Георги Цанев притежава острото и опитно око на литературен ценител и много рядко се излъгва в своята литературна прогноза. Неговият критерий е верен, изпитан неведнъж. Дори и когато е усетил неточност в своя поглед, той бърза да се коригира, да уточни художествената си оценка, да внесе яснота.

Всеки, който отблизо е следил развитието на българската литература от последните няколко десетилетия, не би могъл да не признае, че Цанев се изказа още на времето почти за всички по-значителни явления в литературния ни живот. Той е един от критиците, който трайно свърза името си с ония писатели, които възпяха народния подвиг и великата епопея на Септември 1923. Той противопостави тяхната жизнена поезия на анемичната „мъртва поезия“, плод на „болна амбиция“ и „хилава рожба на бездарност“. . . И по-късно през 30-те години той вложи достатъчно усилия, за да утвърди писателите реалисти от по-старото и „средно“ литературно поколение. И така той утвърди и себе си като литературен критик, чийто принос в литературата днес е безспорен.

В цялостния процес на политическо развитие и литературно преустройство у нас след народната победа Георги Цанев бе погълнат в работата си за преоценка на литературното наследство и отбеляза значителни достижения. Той подхожда с такт към естетическите стойности и утвърждава революционните и прогресивни традиции на миналото, раз-

крива конкретното съдържание, отразено в художественото творчество на писателите- реалисти и то с чувството за отговорност, с изискванията на съвременника, пред когото трябва да се покажат богатствата на миналото. Ценни са неговите студии за наследството, статиите му за Вазов и Алеко, за Елин Пелин и Стаматов, за Пенчо Славейков и Яворов, за Смирненски, Гео Милев и Вапцаров. . . И като литературен историк Цанев прояви любов към „черната работа" в научното изследване, показа умение да пресъздава литературно-историческата атмосфера и особено да подчертава специфичните особености в портрета на нашите майстори на словото. Като не се превръща в литературен „регистратор", той откри редица нови черти от творческите им физиономии. В своята практика той промени някои свои становища и концепции за отделни творци и непрекъснато се освобождаваше от традиционализма и закостенялостта в някои свои схващания, преодоляваше шаблоните и каноните на мисълта, търсеше нови свои решения. . .

Литературно-критическите и историко-литературните статии на Георги Цанев — „От символизъм към реализъм и социална поезия", „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература", „Октомврийската революция и българската литература", „Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни", „Литературната критика след Девети септември 1944 г." и „Традиция и новаторство в българската литература" представляват несъмнен влог в проникновеното изучаване на най-съществените явления и закономерности в литературния процес и в сложното развитие на родната ни литература.

Цели четири десетилетия нашият юбиляр живя и живее с потребностите на родната литература, отзоваваше се и се отзовава по проблемите на нейното развитие и насърчава най-ярките и жизнени дарования. В последно време той отново се възвърна към своята „първа любов" — литературната критика и написа вдъхновени портрети на Фурнаджиев, Разцветников и Радевски.

С точни знания и художествен усет, с проницателен поглед и жив стил Георги Цанев съумява да подчертае неповторимото у всеки автор. да усети неговия „аромат", да наблегне на главното в поетическите търсения на художника и да му разкрие творческа перспектива. И в своите прогнози той се позовава преди всичко на темперамента на твореца, на неговите възможности и лични предпочитания. С едно вътрешно чувство за своеобразието на художника той раздвижва и своя език, доближава се до поетическия му свят и долавя вътрешните му гласове, асоциативни образи, емоции, внушения, обобщения, идеи и преживявания. Тази близост до твореца му позволява да зафиксирва с графична лекота образа на поета и с ясна мисъл да произнесе своите оценки за него. И когато утвърждава, и когато отрицава Георги Цанев е винаги неспокоен, страстен и категоричен. Особено когато полемизира: тогава той спори с граждански патос, темпераментно, безапелационно, с творчески жар. . .Тъкмо с тези си качества на търсещ литературен критик и неспокоен изследовател на литературната ни история Георги Цанев се наложи като един от видните и авторитетни съвременни литературоведи.

В деня на неговата седемдесетгодишнина от все сърце му желаем все същото безпокойство и артистична младост, за да може и в годините на зрелостта да работи с непресекващ подем, да реализира всички свои творчески планове и още много петилетки да е сред младостта на родината...

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

МОИТЕ СПОМЕНИ ЗА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Елена Димитрова

За първи път го видях, когато постъпих на работа в Института за литература. Той беше член на Научния съвет на института. Бяха дошли с Константин Петканов на някакво заседание. Направи ми впечатление одухотвореното лице на поета, неговия тъжен поглед, който излъчваше толкова нежност и благородство.

Точно тогава усилено се подготвяше сборникът със студии за Иван Вазов, по случай сто години от рождението му. Николай Лилиев участвуваше в редакционната колегия. А една година преди това излезе сборник със спомени за Вазов, редактиран само от Лилиев. Той е трябвало да издири и събере материалите, постоянно да подканва авторите да ги предадат. Тази задача не е била никак лека. По-късно с архива на Елин Пелин в Института за литература попадна една пощенска картичка, написана в хумористични стихове, в която Лилиев моли големия писател да му изпрати спомените си за Вазов. От тази духовита пародия на Вазовото стихотворение „Крали Марко“ личи колко го е измъчил сборника със спомени. Тъй като писмото се е загубило, ще го цитирам приблизително, по памет:

„Дивни Елин Пелине,
Всеславянска славо, побързай сине, време наближава спомени да пратиш. . .Много си изпатих с този сборник клети от таквиз поети, като тебе славни, но бавни.
Николай Лилиев“

Като член на Научния съвет на Института Лилиев винаги идваше пръв на заседанията, четеше почти всички трудове, които се обсъждаха, взимаше отношение към тях. Той се изказваше принципно, с единственото желание да помогне на автора. Някои твърдят, че от прекалена деликатност Лилиев никога не изказвал направо своето мнение. Аз нямам такова впечатление. Една сутрин се отбих в театъра да видя поета. Съвсем наскоро беше излязла книгата на Михаил Кремен за Яворов. Още от вратата Лилиев ме посрещна с думите: „Прочетохте ли книгата на Кремен? Как може да се пише така за Яворов! Та това са клюки! Той просто е опошлил неговия образ! Кремен дойде тези дни при мене и аз му казах всичко, каквото мисля за книгата му“. Лилиев говореше с дълбоко възмущение, беше ядосан.

Николай Лилиев участвуваше в редакционната колегия на Известията на Института за литература, най-акуратно четеше и редактираше материалите. Често рецензираше трудове, като винаги навреме предаваше своите рецензии. Той гореше в творческия живот на института. Малко преди да се разболее поетът ме помоли да му изпратя екземпляр от постъпилата за обсъждане монография за Алеко Константинов, написана от Ал. Ничев. Тя обхващаше около 600 машинописни страници. След известно време Лилиев обстойно ми изказа своите впечатления от монографията. Почудих се кога е успял да я прочете. Неговата енергия и работоспособност удивляваха. В същото време той беше обременен с безброй задължения в Народния театър, където го товареха и с най-главоболни работи — да пише афиши, некролози, текстове на програми. Никак не беше длъжен да изпълнява такива поръчения. Те му тежеха и го огорчаваха, но нито веднъж не се отказа от тях.

През последните години Николай Лилиев почти загуби слуха си. Това много го измъчваше. Той не можеше вече да посещава нито репетициите в театъра, нито спектаклите, чрез които дишаше, живееше. Трудно му беше да поддържа и разговор. Но мълчаливо понасяше това страдание. Лилиев напрегнато следеше движението на устните и по тях вярно отгатваше какво му говори неговият събеседник. На заседанията в института сядах до него и водех нещо като протокол. Той внимателно гледаше в листа, или го взимаше от време на време да го прочете. Беше доволен, че по този начин все пак е в течение на това, което става на заседанията.

Николай Лилиев трогваше със своята голяма грижа към хората. Той просто изживяваше всичко, което засягаше неговите близки. Поетът се вглеждаше в лицето на събеседника си и веднага, с безпогрешен усет разбираше по израза неговото душевно състояние. „Какво Ви е? Вие нямате настроение!“ — казваше той с искрена тревога или пък бащински се радваше, ако откриеше, че събеседникът му е весел. Наскоро след смъртта на моята баба случайно го срещнах пред театъра. Не зная откъде беше научил за това тъжно събитие. С голяма топлота той се ръкува и каза: „Вашата баба е починала. Ех, Елен, останахте съвсем сама!“ И очите му се овлажниха от искрено, дълбоко съчувствие.

Общуването с този необикновен човек възвисяваше, окриляше с вяра в красивото. Когато разговарях с Лилиев, струваше ми се, че навлизам в някакъв приказен свят, чист и прекрасен.

Лилиев имаше право да се движи със служебната кола на театъра. Но той винаги отиваше на работа или пеша, или с трамвай. Веднъж беше паднал от трамвая и сериозно се беше наранил, а друг път в мъглата го беше блъснал тролейбус. И въпреки това той никога не се възползува от служебната кола. Може би управата на театъра трябваше да прояви по-големи грижи и настойчивост.

Николай Лилиев не обичаше да се говори за неговата поезия. Той никога не занимаваше хората със собствените си грижи. Понякога, когато в отговор на моите въпроси започваше да ми разказва за тревогите си, за работата си, изведнъж някак виновно се сепваше: „Но Вие ме питате за мене, а нищо не ми казвате за себе си!“ и веднага с присъщата си топлота и отзивчивост прехвърляше разговора към мене. Той сякаш нямаше право на свой собствен живот. Неговото голямо сърце се раздаваше без остатък на другите.

Николай Лилиев не пропускаше да поздрави близките си за именните им дни, да ги зарадва със своето внимание. Пословична беше щедростта му. Нашият прислужник бай Русин никъде не отиваше с такова удоволствие, както при Лилиев. Той ми се хвалеше, че винаги поетът му давал пари. А прислужниците в театъра казвали на бай Русин, че ако там има още няколко души като Лилиев, на тях заплати няма да са им нужни. Но мнозина грубо злоупотребяваха с неговата щедрост и деликатност. Веднъж бях отишла при поета. Не помня защо кабинетът му временно беше преместен в едно старо здание зад Славянска беседа. Както приказвахме, Лилиев погледна през прозореца и лицето му се помрачи. „Ето, идва един човек, за да му дам пари. Някои хора смятат, че аз съм кой знае колко богат и просто не ме оставят на мира.“

Действително след малко влезе едър мъж, с неприятна пиянска физиономия, който поздрави и без да каже нищо, застана в очакване. Николай Лилиев извади от портфейла си 50 лева (стари пари) и му ги даде. С угоднически жестове човекът благодари и си излезе. Лилиев чувствуваше, че прави безсмислено подаяние, че този човек положително ще похарчи парите за пиене, но както писа Олга Кирчева, големият поет беше свенлив пред човешкото безсрамие, стесняваше се да му се противопостави.

Този толкова етичен и фин човек жестоко страдаше, когато се сблъскаше с пошлостта и нахалството. А те го преследваха на всяка крачка. Всички, които напишеха драма, веднага още в ръкопис я занасяха на Лилиев. Разбира се, между тези автори преобладаваха вманиачени бездарници, които затрупваха поета със своите немощни опити. А той най-добросъвестно четеше всичко, водеше си подробни бележки. Това беше черна, убийствена работа, която му коствуваше много труд и нерви. Лилиев често ми се оплакваше от нея. „Аз непре-

късната чета толкова слаби драми, че вече изгубих критерий. Но най-много ми тежи разправията с авторите. Всеки е с големи амбиции, смята, че драмата му непременно трябва да бъде поставена в Народния театър. Много е трудно да го убедиш, че е слаба."

Неумолимо го преследваше и Петко Тихолов за своята анкета, която измъчваше Лилиев. Много разочарования от хората беше изживял поетът. Бяхме отишли при него с Елка Константинова. Тя заговори за някакъв младеж и каза, че той изглежда много симпатичен. Лилиев горчиво се усмихна. „Отдалече всички са симпатични, но отблизо — уви! Нали така, Елен?"

Но той имаше и предани приятели. Почти винаги, когато отивах в кабинета му, заварвах артиста Никола Балабанов, с когото много се обичаха. Често идваше и Генчо Димитров, който проявяваше към поета искрено уважение. Спомням си, че веднъж дойде Апостол Карамитев. „Какво има?" — мило го попита Лилиев. „Просто идвам да Ви видя, да разбера как сте" — му отвърна Карамитев. Това внимание на артистите сгряваше сърцето на поета. Той чувствуваше колектива на театъра като свое родно семейство, без което не би могъл да съществува. Бях се отбила веднъж при него. Минаваше един и половина часа. Попитах го няма ли вече да върви на обяд. Отговори ми: „Артистите имат репетиция. Когато свършат, може би някои от тях ще поискат да се отбият при мене, така че аз трябва да бъда тук".

Пишех очерк за Ст. Л. Костов. Казах на Лилиев, че ми е необходимо да прочета протоколите на Народния театър, за да видя кои комедии на Костов са играни, кога са поставени и как са били оценени от Артистичния съвет. Той обеща да намери папките с протоколите. Какво беше моето удивление, когато наскоро след този разговор Елка Константинова ми донесе една внушителна купчина листа, изписани с елегантния, четлив почерк на Лилиев. При неговата заетост той внимателно прочел многобройните протоколи на театъра и най-акуратно преписал всички пасажи, които се отнасят до творбите на Ст. Л. Костов, подробно отбелязал и как са били разпределени ролите. Притъмня ми пред очите, като видях какъв труд си е създал. Елка започна да ме успокоява и да ме убеждава, че той много често постъпвал така.

Благодарих на Лилиев и му казах, че ми е съвестно задето си губи времето за такива неща. А той усмихнато ми отговори, че това не е голяма работа.

Николай Лилиев вложи своя голям поетичен талант не само в собственото си творчество, но и в преводите на велики творби от световната класика. Благодарение на Лилиев ние можем да почувствуваме величието на Шекспировия гений, необхватните амплитуди на неговите чувства, остротата на хумора му, дълбочината на трагизма, да вникнем в сложните, вечно живи и съвременни Шекспирови герои. Тези класически преводи на „Ромео и Жулиета", „Сън в лятна нощ", „Крал Лир" и „Хамлет" са наша национална гордост. Те са едно от най-високите постижения на българското езиково и стихотворно майсторство. Попитах веднъж Лилиев направо от оригинала ли е превел „Ромео и Жулиета". Той извади от бюрото си едно много интересно издание, по което е работил. Текстът беше напечатан в три успоредни колони. В първата — самият оригинал, а в следващите — точен, дословен превод на немски и френски. Лилиев ми обясни, че по-слабо знае английски, обаче може да чете оригиналния текст, да почувствува ритъма на стиха, интонацията, звуковата хармония. А немският и френският текст му помагат да улови точността на мисълта, на поетичната образност.

Николай Лилиев основно преработи превода на „Хамлет", направен от Гео Милев. Той ми казваше, че го превежда съвсем отново, като оставя само тези стихове от превода на Гео Милев, които са станали вече много популярни. Явно е, че в случая се касае не до преработка, а до нов оригинален превод на Лилиев.

Поетът много работи и върху Кирил Христовия превод на „Сирано дьо Бержерак" от Ростан, когато в театъра се подготвяше поставянето на пиесата.

Един ден го заварих да редактира Вазовата драма „Към пропаст". Предстоеше представянето на драмата в Народния театър и Лилиев подготвяше текста, като зачертаваше

излишните, многословни реплики. Поисках веднага да си тръгна, за да не му преча, но той настойчиво ме спря. „Моля Ви се, не си отивайте, тъкмо ще ми помогнете". Аз, разбира се, не му оказах никаква помощ, но за мене беше крайно интересно да наблюдавам с какъв тънък усет той веднага преценяваше кои текстове с нищо не допринасят за сюжетното развитие и разгръщането на образите, а само утежняват драмата. Направи ми силно впечатление бързината, с която поетът работеше.

През последната година от живота му Лилиев побледня, очите му хлътнаха. Станаха още по-големи. Неговата единствена, любима сестра си беше счупила крака, залежа се и от ден на ден ставаше все по-зле. „По цели нощи не спя, ми казваше Лилиев. Сестра ми е зле, вие от болки." Той много страдаше и за своята племенница Мила Данаилова, която всеотдайно се грижеше не само за болната си майка, но и за всички в къщи. „Тя е културен човек, завършила е романска филология, а не може да отиде нито на концерт, нито на театър. Заробила се е с къщната работа" — казваше Лилиев. Той все по-често започна да ми се оплаква от силни болки в стомаха. И въпреки това продължаваше редовно да ходи в Народния театър. Молех го да замине някъде на почивка, но поетът упорито отказваше: „Как мога да оставя сестра си!"

Един ден през лятото на 1960 г. отидох да видя Лилиев. Но този път вратата на неговия кабинет беше затворена. Казаха ми, че той е в отпуска. Това беше необичайно. Никога, откакто е постъпил в театъра Лилиев не е използувал правото си на отпуска. Явно, беше се случило нещо много сериозно. От Елка Константинова разбрах, че поетът не е добре и че близките му насила са го завели при д-р Пухлев. Той открил язва в стомаха и склероза в ушите. Големият лекар беше дал вярна диагноза, която напълно се потвърди при аутопсията. Решено било Лилиев да отиде на лечение в Правителствената болница край Владая. Той много неохотно се подчинил на това решение.

Бяхме уговорили с Елка Константинова и съпруга ѝ да отидем с тяхната кола на 8 септември в болницата. Но Елка ми обади, че им се наложило да заминат за Костенец. Валеше проливен дъжд. След един ден заминавах на екскурзия в Германия. Сякаш някакво тревожно предчувствие ми подсказваше, че въпреки дъжда трябва да видя поета. Спирката на владайския автобус е доста далече от болницата. Тръгнах пеша по разкаляното шосе. Дъждът тъжно плющеше. Полето беше мрачно и пусто. Пред парка на болницата пазеше милиционер. С голяма мъка го склоних да ме пусне, защото вече беше минал приемният час. И дежурният лекар отначало се опъна, но и той отстъпи. Когато влязох в стаята на Лилиев, поетът седеше на канапето замислен, вглъбен в себе си. Стаята беше уютно мобилирана с модерни светли мебели. На бюрото имаше книги. Нищо не напомняше за болнична обстановка. От прозореца и терасата се разкриваше красива гледка към парка и Витоша. Щом ме видя, поетът се усмихна. „О, Елен, заповядайте! С кола ли дойдохте?" Когато му обясних, че не можах да дойда с кола, той много се разтревожи: „Биваше ли да тръгвате в този дъжд, та вие ще настинете!" Казах му, че съм добре екипирана, че за мене е удоволствие да вървя в такова време. Попитах го как се чувствува. Оплака ми се, че му правят мъчителни изследвания. Аз го успокоих, че няма нищо страшно, че след като си отпочине при тези хубави условия, всичко ще мине. А той тъжно се усмихна. „Знаете ли, французите казват, че старостта е болест, която не се лекува. Но Вие тези дни сте щели да заминете за Германия. (Това той знаеше от Елка Константинова). Дано във Ваймар изживеете същите вълнения, които аз някога изживях, когато отидох там." И бледото, удължено лице на поета просия. Навярно той се пренесе във времето на своята романтична младост, когато с трепетно сърце, благоговейно е разглеждал града на Гьоте и Шилер. Трябваше да си тръгна, защото бях обещала на дежурния лекар да не се бавя повече от пет минути, а и вече мръкваше. Пожелах на Лилиев когато се върна от Германия да го заваря напълно здрав, да си почива в тази хубава болница. „О, пожелайте ми, когато се върнете вече да си бъда у дома". Извини ми се, че не може да ме изпрати. (Поетът беше получил лек удар и не трябваше много да се движи). Той застана на вратата на стаята, скръстил ръце на гърдите си. „Благодаря

Ви, Елен, много Ви благодаря, че дойдохте!“ В черния дълъг халат Лилиев изглеждаше още по-висок и по-слаб. Лицето му излъчваше някаква неземна светлина. Приличаше на светец.

Когато се върнах от Германия разбрах, че поетът е много зле, че се мъчи в непоносими болки. Бяха му поставили страшна и погрешна диагноза — рак и му дали противоракови хапчета. Той знаел диагнозата и близкия край, но помолил лекарите да не казват нищо на родните му. Елка ми разправяше колко твърдо и героично се държал, как умеел да ободри и успокои близките си.

На 6 октомври 1960 г. вечерта поетът почина. В болничната стая не е имало никой. Сякаш зла орис го беше орисала — както в живота, така и в смъртния си час да бъде сам.

На 8 октомври сутринта тялото на Николай Лилиев беше изложено за поклонение във фоайето на Народния театър. Отрупан с цветя, поетът лежеше на висок постамент. Смъртта, която той неведнъж отчаяно призоваваше в поезията си, беше успокоила неговата изтерзана душа. Николай Лилиев изглеждаше като унесен в някакъв красив сън. Потоци от хора в благоговейно мълчание минаваха край смъртното ложе на поета. Дълбока скръб се четеше по лицата им. Тържествено звучеха симфониите на Бетовен. Рядко съм виждала такова внушително погребение. На площада пред Народния театър, където Владимир Трендафилов развълнувано говори, беше претъпкано от хора. Безкрайна процесия тръгна за гробищата. Този есенен ден, както казва поетът, небето беше „безумно синьо“. Край гроба брезите тъжно трептяха. Като сълзи се ронеха от тях увяхнали златисти листа. Колко подхождаха за този тежък момент стиховете на Лилиев:

Всред есенното запустение
пред вас съм пак, о дървеса!
Аз нося вашето смирение
и тъмните ви небеса.

Като бездомните ви листи
угасвам тъжен и самин,
и моите блянове са чисти,
и моите сълзи са рубин.

След прочувствените речи, поетът Иван Мирчев с трогателни думи хвърли в гроба листа от липа, донесени от Стара Загора, родния град на Лилиев. Пръстта злокобно загромоля по капака на ковчега. Страшна, убийствена раздяла.

Но всички ние, които сме имали възможност да общуваме с Лилиев, трябва да се чувствуваме особено щастливи, че сме познавали един голям, истински човек, трябва да му бъдем безкрайно признателни за красивите спомени, които той ни остави.

„ПОКРУСТОВОТО ЛЕГЛО“

(СПОМЕНИ ЗА ФАШИСТКАТА ЦЕНЗУРА)

Георги Жечев

„Прокрустово легло“ — не намирам друг по-сполучлив образ, за да характеризирам чудовищното дело на полицейската цензура през времето на фашизма у нас. Наистина тая цензура не режеше ръце и крака, не осакатяваше физически, както е правил баснословният Прокруст (с това се занимаваха други органи на Дирекцията на полицията), но тя кастреше и осакатяваше идеи и схващания, а тая процедура беше много по-жестока, тя нанасяше много по-големи поражения. Дори в християнското евангелие е казано: „И не

бойте се от ония, които убиват тялото, но духа не могат, защото по-страшни са тия, които убиват и тялото и душата едновременно.“

Спомням си, веднъж в частен разговор един от някогашните шефове на цензурата Е. К. (сега покойник) се провикна с цинична откровеност:

— Цензура ли? Малко ви е цензурата. . . На вас трябва да ви отрежат ръцете, та да не можете дори да пишете, а камо ли и да печатате! Амà че просветители се извъдихте! Вестници ще ми издават, народа ще развращават, родината ще опропастяват. . . — продължи римовано шеф-цензорът, който беше донейде и ритмоплет. — Няма ли за вас друга работа, бе джанъм? Идейници! Левичари! Комунисти! Анархисти! Интернационалисти! Безотечественици!. . . Тогава защо стоите в България? Идете в някоя Интернационалия и там проповядвайте разрушителните си идеи! Тук, в нашата родина, ние няма да позволим да се говори за революция. Ще цензурираме, ще конфискуваме, ще забраняваме, ще спираме вестници и списания на такива родоотстъпници като вас! Няма да се церемоним!

— Така ли? — реших да го срежа аз. — Добре. Тогава ние ще обърнем другото листо. . . Арнаут башка да йол билир![1]

Шеф-цензорът подскочи:

— Аха! Чувате ли, господа?! — Разговорът ставаше в едно кафене. — Те ще обърнат другото листо. . . Значи, ще почнат нелегална дейност, стачки, терор, революции. . . Та тъкмо защото знаем, че вие сте способни да обърнете и другото листо, затова ние няма да ви позволим никаква „просвета“, никаква пропаганда, която води страната към гибел. Щом не ви харесва, напуснете България. . .

Това беше тъкмо по онова време, когато Людмил Стоянов написа статията си „Защо искам да емигрирам“ и буржоазната преса с перото на фамозния Добриянов или злополучния Щабс-капитан Копейкин му подхвърли злорадо: „На добър час!“

Тогава у нас имаше патентовани „патриоти“, „родолюбци“, които смятаха, че България принадлежи само тям. Такъв беше и покойният шеф на цензурата Е. К. Син на прославен през войните генерал, самият той запасен офицер, върл реакционер и мракобесник, макар че се опитваше да минава и за просветител, културен деец, едва ли не и за писател, тоя временен шеф на полицейската цензура наистина бе намерил най-после призванието си — да води, с помощта на цензорския апарат, война срещу така наричаните от него „разрушителни идеи“, сиреч срещу идеите за освобождение на трудещите се, за премахване на експлоататорския капиталистически строй, за изграждане на социалистическо общество. . .

Задачата на полицейската цензура, изразена така драстично от шеф-цензора при чашка кафе, беше да преследва не само печата на организираното работническо движение, но и всички левичарски издания — вестници и списания, да тормози и осакатява дори художествената литература, особено преводната и най-вече съветската.

Като редактор на литературния седмичник „Мисъл и Воля“ (1930—1935 г.), като преводач и автор съм имал доста случаи да опозная истинския лик на цензурата, нейната гибелна роля за задушаване на българската прогресивна литература и култура.

Необходимо е да се припомни, че преди и наред с цензурата съществуваше прословутото „Бюро Преса“, създадено при Дирекцията на полицията със същите задачи и цели. Функцията на това „бюро“ беше да следи левичарския печат, да инкриминира отделни статии или цели броеве от вестници и списания, да конфискува инкриминираните издания, да спира и забранява всяко „неблагонадеждно“ начинание. Така, нанасяйки, от една страна, големи материални щети на редактори и издатели, а, от друга страна, тероризирайки ги с постоянни преследвания, процеси и затвор, фашистката полиция с хитро нагласения си апарат „Бюро Преса“ се стремеше да парализира надигащото се революционно настроение сред масите.

---

[1] Арнаутинът знае и други пътища!

Главен неин прицел бяха излизащите по това време литературни вестници и списания като „Наковалня“, „РЛФ“ и др. Първото мое сблъскване с драконовското „Бюро Преса“ беше в качеството ми на редактор на в. „М. и В.“

Наистина главната задача на тоя вестник беше да се бори срещу реакционния курс в българската литература. Но покрай чисто литературния материал почти във всеки брой се поместваха статии и с обществен характер. Вестникът ратуваше преди всичко за свобода на печата, развиваше решителна и смела пропаганда против войната, против фашистката диктатура, против чудовищния и варварски Закон за защита на държавата, за пълна и безусловна амнистия, открито вземаше страната на преследваните работнически дейци и особено на осъдените за „престъпления“ по печата.

Господата от „Бюро Преса“ недоумяваха какъв е тоя литературен седмичник, който претендира уж за безпартийност, а пък атакува открито буржоазната реакция. Сътрудничеството на известни левичари-писатели като Асен Златаров, Людмил Стоянов, Гьончо Белев и др., както и участието и на други сътрудници, мнозинството от които бяха известни комунисти като Николай Хрелков, Камен Зидаров, П. Матеев, Б. Светлинов, Д. Хаджии лиев, С. Настев, Орлин Василев, Цв. Минков, Ив. Мешеков, Ал. Обретенов, Ис. Наимович, Сп. Кралевски и др., смущаваше пазителите на „реда“ и „законността“ в страната.

През тия години началник на „Бюро Преса“ беше някой си Сапунов. Той „викаше“ често на разпит в Дирекцията на полицията почти всички редактори на прогресивни издания. Не отминаваше и мене. И при разпитите винаги се опитваше да разбере главно дали зад вестника не се крие някаква организация или движение.

Къс и набит, пъргав и подвижен, Сапунов не ме оставяше никога да вляза в кабинета му, а всеки път ме пресрещаше на вратата и ме разпитваше така на крака. Той винаги добиваше, очевидно умишлено, строг вид, мъчеше се да повиши тона и ме заплашваше направо със спиране на вестника, „ако не промени линията си“. Изваждаше от бюрото си и ми показваше предишните броеве, вече нашарени от него с червен молив, с изобилни въпросителни и удивителни, с които изказваше учудването си как може в тая блажена и благоустроена страна да се говори за липса на свобода, да се протестира срещу неправди, беззакония и пр.

По негово нареждане бе конфискуван бр. 16, г. IV (1934) от „М. и В.“ (същия ден бяха конфискувани и други шест левичарски издания). Сега вече, без да ме „вика“, аз отидох сам при господин Сапунов.

— Чудно ли ви се вижда? — сопнато ме посрещна той.— И на всичко отгоре идвате и да протестирате! Бъдете спокоен, не съм инкриминирал броя. Засега се ограничих само с изземването му. Но ако продължавате все в същия дух, вашият вестник трябва изобщо да бъде спрян!

И като изтича и взе от бюрото си конфискувания брой, той го разгъна, целият нашарен с червен молив, и заби показалеца си на втора страница, дето бе поместена преведената от мене балада „Молбата на един крадец до един крал“.

— Това ли е вашата поезия, това ли е вашата литература? „Крадец съм, но пък вий сте крал!“ Та това е страшна обида за кралските величества и косвено за нашия добър цар. . .

— Но той не е крал — побързах да го прекъсна аз. — Тая обида не засяга царя, господин Сапунов!

— И още смеете да възразявате!. . . Ами тая статия — „Гнило общество“? Кое общество е гнило — днешното ли?

Възклицанията и недоумения на господин Сапунов нямаха край. . .

Друг път той ме „извика“ (пак със зелена призовчица, разбира се) и ме посрещна на вратата на кабинета си със същинска ярост:

— А това какво е? Тук вие пишете, че бил арестуван и изтезаван в Дирекцията на полицията поетът Христо Радевски. Има ли такъв поет?

— Има, господин Сапунов, и то един от най-даровитите между младите. . .

— Но той е комунист — прекъсна ме началникът на „Бюро Преса“.

— Извинете, нима според вас комунистите не могат да бъдат поети?

Така нашите „срещи“ със Сапунов често добиваха вид на диспути. Но нито аз можах да го убедя в правотата на моята кауза, нито той успя да ме накара „да променя линията на вестника“.

По това време към „Бюро Преса“ имаше и друга служба, която да следи и преглежда ония печатни издания, които се получаваха от чужбина. В редакцията аз получавах „ан ешанж“ (в замяна) доста периодични публикации на френски, руски, немски, английски, италиански и пр. По едно време гледам — някои от редовно получаваните вестници и списания почнаха да се губят. Срещам писателя Х., който завеждаше тая служба:

— Слушай — казвам му, — ти ли ми спираш вестниците от чужбина?

— Налучкал си — чистосърдечно призна той. — Но знаеш ли какво: пиши да ти изпращат по два екземпляра от всеки брой, та като ти задържим единия, дано получиш някак другия. . .

В печатница „Братя Миладинови“, ул. Ив. Вазов 11, дето се печатаха множество от комунистическите и левичарски издания, между другите и „М. и В.“, постоянно се навъртаха агенти от Дирекцията на полицията, които сновяха около машините и дори се вмъкваха в словослагателското отделение. Ясно беше, че те душат да узнаят предварително какво се набира и печати.

Веднъж заварих едного, надвесен над моя коректура на шпалти, току-що извадена от словослагателя.

— Аха — срязах го,— упражняваш ли се, коректор ли искаш да ми станеш? Съжалявам, но аз си коригирам сам. . .

Агентът се оплакал на началника си Сапунов и отпосле той ми направи бележка за „неучтиво“ държане. . .

И тъй, с „Бюро Преса“ не можахме да се разберем и затова един ден ме задържаха — както му е редът — в Дирекцията на полицията. Тоя път, вместо Сапунов, ме „извика“ началникът на политическия отдел Поптодоров (сега и той покойник). Той беше един черен, грамаден, с неприсъщ за фигурата му мек и тих глас.

Попотодоров ме покани в кабинета си, помоли ме да седна и предварително се „извини“, че му се „наложило“ да обезпокои по такъв начин един писател и журналист. Но „служебният дълг“ го „принудил“ да постъпи така, защото искал непременно да има „черно на бяло“ отговор на някои и други въпроси, които били неясни за полицията. От разпита, на който ме подложи Поптодоров, пролича, че и той искаше да разбере главно дали вестникът не е негласен орган на някоя революционна организация или движение.

— Ние не преследваме самите идеи — тихо и меко подчерта началникът на политическия отдел при Дирекцията на полицията, — защото те са ясни за нас и защото и ние като вас смятаме, че „идеите на щик не се набождат“, но искаме да бъдем наясно по отношение на съществуващите революционни организации.

Побързах да му отговоря, че вестникът е мой личен орган, че аз съм с а м и че нямам зад гърба си никого, така че да бъде спокоен.

— Но вашето отношение към съществуващите революционни организации?

Казах му го: гледам със симпатия на всички, които се борят за хляб и свобода.

Попотодоров не се задоволи само с устните ми обяснения и затова ме „помоли“ да напиша показанията си и да се подпиша под тях, както му е редът. Ако това досие е запазено и до днес, то би представлявало интересен документ за държането на един редактор между четирите стени на това злокобно на времето си учреждение, наречено Дирекция на полицията.

Спомням си, че моите писмени показания съвсем не се харесаха на любопитния Поптодоров и той побърза да ме освободи след няколко часа, като се „извини“ повторно. . .

Излязох си отвратен, погнусен! Това бяха едни от най-черните дни за българската литература и култура. Чудовището ЗЗД вилнееше най-безмилостно. По това време само

в Централния затвор в София се наброяваха повече от 50 души осъдени редактори на прогресивни издания!

Но това, което не можаха да направят конфискациите, арестите и присъдите по печата, направи го и го довърши въведената след 19 май 1934 г. цензура, или така наречената „Контрола на печата".

За цензурата при царския режим в Русия бях слушал и чел още като младеж и винаги съм се учудвал как е могъл един многомилионен народ и особено просветените му синове да дишат и живеят без светлината на правдата, която са им отнемали невежите цензори. Отпосле, в различни периоди от политическия живот и у нас, главно през войните, бях виждал какви поражения на печата нанася цензурата, упражнявана от буржоазните правителства. Но, струва ми се, че по своето невежество, тъпота и престъпност полицейската цензура при фашисткия режим в България бе надминала всичко, дори и царската цензура в Русия.

Ония от някогашните редактори — комунисти и левичари, които са имали, ако не почест, поне всекиседмичен контакт и сблъскване с фашистката „Контрола на печата", биха могли да разправят множество интересни истории за дейността на това богоугодно йезуитско учреждение. За съжаление между проводниците и чиновниците на „контролата" имаше и доста писатели и изобщо литератори. . .

Първата мярка на новоизкалъпената „Контрола по печата" беше да ограничи, по „законен" начин, броя на излизащите прогресивни издания. Дотогава, поради постоянните конфискации и инкриминирания, издателите на прогресивния печат прибягваха до честа и бърза смяна на отговорните редактори. Щом арестуват и осъдят по-раншния редактор, той биваше заменен веднага с нов и изданието продължаваше да излиза. Редактори, готови да понесат риска на преследванията и присъдите по печата, винаги се намираха и това бяха предимно работници, които в повечето случаи фигурираха само формално като отговорни редактори. Сега, за да затрудни избора на нови редактори, „Контролата" издаде наредба, според която всеки редактор на вестник или списание трябваше да представи, за да „легализира" положението си, следните документи: свидетелство за съдимост, удостоверение за жителство и уволнителен билет.

И чудовищната машина на цензурата бе поставена в движение. Всички печатници бяха задължени да изпращат на „Контролата на печата" коректури на страници, преди отпечатването на каквото и да било — вестници, списания, брошури, книги. Никой печатар не смееше да отпечата нищо, преди да му върнат цензурираните страници с печата на „контролата" и подписа на цензора: „Разрешавам".

Цензурата беше едно оръжие в ръцете на реакцията, по-ефикасно и по-убийствено от конфискациите и инкриминиранията. Колкото и да изглежда парадоксално това, тя конфискуваше предварително самата мисъл на автора или редактора. Наистина мнозина от писателите, в стремежа си да кажат всичко, си служеха с „езоповски" език, но това не беше достатъчно. Преди това, с риск да отиде в затвора за някоя инкриминирана статия, редакторът можеше да публикува всичко, без да обуздава сам мисълта си или мисълта на сътрудника, без да я подлага на осакатяване от цензорския молив. Сега цензурата окастряше предварително всичко „опасно" и не позволяваше то да стигне до читателя.

В това злокобно дело, което вършеха, цензорите си даваха вид сякаш че свещенодействуват.

В ревността, с която цензорът шареше немилостиво с червения (или зеления) молив, имаше и един своеобразен садизъм. Зачеркнатите места трябваше да се изхвърлят и понеже не бе позволено да се оставят бели полета, заставяха редакторите да ги запълнят с нещо друго (обикновено с рекламни обявления или безобидни съобщения), а това влечеше неприятности и за редактора, и за печатаря, спъваше работата и обезобразяваше отпечатаните броеве. По тоя начин изданието се проваляше не само морално, но и материално. . .

При зачеркванията често пъти цензорът се ръководеше от чудновати съображения. Така той оставяше в колоните на страниците дадена статия или съобщение, но премахваше

заглавията им в афиша на вестника или обратно. И читателят напразно обръщаше и преобръщаше цензурирания брой, за да търси онова, на което цензорът бе оставил само заглавието.

Понякога цензорите зачеркваха дори откъслечни, общи мисли, дадени тук-там като цитати за попълване на празни места, например като следния цитат: „Страшно е числото на хората, които желаят щастието ви въпреки волята ви, било в материално или морално отношение“. Сигурно цензорът е сметнал тая мисъл за отправена по негов адрес.

Запазил съм и досега някои коректури от цензурирани страници на вестника, от които личи как на места червеният молив на цензора е шарил с голямо настървение или яд. Това показва, че в подобни случаи цензорът е бил засегнат и лично от набраните с гармонд или петит идеи и схващания, с които теоретично не е бил съгласен.

Не винаги обаче можеше да се допусне, че цензорът е смятал за свещенодействие гибелната си работа. Някои от цензорите, съзнавайки вътрешно своята неправота или мислейки, макар и смътно, за утрешния ден, проявяваха известно колебание и готовност за „компромиси“.

— Какво да правим — обясняваше ми и се оправдаваше веднъж цензорът Х., — налага ни се да следим всичко под лупа, да четем и между редовете. . . При това има въпроси от външнополитически характер, по които ние не сме съвсем независими. . . Ето вие се сърдите, че съм зачеркнал тия няколко реда, засягащи името на Хитлер, но знаете ли, че от германската легация постоянно ни правят бележка, че не сме пазели достатъчно престижа и авторитета на великия фюрер?

Това беше след възшествието на Хитлер в Германия, когато българското правителство заплува напълно във водите на фашизма. Към името на Хитлер цензурата бе станала дотолкова чувствителна, че не допущаше да се направи дори най-лек намек за неговата налудничавост и политически авантюризъм. . .

Цензурата не пощади дори художествената ни литература, оригинална и преводна. Нейните удари бяха насочени особено срещу руската и съветска литература. Като преводач от руски можах да видя отблизо какви страшни поражения червеният молив на цензора нанасяше върху толкова ценни художествени творби. Така беше и с „Тихият Дон“ от Шолохов, и с книгата „Испания“ от Еренбург, които аз преведох. Преводът и на трите тома от „Тихият Дон“ бе жестоко окастрен, а излизането на четвъртия том бе направо забранено.[1] Доста бе окастрена и книгата „Испания“.

Понякога цензурата, в лицето на своите шефове, проявяваше и „великодушие“. Това бяха случаите, когато редакторът или авторът отиваше да протестира, да моли или да придумва цензорите да „освободят“ някоя зачеркната статия или част от нея. В такива случаи се водеха истински пазарлъци.

Веднъж цензорът ми бе направил големи поражения в бр. 1, год. V на „М. и В.“. Той беше един журналист, струва ми се, Иван Иванич, който отпосле се самоуби. Закоравял реакционер, Иванич по някаква случайност през време на гражданската война в Русия попаднал в Украйна и в редовете на войските на Петлюра воювал (както научих — с ожесточение) и срещу болшевиките, и срещу Махно. И ето, когато сега му попада да цензурира в поменатия брой едно съобщение-некролог за Махно, той почва да зачерква до счупване на червения си молив! („Той просто подскачаше на стола и зачеркваше с някакъв хъс“ — пошушна ми на ухото един от колегите му).

Вдигнах се и отидох направо при тогавашния шеф на цензурата Г. К. Той ме прие учтиво и любезно, покани ме да седна, изслуша ме.

— От какво е продиктувано зачеркването на това съобщение? — полюбопитствувах аз.

— От излишна злоба срещу един покойник — усмихнат отговори любезният шеф на цензурата.

---

[1] За „Тихия Дон“ виж спомените ми в сп. Септември, год. XI (1958), кн. 11.

След това той нареди друг цензор да прочете по-внимателно зачеркнатото съобщение. Цензорът го прочете в мое присъствие, каза, че не намира нищо „опасно“, отиде да докладва на шефа си, върна се и ми съобщи, че статията е „свободна“. Запазил съм и до днес цензурираната коректура на страница с почерка и подписа на „великодушния“ директор на цензурата: „Свободно. Г. К.“

Друг случай имах при печатането на книгата „Испания“ от Еренбург. По обичая на онова време, за по-сигурен пласимент, такива издания ги пущахме в продажба на брошури по вестникарските будки. Още след излизането на първата кола, която поокастриха жестоко, ме срещна цензорът У., стар познайник, и започна направо:

— При нас в „контролата“ се повдигна голям въпрос за твоята брошура „Испания“. Мнозина от колегите са на мнение да бъде спряна. Кое предпочиташ ти: да я спрем ли, или да я режем малко по- „приятелски“. . . Еренбург не е лош писател, и после. . . пише за далечни работи — Испания. . . Не вярвам някой у нас да почне да подражава на испанския пример. . .

Разбира се, аз предпочетох „Испания“ да излезе, макар и „поорязана“ по „приятелски“, отколкото да я спрат съвсем.

Веднъж цензорът Иванич се заяде за една бележка върху Шолохов. И той като колегите си се дразнеше не само от това,че във вестника се поместват творби на съветски („болшевишки“ — според тях) писатели, но особено от положителните оценки, които се дават за авторите.

— Откъсът от „Тихия Дон“ може да остане — назидателно предложи болшевикоядецът Иванич, — но бележката за автора отпада. Също и клишето.

— Защо?! — учудих се аз.

— Много ги величаете тия болшевишки писатели, въздигате ги едва ли не до гении! Защо не пишете така и за българските автори, а мнозина от тях, и то най-добрите,наричате реакционери и ги отричате най-безпощадно?

— Всекиму според заслугите, г-н Иванич! Зависи от преценката. . .

— Тогава не се сърдете и за моята преценка!

Стана нужда да отида пак при „шефа“ му, който отмени забраната. Иванич стана синзелен, но преглътна горчивия хап. . .

Но най-куриозен беше случаят с цензора Z., също писател и също още жив. Това беше вече след започването на войната, когато Хитлер като петел прескачаше от бунище на бунище по съседските дворове. Бях написал детска поема „Петлю се напи и се удави“, която бях дал на разпространение пак чрез будките.

На третия ден след излизането на книжката ме извика цензорът Z. Влизам в кабинета му и както обикновено подавам ръка, но той не прие да се ръкува и ме изгледа сърдито:

— Слушай, ние пуснахме твоята „детска“ поема, но дали не сме сбъркали? Какво ще кажеш: тоя пиян петльо, който „с подвизи геройски се прослави и съдове, глави чупи“, а най-писле „безславно се удави“, да не е случайно Хитлер?

— Хитлер ли?! — учудих се аз. — Отде накъде пък Хитлер? Та ти сам си детски писател и знаеш: в работи за деца е неудобно и излишно да се влага политическа тенденция. . .

— Да, но някои колеги от „контролата“ смятат, че си ни подвел. Моля ти се, признай, ако е така!

— Нищо подобно — успокоих го аз.

Отпосле злощастната съдба на авантюриста Хитлер сякаш оправда подозренията на загрижения цензор: наистина „Петлю се напи и се удави“. . .

С него се удави и „Свинчо“, другият герой на „детската“ поема — позорното минало на фашистката полицейска цензура.

ИНТЕРЕСЪТ НА СЛОВЕНЦИТЕ КЪМ БЪЛГАРИТЕ

Ганчо Савов

Литературната история е още в дълг към един много важен въпрос: интересът на другите народи към нашия народ. Казвам, че е още в дълг, защото този въпрос не е бил отминаван, но е разглеждан частично или пък най-често негов предмет са били изследвания на отделни взаимни влияния. Така са се избистряли много факти, които са показвали интереса на хора от друга нация към нашата. Обобщителните, систематизиращите и изчерпателни изследвания и публикации от този род, макар и малко на брой вече се появяват, като разширяват кръгозора на литературната история и още по-точно и вярно определят мястото и ролята на българския народ в литературна Европа.

За нас особена стойност имат интересите, които са проявявали и проявяват към нашия народ славянските народи. За връзките ни с някои от тях вече се появиха книги, за други може би вече има трудове в ръкопис, а трети още не са добре проучени.

Към тези третите спадат и връзките ни със словенския народ, които се проявяват от няколко века насам — кога по-интензивно, кога по-слабо. Те винаги са изразявали един подчертан интерес на напредничавата словенска културна общественост към съдбата и живота на нашия народ, показвали са желанието ѝ за тесни връзки и задълбочено опознаване на българите.

В тази кратка и по характер хронологична статия не би могло да се обхване всичко, което се знае за този интерес. А и тя няма друго предназначение, освен да информира за неговото развитие, да даде съвсем сбита картина на отношението, което съзрявало в Словения към нас. Проучванията, които правим сега и които вярваме ще донесат нови неща, ще бъдат предмет на по-обширен труд по този въпрос.

I

При оскъдните писани паметници и сведения за интереса към българския народ у славяните през времето до XVIII—XIX век, всяка мисъл и всеки описан факт, всеки израз на отношение към живота и културата на българите има голяма стойност. В това отношение значителна помощ на историята оказват съчиненията на няколко бележити личности от далечна Словения.

Днес се счита, че най-старите бележки за България у словенците се намират в пътеписа на Бенедикт Курипешич (Курипечич), живял през XVI столетие. Пътеписът на Курипешич е озаглавен „Itinerarium Wegrayss Kün. May. potschafft gen Constantinopel zu dem Türkischen Keiser Soleyman Anno XXX.“ и е издаден през 1531 г., вероятно във Виена. През 1530 г. Курипешич е пътувал като преводач с парламентатори на Фердинанд I, които са ходили в турския двор при Сюлейман Велики, за да преговарят за примирие. Именно този свой път до Цариград той е описал в споменатата книга. Пътят му през България не е отразен нашироко, но пътеписецът се изказва много топло за българите, „говорещи славянски език, който разбирахме малко по-трудно от сръбския“.

За нашия народ са се интересували и много словенски протестанти, между тях и великият словенски просветител и реформатор Примож Трубар (1508—1586). Името на този гигант в словенската история е свързано със създаването на словенския книжовен език. Известна е и идеята му да разпространи протестантството между другите славяни, та дори и между турците. Създаденият от него „Библейски институт" в немския град Урах (в областта Баден—Вюртемберг, сега в ГФР), започва да печати книги на глаголица и кирилица. Към първата книга, издадена там — преводът на Новия завет, озаглавен „Първа част на новия тестамент" (1562) —Примож Трубар написва интересен увод. Най-важната задача на този увод била да запознае немската общественост с южните славяни, затова той е написан на немски език. Фактически този увод представлява посвещение на крал Максимилиан.

„Преди всичко нека кажа и известя на нещастните християни, които са принудени да живеят под турска тирания в Босна и около нея, в Сърбия, България и в съседнитедържави" — започва той и после, като споменава за онези, които са му разказвали за теглилата на тези народи, Трубар на широко и много живо описва църковните обряди у българи и сърби по време на празници, кръщение, литургии, говори за живота на свещениците, за отношението на народа към тях и пр. Освен това, пишейки за превода на Новия завет, Пр. Трубар споменава, че езикът, на който той е преведен, е съвсем разбираем и затова книгата ще може „да се чете и разбира не само от свещеници и учени люде, а и от децата и светските хора по цяло Хърватско, Далмация, Босна Сърбия и България. . ." С други думи Примож Трубар е бил добре запознат с езика, обичаите и съдбата на българския народ. В посвещението си той казва няколко думи и за Жига Вишнегорски, който е пътувал през 1528 г. като посланик в Цариград и от когото Трубар е събирал много ценни сведения за българския народ.

Няколко десетилетия по-късно попадаме на текст за българите и в увода на първата словенска граматика „Arcticae horulae" („Зимни вечери"), издадена през 1584 г., чиито автор е Адам Бохорич.

Интерес към българите е проявявал и друг голям словенски просветител Жига Зойс (1747—1819)[1]. Той е имал голяма сбирка книги и ръкописи на глаголица и кирилица и почти всичко, което тогава е било публикувано за славяните. Неговата библиотека са посещавали Валентин Водник (1758—1819), голям словенски просветител и първият словенски поет и журналист, и бележитият учен-филолог и славист Йерней Копитар (1780—1844), най-значителният представител на старата словенска романтика.

Със същата страст, с каквато се е противопоставял срещу поддържането на старославянския език като книжовен и с каквато се е застъпвал за превръщането в книжовен на народния език в Словения, той подкрепял тази борба и у другите славянски и балкански народи (у гърците, българите, румънците, украинците в Галиция, т. е. „при всички, където църковната традиция не е позволила да стъпят на естествената основа на народния език"[2]). Той определя, че в славянския юг се говорят три главни „наречия" — словенско, българско и сръбско или хърватско, разпределени на две големи групи — панонска и българска. Тези мисли той излага в труда си „Hesychii Glossographi discipulus". За важните морфологични особености на българския език Копитар говори в една своя полемична рецензия за полския славист Добровски. Не е изключено бележките на Копитар за българския език да са въздействували пряко върху Вук Караджич (с когото той е бил в тесни връзки) и да са възбудили интереса му към него. За съжаление сведенията тук са все още оскъдни.

В следващия период, периодът на илиризма, интересът към българите става още по-определен. Въпреки че илиризмът не намери плодотворна почва в Словения, някои моменти в това движение предизвикаха вниманието на словенските културни дейци към българите.

---

[1] В периода от средата на XVII до средата на XVIII век в Словения са печатани само някои български църковни текстове, без особено значение. Затова прескачаме този период.

[2] „Zgodovina slovenskega slovstva", II, „Slovenska matica", Lfubljana 1959, стр. 32.

От видните илирийци своето отношение към нашия народ проявява основателят на модерната славистика Фран Миклошич (1813—1891). В няколко от своите книги („Die Sprache der Bulgaren in Siebenbürgen", Wien 1856; „Vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen"и др.) той прави съвсем задълбочени изследвания на българския език. Интересен за отбелязване е фактът, че Фр. Миклошич е помагал и на Драган Цанков да издаде през 1852 г. своята българска граматика.

Непосредствено отражение на илиризма в отношението му към българите намираме и у Матия Маяр-Зилски (1809—1892). Развивайки теорията си за общославянски език в книгата „Правила как да изразяваме илирийското наречие и въобще славянския език" (1848), той не забравя и българския език, както правят други автори, когато говорят за южните славяни. Зилски настоява при създаването на общославянския език да не се налага за литературно нито едно от „наречията" словенско, хърватско, сръбско и българско. Няколко години по-късно в статията „Нашата книжовност" (в. „Новице" от 30. V, 3, 6 и 10. VI. 1857) Зилски се полуотказва от своята теория, вероятно опознавайки още по-отблизо разликите между южнославянските езици, но затова пък поддържа вярата си в езиковото сдружаване на „българи, сърби, хървати и словенци".

2

По същото това време интересът към българския народ започва да излиза от рамките на езиковедските съчинения и етнографските сведения и започва да се превъплъщава и в произведения на литературните творци. Словенски писатели и поети започват да се възхищават от величието на борбите на българите за национална свобода, от героични моменти из българската история, като ги сочат за пример на своя народ.

В средата на миналия век е известен издателят Радослав Разлаг, който споделя идеите на Зилски. Той издава интересен алманах „Zora jugoslovenski zabavnik" (1852—1853), чиято цел е била да създава връзки между западните и южните славяни. В тома за 1852 г. ние намираме отпечатана и повестта на младата словенска писателка Йосипина Турнограйска (1833—1854) „Борис". Повестта разказва за покръстването на българите и е първото словенско произведение с българска тематика. Между другото тя за дълго време си остава единственото словенско произведение, преведено на български език. Преводът му е излязъл в Цариград през 1855 г. В споменатия том на алманаха Разлаг отпечатва и стихотворната повест на своя съиздател, хърватинът Винкович „Минка", пак с българска тематика. А на следната година в алманаха излизат и български народни песни.

Интерес към българите през миналия век показва и католическата църква, която иска да използува за свои цели повишеното внимание в Словения спрямо нашия народ. Така католическият духовник и поет Антон Сломшек (1800—1862) създава братството „Кирил и Методий", имащо за цел да разпространява католическата религия и всред българите. Особено активен е бил Сломшек по време на униятските движения в България(1860—61 г.). В това отношение е помагал и католическият реакционен вестник „Згодня даница" „Ранна зора"), в който между другите материали е публикувано и стихотворението на някой си Л. Клинар „Зов от Балкана" (1861), първото стихотворение с българска тематика в словенската литература.

По това време за българите печатат материали редица периодични издания. Водещото литературно списание „Словенски гласник" през 1867 г. публикува статията на В. Д. Стоянов-Болгар „Българското хайдутство", която дава повод на Симон Грегорчич да напише стихотворението си „Поръката на хайдутина", посветено на българските борци за свобода. В. „Словенски народ" отпечатва цяла серия уводни статии под общото заглавие „Словенците и славянската взаимност", чиито автор е големият приятел на Русия и литературен историк д-р Фран Целестин (1843—1895). В статиите си, публикувани през юли 1869 г., той настоява българската общественост да се приобщи към идеята за обединение на южните славяни. А редакцията на „Новице" през декември 1870 г. реагира остро на

статията на словенския германофилски вестник „Лайбахер Тагблат“ (излизащ на немски език в Любляна), озаглавена „Eine politische Seifenblase“ и написана от Карел Дежман по повод Събора на южните славяни в Любляна. Отговорът в „Новице“, пише неговият редактор, известният обществен деец и защитник на словенския език д-р Блайвайс. В него четем: „Как, ръмжи по-нататък „Тагблат“, ще се разбирате с б ъ л г а р и т е? Но тъй като тагблатовецът съвсем не познава българския език, нека прочете поне във втората Валвасорова книга българския „отченаш“, за да си проясни мозъка!“ Блайвайс, респективно „Новице“ и словенската родолюбива общественост реагират много остро срещу тези, които искат да разединят славянските народи, да представят двата крайни полюса на славянския юг — запада (словенците) и изтока (българите), като далечни и чужди народи.

Както казахме вече, статията на В. Д. Стоянов в „Словенски гласник“ е била повод Симон Грегорчич (1844—1906), един от най-значителните словенски поети, да напише своите стихове, посветени на българските борци срещу отоманското иго. Първото стихотворение с такава тематика е лирико-епичната песен „Поръката на хайдутина“, напечатана през 1870 г. в сп. „Беседник“. Както съобщава Антон Слодняк в представителната „История на словенската книжовност“, тази песен е „първото значително художествено автентично произведение в Словения с южнословянски мотив“. Слодняк изтъква, че това стихотворение „наистина на места е риторично и разточително, но независимо от това оживотворява родолюбивото и социално чувство на автора, което той изразява с прости думи, искрено и пластично, носещо чара на истинската красота“. За съжаление Грегорчич не е успял да довърши другата си, вече напълно епична песен „Хайдушка невяста“, която е трябвало да продължи първата. Като причина се изтъква, че на Грегорчич не се е удавал чисто епичният жанр, но все пак той го е привличал. Затова е пишел трудно такива стихове. Върху „Хайдушка невяста“ Грегорчич се е опитвал да поработи и по-късно, през 1880/81 г., но пак безуспешно. И тя е останала недовършена. Сега са запазени няколко скици за песента и откъси от нея. Тук трябва да споменем, че Симон Грегорчич през 1888 г. се е готвел да дойде в България. Антон Безеншек му е предложил да бъде назначен като духовник всред католиците в нашата страна, но това не могло да се осъществи.

По примера на другите славянски народи и словенците създават своя „Словенска матица“ (1864 г.). Тя бързо установила връзки с всички сродни на нея организации. Така от 1870 г. тя вече е в контакт и с „Българското книжовно дружество“ в Браила, получава неговото „Периодическо списание“ от 1872 г. и редовно си обменя с него всякакви публикации.

„Словенска матица“ през 1868 г. решава да издаде една голяма книга за славяните. За тази цел същата година тя поръчва на Божидар Раич да напише главата за българите. Раич се е съгласил веднага, набавил си е много литература и е използувал личните си впечатления от гостуванията на някои българи в Словения. Резултатът от неговия труд е обширната глава за България в книгата „Славянство“, която се появява през 1874 г. Това е първият систематичен и изчерпателен обзор на всичко, което е било известно дотогава за българите. Интересни са тук двете географски карти, приложени към книгата.

3

Голям отзвук между словенците е имало Априлското въстание в България през 1876 г. От тях то се възприема като логично продължение на въстанието в Босна и Херцеговина, следено с огромно внимание в Словения, защото в него са участвували и словенски доброволци. Много словенски списания и вестници отделят място и за Априлското въстание. Така например в. „Словенски народ“ е имал специална рубрика „Югославски фронт“, в която е публикувал всички информации, достигнали до Словения във връзка с Априлското въстание. Твърди се, че един от тези материали е дал повод на големия словенски реалист Йосип Стритар (1838—1923) да напише стихотворението си „Старата българка“ (1877 г.), в което се разказва с покъртителна сила за клането в Батак. Стритар е посветил на борбата

на южните славяни срещу отоманските поробители много стихове, стигайки до големи поетични обобщения за тази борба. Затова понякога е трудно да се разбере кога говори специално за българите. Очевидно е обаче, че някои от неговите стихове, като „Раненият боец", „Мир", „До края!", „Новогодишна нощ" са били написани под непосредственото влияние на руско-турската освободителна война от 1877—78 г. И макар неговият известен цикъл стихове „Рая" да е посветен на въстанието в Херцеговина, като естествено негово продължение се сочи „Старата българка". У Йосип Стритар е бил създаден истински „южнославянски комплекс", изразен във възторжен патос в защита на борбата на славянските народи срещу турската тирания. Тоези възторг понякога е засенчвал художествените качества на стиховете му — нещо, кото се забелязва и у други негови съвременници (напр. у Грегорчич и Ашкерц). Литературният историк Антон Слодняк, за когото вече стана дума, подчертава обаче и голямата сила на този патос.

Интересни в това отношение са Стритаревите „Виенски елегии", интересно изобличително произведение, насочено срещу противниците на славянското единство и на борбата на народите, срещу лицемерното католичество, зараждащия се империализъм и подлостта на капиталистическа Европа. В петата елегия например авторът показва контраста между безгрижната и красива виенска пролет на 1876 г. и кървавата пролет на Балканите в България, а след това добавя: „Let je osemnaist sto in sestinsemdeset ze, lkar bratoliublje z nebes Krist je prinesel na svet! (Kje bratoljublje imaš? Govori Evropə, Evropə!). . .Tvoje Krščanstvo je laž bratoljublje je laž. . ."

В следващата елегия, публикувана два месеца подир тази, Стритар е възмутен, че българският народ е оставен в най-трагичните дни от своята борба съвсем сам и никой от съседните му народи не се притичва на помощ. „Разпръсква се надеждата на поета, че буреносният облак, който се е надвесил над славянския юг, ще роди благословен и богат плод — казва Слодняк. От него се изсипва истинското нещастие върху бедния и напуснат от всички български народ, тъй както се изсипва опустошителен порой от летните облаци върху изсушената и измъчена земя. Турците потъпкаха българската съпротива, поетът е обзет от „гняв и отвращение". . .". В десетата елегия Стритар отново говори за българите, обвинявайки демагогията на западноевропейската дипломация. която уж щяла да защищава българите и сърбите от турските издевателства, а всъщност не си помръднала пръста за тях.

Априлското въстание, което както казахме силно възбужда вниманието на словенската общественост към българите, става обект на художествено претворяване и в произведенията на други поети. Плодовитата писателка Павлина Пайкова (1854—1901) написва „Първият кръст на турското поле" (1878), а Йосип Палйаруци-Крилан (1859—1885) посвещава доста стихове и на българското освободително движение, и на българската история. Палйаруци е бил под влияние на своя роднина и приятел Симон Грегорчич. През 1881 г. той написва сатиричното си стихотворение „Род български"!", отправено срещу поробителите на България. По-късно пише и няколко епични балади, в които възхвалява героизма на българите („Смъртта на цар Самуил", „Смъртта на Индже войвода", „Самодивисамовили", „Старият хайдутин"). Някои от тях останаха в историята на словенската литература със своите високи художествени достойнства. Творчеството на Палйаруци обаче още не е изследвано добре откъм „българската" му страна и може би крие доста интересни факти.

4

Освобождението на България открива широки възможности за взаимно общуване между словенците и българите. През 80-те и 90-те години на миналия век България става твърде популярна всред народа на Словения. Списанията „Люблянски звон", „Крес", „Слован" и още много други публикуват статии за българската книжовност и култура. В „Слован" се появява статия на Д. Китанчев за българската литература в двоезичен отпечатък — на български и словенски(1877 г.). „Дом ин свет" публикува през 1895 и 1896 г.

„Преглед на българската книжовност“ от Франц Ковачич. Същото списание на следната година отпечатва приключенски роман на седемдесетгодишния писател Йоже Кнафич (1880—1949) „На Балкана“ с подзаглавие „Спомени от България“. Авторът му се подписва обаче с псевдоним Йос. Репин. Романът е написан по подобие на приключенските романи на Карл Май и няма особена художествена стойност.

Малко преди Освобождението и след него словенците започват да се запознават с българската литература и чрез произведения на български писатели и поети. Първият превод е на „Българска повест Горчива съдба“, отпечатана в „Словенски народ“ през 1871 г. Става дума за едно произведение без автор, преведено от Янез Мохорич. В „Словенец“ през 1879 г. излиза в няколко подлистника повестта на Ст. Бобчев „Баба Рада“. Преводачът обаче се подписва само с „-п-“. По това време се появяват и първите преводи на Вазови произведения (в „Словенец“ през 1895 г. и в „Словенка“ през 1899 г.).

С превеждане на български произведения тогава се занимава и преводачът Симон Грегорчич-Млади, който превежда и от други славянски езици. За списание „Приморец“ той приготвя „Българи от старо време“ на Любен Каравелов и „Мечти и действителност“ на Тодор Г. Влайков. Двете произведения публикува в една и съща година (1899) и издава сборника „Венец за славянски повести“ през 1902 г. В сборника поставя и повестта на Иван Вазов „Гороломов“.

Всред многото млади словенски интелектуалци, които пристигат в новата българска държава, за да помогнат за нейното изграждане е и Антон Безеншек (1854—1915), известен у нас най-вече като създател на българската стенография. В нашата страна всъщност той идва като стенограф за Народното събрание. Стъпил на българска земя обаче вижда, че има възможност и да следи отблизо и политическия живот в България и затова започва да проучва най-напред него. От 1879 г. редовно пише в „Словенски народ“ за всички значителни събития в България. Особено активен е през 1885 г. при Съединението и през сръбско-българската война. Скоро Безеншек става най-добрият специалист по българските въпроси между словенците. За българите и за тяхната култура той е писал във всички тогавашни литературни списания! Интересни са неговите статии: „За най-новата българска книжовност“ в сп. „Корес“, излизащо в Целовец (Клагенфурт), Австрия (1884), „За новата българска литература“ в „Люблянски звон“ (1884), после неговата книга „България и Сърбия“ (1897) и пр.

Безеншек е значителен и като преводач. Особено място в запознаването на словенците с българите заемат неговите преводи от поезията на Иван Вазов. Става дума за това, което е било отпечатано заедно с бележките на акад. Ал. Тодоров-Балан в „Люблянски звон“ (9—11 кн. от 1902 г.).

Дейността на Безеншек се простира в още една област — запознаването на словенците с българския език. В „Югославянски стенограф“ през 1881 г. излиза Безеншековата „Кратка граматика на българския език“, а в 1914 г. се появява в отделна книга и „Българска граматика и читанка със словенско-български разговори“. Всяка година Безеншек отива да прекара отпуската си в Словения и това време използува прекрасно, за да разпространява между сънародниците си своите прекрасни впечатления от българите. Много словенци под негово влияние идват в нашата страна за по-дълго и по-кратко време, привързват се към нея. Тази обич се превръща в хубава традиция. Надалеч около град Целье, един от историческите културни центрове в Словения, близо до който е родното място на Безеншек, има много хора и документи, свързани по някакъв начин с България. Вероятно е и делови те връзки между Драготин Хрибар (тогава книжар в Целье) и университетската библиотека в София, и посещението на български учени в Мозирйе през 1895 г. (акад. Ал. Т.-Балан със семейството си и Ст. Георгиев) да са резултат от активността на Безеншек.

Между хората, у които Безеншек поражда интерес към България, е и един от най-значителните словенски поети Антон Ашкерц (1856—1912), който най-силно от всички проявява една особена любов и привързаност към нашия народ.

Словенската общественост с въодушевление посреща Съединението през 1885 г. Това събитие дава повод на Антон Ашкерц да напише първото си стихотворение, посветено на България „Ек от Балкана“. За него сам той е казал, че е „българската Марсилеза“. Музика по този текст написва Мирослав Вилхар, а списание „Слован“ през 1887 г. публикува песента в специално приложение под заглавие „Българска победна бойна песен“. И сръбско-българската война намира отражение у Ашкерц — тогава той написва стихотворението „Боят при Пирот“, в което остро напада крал Милан, заради агресията му срещу младата българска държава.

А. Ашкерц по-късно подчертава още по-силно своето отношение към българите. Той е получавал много книги от своя приятел от ученическите години Антон Безеншек, а през 1893 г. успява да се отбие в Пловдив и София по време на пътуването си до Цариград. В Пловдив той написва песента „Шуми Марица“, вдъхновен от тогавашния български химн. Цялото си пътешествие е описал в книжката „Излет до Цариград“, която излиза от печат същата година.

Най-силен израз на неговата привързаност към българския народ (и за разочарованието му от равнодушието на словенската културна общественост към борбите на словенците за национално и духовно освобождение от австрийско потисничество — с тях иска да събуди националното й съзнание) е големият цикъл стихове „Рапсодии за българския гуслар“. Рапсодиите обхващат тринайсет стихотворения,[1] написани в баладичен народен стил и техен външен повод е годишнината от Априлското въстание. Най-напред тях ги публикува списание „Люблянски звон“ през 1902 г., а после излизат и в „Четвърти поетичен сборник“ на Ашкерц през 1904 г. Материалът, който е използуван за този цикъл, Ашкерц е черпил от книгите, които му е изпращал Антон Безеншек. Списъкът на тези книги Ашкерц дава в писмото си до университетската библиотека в София, когато и изпраща „Четвърти поетичен сборник“[2].

Приятелството си към нашия народ Ашкерц проявява и като редактор на „Люблянски звон“, където публикува цяла поредица статии за България, сам пише отзиви за български книги и пр. Това е впрочем времето и когато той създава лични кореспондентски връзки с много авторитетни български творци, като Иван Вазов, Антон Страшимиров, Кирил Христов. Ашкерц кореспондира и с много организации, между които със Славянското дружество и университетската библиотека в София. Като почетен член на Славянското дружество той е бил поканен на конгреса в София през 1910 г., но не е успял да дойде. Освен всичко, за което споменахме, Антон Ашкерц превежда в „Люблянски звон“ стихове от К. Христов (1904), написва интересна статия за българската народна поезия (1909) и до края на живота си не престава да се интересува за България.

Известно е, че в края на миналия и началото на нашия век идеите за южнославянско единство добиват особена популярност. Център на тези идеи е и Виена, където по това време са събрани много студенти от всички южнославянски народи, в това число и българи. Тези студенти са имали свои дружества и са поддържали помежду си добри връзки. Словенците са общували много с българите, организирано са чествували различни празници заедно (например годишнината на Любен Каравелов и Франце Прешерн), ходили са на излети и пр.

Като последица от задълбочаването на връзките може да се счита, че е гостуването на словенските художници в София и голямата делегация на конгреса на българските жур-

---

[1] Стихотворенията от цикъла са следните: „Лагерът в Оборище“, „Панагюрското празненство“, „Боят при Петрич“, „Теохана Честеменска“, „Бай Вульо“, „Христо Ботев на Радецки“, „Смъртта на Христо Ботев“, „Баба Тонка Обретенова“, „Батак“, „Васил Левски“, „Брациговските топове“, „Бай Станчо“ и „Видението на хайдутина“.

[2] Антон Ашкерц е ползувал следните книги като извор на сюжети за „Рапсодиите на българския гуслар“: 1. Захари Стоянов, Записки по българските въстания; 2. Заимов, Васил Левски; 3. Заимов, Миналото; 4. Страшимиров, Хр. Ботев като поет и журналист; 5. Стоянов, Хр. Ботев; 6. Бобчев, Руско-турската война; 7. Димитров, Освобождението на България през 1877—78 г.; Ботевите стихотворения.

налисти през 1906 г. и пр. Между делегатите са и Иван Хрибар (1851—1941), бележит словенски политик и славянофил[1], който поради това по дипломатически път бе обиколил България, и Расто Пустослемшек, по-късно един от най-големите приятели на България. Разширяването на интереса към българите се чувствува и по страниците на словенските списания. „Дом ин свет“ съобщава редовно за живота в българската литература. Това прави и новоизлизащото списание „Слован“, редактирано от Фран Говекар (1871—1949), иначе най-значителният натуралист в словенската проза. Появяват се и доста преводи преди всичко на произведения на Иван Вазов. Списание „Дан“ публикува в няколко броя „Под игото“ през 1912 г. в превод на Петър Миклауц-Подравски.

Балканската и Първата световна война обаче прекъснаха връзките между българи и словенци.

Доста време мина след войната, докато културното сближение между българския и словенски народ се възстановят напълно. Към средата на 20-те години започват да се появяват преводи от българската литература, установяват се нови връзки и пр.

Журналистът Расто Пустосломшек през 1928 г. използува Чирпанското земетресение и организира акция за събиране помощ за пострадалите, като после сам я донася в България. За впечатленията си от нашата страна той пише доста в „Живльенье ин свет“ през същата година. Здрави връзки с България е имал и известният словенски композитор Емил Адамич, който през 1928 г. пътува из България. От това свое пътуване той е събрал много хубави впечатления, свързал се е с редица български музиканти и е описал прекараните дни в България пак в „Живльенье ин свет“. Връзки между словенците и българите се създават и вън от границите на тези страни, например в Париж. Там трайно приятелство свързват Александър Балабанов и преводачът Силвестър Шкерл. Резултатът от това познанство е статията за българската литература, написана от Балабанов, преведена от Шкерл и публикувана в „Дом ин свет“ през 1930 г. Плодотворна е връзката и на Елисавета Багряна с Павла Хочевар, жената на големия литературен историк Изидор Цанкар, известна организаторска на женското движение в Словения — появяват се преводи на стихове от голямата българска поетеса, отпечатани в „Женски свет“ и авторитетното литературно списание „Содобност“ през 1933 г.

Католическите кръгове също поддържат интереса си към България, макар и за свои верски цели. По тяхна инициатива група български деца се изпращат на обучение в Словения през 1927 г. Всъщност това става по предложение на папския нунций Ронкалий (по-късно папа Иоан XIII). Децата се учат в Шкофовия институт в Шентвид, близо до Любляна. Много от тях вече не са живи. Някои останаха в Словения, други се върнаха в България и изиграха значителна роля като посредници в заякчаване приятелството между българи и словенци. Така Н. Родев стана известен преводач на Иван Цанкар в България.

Интересен е фактът, че през 30-те години средище на интереса към България у словенците е Словенско Приморие, т. е. онази част от Словения, която след Първата световна война остана у Италия. Прекъсвайки естествените си връзки с родината, словенците-патриоти се събират и образуват в Приморие издателство „Луч“, което е било предназначено да издава словенски книги и да буди народното съзнание. Заедно с това тук започват да излизат в превод и произведения на най-значителните славянски писатели.

Между основателите на „Луч“ е и един от най-значителните белетристи в словенската литература Франце Беук (р. 1890). На него е било поръчано да преведе нещо от българската литература. И той се е заел с Вазов. Понеже не е знаел български, той първо превежда от немски сборник с разкази под заглавие „Хаджи Ахил“ (1929). Но както сам казва, Вазов така го е въодушевил, че той пристъпва към превеждане и на други негови про-

[1] Ив. Хрибар не можа да понесе фашистката окупация на Словения и се самоуби.

изведения, като едновременно започва да учи български език. Скоро Франце Беук става един от най-активните преводачи на българската литература в Словения. Преводите си е публикувал по различни списания. Върхът на неговата преводаческа дейност е неговият превод на „Под игото“, издаден през 1938 г. Благодарение на този превод на следващата година той посещава България и после написва знаменития си пътепис „Десет дни в България“. След войната под ръцете на Фр. Беук са излезли на бял свят много български произведения за деца и юноши. Големият труд на Фр. Беук бе оценен в нашата страна и преди години той бе награден с български орден „Кирил и Методий“ I степен.

И конгресът на ПЕН-клубовете в Дубровник през 1933 г създава възможност за взаимно опознаване на писателите от двата народа. Така членовете на българския ПЕН-клуб посещават Любляна, а членове от словенския — София. След това посещение се появява стихотворението на големия словенски поет Иго Груден „През всички межди“ (1934). И други участници в това посещение са писали за България — класикът Юш Козак, поетът и критикът Фран Албрехт. През 1934 г. крал Александър идва в София. По този повод словенските вестници използуват възможността да отпечатат много материали за България. Един от редакторите на „Йутро“, есеистът Божидар Борко (р. 1896) написва прекрасен репортаж за пътуването си през България. Същата година е била образувана и югославско-българската лига, и освен в Белград нейни дружества се създават в Любляна, Марибор Целье и Кран. Идеята за лигата е била да пропагандира приятелството и братството между народите на славянския юг и да даде възможности за най-добро и широко взаимно опознаване на южнославянските народи. В нейната дейност влиза и изучаването на езиците на южните славяни. За интереса на словенците към тази идея може да се съди дори по това, че само в Любляна лигата е имала 600 члена!

Югославско-българската лига организира няколко много големи прояви на словенско-българската дружба — седмици на българската култура. Първата е била през януари 1936 г. в Марибор, където се устройва голяма изложба, уреждат се културни вечери. Мариборският народен театър поставя пиесата на Ст. Л. Костов „Златната мина“ („Държавни мини“), преведена от Ян Шедиви, главният организатор и ръководител на мариборското дружество на лигата, автор на няколко статии за българския език и литература в сп. „Младина“. Подобна седмица е организирана и в Любляна през февруари същата година. Тук Люблянският театър играе пиесата на Ст. Л. Костов „Големанов“.

В годините между двете войни много словенци пътуват в България. Многобройните посещения намират отражение в ред пътеписи и репортажи, пръснати из различни вестници и списания. По това време се повишава и интересът към българската литература[1]. В най-известните периодични издания, като списанията „Приятель“, „Разори“, „Наша слога“ и ежедневниците „Йутро“, „Словенец“ и пр. срещаме произведения на Ив. Вазов, Елин Пелин, Йорд. Йовков, А. Страшимиров, Кирил Христов (в превод на Отон Жупанчич в „Политика“ от 1927 г.), А. Каралийчев, Св. Минков, Г. Райчев, Гьончо Белев, О. Василев и др. За съжаление още не е изработена окончателна библиография на тези преводи.

Като преводачи най-активни са Францѐ Беук, Алоиз Болхар. Тоне Потокар и др.

Тоне Потокар (р. 1908) е живял дълго време между сърби и хървати и отначало се появява като преводач от сърбохърватски. Затова и първите български произведения той превежда на този език; едва по-късно, когато изучава български език, той започва да превежда от оригинали. Алоиз Болхар, известен фолклорист и преводач, съставител на един от най-хубавите сборници словенски народни приказки, създава връзки с някои от най-известните български писатели, превежда Йовков, Страшимиров, а след войната и съвременни писатели.

[1] Особено голям е интересът към литературата за младежта. Става нещо като мода всички младежки вестници и списания, както и приложенията към ежедневниците да публикуват творби от български писатели.

Във времето преди Втората световна война за българската литература пишат Божидар Борко, Тине Дебеляк. Тоне Потокар, Лойзе Голобич и българският студент в Любляна Стоян Атанасов.

6

Макар че Втората световна война фактически прекъсна всички връзки между словенците и българите, отделни хора не престанаха да популяризират и при онези зловещи условия на фашистката окупация българската литература в Словения. Един от тях беше Живко Жун. Още като студент той проявява голям интерес и отлично се запознава с българската литература. В студентския вестник „Наша раст“ през 1939 г. той написва много хубав преглед на българската литература и превежда няколко откъса от произведения на наши писатели. По-късно се посвещава на преводаческа дейност. Но през 1943 г. немците го арестуват, хвърлят го в концлагер, където той умира.

Непосредствено след войната у нас дойде делегация на югославските писатели, в чиито състав бе и Иго Груден. У него се поражда мисълта да преведе стиховете на Христо Ботев. Тази мисъл по-късно го занимава често. С помощта на Димитър Пантелеев той започва работа, сключва договор за издаване, отпечатва първите преводи в някои списания, но смъртта прекъсва всичко това. Неговите ръкописи, заедно с недовършените преводи взе Фран Албрехт, но и той не успя да довърши започнатото дело, защото бе покосен от смъртта, през 1963 г.

Много важен момент в развитието на интереса на словенците към нашия народ е създаването на лектория по български език при философския факултет на Люблянския университет през учебната 1948—49 г. В рамките на сътрудничеството между университетите в Любляна и София е било предвидено издаването на очерци по българска литература. Но нарушаването на държавните отношения между България и Югославия прекъсват всичко това, изолират напълно народите един от друг.

Нормализацията на отношенията бързо възстановява загубеното. Издателствата в Словения сега се опитват да следят новостите в българската литература и всяка година излизат книги от български автори, списанията осведомяват за литературния живот в България и пр.

. . .Но за да избегнем общите заключения нека споделим, че интересът на словенската културна общественост сега, в социалистическа република Словения, към нашия народ е също тъй буден, както през най-плодотворните си години. Само че стремежите вече станаха по-големи, а възможностите още не могат да ги догонят. Досега наример българската поезия не беше превеждана често, защото нямаше достатъчно опитни поети, които да се справят с българския език. Сега нашата поезия, особено съвременната, вече се чете и превежда от най-талантливи поети — Иван Минати, Цирил Злобец (който миналата година подготви предаване по радиото за Любомир Левчев) и пр. Младият славист Матей Роде осведомява словенците за това, което става в литературния живот у нас и проучва важни моменти от словенско-българските литературни връзки.

Всичко това, както се вижда, говори за една хубава традиция у словенците, за една дълбока привързаност към нашия народ. Историческите ѝ предпоставки още не са разучени добре, но каквито и да са те, ние вече не можем да се откъснем от чувството на дълбоко уважение към близката и братска нам словенска нация.

ПРЕГЛЕД

ВЕСТНИК „РЛФ“

Иван Мартинов

Рано сутринта на 6 декември 1929 г. между вестниците и списанията по будките в София и другите градове на страната се появи и един нов вестник: „РЛФ“ (Работнически литературен фронт). Оригиналното заглавие с едри рисувани букви и своеобразното оформление изведнъж привлякоха вниманието на купувачите. От уводната статия „На ясна класова позиция“ любителите на художествена литература без колебание разбраха какъв беше този вестник. Но ето и самата уводна статия, която най-добре говори за програмата на редакцията:

„Днес. Ясно очертаване на два лагера. Никаква междина! Гражданската война много силно очертава фронтовете: от една страна, буржоазната интелигенция, която през войната позорно мълчеше или пееше химни на убийствения шовинизъм, днес застава на своя ясна класова позиция. Тя прекара гражданската война, като взе участие в похода срещу работниците и селяните в шпиц-командите, а след това продължава „героическото“ си дело: възпява подвизите на убийците, отрича пролетарската интелигенция и следва културната политика на днешната власт. От друга страна стои самият пролетариат със своите неизчерпаеми богатства на култура и изкуство, със своята интелигенция, своите писатели-пролетарии. . .“ и т. н.

От тая уводна статия читателят вижда, че в. „РЛФ“ е войнствуващ боен литературен орган на партията, появил се в името на една нова култура, едно ново изкуство, една нова литература — пролетарската. Особено силно подчертават това останалите материали в първия брой.

Под уводната статия е поместено съобщение за арестуването и вкарването в затвора по фашисткия закон за защита на държавата голям брой редактори на трудови вестници, чиито имена съставляват цял списък. На останалите две колони е напечатано стихотворението „На пост“ от Никола Доронски (псевдоним на Никола Ланков). Това стихотворение вълнува със свежестта на чувството и особено с новаторското виждане на автора му:

О, зная, има гръм и град, и бури,
и бял терор на кървави вълни,
но идват, идват пролети лазурни,
другарю мой, на поста си бъди!

Веднага на втората страница следва статия под заглавие „Класова и човешка култура“ от Пролетарий (псевдоним на Тодор Павлов), в която от класовата позиция на вестника, т. е. от гледището на марксизма, се разглежда въпросът за съществуването на две култури в съвременното буржоазно-капиталистическо общество. „В марксическата литература — се казва в статията — се смята за стоящо вън от всякакво съмнение, че културата на бъдещето комунистическо, т. е. безкласово и единно общество ще бъде некласова и единна, т. е. общочовешка в пълния смисъл на тая дума.“ До тая, също тъй програмна, статия е поместен разказът „Невена“ от Ангел Тодоров. Той продължава на трета страница.

Под него следват едно стихотворение без заглавие от Христо Радевски, разни сведения за изложби и филми и едно обръщение до съидейниците на „РЛФ“. А на четвърта страница — статия „И на научно-философския фронт“ от Тодор Павлов, който спори с представителя на буржоазната философска мисъл по това време у нас проф. Михалчев, слагайки ясно отличаваща се граница между „отсам“ и „отвъд“, както не на едно място пише авторът.

Ето — на такава „ясна класова позиция“ е застанала редакцията на в. „РЛФ“.

Редакторите, шепа смелчаци, които при тежките условия на фашисткия терор и полицейски преследвания, без материална поддръжка, но с ясно класово съзнание, с дързост и вдъхновение са започнали едно голямо дело в името на великата освободителна идея на пролетариата. Две или три седмици преди това те са се събрали на тайно съвещание в квартирата на едного от тях, за да учредят редакционния комитет и да набележат нужния материал за първия брой. Това са Тодор Павлов, Никола Ланков, Христо Радевски, Ангел Тодоров, Любомир Огнянов-Ризор и Петко Буюклиев — шестима смели и предани на партията войника, застанали на преден пост на литературния фронт.

Как се стигна до идеята да се започне издаването на нов литературен вестник?

И шестимата са редовни сътрудници на сп.(„Наковалня“, редактирано от стария и заслужил общественик и поет Димитър Полянов. Но „Наковалня“ се оказа недостатъчна за водене на борбата срещу буржоазното и реакционно изкуство. След временната частична стабилизация на капитализма у нас, след фашисткия преврат през 1923 г., настъпва нов период на тежки стопански кризи и сътресения. Работническото движение навлиза в нов подем. Трудещите се започват борби за защита на жизнените си интереси, вълна на стачки и улични демонстрации залива цялата страна. Макар да е дълбоко законспирирана, Българската комунистическа партия намира редица форми за проявление. Работническата партия и Независимите работнически професионални съюзи (Синдикатите), въпреки строгостта на закона и жестоките полицейски преследвания, със своето активно участие в политическия живот на страната създават такива благоприятни условия, такава политическа атмосфера, при която става възможно да се започне издаването на редица вестници и списания, наричани общо трудов или работнически печат. Наред със старите, известни дотогава буржоазни вестници, като „Утро“, „Зора“, „Заря“, „Дневник“ и „Мир“, наред с правителствените „Демократически преглед“, „Слово“, и „Свободна реч“, по будките в цялата страна се виждат окачени и „Ехо“, и „Поглед“, и много други, които говорят за наличието на нови обществени сили, скрити до това време от погледа на широките народни маси. Сп. „Наковалня“, изиграло вече своята благотворна роля като пропагандатор на новата, на пролетарско-революционна литература след фашисткия преврат, не може да задоволи нарасналите нужди от по-широка и по-определена, съвсем ясна класова позиция в новия етап от развитието на нашия обществен живот. Редакторът му, Димитър Полянов, твърде меко, твърде колебливо, твърде неясно и главно едностранчиво, от гледището на остарелите плехановски възгледи по въпросите на изкуството, води борбата и следи да не се отклони от тая линия. А тя, тая линия, никак не отговаря на подема и размаха сред работническотд движение, което навлиза в нов, по-висок етап на борба и не само че разширява фронта, като търси нови форми на работа сред масите, но и държи сметка за ясно очерталите се сили както в областта на политическия живот, така и в областта на културата, изкуството и литературата. Следователно налага се нуждата от нов вестник, нова трибуна за пропагандиране на правилните марксически разбирания за изкуството и литературата, такъв вестник, който да отговаря напълно на нарасналите изисквания за „ясна класова позиция“ във всички области на обществения живот. До такива мисли и разбирания, а след това и до решение идват шестимата сътрудници на сп. „Наковалня“, които поради своята принадлежност към БКП през пролетта на 1929 г. се събират и образуват своя, писателска партийна група. И тя, тая партийна група, още оттогава започва да работи и подготвя издаването на отдавна замисления литературен вестник, първият брой на който излиза няколко месеца по-късно — на 6 декември 1929 година.

„РЛФ“ продължи съществуването си близо пет години, до май 1934 г., когато след преврата бе спрян. През цялото това време около него се събираха и работеха като писатели, бореха се активно с перо в ръка за осъществяване на своите идеали всички ония, които днес, заедно с големия брой на безпартийните писатели са ядрото на нашия съюз, на българската социалистическо-реалистична литература.

Както сега при условията на нашата социалистическа държава, така и тогава при условията на буржоазно-капиталистическата държава, движеща сила в литературата по пътя на нейното идейно-художествено издигане на по-висок етап от развитието ѝ беше партийната организация на писателите-комунисти. Разбира се, тогава условията бяха други и нейната роля имаше по-друго значение поради различния характер на задачите, но целта е била винаги една и съща.

Партийната организация на писателите се е ръководила винаги от конкретните задачи, които ЦК на партията е поставял пред нея в дадения момент от общественото развитие на страната, съобразявайки се със специфичния характер на средствата, с които е трябвало да се бори всеки неин член.

Никак не е без значение, че една от най-старите партийни организации на писателите-комунисти в социалистическите страни е нашата. Извършената огромна работа в полза на партията и на народа от членовете на тая организация е достойна за отбелязване. То е дело на доблест и чест, на съзнателно изпълнен дълг и ние трябва с благодарност да отбележим заслугата в това отношение на нейните основатели, създатели по-късно и на „РЛФ“.

В какво конкретно се състои голямата заслуга на релефци?

Преди всичко в това, че като поставиха през 1931 г. въпроса за ленинизирането на литературния фронт и направиха усилия като редактори да се освободят от някои остарели и погрешни възгледи в областта на изкуството те нанесоха удар на сковаността и не само че придвижиха теоретичното си мислене, но и тласнаха напред развитието на литературния фронт с внасянето на нови форми, но нов метод и стил на работа.

Трябва веднага да се каже, че от края на двадесетте до средата на тридесетте години в партията господствуваше тъй наречения „левосектантски курс“. За кратък период от време ръководството на партията бе попаднало в ръцете на откъснати от народа, иначе честни, смели и предани хора. Характерно за тях беше кухата революционна фразеология, погрешната оценка на вътрешното и международното положение и особено издигането на лозунга за завземане на властта чрез стачни борби и улични демонстрации, напълно благоприятна за това.

По силата на партийната дисциплина партийните кадри изпълняваха решенията на ЦК, но неговата линия, неговите методи и стил на работа явно не се харесваха на мнозина и те търсеха свой път да разрешат поставените пред тях задачи. Така в редица звена на партията от горе до долу тези дейци, повечето стари комунисти, сблъсквайки се с трудностите, чупеха установените форми и нарушаваха линията в името на успеха, в името на жизнената правда, в името на целта. Макар курсът на ЦК да беше сектантски, партията като цяло продължаваше да действува като партия от нов тип, като комунистическа партия. Възпитана от Димитър Благоев, Георги Кирков и техните съратници, тя търсеше връзка с масите, за да се опре в борбата на тях, преодоляваше пречките и се мъчеше да открие най-верния път за постигане на своя идеал — безкласовото комунистическо общество. И не само поради нейния характер, но и поради това, че имаше прекрасни кадри, предани до смърт на освободителното дело, през периода на левосектантския курс тя завоюва големи успехи, без които по-късно не беше възможен новият, димитровският курс. „Въпреки временното надмощие на левосектантската фракция — заяви Георги Димитров в отчетния доклад на ЦК пред V конгрес — нашата партия имаше достатъчно здрави сили за ръководене борбите на трудещите се по места в настъпилия подем на работническото движение.“

Комунистите около „РЛФ“ плащат също дан на сектантството, по силата на редица неизбежни обстоятелства, като необходимостта от създаване на истински художествени произведения, по силата на реалистичните традиции в нашата литература, видяха навреме

част от своите грешки и слабости, осъзнаха ги и започнаха да ги отстраняват от своята творческа работа. Това очистване на ръждата, този бавен, мъчителен и противоречив процес започва с дискусията за характера и идеологията на фашизма, подета от Тодор Павлов с една статия, в която той прави ревизия на тъй наречената „ясна класова позиция". Сава Гановски-Трудин пръв постави определено и ясно въпроса за преустройството на нашия идеологически фронт и по-специално на работническия литературен фронт със статията си „Диалектическият материализъм и литературата" (бр. 61 от 7 октомври 1931 г.). Като проследява досегашния път на развитие на марксическата мисъл у нас и отбелязва, че в българското работническо движение са преобладавали Плехановите възгледи в областта на художествената наука, на литературната теория и че не се е отишло по-далеч от неговите висини, Трудин решително осъжда тия негови възгледи, без да подценява заслугите и приноса му към марксизма и противопоставя на тях възгледите на Ленин. „Лениновите възгледи за литературата, изкуството, литературната критика и прочие почти и до днес остават неизвестни, непознати, а още по-малко използувани или прилагани в нашата работа — пише той. — А това е опасно, още повече, че без разбирането, използуването и приложението на огромното Лениново дело на литературния фронт е невъзможно правилното и пълно решение на стоящите пред нас задачи". Заслужава също тъй внимание и втората статия на Трудин — „Плеханов и Ленин в областта на литературата и изкуството" (бр. 74 от 8 февруари 1932 г.). В нея, след като разглежда отношението на Плеханов и Ленин към творчеството на Толстой и подчертава, че оценката на Ленин е по-правилна и истинска марксическа, в заключението той казва: „И така в подхода и оценката на Толстой от Плеханов и Ленин ние имаме два различни подхода, два метода: от една страна, конкретният, историческият, класово-партиен диалектически подход на Ленин и от друга — неисторическият, абстрактният, меншевишкият подход на Плеханов, на абстрактната научност, стихийност, обективизъм и пр." А веднага след това добавя: „Днес общият подем на работническото движение налага изчистването и организирването, ленинизирането на нашия литературен фронт."

Все по-често в „РЛФ" започват да се появяват статии, които защищават новата линия, новата литературна позиция на комунистите около него. Така Георги Бакалов помества с продължение в два броя голяма и убедителна статия „Не назад към Плеханов, а напред към Ленин!" (бр. 84 и 8 от юни 1932 г.). Особено забележителна е статията му „Българският превод на Плехановия меншевизъм в литературоведението" (бр. 88, 89 и 91 от юли 1932 г.), в която той си прави самокритика и признава всички досегашни свои грешки, като ги нарича заблуждение. Поместват статии и се изказват по въпроса и Христо Радевски, и Никола Ланков, и Илия Тодоров, и Петко Петков (Буюклиев), и Ангел Тодоров, и почти всички релефци. Но връхната точка на усилията да се внесе яснота в спора и да се овладеят ленинските възгледи за изкуството е голямата и задълбочена статия с остър самокритичен тон „На по-висока степен! Преломът в РеЛеФ" (бр. 93 от 8 август 1933 г.), подписана от дванадесет души редактори и най-близки сътрудници на вестника: Георги Бакалов, Сава Гановски-Трудин, Илия Тодоров (псевдоним на Владимир Топенчаров), Христо Радевски, Никола Ланков, Георги Караславов, Ангел Тодоров, Иван Руж, Борис Милев-Огин, Петко Петков (Буюклиев), Иван Цеков (Мартинов) и Александър Жендов. В тая статия, която има характер на платформа, същественото е, че се прави равносметка от резултата на проведената дискусия за ленинизирането на литературния фронт и се поставят нови задачи за по-успешното довършване на оздравителния литературен процес. Накрая се казва: „Ние обръщаме най-сериозно внимание на редакцията да вземе необходимите мерки да се преодолеят недостатъците, грешките на „РЛФ" и да се осигури провеждането на прелома по темп и съдържание". А не е ли това достатъчно ясно и категорично доказателство за твърдото намерение на релефци да разкъсат веригите на тясната, ограничена, сектантска позиция, отречена от живота, и да застанат на нова, истински партийна, здрава и твърда позиция — ленинската позиция, ленинския път на развитие за прогресивната, за социалистическо-реалистическата литература.

В същото време още от края на двадесетте години редица писатели из средите на прогресивната интелигенция, като Людмил Стоянов, Тодор Генов, Орлин Василев, Гьончо Белев и др. активно участвуваха в литературния и обществен живот на страната. Някои от тях работеха в близко сътрудничество с партията, пишеха и печатаха в легалния партиен печат, превеждаха и пропагандираха съветската литература и се бореха за изграждане на широк единен антифашистки фронт. Това създаде благоприятни условия за по-бързото и по-леко преодоляване на тесните, ограничени, сектантски позиции на „РЛФ“, за преодоляването изобщо на сектантското в културната политика на партията и по тоя начин да се стигне по-късно до единен литературен фронт с образуването в началото на 30-те години на Съюза на трудовоборческите писатели, за което безспорно най-големи заслуги имат комунистите около „РЛФ“.

Какви заслуги има „РЛФ“ към нашата литература?

Най-напред трябва да се отбележи, че през периода на левосектантския курс в партията „РЛФ“ събра около себе си всички разпръснати след Септемврийското въстание, особено след Априлските събития творчески сили, които стояха на „ясна класова позиция“ и продължаваха да подпомагат партията в борбата за осъществяване на великото ѝ освободително дело. Така към шестимата основатели в скоро време се присъединиха Георги Караславов, Сава Гановски-Трудин, Илия Тодоров, Иван Руж, Александър Жендов, Борис Милев-Огин и пишещият тия редове — като членове на разширения редакционен комитет, Георги Бакалов, Крум Велков, Младен Исаев, Марко Марчевски, Крум Пенев, Кръстьо Белев, Иван Вельов и много други — като сътрудници.

Без „РЛФ“ и усилията на неговите редактори нямаше да започне „Библиотека „РЛФ и може би нямаше да се появят на бял свят при тогавашните тежки икономически и главно полицейски условия такива произведения като „Подем“ от Никола Ланков, „Към партията“ от Христо Радевски, „Споржилов“, „Селкор“ и „На пост“ от Георги Караславов, „Пожари“ и „Жертви“ от Младен Исаев, „Село Борово“ от Крум Велков, „Клуб и фабрика“ от Ангел Тодоров, „Песента на налъмите“ от Кръстьо Белев, по-голямата част от които влязоха в златния фонд на българската социалистическо-реалистическа литература.

Без „РЛФ“ и усилията на неговите редактори нямаше да се създаде литературният кръжок „Христо Смирненски“, в който се развиха и оформиха повече от тридесет млади писатели: Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Димитър Чавдаров-Челкаш, Арманд Барух, Пантелей Зарев, Лозан Стрелков, Камен Калчев, Христо Руменов, Богомил Райнов, Валери Петров, Емил Манов, Александър Муратов, Александър Геров, Веселин Андреев, Иван Бурин, Николай Стайков и много други, които днес представляват, заедно с релефци и с големия брой безпартийни писатели, гръбнакът на нашата литература.

През цялото свое петгодишно съществуване „РЛФ“ беше ревностен агитатор и пропагандатор, страстен популяризатор и защитник на съветската литература, почти непозната на българския читател, тъй като драконовската полицейска цензура зорко бдеше да не проникне у нас през издигнатата китайска стена никаква книга, дори и най-невинната художествена, която ще се яви като носителка на нови идеи, на нови проблеми, на нов морал и етика. Въпреки това обаче релефци намираха начин да се снабдяват редовно с излизащи в СССР вестници и списания, превеждаха и препечатваха много материали от тях, главно стихотворения и разкази, и така станаха известни и любими имената на много поети като Александър Безименски, Александър Жаров, Василий Казин, Йосиф Уткин, на прозаици като Александър Серафимович, Феодор Гладков и малко по-късно на Михаил Шолохов и Александър Фадеев, а името на корифея на съветската поезия Владимир Маяковски беше издигнато като знаме в борбата за нова поезия, за такава поезия, в която гражданският патос да бъде съчетан с новаторските търсения.

Много усилия положиха релефци да преодолеят пречките по своя път при тежките и неблагоприятни условия, създадени от левосектантския курс в партията, и да завършат започналия оздравителен процес — ленинизирането на литературния фронт.

Плод на тия усилия е създаденият по инициативата на релефци Съюз на трудовобор-ческите писатели, в който членуваха писатели и с други възгледи, с друга партийна при-надлежност като Ламар, Здравко Сребров, Мицо Андонов, Славчо Васев, дори и без-партийни като Людмил Стоянов, Николай Хрелков, Гьончо Белев, Орлин Василев, Димитър Хаджилиев, Тодор Генов, Пантелей Матеев, Иван Хаджимарчев и др. Макар че тоя съюз не беше създаден на най-широка основа, за да включи всички писатели от ши-рокия демократичен, реалистичен поток — Асен Златаров, Стилиян Чилингиров, Кон-стантин Петканов, Емил Коралов, Николай Марангозов, Илия Волен, Атанас Далчев и др., неговото появяване в обществения живот е от голямо значение и това е още едно до-казателство за правилно поетия път — ленинизирането на литературния фронт.

Малко по-късно плод пак на тия усилия е издаването на редица вестници и списания като „Щит", „Литературен преглед", „Кормило", „Брод" и на много юбилейни листове, ка-лендари и пр.

Най-сетне плод на тия усилия е създаването на такава атмосфера, на такъв благо-приятен литературен климат, при който стана възможно да се роди, развие и оформи като най-ярко проявление на революционната художествена мисъл и слово у нас поетът Никола Вапцаров.

Това е само малка част от заслугите на „РЛФ" и на комунистите около него, събрани в своята партийна организация. Те говорят за благородното дело, извършено от тях в про-дължение на едно десетилетие, известно под името „Тридесетте години" — един от най-ин-тересните периоди в българската литература от началото на века.

Докато през десетте години на настоящия век литературата завърши своя кръг от значителни имена на поети като Яворов, Пенчо Славейков и Дебелянов, докато двадесетте години, почнали така бляскаво със Смирненски, бяха трагични за народа с кървавите си събития и съдбоносни за поети като Гео Милев и Сергей Румянцев, то тридесетте години бяха решителни за растежа на социалистическо-реалистическата литература, започната от Димитър Полянов, развита и издигната на по-висок етап от Христо Смирненски, стиг-нала своя връх в поезията с Никола Вапцаров.

Безспорни са заслугите на „РЛФ" и на шепата комунисти, негови основатели — ше-стимата наши другари, чието дело днес отбелязваме. Но за да бъдем справедливи, трябва да кажем, че наред с тия заслуги „РЛФ" и неговите редактори имат някои слабости.

Основна слабост на „РЛФ" през периода на левосектантския курс в партията беше неговото ограничено и оттам неправилно, погрешно виждане и оценяване на някои литера-турни факти и явления. Сектантството е голяма беда не само за релефци, но и за цялата партия през този период. Лесно е, когато обърнем глава назад и погледнем изминатия път, да видим до най-малките подробности грешките на едно дело, но когато ще оценяваме това дело вече като историческо събитие, ние трябва да го възприемаме от гледището каква полза е допринесло то за обществото по пътя на неговото развитие. Това важи също тъй и в обла-стта на литературата. Разгледано от тия позиции, делото на релефци е положително и пол-зотворно дело, което заслужава внимание и отбелязване, каквото е днешното честуване.

В какво все пак се състоят грешките на „РЛФ"?

Нека хвърлим поглед назад и обгледаме изминатия път.

Още в първия брой, в краткото обръщение към съидейниците на вестника, се казва: „С нас — или против нас! Ние не признаваме среден път!" За всекиго е ясно, че такава по-становка на въпроса е тясна, ограничена и че с нея релефци се откъсват, изолират от ши-роката писателска среда. Тя не привлича, а отблъсква и вместо да допринесе полза, довежда до беда. А сектантството, както казахме, е голяма беда. Защото в това обръщение няма ди-ференциация, няма онова широко и правилно, марксистко-ленинско разглеждане на обще-ството с всички негови междинни прослойки, за да се протегне ръка на по-голямата част писатели, стоящи близо до тях, и да се спечелят най-малко поне като съюзници за своята „ясна класова позиция". Ако релефци разглеждаха българската литература от марксистко-ленинска позиция, те щяха да видят, че тя се състои от два потока, единият от които е по-

широк и обхваща всички демократично настроени писатели-реалисти, а другият — по-тесен и обхваща писатели, откъснали се от народа и от традициите на реализма, някои от които определено преминали в служба на реакцията и фашизма.

Особено голяма грешка „РЛФ“ направи в оценката си на нашето класическо наследство. Така, според преценката му от неговата „ясна класова позиция“, отвън потока на народната литература останаха и Дебелянов, и Яворов, особено Пенчо Славийков, да не говорим за Вазов, а още по-малко за живите Елин Пелин и Йордан Йовков — те просто не съществуваха.

Много са слабостите и грешките на „РЛФ“, но това са слабости и грешки — резултат на тогавашните условия, в онзи период от развитието на нашата партия, когато господствуваше левосектантският курс. За чест на релефци, те навреме видяха тия свои слабости и грешки и започнаха борба с тях.

„РЛФ“ има повече положителни страни и тия именно положителни страни трябва преди всичко да се видят. Делото на „РЛФ“ безспорно е полезно дело. То трябва да бъде разгледано и оценено обективно от позициите на съвременната литературно-критическа мисъл.

Грешат някои литературни историци, които отричат изцяло „РЛФ като сектантски, без уговорки, без анализ и диференциация на положителните и отрицателните му страни. Те изхождат не от обективни, научно обосновани позиции и не оценяват това дело конкретно-исторически, като дело, извършено при определени обществени условия, а отвлечено теоретически, с назубрени учебникарски формулировки. Те не разбират, че като критикуват „РЛФ“ безусловно и го обвиняват в сектантство, изпадат сами в сектантство. Не само „РЛФ“, но и Съюзът на трудовоборческите писатели, изобщо 30-те години трябва да бъдат обективно оценени и да намерят мястото си в литературната история.

Достатъчно е да отбележим, че „РЛФ“ се търсеше и беше масово четен вестник (тиражът му беше до 3 000 бройки, когато другите литературни вестници едва стигаха до 1 500!), че беше любим вестник на работниците и селяните, на прогресивната интелигенция, на учащите се. И ако не беше спрян от фашистката полиция след преврата на 19 май 1934 г., навярно щеше да довърши процеса на ленинизирането на литературния фронт и щеше да се похвали с още по-големи успехи.

Тук е мястото да се каже, че героизмът е не само дело на неговите основатели и редактори, на неговите сътрудници, но и на онзи немалък брой предани на партията хора, които изпълняваха своя дълг и с готовност и себеотрицание, дори с риск от често преследване ставаха отговорни пред полицията редактори. Не един брой на вестника беше конфискуван и не едно дело беше завеждано по закона за защита на държавата, не един отговорен редактор премина на разпит през полицията, после изправян пред съда и изпращан да излежава наказанието си в затвора. Две десетки наброяват имената на тия скромни труженици, повечето от които нямат нищо общо с литературата, но с делото си са допринесли извънредно много за нея. Като почнем от покойния директор на нашето издателство Иван Керешки и споменем имената на такива вече известни хора като Емил Шекерджийски и проф. Александър Бурмов, ще свършим с нищо не говорещото име на неизвестния обущарски работник Борис Манчев, чиято готовност да отговаря пред полицията за „РЛФ“ се равнява на подвиг. Каквито и да бяха те, обущари, шивачи или дърводелци, млади писатели, журналисти или учени, всички за нас сега са герои и тяхното дело заслужава най-голяма признателнаст.

Със спирането на „РЛФ“ след деветнайстомайския преврат релефци се пръснаха и всеки потърси друга трибуна за проявление, но създадената от тях партийна организация продължи да съществува и да води борбата все тъй непримиримо по начертания път. През периода на настъпващия фашизъм и по-късно, през годините на войната, мнозина оставиха перото и преминаха на друг фронт — фронта на съпротивата, на всенародното въоръжено въстание. Едни от тях попаднаха в затворите и лагерите, други грабнаха оръжието и отидоха като партизани в планината, а трети загинаха в неравен бой с врага.

СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

Не ми е известно другаде да е направено такова издание, каквото замисли и осъществи малкият колектив в състав Стойко Божков, Стоян Стойменов и Христо Дудевски. Да се издирят многобройни публикации и документи, отнасящи се за проникването, разпространението и влиянието на съветската литература в България от Октомврийската революция до 9 септември 1944 г., да се организира написването на спомени от страна на писатели, културни дейци, книгоиздатели, разпространители и редови читатели на съветската книга — това е наистина трудна работа, но тя се оказа по силите на тримата съставители и редактори. Преди всичко следва да се подчертае, че те са си били поставили една р е а л н а и п о л е з н а задача. Реална — защото и тримата имат присърце делото на съветската литература и българо-съветските литературни връзки и разполагат със солиден непосреден житейско-практически и изследователски опит в тази област. И главно — защото самата наша история предлага наистина много материал. И все пак неизбежно е било осъществяването на задачата да заангажира внимание и сили в продължение на близо 14 години — толкова голяма по обем издирваческа, събирателска и редакторска работа е трябвало да извършат.

Двутомният сборник „Съветската литература в България — 1918—1944“ обхваща проникването, разпространението и влиянието не само на художествено-литературното творчество, а на съветската книжнина изобщо — идеологическа (историческа, философска, икономическа, естетическа, педагогическа), естественонаучна и т. н. Освен това в неговия обсег частично влиза разпространението и влиянието в България на произведенията на съветската кинематография, музика, театър, изобразително изкуство. По-голямата част от сборниците обаче е посветена на съветската художествена литература. В настоящата рецензия имам предвид именно материалите (статии, отзиви, спомени, документи), свързани с художествената литература.

Тези материали свидетелствуват преди всичко, че у нас в продължение на двадесет и шест години след Октомврийската социалистическа революция е водена системна и организирана борба в защита на съветската книга, за преодоляване многобройните пречки, които реакционните управляващи клики правеха за нейното проникване и разпространение сред трудещите се. На тези въпроси посветиха редица свои остри изказвания литературни и обществени дейци като Георги Бакалов, Д. И. Полянов, Л. Стоянов и др. Най-голямо внимание е отделяно на популяризирането на съветската книга, на нейното влияние върху читателя. По-голямата част от спомените, особено във втория том, а също материалите в раздела „Статии и отзиви“ са посветени на тези въпроси. Не могат да се четат без вълнение няколкото стотици страници спомени, написани от книгоиздатели, партийни и ремсови дейци — разпространители на съветската литература, партизани, полит-затворници, концлагеристи. Десетки статии и отзиви, публикувани навремето в партийния и прогресивния печат, са имали предназначението главно да популяризират произведенията на съветската литература, излезли в превод у нас. В тази отговорна и благородна работа — в тази „нетворческа“, „черна“ работа са влагали твърде много сили и страст писатели като Г. Бакалов, Г. Караславов, Л. Стоянов, Г. Цанев, Хр. Радевски, А. Тодоров и редица други. Освен рецензии за отделни творби, тези автори са излизали с кратки портретни очерци за най-известните съветски писатели. В двутомния сборник са намерили място статии за М. Горки (от Л. Стоянов, Г. Бакалов, Д. Б. Митов, П. Динеков), Вл. Маяковски (Гео Милев, Г. Цанев, Т. Павлов, М. Марчевски), Ал. Толстой (Л. Стоянов, Г. Караславов), А. Блок (Гео Милев, Г. Цанев) и др.

Приносът на отделните литературни дейци за популяризирането на съветската книга у нас се очертава добре в сборника. Той

---

* «Съветската литература в България 1918—1944 г.», сборник от материали, спомени и документи, съставен и редактиран от Стойко Божков, Стоян Стойменов и Христо Дудевски, издателство на БАН, I том — 1961, т. II — 1964.

не е бил предмет на изследвания, а се вижда от поместените техни материали и документи, както и от спомени на съвременници. Представата, която книгата дава в това отношение, макар и вярна, не може да бъде смятана за пълна и изчерпателна, тъй като се откриват все нови и нови факти, някои от които съществени. Ще посоча само един пример — онзи момент от неотдавна излязлата мемоарна книга „Паметни години" от Ангел Георгиев, в която авторът свидетелствува за една произнесена от Г. Бакалов още в първите години след Октомври беседа върху новата съветска поезия.

Що се отнася до конкретното разкриване на влиянието на съветската книга върху българския читател през периода 1918—1944 г., то статиите, спомените и документите дават много сведения, богат материал, но представата, която извличаме от него, е все пак много обща, сумарна. А този въпрос е твърде интересен. Въпросът е не толкова да се докаже, че съветската литература е влияла върху българския читател (многобройни факти и примери доказват това влияние), колкото да се разкрият пътищата и насоките на това влияние, конкретно, в практически резултати да се посочат плодовете на влиянието. Мисля, че изданието щеше твърде много да спечели, ако в отделни спомени бе конкретно проследено въздействието върху българския читател на такива крупни произведения на съветската литература, преведени и възторжено посрещнати у нас, като „Тихият Дон" и „Разораната целина" от М. Шолохов, „Разгром" от Ал. Фадеев, „Железният поток" от Ал. Серафимович, „Цимент" от Ф. Гладков, „Златният телец" от Илф и Петров, „Хляб" и „Петър Първи" от Ал. Толстой, „На един дъх" от Иля Еренбург и „Самотна лодка се белее" от В. Катаев. Такива спомени биха дали любопитен материал за наблюдения относно психологията на литературното влияние върху обикновения читател.

По-друг е характерът на влиянието на съветската литература върху българския писател, върху българската литература. Многобройни материали в сборника са посветени на този въпрос. От тях се вижда, че традиционните връзки на българската литература с руската (класическа и революционно-демократична) литература продължават след Октомврийската социалистическа революция с нова сила, на нова основа, изменяйки в определена насока своя характер. Самата руска литература е вече руска съветска литература. В нея се извършва бърз процес на преодоляване естетико-идеологическата разслоеност, всевъзможните „изми", които губят социална и идеологическа почва под себе си. Това е естествен процес на утвърждаване метода и литературата на социалистическия реализъм. В сравнение с руската класическа, новата, съветската литература постеснява своите възможности да влияе върху българската литература. Това влияние се разпростира вече главно върху определено направление в нея — социалистическото, пролетарското направление, като, разбира се, едновременно засяга в значителна степен също писатели реалисти и демократи, които не са привърженици на социалистическо-реалистическия творчески метод. Но сега въздействието на руската литература е трайно, сериозно, то играе много голяма роля за укрепването и развитието на нашата социалистическо-реалистическа литература чрез обогатяване традициите от миналото, за творчески-професионалното и идеологическо издигане на нейните кадри, повечето от които сега са гръбнакът на българската литература.

Още преди 9 септември отделни литературни дейци направиха сериозен опит да очертаят насоките на влиянието, упражнявано от най-изтъкнати творци на съветската литература върху някои български автори. Бих посочил тук поместената и в рецензирания сборник студия на Г. Цанев „Маяковски у нас", сп. „Изкуство и критика", кн. 4 от 1940 г., а също страници от книгата на Т. Павлов „Поезията на Вл. Маяковски и някои основни въпроси на литературната теория и практика" (издателство Д. Гологанов, 1940 г.). След 9 септември 1944 г., макар и да съществуваха благоприятни обективни условия за такава изследователско-сравнителска работа, дълго време нашите литературни критици и историци не обръщаха внимание на темата за влиянието на съветската литература върху българската. Изключение направи Ст. Каракостов, който в 1947 г. издаде книгата „Максим Горки и българската литература. Влияние и връзки" (книгоиздателство на Съюза на българо-съветските дружества). Няколко години след това Йордан Цонев публикува изследване специално за влиянието на най-популярното у нас Горкиево произведение „Майка" върху идейно-обществените движения („Романът на М. Горки „Майка" в нашите идейни борби", изд. „Наука и изкуство"). Неотдавна излезе част първа, цялостен историко-литературен труд на Иван Цветков за влиянието на основоположника на социалистическия реализъм върху нашата художествена литература — „Максим Горки и българската литература" (издателство на БАН, 1964 г.).

С въпроса за влиянието на Максим Горки съвсем не се изчерпва темата за българо-съветските литературни връзки и за благотворното въздействие на съветската литература върху нашата. Николай Островски, авторът на „Как се каляваше стоманата" също е оказал въздействие върху развитието на наши писатели. Въз основа на кон-

кретни наблюдения и свидетелства на анкетирани автори Йордан Цонев подхвана темата за влиянието на Островски върху Ст. Ц. Даскалов, Емил Коралов, Д. Методиев, Д. Дамянов и др. („Н. Островски и проблемата за положителния герой в творчеството на някои съвременни наши писатели“, „Славянска филология“, том 4, София, 1963), както и за оценките, които литературната критика в България дава за творчеството на Н. Островски („Николай Островски в нашата литературна критика“, „Известия на Института за литература“, кн. 12, 1962 г.). Това са очевидно части от едно широко замислено цялостно изследване за влиянието на Н. Островски в България. Че това е така, впрочем свидетелствува например наличието и на друга публикация на Йордан Цонев — „Николай Островски и българското революционно-освободително движение“, „Годишник на Софийския университет“, филологически факултет, том 56, 1962 г. с нейните три раздела: „Н. Островски сред нашите политзатворници“, „Н. Островски сред нашата борческа и революционна младеж“ и „Н. Островски в партизанските отряди“.

Хр. Дудевски, един от тримата съставители и редактори на двутомния сборник „Съветската литература в България 1918—1944“, излезе с книга „Българо-съветски литературни връзки“ (изд. „Наука и изкуство“, 1963 г.), която представлява сборник от следните очерци: „Въздействието на съветската художествена литература в България“, „Наш учител и приятел“ (за влиянието на М. Горки върху Г. Бакалов, П. К. Яворов, Ан. Страшимиров, Г. Караславов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Хр. Смирненски, Л. Стоянов, Гьончо Белев и др.), „Ал. Блок“, „Демян Бедни“, „Българската литература и Ал. Толстой“ и „Христо Смирненски в Съветския съюз“. Тази година същият автор издаде книга за влиянието на Шолоховото творчество у нас — „М. Шолохов. Идеи, образи, проникване в България“ (изд. „Наука и изкуство“).

Не бих си позволил тази библиографска изчерпателност, ако не исках с нея да илюстрирам констатацията, че през последните няколко години нашите литературни историци вложиха чувствително повече усилия да разработят темата за влиянието на съветската литература върху българската. Не ще сгреша, ако отбележа, че работата по подготовката и издаването на сборника „Съветската литература в България, 1918—1944 г.“ сигурно е дала подтик в тази насока. Важното е тук да се подчертае и обстоятелството, че съветски литературни историци допринасят твърде много за осветляването на тези въпроси. Те излязоха с редица свои изследвания. Бих посочил например очерка „Маяковски в България“ от Л. Файгелман (из книгата ѝ „Маяковский в странах народной демократии“, Москва, 1952), студията „Маяковски и българската революционна поезия“ от Д. Ф. Марков (из сб. „В. Маяковский в славянских странах народной демократии“, кн. 1, на „Краткие сообщения, Институт славяноведения АН СССР, 1951), изследването „Горки и българската литература“ от Д. Ф. Марков и др. Специални работи за българо-руските литературни връзки са писали също Н. С. Державин, К. Н. Державин, К. А. Копержински, Л. С. Ерихонов, Н. И. Кравцов, А. Л. Григориев и др. През 1964 г. Московското издателство „Наука“ обнародва книга „Русско-болгарские литературные связи XX века“ от В. И. Злиднев. В първия раздел авторът проследява етапите на развитието на руско-българските литературни връзки, във втория осветлява ролята на Г. Бакалов в разпространението на руската и съветската литература в България, а в третия (последен) раздел на книгата се разкриват конкретно връзките на Л. Стоянов с руската и съветската литература. Това е сравнително най-цялостното съветско изследване по въпроси на българо-съветските литературни взаимоотношения. Да се надяваме, че и занапред както съветски литератори, така и български литературни историци ще продължат тази линия на изследвания, за да се дойде до една относително по-системна, пълна и изчерпателна научна представа за проникването, разпространението и влиянието на съветската литература в България. Не ще и дума, че сборникът от материали, спомени и документи ще даде тласък в тази насока.

И все пак ми се струва, че що се отнася специално до влиянието на съветската литература върху развитието на социалистическо-реалистическото художествено литературно творчество у нас българските литературоведи, както и съветските (но за тях това е по-обяснимо, то е до голяма степен неизбежно, пък и не е тяхна съществена задача да се занимават с тези въпроси) и с най-сериозните си изследвания досега не надхвърлят равнището, което трябваше по същество да бъде вече изминат етап. Това е етапът на свидетелствуване отделните факти и случаи на влияние, етапът на общите констатации. В неговите рамки, разбира се, твърде ценен материал дават писаните специално за сборника „Съветската литература в България, 1918—1944 г. мемоари: „Пътят на развитието“ от Л. Стоянов, „Октомври в моя живот“ от Ст. Ц. Даскалов, „Отзвуци от Октомврийската революция“ от Д. Осинин, „С Блок и Маяковски, и Есенин“ от Ламар, „Съветската литература — наша творческа атмосфера“ от А. Тодоров, „В деня на Октомври“ от К. Калчев, „Велик учител и приятел“ от Б. Вапцарова и др. Изкушавам се да

изтъкна обаче, че и тези материали засягат в твърде общ план въпроса за конкретното творческо влияние на съветски автори и литературни творби върху дейци на нашата литература. Този въпрос стои открит пред нашите литературни историци и критици. На него би трябвало да бъдат посветени творчески анкети, които да представляват сериозно добавъчно средство за задълбочени и детайлни литературни анализи. По този път конкретно ще се разкрие влиянието на съветската литература върху писатели като Ст. Ц. Даскалов, Хр. Радевски, Л. Стоянов, Г. Караславов и др. Това може да стане в цялостни монографични изследвания за писателите, където темата за влиянието на съветската литература ще бъде един от разработваните въпроси. А би могло да стане в един или няколко сборника от очерци, в които да се проследява влиянието на съветското литературно творчество и мисъл върху най-изтъкнатите български писатели. Имам предвид изследвания, в които авторите не ще се задоволяват с едно просто сравнение между съветски и български творби, за да констатират общи мотиви, сходства в характеристиката на героите и използуване на еднакви художествено-изобразителни средства, а ще държат точна и пълна сметка за онези исторически, обществено-икономически и политически условия, които обуславят близостта между сравняваните творби.

Редица статии, отзиви и спомени, намерили място в разглеждания сборник, засягат по-специално въпроса за въздействието на съветската литература (главно на съветската литературоведска, литературно-критическа и общоестетическа мисъл) върху развитието на нашето, българско марксическо литературоведение преди 9 септември 1944 г. Думата „засягат“ тук съвсем точно характеризира положението. Тази тема може би тепърва ще бъде разработвана както би следвало. Онова, което се знае от сборниците на Т. Павлов „На литературни и философски теми“ и „Критика и критика“, и от споменатата по-горе негова книга „Поезията на Вл. Маяковски и някои основни въпроси на литературната теория и практика“, а също от известната брошура на Г. Бакалов против меншевизма в литературоведението и от поместената в сборника някогашна статия на Сава Гановски „Диалектическият материализъм и литературата“ — всичко това, при критичното му възприемане и съобразяване с някогашните условия и задачи на мисловна дейност, може да послужи за сериозен анализ на значението, което съветската литературоведска и естетическа мисъл има за развитието на българското марксистко-ленинско литературознание преди освобождението от фашизма и капитализма.

Струва ми се, че историкът на нашата марксистка литературна мисъл не ще отмине без по-специално внимание ролята, която изиграха подготвената и преведена от Хр. Радевски и издадена в 1938 г. „Антология на съвременната руска поезия“ (включително и очеркът-предговор на Радевски към нея) и книгата на Д. Янакиев „Съвременна руска литература (к-во Д. Гологанов, 1941 г.) за издигане на нейното равнище. Антологията на Хр. Радевски и споменатият предговор дадоха най-системна и цялостна при ония условия представа за съветската поезия, за нейното развитие и главно за успешната борба да се утвърди в нея социалистическият реализъм. След три години книгата на Д. Янакиев, която макар и информативно, представи над 100 имена на съветски писатели (в това число и най-крупни величини като Шолохов, Серафимович, Фадеев, Ал. Толстой, Гладков, Фурманов, Катаев и др.), също така запълни една значителна празнина в осведомеността и на литературоведите за словесното творчество в СССР. Но особена ценност за работниците в областта на литературознанието и литературната критика (пък и за писателите-белетристи, поети, драматурзи) представляваше преведената от А. Тодоров и издадена в 1940 г. книга на Л. Тимофеев „Теория на литературата“.

В Съветския съюз не само се развиваше една нова по идейно-естетическото си съдържание литература — литературата на социалистическия реализъм — но се и създаваше нейната „теория“, така да се каже, създаваше се за пръв път стройна марксистко-ленинска теория на литературата въз основа на основополагащи изказвания на класиците на научния социализъм. Нашите литературни работници имаха възможност твърде откъслечно и най-общо да се запознават и то с отделни факти и моменти на този процес (особено полезни в това отношение бяха за тях материалите от първия конгрес на съветските писатели, станал в 1934 г.). Ето защо трудът на Л. Тимофеев, който бе учебен курс по теория на литературата, стана за тях наистина настолна книга, каквито впрочем бяха също излезлите преди това „Обща теория на изкуството“ от Т. Павлов и тритомната „История на западноевропейската литература“ от съветския професор Ф. Шилер. В спомена на А. Тодоров „Съветската литература — наша творческа атмосфера“ (сборника, т. I) четем: „Преддеветосептемврийското издание (на „Теория на литературата“ от Л. Тимофеев. Добавка моя — Ив. В.) стана настолна книга на нашата прогресивна литературна младеж, която я изучаваше по кръжоци и срещи.“ Преводачът на книгата подчертава, че младите литератори са посрещнали тази съветска литературоведческа книга „като открове-

ние — особено новите за тях понятия за „типизацията“, „индивидуализацията“, „художествения образ“ и др. Именно в ония години за пръв път у нас се заговори за художествения метод като за нещо, което не се слива със светогледа (както се приемаше до онова време); цензурните условия не позволяваха откровено-марксическата терминология и социалистическият реализъм бе наричан в нашите леви издания „художествен реализъм“ (така го нарича и Никола Вапцаров в своите литературни рецензии). Но независимо от тая принудена промяна на термините нашето литературознание вървеше по ясния път, очертаван от съветското литературознание. . .“ В своя спомен А. Тодоров разказва между другото за изучаването на Л. Тимофеевата книга в софийския литературен кръжок „Христо Смирненски“, в който са участвували млади писатели като Камен Калчев, Иван Мартинов и др. В спомена на Ал. Кирков „Нашите мълчаливи приятели“ (т. II), посветен на ролята на съветските книги в живота на ремсовата младеж и на политзатворниците-комунисти през периода 1941—1944 г., се казва следното за „Теория на литературата“: „Друга инициатива в областта на литературата, развита в плевенския затвор, е изучаването на изключително ценната книга „Теория на литературата“ от Л. И. Тимофеев. В кръжока (б. м.: съставен за изучаване на тази книга. Ив. В.). . . всеки от участниците разработваше глава от учебника и правеше разяснения на текста, като примери можеше да дава и от други прочетени книги. Особен интерес будеха у нас въпросите за идейност и майсторство, за композиция на литературната творба, за стила на писателя и пр. Книгата на Тимофеев изобилствуваше с откъси от руската литературна класика, от съветската литература и цялата беше извънредно полезна. „Теория на литературата“ бе един от вдъхновителите ни за работа в областта на литературата. В това отношение ние си създадохме сравнително добри условия: твърде богата библиотека, разговори, спорове, опити за оригинално творчество (обсъждане на тия материали) и пр. В нашия кръжок дори разгледахме статиите на В. И. Ленин за Лев Толстой. . .“

Мисля, че тепърва предстои — въз основа на спомени и изследвания — да се разкрие подробно и задълбочено ролята на съветската литературоведска мисъл и по-специално на книгата „Теория на литературата“ за развитието на българското марксистко-ленинско литературознание.

*

Двутомникът „Съветската литература в България, 1918—1944 г.“ подсказа колко голяма и благодарна е темата за влиянието на съветското художествено-литературно творчество у нас. От друга страна, не само за масовия читател, комуто са недостъпни многобройните използувани за сборника източници, но и за литератора с по-специални интереси по отношение на българо-съветските литературни връзки, извършената от тримата съставители и редактори работа е от неоценимо значение. Без нея едва ли някой, дори и ако е съвременник на периода 1918—1944 г., може да има такава цялостна, конкретна и точна представа за въздействието на съветската литература върху българските читатели и писатели, каквато се добива от рецензирания сборник. Всичко това определя големия принос на Стойко Божков, Стоян Стойменов и Христо Дудевски.

Иван Вандов

ПОРТРЕТИТЕ НА ЕДИН КРИТИК

Доверявам се на тези критици, които носят със себе си атмосферата на изкуството, неговата чудесна хипноза. През последните години те стават все повече. От тях не лъха на кабинетна плесен или досадна лекторска назидателност. Те изместват от съзнанието на моето поколение представата за критика-прототип на Чеховия човек в калъф, която се беше вгнездила у нас от скучните силогизми на гимназиалните учебници и христоматии от преди десетина години. . .

С читателите те не разговарят от трибуна. Чуждо им е академичното достолепие. Със своя заразяващ ентусиазъм, с чудатата си, непресекваща пламенност те приличат на художниците от бедните тавански ателиета, дето сред разхвърляното пъстроцветие на бои, платна и евтини мебели се водят нескончаеми страстни спорове за изкуството, пие се вино и се рецитират нови стихове, танцува се лудо и под мансардните сводове се четат бунтарски авангардни манифести. . .

Но очерците на Симеон Султанов не са белязани и от бохемското лекомислие и небрежност. Не са една вдъхновена, но произволна импровизация. Напразно „блюстителите“ на академичния канон ще търсят да го уязвят в научна некомпетентност,

макар работите му да не са обременени от тромав „изследователски апарат“, от гъмжило претенциозни термини, от десетки отвличащи вниманието бележки под линия. Всъщност Симеон Султанов е извършил не по-лека работа и е преровил не по-малко съчинения, свидетелства, документи, отколкото авторите на дебели монографии. Но той не се стреми да ни смайва с мравешка усърдност и архиварско трудолюбие. У него цялата огромна „черна“, вътрешно-лабораторна работа не е изнесена на показ. Тя обаче се подразбира, тя се усеща навсякъде, тя е предпоставката и основата за всички точни наблюдения, паралели, изводи.

Над всичко в очерците на Симеон Султанов се откроява неговата голяма любов към писателите, с чието творчество ни запознава. Той не се старае да я прикрива зад лицемерието на някакъв псевдообективизъм. Не е от тези, които се чувствуват едва ли не задължени да отстранят и най-малкото подозрение в приятелски връзки, за да повярват в искреността им.

За истинския критик любовта съвсем не означава снизхождение. В много случаи то дори се превръща в синоним на повишена взискателност. Белински открито признаваше, че обича Гогол „до болка“, но това не му попречи да бъде най-трезвия съдник на неговото творчество, не го възспря да напише прочутото писмо по повод „Избрани места от преписката с моите приятели“. . .

У Симеон Султанов тази обич е преди всичко едно своеобразно обожание. Един благоговеен трепет пред чудото на творчеството.

Симеон Султанов, макар и вече с близо двадесетгодишен стаж в критиката, не се е заразил от ужасяващия хлад на професионализма. Ежедневното му общуване с литературата, положението му на посветен не го е направило чужд за магията на изкуството. Аз дори вярвам, че той и днес — също като ония юноши от началото на столетието, които са вървяли безмълвни и на почетно разстояние след Вазов като след бог — би тръгнал подир стъпките на големия майстор, изкушен от необикновеното вълнение на това странно общуване, на това неизразимо почитание. . .

Стараещ се да вникне в неповторимото своеобразие на личността, Сиемон Султанов не я разглежда като нещо митично дадено, сама за себе си. Той я свързва с обкръжаващата среда, с общия исторически и литературен процес, с времето, в което живее и там също дири предпоставките за нейната поява, за нейната неповторимост, за уникалността на нейните проявления.

Имаше един не чак толкова далечен период, известен на всички, когато нашата критика се чувствуваше в „стихията“ си, когато разкриваше социологическите и исторически предпоставки. А целият ѝ интерес към личността на автора се изчерпваше с графата „мироглед“. Особеното, единственото в психо-емоционалното устройство на писателя, в неговата душевна нагласа, неподражаемостта на неговия характер — всичко това оставаше в огромна степен извън вниманието. И затова се правеха изводи, които с незначителни корекции се нагаждаха към различни, ярко отличаващи се един от друг творци. Подходът към творчеството им се свеждаше до обезличаваща конвенционалност, до отваряне на различните врати с един-единствен универсален шперц. Унификацията сред критиците, в тяхното мислене и писане, водеше до навличането на униформи и върху писателите, с чиито произведения се занимаваха.

С възстановяването на творческите права на литературната критика, започнало след развенчаването на култовската догматика, бе възвърнат и законният интерес към личността на художника, на създателя. Не е случайно, че именно в този период започнаха да се появяват и очерците на Симеон Султанов, който най-после намери „своя“ жанр и остави зад гърба си периода на „добросъвестното“ и безлико рецензаджийство. Първият опит бе миниатюрата „Веселият смях на Дамян Калфов“, появила се в „Литературен фронт“. Сетне последваха работите за Ангел Каралийчев, Георги Райчев и т. н.

С неговите произведения, заедно с приноса и на някои други наши критици, всъщност бе възроден жанрът на литературно-критическия портрет, който по силата на някаква нелепост дълго време се смяташе за безвъзвратно отминал заедно със старата епоха.

Но имаше творби и ние се досетихме за тях, които не бяха изгубили стойността и блясъка си от праха на времето: виртуозните портретни характеристики на един Анатол Франс за Флобер, Стендал и Верлен. Досетихме се и за уроците на Горки в есетата му за Лев Толстой, Чехов и Леонид Андреев, на Луначарски за Пушкин, Дикенс и Маяковски, на Корней Чуковски за Уайлд, Уитман и Бунин. Нима можеше сериозно да се смята, че подобно писане е монопол на буржоазията?. . .

Този интерес, това „страстно любопитство“ (по познатия израз на Айнщайн) към личността на творците, стремежът да се осветят всички, и най-неизвестните страни на техния вътрешен и ежедневен живот, да се огледа той от всички възможни аспекти, даде основание на някои да предположат в печата, че не ще бъде изненада, ако в бъдеще Симеон Султанов се окаже автор и на романизирани биографии. Подкрепа на тези прогнози те съзряха и в маниера на изложение, който е художествено-

есеистичен, събуждащ зрими представи и емоционални асоциации.

Не бих искал да бъда категоричен, но все пак съм склонен да приемам твърде скептично тези предвиждания. Преди всичко в досегашните му очерци проличава един подход, който не издава белетриста, а напротив: говори в полза на критика. Привлича го не яркостта на отделните епизоди, на отделните случки от биографията, а оная тяхна скрита страна, която му позволява да прави обобщения, да извежда тенденции и да ги вижда отразени в творчеството. Една синтетичност на виждането, която със своеобразното си пренебрежение към житейската яркост е противоположна на законите на художествената проза, но затова пък подпомага критическата проникновеност. Ако имаше макар и латентни влечения към романизираната биография, то Симеон Султанов би се насочил към други автори от нашата литература, чиято жизнена и творческа съдба представлява действително богата основа за белетристично пресъздаване. Не бих се ограничил да посоча само Яворов, първия, който ми идва на ум и за когото всъщност Михаил Кремен вече създаде подобна книга. И Дебелянов, и Димитър Бояджиев, и Борис Шивачев, и мнозина още (да не се връщаме с век назад, дето има толкова примамливи фигури от Възраждането) с право биха привлекли вниманието на едно живо въображение.

Ангел Каралийчев, Георги Райчев, Илия Волен, Георги Стаматов, Светослав Минков — нито един от петимата не смайва с чудати и необикновени факти от жизнената си биография. А и в творческия си път не познават трагичните съмнения, колебанията, неочакваните обрати, макар и не всичко да е вървяло съвсем гладко, без всякакви извилини.

И все пак те са интересни за Симеон Султанов. Като личности, като съдби, но не сами за себе си, а в пряка, в изключителна зависимост от тяхното творчество. Дотолкова, доколкото характерите им се оглеждат в това, което са създали.

Затова в очерците отсъствува подробната и изчерпателна биографичност. Не само в онова ужасно житийно изложение от първите страници на някои дебели монографии, но изобщо. Например в последните два очерка — за Стаматов и С. Минков — не се споменават дори и рожденните дати.

И Каралийчев, и Райчев, и Волен, и Стаматов, и Минков — те всички присъствуват в очерците такива (в известен смисъл условни и ограничени), каквито са в собственото си творчество. Каквито са там, дето са се изявили с най-органичните, най-дълбоките, най-истинските страни на своята индивидуалност. Или както пише Ш.О. Сент-Бьов: „Същинската биография на писателя е в неговото творчество.“

Тук — това сме длъжни веднага да добавим — не бива да пренебрегваме и гледната точка на критика. В неговите очерци писателите са не само такива, каквито са в творчеството си, но и такива, каквито ги вижда той. Освен властното присъствие на писателската фигура, в портретите ние усещаме присъствието и на техния създател. Пред нас е наистина Стаматов, ние в това не се колебаем, не ще го сгрешим с друг, но заедно с това той е Симеон Султановия Стаматов, а не примерно на Георги Цанев или Пантелей Зарев.

Спомням си един епизод от живота на Ленин. Рисувал го някакъв художник. Завършвайки портрета, той го поставил пред Илич и попитал: „Прилича ли?“ Ленин помълчал, погледал и отвърнал: „Колкото до приликата, има я наистина. Но Вас Ви няма, Вие отсъствувате от платното“.

Имаше до немного отдавна такъв период, когато критиката се стремеше към „приликата“, но елиминираше собственото си присъствие. Своеобразието на личната преценка беше заменено от странния критерий за някаква общовалидна обективност. Цел бе абсурдът: моделът да се представи тъй, както го виждат всички. Очите на критика трябваше да се превърнат в нещо като обектив на фотоапарат.

У Симеон Султанов своеобразието на виждането не достига до причудливост, макар че ако става дума за „колоритното“ разрешение на неговите портрети, то някой от тях сигурно би раздразнил нечий вкус. С много тъмни краски вероятно ще им се стори представен ликът на Стаматов, когото някои пудреха в розово и с грим заличаваха алкохоличните кръгове под очите му. . .

Но заедно с това критикът няма стремеж към такава произволна субективна окраска, че с мъка да бъде познат представения писател. Лев Толстой е наистина различен в портретите на Крамской и Репин, но същевременно и на двете платна той е великият мислител, големият сърцевед, гениалният художник.

Тайната, за да не се навлезе в нежеланите области на субективистичната деформация е, според мен, в това, че никога от вниманието на Симеон Султанов не убягва взаимоотношението т в о р е ц — о б щ е с т в о. Именно то му дава ключа за дълбоката същност на личността, защото — както с право определи това Луначарски — у истинския писател „аз“-ът, „ego“-то е „наситено, просмукано с общественост“. С особена яркост това кръвно взаимоотношение, без което изкуството изобщо не би могло да съществува, е разкрито в последните две произведения на критика, посветени на сатириците Георги Стаматов и Светослав Минков.

В тях той преди всичко доказва, че сатирикът не е личност, обърнала гръб на обществото, скарана с него. Той не е някакъв мрачен самотник, на когото всичко и всички са противни, всичко му е неприятно и затова със злъч го осмива. Симеон Султанов показва, че може би повече от всеки друг сатирикът живее с болките на обществото, страда заради несъвършенството му, мечтае за различно устройство, за други хора и се бори с оръжията на смеха и отрицанието за тяхното приближаване. Винаги пред него стои перспективата, високият обществен идеал. Или както споделя Салтиков-Шчедрин, когото Симеон Султанов не случайно цитира: „За да бъде сатирата истинска сатира и да постигне целта си трябва. . .да даде на читателя възможност да почувствува онзи идеал, който е изходна точка на нейния творец".

Но в миналото това е била тежка, непосилна борба. И са могли да я приемат, да ѝ се посветят само силни личности, твърди характери.

И точно заради това критикът се възхищава на Стаматов: „Онова, с което той най-много ни пленява, е характерът."

В едно общество, изградено върху принципите на лъжата и лицемерието, той цял живот служи всеотдайно на истината. Без всякакви заобикалки и хитрини. Никаква обмислена тактичност, никаква деликатност. Прямо, дръзко, безпардонно. Не обича тихия тон, доверителния шепот, дискретния намек. Той се втурва шумно в багопристойната тишина на салона и с пръст посочва мошеника, наругава го несдържано пред всички. Затова го и наричат атентатор.

Но ето до него редом Симеон Султанов поставя образа на Светослав Минков. Не само за да ни покаже, че критикът е винаги своеобразен езичник и не вярва само в едно божество. Но за да разкрие и богатството на сатирата, различните пътища на нейното въздействие.

В голяма степен Светослав Минков е пълна противоположност, антипод на Стаматов. Ако единият е вечно разгневен, ругаещ, несдържано жестикулиращ, заплашващ, то другия е изискано елегантен и фин, мил, галантен. Ако Сматов се втурва като чужденец в салона и след гневна филипика тръшва вратата зад себе си, то Светослав Минков е постоянен гост, познат компаньон, духовит събеседник.

Но вгледайте се внимателно в движенията му. Вслушайте се в гласа, в интонациите, в някои като че ли случайно изтървани думици. Критикът наостря вниманието ни, чувствителността ни. И ние откриваме, както сам ги нарича Симеон Султанов:

„Убийствена деликатност.
Убийствена галантност.
Убийствена учтивост."

Защото във всичко присъствува една унищожителна ирония, чиято същност очеркът на С. Султанов разкрива пред нас. Ирония, родена от смеха на високоинтелектуалната личност, от смеха на снизхождението и съжалението. Мошеникът, измамникът, когото Стаматов ще посочи с пръст и ще наругае несдържано пред всички, Минков ще изгледа с пренебрежение и в този поглед също ще се съдържа унищожителна присъда. С няколкото иронични подмятания той ще постави толкова ниско осмяния, че на всички, и на самия него, ще му стане ясно какво нищожество представлява.

В тази своеобразна полемика между двамата сатирици, критикът не взима страна. Тсй дава право и на двамата, защото е вникнал дълбоко в същността на техните човешки индивидуалности, на техните характери и ни е показал, че писателите са верни на себе си. Нелепо е да се стремиш да съзреш у Св. Минков разгневения изобличител, а Стаматов да го видиш във фрак, изричащ с усмивка някой трудноразбираем бодлив парадокс. Критикът съди техните творби според законите, които те сами са си създали.

Той така дълбоко навлиза в творчеството на писателите, така заживява с него, че започва да мисли както създателите му — с техните думи, с техните изрази, с тяхната интонация. Установява се една органична взаимовръзка, една кореспонденция. И може би именно в това съпреживяване е обяснението за артистичността на неговите портрети. Но заедно с туй той не се разтваря в автора, не се изгубва в него. Живеещ с него, критикът непрекъснато го следи с изучаващ поглед. Всякога стои някак над писателя. Запазва една дистанция, която му позволява да види нещата в окрупнен вид, да съзре тенденциите, да достигне до обобщението.

В тази дистанция всякога можем да открием съвременната гледна точка. Но не в духа на онази наивна злободневност, която преследват някои и която преждевременно състарява критическото произведение заедно с преходността на проблемите. Преки паралели със съвременни явления и автори в неговите очерци отсъствуват почти съвсем. Той гони трайните изводи, общите закономерности, проверени и доказани от опита, от времето. Но пазейки се от ефимерността, Симеон Султанов същевременно изпитва и някаква боязън при боравенето с най-нови, най-последни факти. Тази слабост бе проявена още в очерка за Ангел Каралийчев, дето следдеветосептемврийското творчество на белетриста бе останало почти изцяло извън вниманието на критика. Същото се наблюдава и сега в портрета за Светослав Минков.

Но като че ли не става дума толкова за боязън при оценката на най-нови творби,

колкото за нещо друго. За най-сетнешния етап от творческото развитие и на двамата писатели не могат да се кажат онези най-хубави думи, които единодушно отправяме към произведенията им отпреди двайсетина и повече години.

С риск дори да попресиля нещата: и у двамата се забелязва своеобразен творчески упадък. Налице е не само спадане на продуктивността, но и тематично повторение, еднообразие, изчерпване или пък създаване на творби с много по-ниски достойнства от известните им произведения отпреди четвърт век. Най-малко двамата автори могат да бъдат укорявани за това. Или пък да се хвърля сянката на подценяване върху цялостното им, значително писателско дело. Творчеството не е задължително нарастваща нагоре графика. . .

Но критикът не трябва да си затваря очите пред очевидните факти. Още повече пък автор като Симеон Султанов, който иначе не се е побоял да спре вниманието си на твърде деликатни въпроси, не е заобикалял трудните или сложни проблеми. Той е бил длъжен да ни даде някакво обяснение за тихата драма на Светослав Минков — и други наистина са я заобикаляли, но от това тя не е престанала да съществува. . .

Изобщо от Симеон Султанов мъчно се отронват думи с негативен смисъл по отношение на авторите, чиито творчески портрети възсъздава. Когато все пак се налага да бъде употребен тонът на нелицеприятността, той върши това някак неловко, с особено стеснение.

То е затова сигурно, защото той пише портрети само за автори, които обича, чието творчество е станало като негова собствена съдба.

Симеон Султанов борави със сравнително близки исторически факти, с лица, чийто черти времето не е замъглило. Дори повечето от неговите „модели“ са му съвременници. А към тях ние уж всякога сме повзискателни, по-критични! Но нека не забравяме, че понякога става и обратното: присъствието им пречи на пълната откровеност.

Не винаги разстоянието на годините обаче е най-трайната гаранция за трезва, вярна оценка. Правило няма. Може и съвременник да създаде най-точния портрет, да вникне в цялата истина. Та нали още Фр. Ларошфуко в своите „Максими“ казваше: „Както на всеки човек, така и на всяка постъпка е нужно да се погледне от определено разстояние. Някои може да разберем, разглеждайки ги отблизо, а други ни стават разбираеми само отдалече.“

Атанас Свиленов

ПИСМАТА НА БРАТЯ МИЛАДИНОВИ

Никола Трайков беше един от нашите добросъвестни, трудолюбиви и опитни преводачи от гръцки и новогръцки, коментатор и редактор на архивни материали от дейците на Възраждането, макар понякога да се увличаше и претоварваше бележките си към документите с излишни подробности. През втората половина на 1964 г. издателството на Българската академия на науките пусна новия му много ценен труд за българските възрожденци — „Братя Миладинови, Преписка, издирил, коментирал и редактирал Н. Трайков“. Огромната част от тия писма, пръснати из разни архиви, бяха издирени, преведени и печатани много отдавна в разни периодични издания и книги, и използувани от всички изследовачи на братя Миладинови. Само 7 писма на Д. Миладинов до Петър Севастиянов, 1 до Павел Севастиянов и 1 от Константин Миладинов до Петър Севастиянов, макар известни много отдавна, са преведени и печатани за пръв път в настоящето издание. Затова трябваше Веселин Трайков, който е подготвил книгата за печат и отговорните редактори акад. Ив. Снегаров и проф. Т. Влахов, в заглавната корица да поставят вместо думата издирил — събрал. Сега в настоящето ново по-пълно издание на писмата, прегледани, уточнени и осъвременени в българския превод, събрани в един том, стават по-пригодни за научни изследвания и безспорно ще улеснят твърде много бъдещите биографи на братя Миладинови.

Писмата от богатия, огромен и много ценен архив на братя Робеви, също известни и използувани, сега те са дадени уточнени и в пълен превод. Към тях са придадени и писма от други лица в същия архив, които се отнасят до трагичния живот на двамата братя в затвора.

В последния момент при отпечатването на книгата „Братя Миладинови, Преписка“, са вмъкнати едни от най-ценните писма на Димитър Миладинов, преписката му от Кукуш със светогорските монаси, които патриарх Кирил през последното си (в 1963 г.) посещение на Света гора (Атон) издирил в Зографския манастир и обнародва

с много ценен и обширен увод, коментар и бележки в последната двойна книжка на сп. „Духовна култура“, год. XLIII(43), 1963, ноември—декември, кн. 11—12, излязла от печат през януари 1964 г. В бележките към първото писмо, 6-то по ред у Н. Трайков, синът Вес. Трайков, който препечатва тия писма от патриарх Кирил, отбелязва, че № 6, 14, 26, 29, 33, 36 и 39 са намерени от патриарх Кирил в Зографския манастир и публикувани в сп. „Духовна култура“ и, че гръцките писма, придружени с български превод, били използувани с някои уточнения. Всичко това обаче е дадено някак си мимоходом, едва забележимо, когато по-добре щеше да бъде, ако в бележките към всяко от тия седем писма беше отбелязано откъде, от коя колекция, група писма е взето и препечатано. Иначе може да се получи впечатлението, че тия писма са издирени от Н. Трайков. Още повече, че в бележките към всяко от тия писма Вес. Трайков е използувал нашироко увода и коментара на патриарх Кирил.

В 27-ма бележка към 2-то много ценно писмо на Димитър Миладинов до Александър Екзарх, Н. Трайков, като оправя някои неточности в превода на Георги Баласчев от 1909 г., който пръв го издири и печата в сп. „Минало“, г. I, кн. 1, стр. 37—45, пише: „Цялото това изречение е объркано в превода на Баласчев“. За да се види доколко това изречение е объркано, аз давам тук двата превода: 1. На Баласчев — „А Партений му дал такъво обещание (дали това е вярно): „Чрез учителското занятие изплатих (би трябвало — ще изплатя, Н. Т.) вземените пари с лихва (защото се учил с взѐти пари под лихва) в тригодишно разстояние; следователно след три години ще имам средства да те изпратя в руските университети“. 2. На Н. Трайков — „А Партений му дал такова обещание (ако е вярно и това): „Чрез учителската си професия изплатѝ (би трябвало — ще изплатя, Н. Т.) в срок от три години своите лихвоносни дългове (тъй като ние се учихме с пари, взети под лихва), а подир това аз ще имам средства да те изпратя след три години в някой от университетите в Русия (Н. Трайков, Преписка, стр. 21). Преди всичко самият оригинал на писмото е мъчен за разчитане, не е уточнен. Този текст и Баласчев, и Трайков трябваше да разяснят. В текста на писмото, проверен от Баласчев, е казано и з п л а т и х, а у Трайков — и з п л а т и. Как би могъл Партений да изплати (изплатих) своите лихвоносни дългове за тригодишното си следване в Московската духовна академия, когато той се завръща в Македония през лятото на 1851 г. и е учителствувал в Зограф само една година. В началото на лятото през 1852 г. Константин Миладинов се завръща от ученето си в Атина и отива при Партений в Зограф, за да учи славяноруска граматика и синтаксис. След като завършил едномесечното си учение в Зограф, Константин се завръща̀ при брата си в Струга. Чак след това Димитър Миладинов от Битоля, същото лято, 20 август 1852 г., пише бележитото си писмо до Александър Екзарх в Цариград. Очевидно е, че не е уточнен оригинала на писмото, то пък обърква и двамата преводачи. В писмото Димитър Миладинов предава на Александър Екзарх разговора, който Партений е имал с Константин Миладинов през лятото на 1852 г. който разговор Константин Миладинов е предал на брата си, а пък той от своя страна предава в писмото си на Александър Екзарх. Димитър Миладинов се съмнява, че Партений се е учил с пари, взети под лихва и, че след като изплати дълговете си ще изпрати Константин да следва в Русия. Тия съмнения на Димитър Миладинов са били напълно основателни, защото действително Партений се е учил в Москва със стипендия. А след трите години, макар че Партений е улеснил твърде много с писма до видни руси и българи изпращането на Константин Миладинов в Одеса и Москва, материално той не го е подпомогнал. Както е добре известно, Партений е бил скъперник и много алчен за пари. Това става причина Партений да бъде местен от една епархия в друга и накрай Екзархията да го освободи от епископския му сан.

Освен това Н. Трайков смята отпечатъка, който Баласчев прави на своята статия с писмото до Александър Екзарх, по случай 50-годишнината от смъртта на братя Миладинови през 1912 г., като някаква отделна брошура и второ издание на писмото, когато всъщност имаме само дословно препечатване (отпечатък) с прибавка съобщение за две писма, които Баласчев намерил в архива на Раковски — писмото на Киряк Държилович, Солун, 6 юни 1861 г. до Г. С. Раковски и писмото на Константин Миладинов от Загреб, 18/30 юни 1861 г. до Г. С. Раковски.

Такова пресилено отношение забелязваме в труда Н. Трайков и по отношение превода, който елинистът Перикли Чилов прави на К. Миладиновото писмо до архимандрит Хрисант от 8 октомври 1858 г. (Сп. „Македонски преглед, г. I, ноември 1924, кн. 2, стр. 72—73). В новия превод на Н. Трайков имаме едно осъвременяване и оглаждане на израза, което се дължи на развитието, обогатяването и отсеняването на нашия език оттогава до днес. Всъщност преводът на П. Чилов е точен, разбран, ясен и гладък. Когато имаме веднъж вече направен превод, много по-лесно е да се уточни и огладе някоя дума или израз. Освен това трябва да се има предвид, че при тогавашните условия на печат (а не

само при тогавашните!) грешките в известни случаи са и словослагателски. Изобщо при ръкописни материали-документи, които често биват недостатъчно ясни и четливи, колкото и да е желателно да се избягват грешки при превод и печатане, все пак такива се допускат.

В книгата „Братя Миладинови, Преписка", Н. Трайков е поместил като първо писмо на Константин Миладинов едно чуждо „секретно" изложение, мнение или писмо на български до неизвестно лице, без заглавие, без обръщение, без подпис и без местоотправяне, само с дата — 5 ноември 1856 г. (стр. 121—125).

Преди 2—3 години в ЦДИА в София се получиха от Главното управление на държавните архиви на СССР много микрофилми, отнасящи се до България, придружени с описание на личните фондове в един том на пишуща машина. В този том във фонд КМФ, № 3, оп. 1, четем: „32. 1856. Письмо Димитрия Миладинов о возможности финансовой помощи Болгарии со стороны русского правителства. Ф. 1066. д. 516." Н. Трайков се хваща за това описание и започва безплодна кореспонденция, за да установи „въз основа на какви данни е означено в обложката и описа, че писмото принадлежи на Димитър Миладинов". Отговорът, който получава от Москва, не му дава никакво осветление, никакъв факт или основание, че това писмо е от Д. Миладинов. Изобщо не се знае как и кой неосведомен служител е приписал това писмо на Димитър Миладинов. По-нататък без никаква мотивировка Н. Трайков разсява загадката и прехвърля авторството на това писмо върху Константин Миладинов, като „предполага" с вероятност, че се касае за „грешка в обложката на описа". Вместо тези наивни и несериозни разсъждения, ако Н. Трайков беше използувал по-добре биографията на двамата братя и беше се вгледал по-внимателно в самия документ — съдържание, език и стил — той веднага би решил, че този документ не принадлежи нито на Димитър, нито на Константин Миладинов.

По това време 5 ноември 1856 г. Константин Миладинов още не е стъпил на руска земя, нито е имал някакви (каквито и да било) връзки със славянофилите или с други руски културни, просветни или политически среди, за да може да излезе с такъв широко обмислен и конкретен план за отпущане на един милион ср. рубли, от лихвите на които да се издържат 130 българчета в руски учебни заведения. Тогава не би могъл да даде такова мнение и по-старият му брат Димитър Миладинов, който по това време току-що се е завърнал в Македония, след едногодишен престой в славянските земи (Сърбия) и още не се е окопитил в родната среда, нито е имал учителско назначение.

Това „секретно" мнение, изложение или писмо е могло да бъде написано от лице много близко до славянофилските среди, лице високо просветено и добре осведомено за положението на просветното дело в поробена България. В него долавяме прозорливост, ясно разбиране на преследваната цел и любов към страната — „Тази сума ще послужи за семе, за да може по време на жетва да се събират брилянти. . .Българската земя е много плодородна и, струва ми се, време е вече да не се позволява на чужденците да сеят в нея".

Накрай ще отбележа само някои грешки и неточности, които са допуснати поради недостатъчно познаване биографията на двамата братя и на непълно използуване на печатаните в книгата писма.

Н. Трайков можеше да уточни, че анонимната дописка в сп. „Български книжици", г. I (1858), декември, книжка втора (24), с подпис „Един пътник" е от Ал. Рачински. Този анонимен дописник „Един пътник", за който пише Н. Трайков на стр. 83, бел. 3 е Александър Рачински.

В първата бележка на стр. 93 Н. Трайков пише: „Константин Миладинов е отпътувал от Виена за Дяково при Щросмайер още през лятото на 1860 г. Там той стоял до февруари 1861 г., когато отива в Загреб, за да печата „Български народни песни". К. Миладинов е отпътувал от Виена за Дяково не през лятото на 1860 г., а в последните дни на октомври или първите дни на ноември 1860 г., и не при Щросмайер, а са отпътували от Виена заедно с Щросмайер. И още К. Миладинов не е стоял в Дяково до февруари 1861 г., а в първите дни на януари, преди 9 януари К. Миладинов заедно с Щросмайер отпътува от Дяково за Загреб.

Не е вярно твърдението на Н. Трайков (вж. бел. 2, стр. 93), че „Както В. Априлов, Д. Миладинов и други дейци от Възраждането, така и Гр. Пърличев в един кратък период от живота си е в плен на елинолатрията и бил върл гъркоманин". През никой момент от живота си Димитър Миладинов не е бил върл гъркоман. Той е бил само отличен елинист и обичал гръцкия народ и гръцката литература.

Нямаме данни, за да твърдим, че Димитър Миладинов е имал лично познанство с Иларион Макариополски в Кукуш (вж. бел. 4, стр. 97). Когато във връзка с унията Иларион пристига в Кукуш, Димитър Миладинов е в Струга и през времето на престоя му там Димитър Миладинов не е посещавал Кукуш. Твърде вероятно е Д. Миладинов да е бил в кореспонденция с Иларион, но досега писмо от Димитър Миладинов до Иларион не е намерено.

Очевидно онова, което пише Димитър Миладинов в писмото си до братя Робеви и синове (писмо 44, стр. 112) от 10 февру-

ари за брата си Константин, че е отпътувал от Виена през Белград за Кукуш, не е достоверно, е измислица (мълва). То оставя дълбоко безпокойство в душата на Димитър Миладинов, който по това време е в битолския затвор. Известно е, че тогава Константин Миладинов в Загреб е всецяло погълнат с работа за отпечатването на Сборника с български народни песни. В случая измислените слухове Н. Трайков трябваше само да ги опровергае като неверни.

Писаното от Н. Трайков (вж. бел. 3, стр. 140) — „Константин Миладинов дошъл при него (Шросмайер) в Дяково, дето престоял шест месеца". Знае се с положителност, че в края на юни Миладинов отива във Виена, където по това време Шросмайер участвува в заседанията на Държавния съвет и престоява там до края на октомври 1860 г. След това в началото на ноември двамата отпътуват за Дяково, където престояват около два и половина месеца. Пак двамата към 9 януари 1861 г. отиват в Загреб.

Невярно е твърдението на Н. Трайков, че песните от Панагюрище в сборника на братя Миладинови са доставени от В. Чолаков. Те са подбирани, записвани и изпратени от Марин Дринов и Нешо Бончев (вж. П. Динеков, Марин Дринов и Нешо Бончев, сп. БАН, кн. IV (56), 1937, стр. 197 и Н. Табаков, Братя Миладинови, биографичен очерк, 1963, стр. 221).

В бележка към писмото Трайков трябваше да отбележи, че писмо № 83 на Стоил Балкански до Г. С. Раковски е обнародвано за пръв път в книжките „Димитър и Константин Миладинови. Съчинения" под редакцията на Н. Табаков, София, издат. „Хемус", I-во издание 1939 г., стр. 26 и II-ро издание, 1943 г., стр. 24 и 25.

Въпреки изтъкнатите незначителни грешки и пропуски, книгата за преписката на големите български патриоти „братя Миладинови от Н. Трайков е една от най-ценните книги за двамата книжовници, излезли напоследък.

Никола Табаков

Хроника

ОБСЪДЕНИ НАУЧНИ ТРУДОВЕ

На 7 октомври, т. г. Научният съвет при Института за литература обсъди труда на акад. Михаил Арнаудов „Из историята на Българската академия на науките. Българското книжовно дружество в Браила (1869—1876)".

В рецензиите си ст. н. сътрудник Георги Димов и Николай Тодоров дават утвърдителна оценка на труда, като посочват подробно неговите достойнства и същевременно правят някои препоръки за подобряването му. В рецензията си Георги Димов изтъква каква задача си е поставил авторът на труда — да изследва дългогодишния процес на съзряване на идеята за организиране на един научен център, в резултат на който се създава Книжовното дружество в Браила. В труда е проследена дейността на този културен център за един определен период — до 1876 г., когато то фактически престава да съществува, а дейността му бива възобновена след Освобождението при други обществено-исторически и културни условия. На твърде широк план и при използуване на богат фактически материал акад. М. Арнаудов се спира на усилията на българите за самостоятелен просветен и научно-културен живот от началото на 19 век и по такъв начин изложението на много места се превръща в история за развитието изобщо на духовния живот през Възраждането. Широката ерудираност на автора му е позволила да изгради изследването си на сравнително-историческа основа — той запознава читателя с подобни явления в съседни и по-далечни страни, които са могли да послужат като пример на нашите възрожденски дейци. Вещ познавач на онази епоха, авторът свободно борави с историческите извори, изнася материали от различно естество, почерпени от периодичния печат, от кореспонденции, от общокнижовни и литературни трудове или от предишни изследвания. Така читателят има възможност да види как идеята за организиране на специални общества или центрове със задача да работят за издигането на българската просвета, образование, култура и т. н. се подема от едни или други дейци, какво съдържание се влага в нея, в каква конкретна форма те искат да осъществяват родолюбивите си начинания. Авторът разглежда културно-просветните явления на фона на обществената действителност. Обстойно са изложени трудностите, които съпътствуват реализирането на това дело.

Правдиви мисли са изказани и за борбата между двете течения в емиграцията.

В една от главите акад. Арнаудов разглежда непосредствената дейност на дружеството, от момента на формалното му основаване до 1876 г. Авторът вярно е очертал мястото на Книжовното дружество в българския обществено-културен живот през 60—70-те години на миналия век. Дружеството е било замислено като средище на българската наука и образование, чиито издания е трябвало да се отличават коренно от излизащите дотогава вестници и списания. Авторът е издирил и анализирал огромен материал, за да покаже отношението на различните обществени прослойки и по-видни български дейци към Книжовното дружество, като се е отнесъл критично към изворите.

В обсъждането взеха участие проф. Пантелей Зарев, проф. Емил Георгиев и директорът на института Стойко Божков. Те очертаха достойнствата на труда и изразиха съгласието си той да бъде приет за печат. Препоръчаха на автора да внесе някои доуточнявания — напр. да се позове авторът и на нови данни за живота на Васил Стоянов, деловодител на Книжовното дружество, който е бил участник в легията на Г. С. Раковски и изобщо да се изяснят някои спорни моменти около неговото име.

Стойко Божков изтъкна в изказването си, че с оглед недалечното честуване 100-годишнината от основаването на Книжовното дружество, което впоследствие прераства в Българска академия на науките, трудът на акад. Арнаудов е много актуален. В областта на българската наука има малко изследвания, които да проследяват развитието на научната мисъл в България. Авторът е проследил как се появява и развива идеята за създаване на научен център по време на Българското възраждане. Нашата възраждаща се наука прави опити и под влияние на чужди образци, и под влияние на нуждите на народа да създаде центрове, които да развиват научната мисъл в нашата страна. Важен момент той счита изследването и подробното проучване на борбата около създаването на дружеството.

Стойко Божков препоръча на автора да се запознае с някои по-нови изследвания и концепции, които би следвало да бъдат отбелязани в труда, за да получи той по-съвременно звучене. Той смята, че е необходимо по-ясно да се проследи отношението на „младите“ към Книжовното дружество — има данни, които говорят, че нашите революционни демократи са искали да използуват Книжовното дружество като революционен център. Би следвало също борбата на „младите“ да се проследят по-детайлно, да се диференцират различните течения.

Накрая авторът — Михаил Арнаудов отговори на рецензентите и на изказалите се другари, като изтъкна, че неговата книга е предназначена за по-широк кръг читатели, които според него трябва да бъдат подробно информирани за цялата тогавашна атмосфера, която е съпътствувала основаването на дружеството, а също така неговият стремеж е да запознае българския читател с всички ония личности, които основават Българското книжовно дружество в Браила и спомагат за неговото развитие и укрепване.

*

На 28 октомври, т. г. бе обсъден в Научния съвет на института и трудът на проф. Емил Георгиев „Литература на изострени борби в Средновековна България“ с рецензент ст. н. сътрудник Боню Ст. Ангелов. В рецензията се изтъква, че трудът на проф. Георгиев е продължение на предишни негови трудове — той е написан не само при добро познаване на материала, но и увлекателно; макар че книгата му третира старинна материя, в нея прави впечатление широкото и успешно прилагане на съвременен литературоведски подход към нашата средновековна книжнина. Авторът се стреми да проникне в литературния процес и да даде своето виждане за него. Рецензентът счита, че в труда е налице една тенденция към идеализация на събития и писатели, дори известно осъвременяване, като се изхожда от днешни обществени и литературни позиции.

По труда на Емил Георгиев се изказаха: проф. Кую Куев, ст. н. сътрудник Кръстьо Генов, проф. Петър Динеков и директорът на института Стойко Божков.

Кую Куев изтъкна в изказването си, че този труд на Емил Георгиев е продължение на предишния му труд „Разцвет на българската книжнина през IX и X век“. Той счита труда за ценен, тъй като за пръв път в такъв голям размер и върху такъв богат материал се осветлява този период от развитието на българската литература. Трудът представлява етап в развитието на автора. Неговата най-голямо предимство Куев вижда в литературните анализи. Той направи възражения по някои авторови становища — като това за времето, през което е живял Презвитер Козма, и даде известни препоръки за подобряване на труда.

В изказването си Кръстьо Генов посочи също големите достойнства на труда. Емил Георгиев се е стремял да се откъсне от филологизма в изследването си и да направи по-разгърнати анализи на старата българска литература. Кр. Генов смята, че авторът би могъл да отиде по-далеч и по-конкретно да обясни естетическите принципи, по които

се изгражда художественият образ, да разшири изследванията си по линията на типологичното. Трудът на Емил Георгиев представлява крачка напред в изследванията в тази област.

Проф. Петър Динеков препоръча на автора да уточни заглавието на труда си и да разшири заключителната част.

Авторът отговори на повдигнатите в рецензията възражения и на направените изказвания. Строежът на композицията на своя труд той обясни с двете линии в развитието на българската литература, между които има голяма разлика. Той изтъкна, че развитието на българската литература мъчно се проследява по нашите писмени паметници, тъй като у нас липсват писмени паметници за цели векове. Авторът не се е впуснал в сравнителни проучвания с византийската литература, защото смята, че това би го отклонило от главната задача на неговия труд.

Що се отнася до тезата му за Презвитер Козма, авторът изтъкна, че той продължава да си поддържа своето старо становище, но тъй като той говори по тези въпроси и в други свои трудове, от настоящия труд е извадил частта за Презвитер Козма и в него този въпрос няма да фигурира.

Директорът на института Стойко Божков обобщи изказванията, като изтъкна, че в процеса на търсене на истината, изследователите имат право да създават работни хипотези, които с течение на времето и натрупването на различни изследвания могат да бъдат потвърдени или отхвърлени. Авторът на труда Емил Георгиев също има своя научна хипотеза за времето, когато е живял Презвитер Козма, и има право да я отстоява, в това няма никакво нарушение на научната етика. В хода на тези мисли той счита, че Научният съвет може да вземе решение за отпечатване труда на Емил Георгиев.

SOMMAIRE

Opinios d'écrivains bulgares contemporains sur la critique littéraire

Dimitar Talev — Juge, commentateur, découvreur audacieux . . . 3
Svetoslav Minkov — De la hardiesse du critique 4
André Gouliachki — Moins de vieux goût! 5
Anna Kaménova — Une des questions 6
Serafim Séverniak — Pour ou contre. . . 7

*

Ghéorghi Dimov — La critique littéraire bulgare pendant les années 80 du XIX-ème siècle 9
Stéfana Tarinska — Le feuilleton de Botev au journal „Boudilnik" 53
Dimitar Avramov — L'esthétique naturaliste en France 87

Ghéorghi Tzanev à 70 ans

* * * — La jeunesse et la maturité du critique 112

Souvenirs

Eléna Dimitrova — Mes souvenirs sur Nicolaï Liliev 115
Ghéorghi Getchev — „Le lit de Procruste" 119

La littérature bulgare à l'étranger

Gantcho Savov — L'intérêt chez les Slovènes pour les Bulgares 126

COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES

Ivan Martinov — Le journal „RLF" (Le front littéraire ouvrier) 136

REVUE

Ivan Vandov — La littérature soviétique en Bulgarie 143
Athanase Svilénov — Les portraits d'un critique 147
Nicolas Tabakov — Les lettres des Frères Miladinov 151

Адреси — на редакцията : сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лв.

Поръчка № 1418 Формат $^{21}/_{100/16}$ Дадена за печат на 15. IX. 1965 г.
Тираж 4500 Печатни коли 10

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН, София, кв. Гео Милев, ул. 36