ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

5

ГОДИНА ТРИНАДЕСЕТА

1969

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

5

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1969

ГОДИНА ТРИНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Тодор Живков — Четвърт век по пътя на социализма 3

Разговор за старобългарската литература

Иван Дуйчев — По някои проблеми на старобългарската и старославянската литература 8
Донка Петканова-Тотева — По повод на някои мнения за старобългарската литература 24

*

Мартин Наг (Норвегия) — Блок, Маяковски, Милев 41
Видка Николова — „Иконите спят“ от Гео Милев 46
Нешо Давидов — Сатирата — поезия на баснята 56
Тодор Ст. Стойчев — Художествено познание и емоционално отражение 68

Две шейсетгодишнини

Елка Константинова — Неотменно по пътя на реализма 79
Георги Димов — Писател на българското село 84

100 години от смъртта на Сент-Бьов

Николай Дончев — Сент-Бьов в историята на френската литературна критика 91

ПРЕГЛЕД

Кую М. Куев — Студия за Владислав Граматик 98
Илия Конев — Научен труд за романтизма в българската литература 100
Кръстьо Куюмджиев — В началото на века 104

СОДЕРЖАНИЕ

Тодор Живков — Четверть века по пути социализма 3

Разговор о древнеболгарской литературе

Иван Дуйчев — По некоторым проблемам древнеболгарской и древнеславянской литературы 8
Донка Петканова-Тотева — По поводу некоторых взглядов на древнеболгарскую литературу 24

*

Мартин Наг (Норвегия) — Блок, Маяковский, Милев 41
Видка Николова — „Иконы спят" Гео Милева 46
Нешо Давидов — Сатира — поэзия басни 56
Тодор Ст. Стойчев — Художественное познание и эмоциональное отражение 68

Две шестидесятилетние годовщины

Елка Константинова — Неотступно по пути реализма 79
Георги Димов — Писатель болгарской деревни 84

100 лет со дня смерти Сент-Бьова

Николай Дончев — Сент Бьов в истории французской литературной критики 91

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Кую М. Куев — Студия о Владиславе Граматике 98
Илия Конев — Труд о романтизме в болгарской литературе 100
Крыстьо Куюмджиев — В начале века 104

Редакционен комитет
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ЧЕТВЪРТ ВЕК ПО ПЪТЯ НА СОЦИАЛИЗМА[1]

Тодор Живков

Успехите, които постигнахме през изтеклия четвърт век в изграждането на икономическата мощ на България, ни радват не сами по себе си. Българската комунистическа партия винаги е поставяла и поставя над всичко човека; грижата за човека винаги е била и е нейна първостепенна грижа.

Много са измеренията, които характеризират повишаването на жизненото равнище на нашия народ. Да вземем например реалния доход на човек от населението. Само през периода 1953—1968 *година той е нараснал от* 341 *лева на* 933 *лева (по цени* 1952 *г.) или близо три пъти. Последователно у нас се провежда линията на постепенно увеличаване на работната заплата и намаляване цените на стоките за народно потребление, израз на която е и постановлението на Централния комитет на партията и Министерския съвет за понататъшно повишаване жизненото равнище на народа, публикувано преди няколко дни.*

Увеличи се значително и фондът за потребление. През 1952 *година средният размер на потреблението на един човек от населението е бил* 234 *лева. През* 1968 *година той достигна* 695 *лева.*

Съществено се измени и самата структура на фонда за лично потребление, в полза на такива хранителни продукти, като месо, масло, захар и захарни изделия, а също на стоките за културно-битови нужди.

Увеличи се и общият размер на обществените фондове за потребление. За периода 1953—1968 *година това увеличение е близо* 7 *пъти, като само на пенсионните фондове то е* 9,4 *пъти. Разходите за здравеопазване и социални грижи през* 1952 *година са били* 19 *лева на човек, а през* 1968 *година —* 138 *лева. Но нашият идеал не е просто материално задоволената човешка личност, не е само човекът-потребител на материални блага.*

Верни на своето разбиране за смисъла на живота и на нашата борба, през всички тези години ние строехме не просто високоразвито икономически общество, а социалистическо общество, със социалистическа промишленост и социалистическо селско стопанство, със социалистическа икономика и обществено-политическо устройство, със социалистическа, комунистическа идеология и култура.

Културната революция в България беше и е неотделима съставна част от нашата социалистическа революция, от революционното преустройство на нашето общество от капиталистическо в социалистическо общество. Тя се опираше както на общите закономерности на социалистическата революция, открити от класиците на марксизма-ленинизма и успешно приложени в Съветския съюз и по-късно и в другите социалистически страни, така и върху

---

[1] Из доклада на първия секретар на ЦК на БКП и председател на Министерския съвет пред тържественото събрание на 8 септември в столицата, по случай 25-годишнината от социалистическата революция в България.

някои специфично български традиции в областта на идеологическия и културния живот, които бяха заложени от нашата партия и развити в съответствие с новия етап.

Когато преди шест века България попадна под чуждо иго, тя вече беше създала голяма за времето си култура. Робството прекъсна нейното свободно развитие. Но прекратило развитието на културата на господствуващата класа и на държавната власт, то остави една възможност за културна изява — устното народно творчество.

Именно поради това, когато в края на петвековното робство се създадоха условия за нашето национално Възраждане, живото и животворно народно творчество стана един от главните извори на новата българска култура. Естествено и закономерно нашето Възраждане издигна такива титани, като Георги Сава Раковски, Любен Каравелов, Христо Ботев, Васил Левски, които органично съчетаха в себе си революционната националноосвободителна дейност и революционната културно-просветителска дейност.

В условия на чуждо господство, при пълно отсъствие на държавни грижи за образованието и културата на народа изникнаха също така и такива самобитни български форми като народното училище, народното читалище, самодейният театър. В тях, а също така в манастирите, които бяха преследвани от чуждата държавна власт и намираха единствената си опора в народа, най-светлите народни синове отдаваха сили и енергия за духовното събуждане на народа и народът им даде онова велико име, онова висше звание, което те бяха заслужили — званието народни будители.

Тези дълбоко демократични традиции, този самодеен дух на българската култура като култура на народа не можаха да бъдат изтръгнати от живота и по времето на господството на българската буржоазна държавна власт. Творческият дух на българския народ се оказа по-силен и от чуждото робство, и от господството на буржоазната класа.

Защо стана така?

Българската буржоазия излезе на историческата сцена късно, в едно време, когато в развитите страни капиталистическият строй и неговата идеология бяха в своя залез и по света шествуваха социалистическите идеи. Само 13 години след освобождението на България вече възникна БРСДП и поведе упорита борба за вчедряване на социалистическо съзнание в младото работническо движение и в народната интелигенция. Идеите на експлоататорските класи бяха чужди и ненавистни на народните маси, идеите на социализма им бяха понятни и близки. Младата българска интелигенция в огромното си мнозинство произхождаше от народа, беше закърмена с възрожденски дух и поради това — извънредно податлива за високите идеали на социализма. И съвсем закономерно за онова време — създатели на българското социалистическо движение станаха предимно народните учители, народен учител беше и сам основоположникът на нашата партия, незабравимият Димитър Благоев — Дядото (Ръкопляскания).

От основаването на БКП мнозинството на българската интелигенция беше с нея, а една голяма част — най-добрата и най-влиятелната част на интелигенцията — беше в нейните бойни редове, бореше се и мреше под знамето на комунизма. (Ръкопляскания).

Поради всички тези причини комунистическите идеи с бързи темпове проникваха в културния живот и културата в България още в условията на буржоазната власт — въпреки всички преследвания, включително затворите, безследните изчезвания, разстрелите на най-видни дейци на българската култура.

Истински широки и благодатни възможности за развитието на българската култура обаче се създадоха след победата на народната власт. От култура, опозиционна на буржозната класа и нейната власт, социалистическата култура се превърна в култура на господствуващата работническа класа и всички трудещи се, в култура на новия строй и новата държава, в култура властвуваща; от култура преследвана и потискана — в култура поощрявана и подкрепяна.

Това доведе и не можеше да не доведе до небивал разцвет на българската култура, до невиждано издигане на общото културно равнище на най-широките народни маси.

Да вземем например народното образование. През изтеклите години ние решихме трите главни задачи, които стояха пред нашата образователна система. Първата задача — това беше превръщането на образователната система в социалистическа образователна система, отговаряща максимално на потребностите на социалистическото развитие. Втората задача — бързо да бъдат създадени необходимите кадри за всички сфери на социалистическото развитие и особено за материалното производство. Третата задача — образователната система да се демократизира последователно, за да се даде на всеки младеж възможност да завърши основно, а след това и средно или професионално образование, за да бъде подготвен да се труди в една или друга област на нашия живот.

Тези три задачи в основни линии са решени и решени успешно. Сега, както е известно, изхождайки от новия етап на нашето развитие, от задачите, които решаваме и ни предстои да решаваме в бъдеще, ние подготвяме реформа на образователната система. Този изключително важен въпрос неотдавна беше обсъден на специален пленум на Централния комитет на партията. Задачата сега е да се създадат условия за преминаване към всеобщо задължително и безплатно единно средно образование за цялото младо поколение — едно историческо завоевание с огромни последици за бъдещето на българската нация!

Успехите в развитието на образователното дело създадоха условия и възможности за бърз подем и на нашия научен фронт. През годините на народната власт коренно преустрои своята работа и невиждано се разрасна Българската академия на науките; създадена беше Академия на селскостопанските науки; бяха изградени десетки научноизследователски институти, ведомствени институти, бази за техническо развитие, изникнаха редица нови висши учебни заведения и пр.

Днес Народна република България разполага с огромна за нейните мащаби армия от научни работници, преподаватели, инженери, учители, агрономи, лекари, архитекти, техници, дейци на литературата и изкуството -- една могъща интелектуална сила, която рамо до рамо с работническата класа и селяните-кооператори влага знания, талант и ентусиазъм в изграждането на социалистическото общество.

През годините на народната власт ние създадохме значителна материална база за развитието на културата. С по-нататъшния растеж на социалистическата икономика, с повишаването на жизненото равнище на народа ще се подобряват и условията за разгръщането на културната революция. Както е казал нашият народ: „Гладна мечка хоро не играе!“ Днес отдавна са забравени и гладът, и недояждането, и неграмотността. Но и хорото вече отдавна не е единственото културно развлечение на народа!

Ние вече започнахме преминаването към петдневна работна седмица. Това означава преди всичко още един свободен от работа ден седмично, още един ден в полза на културното развитие, на физкултурата и спорта, на изграж-

дането на всестранно развита човешка личност. Същевременно този рязък скок в увеличаване на свободното от работа време поставя пред нас редица нови задачи и преди всичко — в по-нататъшното развитие на материалната база на културата.

Днес — ще приведа само някои данни — ние имаме 32 драматични театъра, 5 оперни театъра, 7 симфонични оркестра, над 4500 читалища и повече от 11 хиляди библиотеки.

Много ли е това или е малко?

Ако направим едно сравнение с която и да било капиталистическа страна, това би било много.

Ако направим обаче едно допитване до нашия народ, отговорът ще бъде, че всичко това е недостатъчно. Неотдавна под силния натиск на местната общественост ние бяхме принудени да открием нови държавни театри в някои окръзи, въпреки недостига от квалифицирани театрални кадри. Да не говорим за постоянните настойчиви искания за строителство на нови културни и читалищни домове в цялата страна!

Днес България с пълно право може да бъде наречена република на масовата художествена самодейност. (Ръкопляскания). И работата не е само в дълбокия стремеж на народа към красивия свят на изкуството, не е само в бликащите от всички кътчета на страната народни таланти. Разцветът на художествената самодейност в най-голяма степен се дължи на ясната политика на партията и правителството, на огромната подкрепа, която дават на самодейността профсъюзите, масовите организации, цялата наша общественост, на апостолската всеотдайност на самодейците. Ние се гордеем с разцвета на художествената самодейност, със забележителния факт, че у нас над 400 хиляди души активно участвуват в самодейните колективи. Ние виждаме в това едно от доказателствата за преобразяващата и възраждаща човека сила на социалистическия обществен строй.

А — както е добре известно — всичко, което една комунистическа партия върши, е продиктувано именно от грижата за човека. Това се отнася както до областта на идеологическата дейност, до областта на културната революция, така и до преустройството на нашето селско стопанство и изграждането на мощна промишленост. Ние внедрявахме механизацията на село, за да освободим нашите кооператори от черния и убиващ човека труд, да увеличим и поевтиним продукцията, да издигнем жизненото равнище и да създадем условия за културен живот на селскостопанския труженик. Такава е целта и на нашата социалистическа индустриализация — да се облекчи трудът на работника, да се повишава производителността на неговия труд, да се произвеждат все повече, по-евтини и по-качествени стоки за задоволяване растящите нужди на народа. Индустриализацията и особено автоматизацията на промишленото производство предизвикват дълбоки прогресивни изменения в професионалната структура, издигат общата културна и специална подготовка на работническата класа, равнището на нейния живот.

В това направление — в изграждането на новото общество, в действителното освобождение и израстването на новата човешка личност — ние виждаме и своите най-големи постижения през изтеклия четвърт век.

Този процес започна с ликвидирането на диктатурата на буржоазията, осветяваща, крепяща и провеждаща експлоатацията на човека от човека, и с установяването на властта на диктатурата на пролетариата — класата, която най-много от всички класи е заинтересована от премахването на експлоатацията и която, за да освободи себе си, трябва да освободи всички други класи и слоеве на обществото.

Освобождението на човека, с други думи, построяването на социалистическото общество — е дълъг, сложен и труден процес. Нашата власт, властта на диктатурата на пролетариата, която в България се осъществява във формата на народната демокрация, извърши голяма работа в това направление и измина голям път както в изграждането на икономическите основи на новото общество, така и в развитието на обществено-политическия живот. И въпреки че ни предстои да изминем още немалък път, големите резултати са налице.

Днес социално-икономическото и идейното единство на нашия народ едва ли може да бъде оспорвано и от най-заклетите врагове на социалистическия обществен строй. Кому не е ясно, че вече няма такава сила на света, която може да върне нашите селяни назад, към капиталистическото село, или да превърне нашата почти двумилионна работническа класа в жива сила на капитала?!

Господари на своята съдба, свободни, образовани и културни, мислещи творчески и упорито борещи се за бъдещето в най-широкия и най-точен смисъл на тази дума, пламенни патриоти и интернационалисти, предани на делото на партията и на комунизма — такива са хората, които израснаха и се оформиха в обществено-политическия кипеж на нашето време и в борбата за всестранното социалистическо преустройство на България. (Ръкопляскания). Тези нови хора са нашето най-велико завоевание, на тях се крепи нашият днешен ден, те са нашата спокойна увереност в неминуемото тържество на комунизма в нашето скъпо Отечество — Народна република България! (Продължителни ръкопляскания).

ПО НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА СТАРОСЛАВЯНСКАТА И СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Иван Дуйчев

В обнародваната напоследък статия на видния съветски изследвач, отличен познавач на староруската и изобщо старославянската литература проф. Д. С. Лихачов[1] са поставени на разглеждане цяла редица общи и частни въпроси из областта на средновековната славянска литература, които заслужават най-голямо внимание. Авторът на първо място прави опит да внесе в литературознанието някои нови понятия и определения, каквото е преди всичко понятието „система на литературата“, ще рече „определено съотношение на нейните части помежду им: видовете на литературата (преводна и оригинална, църковна, историческа, естественонаучна, публицистична и др.), на нейните жанрове, на нейните отделни произведения“. Заедно с това той изтъква, че системата или структурата на дадена литература подлежи на непрекъснато изменение, като в нея се долавят различия съобразно с отделните исторически периоди. Проф. Д. Лихачов си поставя за задача да разгледа най-древния период от това развитие, а именно времето от IX до XIII в., и то що се отнася до зараждането и началния развой на литературата у южните и източните (ще рече руските) славяни. Неговото внимание е насочено предимно към староруската литература: според него, тя представя „пример за онези явления, които са свойствени и на другите старославянски литератури“. Тези общи разсъждения представят за съветския специалист по старославянска литература само въведение към разглеждането на няколко частични въпроса от особено голям интерес. На първо място това е въпросът за влиянията в средновековните литератури на източните и южните славяни.

Трябва да се съгласим с автора, че „влиянията на една литература върху друга могат да бъдат от различен тип“, а заедно с това, че влиянията в областта на литературата съставят само част от влиянията на културите помежду им. Общо взето, по негови думи, „типовете влияния в литературите повтарят типовете общокултурни влияния“.

Не тези твърдения на бележития съветски учен обаче представят най-голям интерес, а неговият опит да внесе в литературоведението и изобщо в

---

[1] Д. С. Лихачов, Старославянските литератури като система. Литературна мисъл, XIII, кн. 1 (1969), стр. 3—38; ср. още неговата статия в: Славянские литературы. VI международный съезд славистов. Доклады советской делегации. Москва 1968, стр. 5—48. По повод на тези статии се изказаха: К. М. Куев, По някои въпроси на старобългарската литература. Литературна мисъл, XIII, кн. 2 (1969), стр. 48—61; Б. Ст. Ангелов, За някои общи черти в развитието на старославянските литератури. Пак там, XIII, кн. 3 (1969) стр. 51 - 61; Лилияна Грашева, Славянските литератури в ново осветление. Пак там, стр. 62 - 71. В моята статия съм се старал да избягна повторения на вече казаното от споменатите автори.

културната история някои нови понятия и нови термини. За него терминът в л и я н и е се оказва недостатъчен и незадоволителен и затова той прави опит да наложи един нов термин: т р а н с п л а н т а ц и я. Основание за това му дават явления общо от културния живот и частно от литературата. Преди да да се правят каквито и да било възражения на тези нововъведения, нека да видим точно каква е мисълта на автора и да се помъчим да я доловим във всички нейни оттенъци. На първо място, съображенията му по отношение на незадоволителността на термина „влияние“ що се отнася до общокултурните явления. „Можем ли да твърдим — поставя въпрос проф. Лихачов[1], — че византийската религия е „повлияла“ на руската, че византийското православие е оказало „влияние“ на руското езичество? Разбира се, не! Византийското християнство не просто е „повлияло“ на религиозния живот на русите — то е п р е н е с е н о в Русия. То не е изменило, не е преобразувало езичеството — то го е з а м е н и л о. . . В много случаи е по-правилно да говорим не за „влияние“ на отделни културни явления от Византия, а за п р е н а с я н е т о на тези явления. Това п р е н а с я н е обаче е съвсем своеобразно. То не е само механическо и с него животът на явлението не е свършвал. На новата почва п р е н е с е н о т о явление продължава да живее, да се развива, придобива местни черти. . . Да отделим една категория явления от културното въздействие на Византия, в които трябва да виждаме не проява на „влияние“, а проява на т р а н с п л а н т а ц и я на византийската култура на славянска почва. Явленията се присаждат, трансплантират на нова почва и тук продължават самостоятелен живот при нови условия и понякога в нови форми. . . Явлението трансплантация е било възможно поради това, че повечето културни явления и произведения на руското средновековие не са имали окончателен вид. Паметникът живее във всяка епоха, приема нови форми и се изпълва с ново съдържание. Той е подобен на р а с т е н и е, изменящо се под влияние на климатическите и новите природни условия.“

Терминът трансплантация (фр. transplantation) тук е употребен в неговото широко значение: зает от царството на ботаниката, гдето първоначално означава чисто и просто „п р е с а ж д а н е“ (не п р и с а ж д а н е!), той се употебява по-късно фигуративно в смисъл на „пренасяне, преместване“. Подходящ ли е обаче този термин за обозначаване на определени културни явления? По мое мнение, неговата употреба било в първоначалното му значение на „пресаждане“, било във фигуративното му значение на „пренасяне“ в областта на културния живот не би била оправдана. И в единия, и в другия случай се налага идеята за механическо действие, при което преносимото — частно пресажданото растение — не е подложено на никаква или пък на много малка промяна: то просто се п р е с а ж д а от една почва на друга. Не в такъв смисъл могат да бъдат схващани чисто културните явления: при тях това „пренасяне“ е свързано най-често с големи промени във форма и съдържание. Когато се твърди, че Византийската империя е допринесла за християнизиране на древна Русия или за п р е н а с я н е на християнството там, в това няма никакво противоречие с твърдението за оказване на културно влияние от Византия върху Русия. Ние тук боравим повече или по-малко с фигуративни изрази, които изразяват едно и също явление: въздействие на една културна общност върху друга, в случая в определена сфера на историческия живот. Терминът „пренасяне“ на християнството, строго погледнато, също се явява неподходящ. Едва ли наистина можем да твърдим, че християнството не е „преобразувало езичеството“, а го е „заменило“, следователно за влияние не би могло да се говори. Въпросът е донякъде до степента, не до същината на явлението.

---

[1] Д. С. Л и х а ч о в, Славянските литератури, стр. 8—9.

Навсякъде с християнизирането става „заместване“ на старата езическа вяра, но заедно с това тази стара езическа вяра в някои свои прояви се „преобразува“ и продължава да съществува. Много добре е познато, че при началната мисионерска дейност съзнателно или несъзнателно се запазват множество черти от чисто езическите вярвания и обреди. Без да се отива много далече, нека припомним поне най-общите явления: християнските мисионери са разрушавали стари капища и оброчни места, като на тяхното място съграждали църкви, запазвайки понякога старата архитектурна форма, строителните материали, па дори и деня на честването на съответното езическо божество. Под не един от християнските светци, почитани при християнството, се таят езически божества. На най-високия атонски връх, гдето днес се издига храм на името на свети Илия, някога е имало светилище на бога на слънцето — Хелиос. Почитаните от езичниците славяни свещени извори със целебни води много често са се запазили и по-късно: те станали онези „аязма“, които християнското духовенство търпяло и допускало да бъдат почитани и след изоставянето на езическата вяра. В народната вяра — у всички славяни, у българи и руси — са запазени множество черти на старите езически вярвания. Наистина, християнството в голяма степен е „преобразувало езичеството“, но не го е напълно „заменило“. Ограничавайки се с този единствен пример от живота на културата, можем да поставим въпроса за целесъобразността на един нов термин, като „трансплантация“ или „пренасяне“ за обозначение на явления, които общоупотребимото наименование „влияние“ или „въздействие“, взето в неговия широк смисъл, може напълно сполучливо да предаде и изрази.

Изразът „трансплантация“ ми се струва неподходен и за изразяване на явленията от книжовния живот. „Пренасянето на литературното произведение — пише проф. Лихачов — в средните векове е свързано с продължаване на неговата литературна история, с появата на нови редакции, понякога с неговото приспособяване към местните, национални условия. Византийското произведение в резултат на това се оказва в известна степен творба на местната национална литература. Разбира се, не всички преводни произведения се изменят в еднаква степен.... Не можем механически да делим староруската литература (а заедно с нея и други старославянски литератури) на о р и г и н а л н а и п р е в о д н а. Това деление би било подходящо за литературите на новото време с техните устойчиви текстове. При старославянските литератури работата е много по-сложна. Така наречената п р е в о д н а литература е органична част от националните литератури: тя няма точни граници, които да я отделят от о р и г и н а л н а т а литература. Преводачите и преписвачите в по-голямата си част са съавтори и съредактори на текста. Текстът на преводните произведения живее също така, както и текстът на оригиналните. Наред с това той има сложно отношение към оригинала, от който е направен преводът...“

Необходимо е да се уточнят някои подробности в тези съждения. Процесът на превеждането и „животът“ на преведеното произведение при новите културно-литературни условия трябва да бъдат разграничени по възможност по-строго. Преди всичко, превеждането не може да бъде смятано в никой случай като дейност на трансплантация или пренасяне в обичайния смисъл на думата. Традиционното деление на старославянските литератури на оригинална и преводна би трябвало да се запази, но като се уточни понятието преводна литература, а освен това се добави онзи вид литература, която заема междинно място и която се зове компилативна книжнина (книжнина на с г л о б и). Това деление не е механическо, а засяга произхода и съдържанието на дадено произведение. Преводаческата дейност далеч не бива да се смята като дейност на „трансплантиране“ или „пренасяне“ в обикновен смисъл на тези

слова. Първите византийски мисионери, които са действували всред южните и източните славяни, са вършели наистина дейност, която донякъде би могла да бъде означавана като „пренасяне“: те са чели гръцките богослужебни книги пред славянското множество, проповядвали са така, както са знаели. Така „пренесеното“ християнско слово е попадало наистина на камък, без да даде никакъв плод. Старославянските книжовници употребяват за означаване на преводаческата дейност израза п р е л о ж е н і е к н и г ъ, което ще рече „промяна на книгите“ (а може би и на буквите). Действително, превеждането е налагало п р о м я н а, а не просто пренасяне, от един език на друг, от едно писмо на друго. За обозначаване на това сложно явление терминът трансплантация се явява неподходен. Използувайки едно съвършено изразно средство, каквото е била създадената от Константин Философ-Кирил славянска азбука, ранните славянски преводачи са извършвали една наистина огромна работа на творци. Превеждайки книгите на Писанието, богослужебните книги или творенията на патристическите автори, те е трябвало да коват думи и изрази, за да предадат понякога твърде сложни мисли на един довчера некнижен език. Тази творческа дейност на преводачите ги прави наистина творци на език, но те остават все преводачи: те предават на нов, славянски език онова, що са писали чужди писатели. А тази тяхна преводаческа работа, дори когато я вземем от едната ѝ страна, именно езиковото претворяване, не може по никакъв начин да бъде определена като „пренасяне“ или като „трансплантация“, както този термин обичайно би се тълкувал и както се употребява в неговото етимологическо значение. Нека прочее продължаваме да употребяваме общоприетите термини „влияния“ или, за двустранно въздействие, „взаимовлияния“: употребявани в техния широк смисъл, те са достатъчни да изразят и то по-добре същите тези явления, за които термини като „трансплантация“ или съответно „пренасяне“ могат да внесат известна неяснота. Самата преводаческа работа представя една от проявите на културните влияния и в никакъв случай не бива да бъде смятана като механичен процес на просто „пренасяне“, а твърде сложен процес на подбор и на езиково претворяване, за да се предадат колкото може по-точно идеите на първообраза. Общо казано, преводачът „пренася“ всъщност съдържание, като го влива в нова форма — при неразвит още книжовно език, изграждайки тази форма при вече развит, прибягвайки до съществуващите форми на израз. Това езиково претворяване може да бъде съпроводено и с промени в съдържанието, достигащи по-големи или по-малки размери. А с това процесът се усложнява още повече.

Голяма част от старославянската литература, главно от началния период на нейното развитие, се състои наистина от преводни произведения. Признавайки това, ние нито най-малко не накърняваме нейното значение. Нима в съвременните литератури, дори на големи народи, покрай самобитните творби не съществуват огромен брой произведения преводни, взети от по-развити, а понякога и малоразвити литератури? Наличието на преводни произведения нито най-малко не може да бъде смятано като отрицателно явление: то е една от ярките прояви на все повече утвърждаваща се културна общност между народите, независимо от степента на тяхното културно развитие. Нещо повече: някогашните преводачи, при все още неразвити литературно езици, са извършвали една наистина огромна дейност. Те не само са обогатявали с нови творби своите национални литератури, но и са изковали литературния език. Старобългарският писател Йоан Екзарх заслужава да бъде упоменат като велик творец в полето на книжнината не само заради своите слова и проповеди, но и — в не по-малка степен — за своите преводи. Неговото произведение „Небеса“ има чисто изборно-преводен характер, но затова пък в него книжовникът е дал доказателство за своята рядка способност да изкове многочислени

нови слова и обрати на речта, за да положи основи за по-нататъшното развитие на старобългарския и старославянските езици. Неговото преводачество не е механично „пренасяне“ на византийско книжовно произведение: то е истинско п р е т в о р я в а н е!

Вместо да боравим с общи и затова понякога неубедителни разсъждения, би било необходимо да се обърнем към конкретни примери от преводната литература, за да се установят пределите на преводаческото творчество, сиреч да се види доколко преводачът и самостойният книжовен творец се покриват в своята работа. Общо взето, съществува тежнение да се спазва колкото е възможно по-пълно и точно първообразният текст. Тази а к р и б и я, за която става дума, се спазва съзнателно или несъзнателно в различна степен. Най-строго се спазва тя при превеждане на текстовете с литургично и църковно-религиозно съдържание: там всяко отклоняване от смисъла на първообраза може да доведе до еретически или хетеродоксни извращения. Именно затова и Константин Философ заявява пред император Михаил III и патриарха, през 862/63 г., че той може да се наеме да върши своята мисионерско-просветителна работа всред великоморавските славяни само при условие, че съществува писменост на славянски език: без това „скрепяване“ на словото чрез писмо съществувала опасност от най-големи извращения на вярата. Чрез употребения израз „писане на вода“ се изразява именно идеята за неточност и нетрайност, а това е представяло особена заплаха за православното учение[1]. Ако това изискване спрямо религиозно-църковните текстове се предявявало във връзка с наличието на азбука като изразно средство на славянската реч, то е важело в не по-малка степен и при предаване на смисъла на текста. Неспазването на това правило обаче се налага по различни причини. Преди всичко, като изключим богослужебните текстове и книгите на Писанието, спрямо другите произведения понякога се проявява известна свобода що се отнася до авторството. Общо взето, за средновековния писател почти не съществува понятието „авторска собственост“, както това се схваща в ново време. „Плагиатството“ е широко разпространено явление: по-незначителни автори си присвояват чужди творби, а понякога, за да придадат по-голяма стойност на свои писания, ги приписват на много известни писатели. Така, на един такъв виден патристически писател като Иоан Златоуст са приписани десетки произведения, които в действителност не му принадлежат[2]. Незачитането на авторството и плагиатството понякога оправдават по-свободното отношение към даден преводен или просто преписван текст: той просто бива претворяван не само по форма и по език, но и по съдържание. От този вид произведения ние трябва да отделим същинските компилации: те са наистина на границата между истинския превод и самостойното творчество. Най-сетне, отклоняването в превода понякога се дължи чисто и просто на незнание или неумение на преводача да предаде точно своя първообраз.

Всичко това показва колко сложно е съотношението между първообраз и превод. За редица преводни произведения ние можем да установим по-определено степента на точност и пълнота, с които първообразният текст е бил предаден. Така например много полезни са в това отношение направе-

---

[1] За подробности вж. моята статия: Към тълкуването на Пространните жития на Кирила и Методия. В: Хиляда и сто години славянска писменост 863—1963. Сборник в чест на Кирил и Методий. София 1963, стр. 112 сл. Няколко посочвания за тази народна подумка „пиша на вода“ бяха дадени напоследък от Н. И. И к о н о м о в, Балканска народна мъдрост. Успо- редици на български, сръбски, турски, румънски, гръцки и албански пословици и поговорки. София 1968, стр. 93 (разновидности: „запиши го на леда“ или „запиши го на снега“ и т. н.) за съжаление на автора е останало непознато вече писаното по въпроса.

[2] Става дума за така назованите s p u r i a.

ните наблюдения относно преводите на историографските произведения[1]. Съвършено незначителни са отклоненията и съкращенията, които са били направени от преводача на „Световната летопис“ на Константин Манаси, преведена през първата половина от управлението на цар Иван Александър (1331—1371): това са само няколко места, като главно на едно място се долавя съзнателно изменяне на оригиналния текст, като името на Цариград е заменено с името на българската столица Търново, а името на византийския император Мануил I Комнин (1143—1180) с името на българския цар[2]. Промяната е извършена напълно съзнателно, с оглед на оформилото се тогава схващане за Търново като „Нови Рим“. Така наречените „Историкии“ на Константин Преславски представят всъщност просто превод на Хронографа на цариградския патриарх Никифор (806—815), като са внесени съвършено малки изменения в текста[3]. Излишно е да се добавя, че някои от преводите са били правени с толкова голяма точност, щото те могат днес да ни помогнат за проверка и уточняване на първообраза, а поради това, при загубени оригинални текстове — за тяхното възстановяване[4].

Преводното произведение намира разпространение чрез ръката на преписвачи. Както знаем от различни свидетелства, преписваческата работа е била строго проверявана, към нея се предявявали особено строги изисквания. И все пак, многократното преписване, особено от неуки и неумели преписвачи, внасяло множество изменения — най-често в отрицателен смисъл. Това е именно животът на книжовното произведение от преводен характер при новите условия: то наистина се променя подобно на „растение, изменящо се под влияние на климатичните и новите природни условия“. Това обаче съставя един нов момент, след като дадено произведение е било включено в книжнината на един народ и започва да се преписва и разпространява. Извършената от големия български книжовник на XIV и началото на XV в. патриарх Евтимий Търновски проверка на книгите е била наложена именно поради съзнанието за вмъкналите се чрез преписвачи нежелателни изменения и извращения, преди всичко в църковно-богослужебните текстове[5]. Така наречаното „исправление книг“, което се върши преди всичко и най-рано в България, можело да бъде оправдано доколкото се отнасяло до отстранение на измененията и извращенията в смисъла: то е означавало възвръщане към правилността и точността на първоначалния текст. Когато обаче то се е насочвало към езика и дори към правописанието, то можело да означава и напълно назадничаво явление, което е ограничавало развитието и изразявало осъдителен консерватизъм. С оглед на всичко това, едва ли можем да се съгласим с

---

[1] По въпроса вж.: M. W e i n g a r t, Byzantské kroniky v literatuře cirkevněslovanské. Přehled a razbor filologický, I—II. Bratislava 1922—1923; Ю. Т р и ф о н о в, Византийските хроники в църковно-славянската книжнина. Известия на Историческото дружество, VI (1924) стр. 163—181; И в. Д у й ч е в, Преглед на българската историография. Jugoslovenski istoriski časopis, IV, nr. 1—2 (1938) стр. 40 сл.; Übersicht über die bulgarische Geschichtsschreibung. In: V. B e š e v l i e v-J o h. I r m s c h e r, Antike und Mittelalter in Bulgarien. Berlin 1960, p. 51 sqq.

[2] W e i n g a r t, op. cit., I, pp. 160—219.

[3] За това произведение вж.: В. Н. З л а т а р с к и, Най-старият исторически труд в старобългарската книжнина. Списание на БАН, иф. клон 15 (1923), стр. 132—182; Д у й ч е в, Преглед на българската историография, стр. 42—43; Из старата българска книжнина. VI. Книжовни и исторически паметници от първото българско царство. София 1943, стр. 45—50, 199—200.

[4] За подробности по въпроса вж.: I. D u j č e v, Medioevo bizantinoslavo. II. Saggi di storia letteraria. Roma 1968, p. 3 sqq.

[5] Някои интересни наблюдения във връзка с ревизията на литургични български текстове обнародва покойният И в. Г о ш е в, Божествената литургия на Златоуста. Критически

някои твърдения на видния съветски литературен историк, когато той пише: „Показател на новото време е появата на други тенденции в живота на старите произведения. В ново време старото произведение се пази от промени. То се консервира, а понякога и „реставрира“, като все пак се подлага на някакви изменения. Работата на ренесансовите филолози, които се стремят да възстановят първоначалния вид на паметника, е показател за появата на историческото съзнание на новото време. В Русия на това съответствува до известна степен появата на „исправление книг“ през XVI и XVII век“[1]. Може би това явление може да се схване и обясни най-правилно, поне що се отнася до южните славяни, като се анализира именно дейността на търновския голям книжовник, патриарх Евтимий, а също и неговите непосредни следовници като Константин Костенецки[2]. Накратко казано, уподобяването на едно книжовно произведение от преводен характер в „растение“, което живее и се развива при нова културна почва, е оправдателно само до известна степен, не толкова при създаването на самия превод, а едва в един последователен момент, когато то започва да се преписва и разпространява: колкото повече се преписва, толкова повече промени могат да бъдат извършени в него, понякога съзнателно, а често и несъзнателно. Положителни или отрицателни, тези промени не са обаче истинския „живот“ на дадено книжовно произведение: те могат да го доведат до извращения и да изменят напълно неговото съдържание и неговия изразен облик.

Твърде много неща могат да се кажат във връзка с поставения за разглеждане проблем за „старославянската литература-посредница и славянската рецензия (редакция) на византийската култура“[3]. Струва ми се, че този проблем може да бъде разрешен само когато бъде поставен на правилна основа, сиреч когато си изясним добре какво представя Византийската империя и съответно нейната култура. Нека бъде позволено да обобщя тук накратко изказани другаде съображения[4]. Така, през всички начални векове на своето съществуване, до епохата на големите турски завоевания, Византийската империя представя една пъстра по народностен състав държавна общност. Само в последните времена на нейния живот като държава Византия заема територии, които са населени предимно или дори изключително от гръцко по народност население. Широко употребимото наименование „ромеи“ няма национално значение: то означава просто поданици на обширната и разнородна по състав империя, в чиито предели живеят, редом със сравнително малобройното гръцко население, народности от най-различен произход, като се започне от обитаващите в Сицилия и Южна Италия сицилианци и калабрийци, обитателите на северноафриканските земи, през Сирия — чак до днешните южно-

---

бележки и изяснения с четири приложения на стари текстове. Годишник на Богословския факултет, XXII (1942—1943), стр. 112 сл. За патриарх Евтимий и неговото „изправление“ на литургичните книги: Хр. Ив. Попов, Евтимий последен търновски и трапезицки патриарх (1375—1394 г.). Пловдив 1901, стр. 62 сл.; В. Сл. Киселков, Патриарх Евтимий. София 1938, стр. 189 сл. Основно изследване: П. А. Сырку, К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. I. 1. Время и жизнь патриарха Евфимия Терновскаго. — I. 2. Литургические труды патриарха Евфимия Терновскаго, СПб 1898—1901.

[1] Лихачов, пос. съч., стр. 9.

[2] Подробности вж. у K. M. Kujew, Konstantyn Kostenecki w literaturze bulgarskiej i serbskiej. Kraków 1950, p. 20 sqq.

[3] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 10 сл.

[4] Ив. Дуйчев, Извращаване на византийско-славянските културни отношения. Истор. преглед, XX, кн. 1 (1964), стр. 105 сл.; Byzance et les peuples de l'Europe du sud-est La synthèse byzantine. In: Actes du premier Congrès international des études balkaniques e sud-est européennes. III. Histoire. Sofia 1969, pp. 184—194.

руски области и Прикавказието. Като основни отлики на Византийската империя трябва да се смятат два елемента: християнската вяра в нейния православен облик и, на второ място, гръцкият език като общ език на държавата, при толериране на другите национални езици на населението. Римската държавна традиция господствува в империята докъм началото на VII век; тогава в Източната Римска империя се извършват някои дълбоки преобразования, които я превръщат в същинска Византийска империя, откъсната от Запада, обособяваща се все повече и повече и отдалечаваща се от територите, някога средище на държавния и културния живот.

Излишно е да се повтаря, че векове наред, почти до втората половина на XI столетие, начело на империята стоят личности от различен народностен произход: императори, излезли от средата на тракоилирийското население, от Сирия, Армения и прочее. Византийската империя дава достъп по този начин и на множество потомци на многочисленото славянско население, които обитават в южните балкански земи, в древна Гърция, по някои острови и на няколко места из Мала Азия. Някои потомци на това славянско население, разбира се, възприели православието и гръцкия език, достигат най-висши длъжности в държавната и църковната йерархия. За да се крепи едно хилядолетие след падането на западния дял на древната Римска империя, Византийската империя е преживяла наистина едно „възраждане“, което означава обнова на нейното население, а това ѝ влива нови сили, за да продължи живота си за още десет века. Западният дял от Римската империя пада под ударите на омразните „варвари“, които там създават свои държави. Източната Римска империя се задържа и продължава непрекъснато своето съществуване: навремени тя сякаш се люшка под техните удари и заплахи както по границите, така и вътре в нейните предели, но все пак намира сили да устои на тези сътресения. Цариградското правителство проявява наистина по-голяма гъвкавост пред заплахата на „варварите“, от които то толкова много се страхува: то успява да се справи с тях или поне търси да постигне това, прилагайки най-разнообразни средства. Най-силното оръжие на византийското правителство за борба против „варварите“ е умело провежданата политика на асимилация: толерантността към разните етнически групи, които живеят в пределите на империята, става основа на тази асимилация. Никой днес не е в състояние да установи колцина са онези потомци на негръцко население, предимно славяни, които империята е погълнала и крие зад доброволно приетите или наложени силом, вследствие на християнизацията, имена от библейско-християнски произход. Изпълненият с гордо самосъзнание, като потомък или приемственик на древните римляни, ромей се отнасял наистина с презрение към тези „варвари“. На тези „варвари“ обаче империята дължала до много голяма степен своето чисто „биологическо възраждане“, а след това и обновата в държавния, политическия и културния си живот.

Цариградската православна патриаршия държела под своето върховенство огромно по численост население, което било още по-разнородно по състав, отколкото поданиците на империята. Чрез щедро поддържаната мисионерска дейност Цариград обръщал към православието различни чужди народности, всред които действувала една здраво организирана църковна йерархия, подчинена на цариградската патриаршия и прокарваща нейната политика, в пълно съгласие с политиката на имперската власт. Византийските василевси почти винаги, с много редки изключения, са намирали цялостна подкрепа на своята външна политика в дейността на православната патриаршия. Някога дори обсегът на действие и влияние на цариградската патриаршия е бил много по-обширен, отколкото сферата на политическо въздействие на цариградското

правителство. През пролетта на 1453 г. Цариград паднал под властта на завоевателите турци, Византийската империя престанала да съществува. Надживяла я обаче цариградската патриаршия. Може дори да се каже, че в известен смисъл цариградската патриаршия успяла не само да устои на ударите на завоевателя, но и разширила сферата на своята власт. Нека приведем единствен пример. Така, след падането на българските земи под турско владичество в края на XIV век, не се ли възползувала патриаршията от Цариград, за да премахне с един удар извоюваната от българския народ с много усилия църковна независимост — символ и изявление на държавната независимост — и да разпростре своята власт над всички български земи и да организира тук непосредствено подчинена своя църковна йерархия? Именно покръстването на огромните славянски множества на Балканския полуостров и в руските земи подчинило под цариградската патриаршия и поставило в по-голяма или по-слаба зависимост от нея многомилионно православно християнско население от негръцки произход. С оглед на това някои изследвачи са поставили дори питането, доколко тази патриаршия е свързана, чрез народностния състав на своето „паство", със славянството от православния свят и доколко тя принадлежи само на Византийската империя. Накратко казано, немислимо е да се говори за вътрешната и външната история на Византийската империя, без да се вземе под внимание участието на православното славянство, огромно по численост. Така нареченият „славянски проблем" е стоял пред империята почти хилядолетие: откъм VI до XV в. Трябва да имаме смелостта да погледнем нещата в тяхната същност: трябва да признаем участието и приноса на славянството в държавния, политическия, икономическия и културния живот на Византийската империя. Не сторим ли това, ние ще разглеждаме един дълъг и сложен исторически процес съвсем едностранчиво и непълно.

Въпросът за така наречената византийска култура най-често бива разглеждан също така едностранчиво. Според едно общоприето мнение тази култура има много широка сфера на влияние, но средището на нейното създаване и изграждане е единствено столицата Цариград, вторият имперски град Солун и някои други градове и места в пределите на империята. Наистина, главното средище на византийската култура е столицата Цариград, но тя се създава и оформява в земите на целия източно-православен свят, с други думи казано, тя е култура на средиземноморския свят, доколкото той е бил свързан предимно по вяра със средището на православието — Цариград. Византийската култура се изгражда в области, далеч по-обширни от пределите на империята дори в периодите на нейната най-голяма политическа мощ. Империята никога не е владяла политически безбрежните руски земи, населени с православно славянство. И все пак там се създават паметници на книжнината и на изкуството, които носят много елементи на чисто византийската култура. След възникването на балканските славянски държави империята губи политическата си власт над най-голямата част от тези области от Балканския полуостров. И все пак много паметници на книжнината и изкуството, особености в държавната организация, бита и общо културата на средновековна България могат да бъдат преценени като „повлияни" от Византия. Оправдано ли е прочее да окачествяваме тази култура на южното и източно православно славянство като чисто византийска? Не, това е една своеобразна славяно-византийска култура. Земите на православното славянство не са области, които просто попадат в една сфера — огромна по пространство, — в която се разпространява култура, създадена в средището на империята и разнасяна оттам нашир и надлъж по света. Правилно е да говорим не толкова за с ф е р а н а в л и я н и е на култура, която се изгражда във Византия като политическо цяло, главно в Цариград и някои големи средища на импе-

рията, и оттам се излъчва всред православното славянство, колкото за сфера насъздаване на тази култура, която повече или по-малко условно наричаме византийска, а би следвало в много случаи да назоваваме и определяме като византийско-славянска култура. Старая Ладога се намира, струва ми се, на няколко хиляди километра далеч от столицата Цариград. Създадената там през втората половина на XII век църква, посветена на името на Св. Георги Победоносец, е украсена със стенописи от чисто „византийски стил".[1] Твърде смело е да мислим, че дори в периода на политическа мощ и културен разцвет на империята там, край Ладожкото езеро, са могли да действуват само майстори от Византия, гърци по потекло, за да сътворят този така интересен паметник на изобразителното изкуство. Това изкуство не е „византийско", нито „гръкофилско", то е едно византийско-славянско изкуство.

Когато говорим прочее за културата на православното славянство от средновековието, ние трябва да я окачествяваме именно като „византийско-славянска култура", в чието създаване са участвували, следвайки внушения и образци от Византия, творци от славянско потекло, а не само за „византийска култура", пренесена от Византия, намерила тук разпространение и подражавана с по-голямо или по-малко умение. Православното славянство продължава да живее с тази „византийско-славянска култура" векове наред, след като империята на василевсите изчезва като политическо тяло под ударите на османските завоеватели. Разбира се, в изграждането на така наззованата византийска култура са взели участие не само славяни: тя се оформява в някои свои значителни постижения също в земите на арменци, грузинци, сирийци, копти, южноиталийското население и прочее. Доколкото обаче намираме творби на тази култура в областите на източното и част от южното славянство: руси, българи и сърби, ние имаме основание да говорим именно за „византийско-славянска", а не общо за „византийска" култура. Проучвайки прочее историята на Византийската империя и проявите на високата, през векове ненадминатата по богатство и разнообразие култура, означавана обичайно като „византийска култура", българи, сърби и руси проучват не чуждо минало, а в много голям дял миналото и културата на своите предци от средновековието, проучват своята национална история и култура. Отделен е въпросът за местните своеобразия на тази култура, за така оформените „национални" художествени и книжовни школи и т. н. Тук се извършва сложен исторически процес на отношения и съотношения между културна „метрополия" и „периферни средища": както това се наблюдава другаде, „метрополията" съдействува за възникването и оформяването на „периферните средища", които по-късно заживяват свой живот, обособяват се, откъсват се от „метрополията" и много често ѝ се противопоставят. Но това са въпроси, които не бива да се разглеждат тъй, пътем, а заслужават нарочно и задълбочено проучване.

В светлината на всички тези разсъждения настояванията за въвеждане на едно ново определение, като „славянска рецензия (редакция) на византийската култура" ми се струват неуместни. Не е въпрос, естествено, само за терминологичните определения: те могат да бъдат тълкувани по-буквално или по-свободно. Когато се говори за „редакция" или „рецензия", ние имаме пред очи известна даденост от областта на културното или книжовното творчество и тази даденост претърпява по-големи или по-малки изменения в нова среда

---

[1] В. Н. Лазарев, Фрески Старой Ладоги. Москва 1960; ср. моята бележка в Byzantinische Zeitschrift, LIV (1961) p. 473.

и при нови условия. Новото тук се състои в измененията, същината обаче остава: тя е донесена от другаде. Обявявайки се против определенията „трансплантация“ или „пренасяне“, естествено, не може да се говори и за „редакции“ или „рецензии“ по същина, не само поради това, че самите тези два термина са твърде неподходящи що се отнася до културни явления. Ако ние възприемем схващането за „византийско-славянска култура“, създадена — ако и под византийско въздействие — на славянска почва и от творци славяни по потекло, не можем да говорим за „рецензии“ или „редакции“ на тези културни паметници, които съставят тази култура: те просто са създадени „на място“, те не са „пренесени“. Употребявайки термините „редакция“ или „рецензия“ на византийската култура, ние логически преставаме да мислим за „създаване“, самостойно и самобитно, а мислим за „претворяване“. По такъв начин ние лишаваме средновековната култура на православното славянство от нейната самобитност и въобще я поставяме в пълна зависимост от Византия. Нима славяните от нашия културен кръг само „претворяват“ заета от Византия култура, а не я създават, па дори и под известно чуждо, специално византийско въздействие? Бележитият ленинградски литературовед наистина съзнава опасността от подобни изводи, но все пак при неговата постановка на въпроса те неизбежно се налагат. Много по-правилно е било да се говори за своеобразна византийско-славянска култура, дори за славянско своеобразие на византийската култура, но подразбирайки в това един творчески процес, не толкова пасивно възприемане на създадена във Византия култура.

Видният познавач на старата славянска култура и литература говори за „литература-посредница... част от редакция или рецензия на византийската култура“[1]. Той приема правилното становище за многонационалния произход на византийската култура: „Самата византийска култура и в своята родина се отличава с многонационален характер, като при изграждането ѝ са изиграли значителна роля и славяните“[2]. Не намирам обаче признание за изграждане на тази култура и извън пределите на Византийската империя, при участие на славяните, което не може да бъде отречено при една нова постановка на проблема. Когато се проучват средищата на византийско-славянско общение и сътрудничество[3], стига се до несъмнения извод за създаването, чрез тяхно посредство, на една византийско-славянска култура, а не на някаква „славянска рецензия“ на културата на Византия. В същото време твърде предпазливо трябва да се борави и с термина „експанзия на византийската култура“[4]: неговата употреба също не включва загатване за активен процес, а просто се отнася за разпространение и сякаш пасивно възприемане на нещо вече създадено. Западноевропейският ренесанс е обусловен до голяма степен от появата на Запад, през XIV—XV векове, на бегълци от Византийската империя, които се спасяват от османските нашествия и пренасят в земите на западните народи паметници на изкуството и книжнината, а и сами се включват в творческата дейност на съответните народи. В застрашената от участниците в Четвъртия кръстоносен поход Византийска империя през 1204/1205 г., а после, след нейното разгромяване и установяването на Цариградската латинска империя, започва процес на д и а с п о р а, сиреч на разсейване на творци от областта на изкуството и книжовността. Подобна диаспора докарва худож-

---

[1] Д. С. Л и х а ч о в, пос. съч., стр. 14.
[2] Д. С. Л и х а ч о в, пос. съч., стр. 14 сл.
[3] И в. Д у й ч е в, Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. ТОДРЛ XIX (1963), стр. 107—129.
[4] Ср. В. Н. Л а з а р е в, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. Византийский временник, XVII (1960), стр. 93 сл.; ср. Д. С. Л и х а ч о в, пос. съч., стр. 15 сл.

ници и писатели в южните славянски земи и при русите също и през XIV и началото на XV век.

Такъв процес се наблюдава и в културния живот на българския народ в съотношенията му с руските земи, главно в два периода: през края на X и началото на XI век, при византийското завоевание на българските земи, а по-късно през XIV век, през време на турското завоевание. Проводници на „южнославянското", по-определено и частно българското влияние в Русия от XIV—XV век са именно такива бегълци, които носят със себе си паметници на книжнината и изкуството. На твърденията на големия познавач на древноруското и византийското изкуство проф. В. Н. Лазарев следователно могат да се направят, по моя преценка, възражения не до ролята на тези „бегълци" и пренасянето на културни ценности[1] като фактор в културното развитие, а по-скоро относно тълкуването на схващането „експанзия" на културата като пасивен или активен процес. Разбира се, „пътуванията и пренасянията" (на културни ценности) не бива да бъдат смятани, както добре сочи проф. Д. С. Лихачов[2], като „единствена основа на византийското влияние" и въпреки това тяхната огромна роля в този процес на културни въздействия не бива никак да бъде подценявана. Когато се говори за „изпращане на местни майстори" да се учат във византийските средища на културата[3] или за „местни майстори, но възпитани в традициите на византийското изкуство"[4], с това вече се загатва за активно участие в изграждането на тази култура на православното славянство — и иначе не може да се говори за тези явления. Въпросите обаче не се изясняват, когато вмъкваме едно ново понятие — понятието за „култура-посредница". Така, според проф. Лихачов[5], „съществува... оная култура-посредница, която определя формите за възприемане на византийската култура... В страните на южните и източните славяни се създават не национални школи на византийското изкуство, а единна славянска рецензия на византийската култура и в пределите на тази славянска култура-посредница — местни, национални школи". По-нататък, като признава ролята на влиянията на отделните славянски народи помежду им, той изтъква влиянието на българската култура върху руската: „въздействието от страна на България върху другите славянски страни е въздействие само на оная част от нейната култура, която е била подложена на византинизация... Българската култура влияе и се „трансплантира" в Русия само в оная своя част, която представяла от себе си християнската култура-посредница". Трябва да призная, че тези разсъждения се нуждаят от значителни уточнявания.

Преди всичко, от Византия проникват всред българите, па и всред другите християнски народи, влияния от различен характер. На първо място, това е едно „официално влияние", провеждано от страна на „официалните"

---

[1] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 15 сл.

[2] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 16: „Но, като отхвърляме примитивните представи за пътуванията и пренасянията като единствена основа на византийското влияние, ние не трябва да си затваряме очите пред типичната за средновековието подвижност на интелектуалния слой на феодалната класа. Тази подвижност има зад себе си общи причини поради единната за всички южни и източни славяни църковна ориентация, наличието на многобройни центрове за общуване на славянството — манастирите на Атон, Цариград, Йерусалим и други, съществуването на общ език и в крайна сметка на обща култура-посредница." Въпросът за тези средища на славяно-византийско общение е разгледан подробно от мене (Центры, стр. 107 сл.), като са използувани достъпните свидетелства по писмените извори.

[3] В. Н. Лазарев, пос. съч., стр. 94: Посылка в Константинополь, на Афон и в другие крупные церковные центры местных мастеров для повышения квалификации с последующим их возвращением на родину.

[4] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 16.

[5] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 16 сл.

власти — цариградското правителство и патриаршията — и следващо линията на византийското православие в разните области на живота: религия, литература и изкуство. Не бива обаче да се забравя, че редом с това „каноническо" и „официално влияние" с не по-малка сила проникват еретически и хетеродоксни течения, противни на официалното православие и понякога в най-остра съпротива срещу него. Ако за първия род влияния бихме употребили обозначението „официални влияния", вторият вид би трябвало да определим като „народни влияния", които в някои моменти от историческия живот и в известни области са не по-малко силни от преднамерено и упорито прокарваната политика на държавни и църковни власти тук и там. Още преди доста години аз настоях на това необходимо разграничаване на влиянията от Византия в областта на книжнината: от една страна, „каноническата", поддържана или просто „търпяна" от властите книжнина, и от друга страна, „неканоническата", сиреч апокрифната или хетеродоксната книжнина[1]. Наистина, една голяма част от нашата и общо славянската апокрифна книжнина прониква от Византия, като се разпространява било в преводи или в преработки на българска или славянска почва. В това отношение Византия се явява посредница между славяните и литературите на някои източни народи и езици. Когато се говори за проникване на съчинения например от староеврейската или сирийската литература[2], па и от други литератури, не бива да изпускаме от предвид, че най-често това става чрез посредството на Византия и византийската литература. Достатъчно е да се посочи един пример: в старобългарската литература от X век, а по-късно — чрез българската литература се разпространяват откъси от съчинението на сирийския писател Бардезан Едески (154—222) „Книга за законите и страните"[3], но единствено благодарение на византийско посредничество — сиреч чрез византийски превод и преправка. Твърде смело е да се мисли за непосредно общение на славяните с тези източни литератури, независимо дали това се отнася до южните или източните славяни. Затова твърдението, че „при превеждането на паметници от тези езици не е имало гръцко (ще рече византийско!) посредничество", не е приемливо. По-важно е обаче друго обстоятелство, а именно: от средновековна България значителна част от апокрифната книжнина бива пренесена в древна Русия, именно като една „неофициална" и „неканонична", забранена от светските и църковни власти „нелегална" книжнина. Излишно е да се излагат тук подробности: те са достатъчно добре известни. Ако това е така, може ли тогава да се поддържа мисълта, че „българската култура влияе.. в Русия само в оная своя част, която представлява от себе си християнската култура-посредница"? Без да се влиза в подробности по въпроса за влиянието на българското богомилско движение върху подобни движения в древна Русия, трябва да се запитаме, дали пренасянето на богомилска книжнина оттук там и частно на апокрифи с богомилски тежнения съставя наистина дял от „християнската култура-посредница"? Богомилската доктрина се гради върху новозаветни елементи, но това е една антицърковна доктрина и съставя съвършено различна струя в културното

---

[1] Доклад на XII международен конгрес на византолозите в Охрид, 10—16 септември 1961; издаден съкратено и в пълен текст: Les rapports littéraires byzantino-slaves. Sofia 1961. — XIIe Congrès international des études byzantines. Ochride 1961. Rapports complémentaires Résumés. Belgrade-Ochride 1961, pp. 83—100 — Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines. Ochride 10—16 Septembre 1961. I. Beograd 1963, pp. 411—429; Medioevo bizanti-no slavo. II. Saggi di storia letteraria. Roma 1968, pp 3—27.

[2] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 14.

[3] За подробности вж.: Ив. Дуйчев, Естествознанието в средновековна България. Сборник от исторически извори. София 1954, стр. 258 сл.: I Dujčev, Medioevo bizantino-slavo. I. Saggi di storia politica e culturale. Roma 1965, p. 31 sqq.: II, pp. 9, 193, 604 sqq.

и литературното общение между нашите народи. Несъмнено е, накратко казано, че в тези твърдения има много неща за оправяне, за изясняване и уточняване, преди да бъдат възприети като едно убедително тълкуване на проявите в областта на културата и специално на литературата.

Предложението да се въведе понятие „старославянска литература-посредница“ заслужава да бъде най-внимателно проучено. Според видния съветски автор, „н а д н а ц и о н а л н а единна литература-посредница съществува и у южните и източните славяни. Тя притежава свой наднационален църковнославянски език, общ за всички южнославянски и източнославянски литератури фонд от паметници и единна литературна съдба, единно литературно развитие“[1]. Във връзка със създаването на тази така наречена „старославянска литература-посредница“ трябва да бъде разгледан, на първо място, проблемът за съдържанието на преводната литература от гръцки език. В мое изследване на византийско-славянските отношения през средновековието, обнародвано преди около осем години[2], бе направен анализ на преведените от гръцки език съчинения и проникнали по този начин първом в старобългарската литература, а после — главно чрез нейно посредство — и в литературите на другите православни славянски народи. Изтъкнато бе, че най-голямата част от тези преводи от гръцки език представят не произведения на същинската византийска литература, ще рече литературата след VI—VII в., а преди всичко съчинения на автори, писали на гръцки, през патристическия период — сиреч времето, когато са живели и писали големите „църковни отци“, от първите векове на християнската епоха. Подобни схващания бяха изказани, независимо от тези мои наблюдения, от съветския литературовед И. П. Ерьомин[3]. Ако и да изхождаше от едно незадоволително познаване на византийската литература и не бе взел под внимание писаното през ново време по тези въпроси. И. П. Ерьомин стигна до някои правилни наблюдения. Вярно е, на първо място, неговото наблюдение за това, че старобългарските и староруските книжовници са се насочвали „предимно към автори от IV—VI в., към класиците на гръцката църковна литература“[4]. Това е всъщност епохата на патристическата гръцка литература, главно от периода от IV докъм средата на VIII век; един много превеждан и особено ценен автор като Йоан Дамаскин (около 675—749) принадлежи към късната гръцка патристика. Произведенията на патристическите писатели едва ли могат да бъдат определени като „по-прости и по-приспособими за възприемане“: някои от тях са творби на първостепенни писатели, които пишат на изискан псевдо-класически език и разглеждат най-отвлечени проблеми на християнското богословие. Не поради това те са били превеждани на старобългарски и на старославянски. Писателите от патристическия период са творили във времето, когато се е оформявала християнската

---

[1] Д. С. Л и х а ч о в, пос. съч., стр. 11.

[2] Вж. специално казаното от м е н: Medioevo bizantino-slavo, II, pp. 4—5: „En parlant de la dépendance de la littérature slave médiévale de Byzance, il faut préciser les faits. Destinée à contribuer à l'affermissement de la foi chrétienne et à sa défense devant les assauts des doctrines hérétiques, la littérature des peuples nouvellement convertis se proposait des buts bien définis. Ce n'est que dans la littérature patristique en langue grecque les écrivains slaves de cette époque pouvaient trouver des oeuvres à traduire si bien adaptées à la réalisation de ces buts. En effet, la majeure partie des oeuvres en langue grecque, traduite par les Slaves au Moyen âge, appartient à la littérature patristique. . .“.

[3] И. П. Е р е м и н, О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. В: Славянские литературы. Доклады советской делегации. V международный съезд славистов, София, сентябрь 1963. Москва 1963, стр. 5—13. Статията би следвало да се разгледа обстойно във връзка с някои непълноти и неточности относно тълкуването на старата българска литература.

[4] Е р е м и н, пос. съч., стр. 8.

догматика в защита срещу първите християнски ереси, срещу езическото и някои хетеродоксни учения. Техните съчинения са били смятани основа на цялото християнско и църковно учение на православието. Преминаването на един народ към новата вяра не се е изразявало единствено чрез покръстването, а и чрез възприемането на тази обстойно и тънко разработена църковна догматика. А това е можело да стане само чрез запознаването с писанията на строителите на християнската идеология, на догмите и на обредите. Отличително за патристическата книжнина е тъкмо нейният общохристиянски, наднационален характер: въпреки че за голяма част от най-видните църковни отци е отличително това, че те са писали на гръцки език, техните творби са до голяма степен „пред-византийски" — на прехода от древността към византийската епоха в развитието на културата.

Когато първите славянски преводачи са се насочвали към творбите на патристическите автори, те са вършели това на първо място поради съзнанието, че именно там, в тези писания, един новопокръстен народ можел да намери най-доброто обоснование на новата вяра, формулировка и тълкуване на нейните догми и сложна църковна обредност, заедно със защита пред съмненията и колебанията, пред критиките и нападките на еретици и отклоняващи се повече или по-малко от православието мислители. Превеждането на тази книжнина е целяло да задоволи за новопокръстените славяни същите потреби, на които е трябвало да отговорят самите патристически писатели — за тяхното време. Тази патристическа книжнина от преводен характер била обогатена и през по-късния период от развоя на старата славянска литература: патристически автори биват превеждани не само в началния период, но и много по-късно. Ако трябва да говорим наистина за някакъв „общ за всички южнославянски и източнославянски литератури фонд от паметници", то този литературен фонд се състои точно от писанията на патристическата литература. Преведени в огромното множество преди всичко и най-рано в старобългарската — значи на старобългарски — произведенията на патристическите автори биват пренесени всред другите православни славянски народи. Като си послужим, с известна уговорка, с терминологията на проф. Д. С. Лихачов, трябва да кажем, че „основа на тая велика литература-посредница създава старобългарската литература". Пренесени в другите православни славянски страни, тези преводи там заживяват „свой живот": преписват се, волно или несъзнателно се променят, разпространяват се, обогатяват се чрез нови преводи на непреведени още съчинения или пък повторни преводи и съкращения или преработки. Ролята на средновековните български книжовници обаче не спира тук, в началния период. Вярно е, че „тази старобългарска литература става основа на литературата-посредница", ако тълкуваме по думите на ленинградския литературовед явленията. Заслугата на българските книжовници се състои обаче не само в това, че полагат „основа" на „общия литературен фонд": България и през целия по-късен период от средновековието продължава да бъде средище на оживена книжовна дейност. Отделно трябва да се говори за самостойното книжовно творчество: то представя отделен клон от литературното развитие на българския народ и заслужава специално разглеждане. В дейността на преводачите сред българските книжовници от средновековието се правят приноси, несравнимо важни, през всички векове — от втората половина на IX столетие до XIV и XV векове.

Дори и като преводачи и компилатори старите български книжовници вършат твърде важно историческо дело: те заимствуват от най-богатата на времето литература и правят достъпни на своите събратя и по-късно на другите славяни от православния свят основни съчинения в различни области не само от верския и църковния кръг. Действително, не бива „да се страхуваме да при-

знаем огромната роля на Византия в изграждането на славянската литература-посредница и на отделните национални славянски литератури“[1]. Вярно е, че „самата византийска литература не е тясно национална, а в значителна степен многонационална“, но е вярно доколкото е „многонационална“ Византийската империя и създадената от нея култура. Творенията на множество автори от византийската епоха — да спомена тук само историописта: Прокопий Кесарийски, Агатий Миринейски, Ана Комнина, Никита Хониат, Георги Акрополит, Йоан Кантакузин и други — те са „византийски“, в духа на „византийския национализъм и патриотизъм“. И може би тъкмо затова никое от техните произведения не е било преведено на стробългарски и общо на старославянски. Заслугата на българските преводи се дължи между другото и на това: те най-добре са познавали, поради непосреден допир с империята, средногръцки език и са имали най-широк достъп до творбите на книжнината на Византия. Знанието на гръцки език всред другите православни славяни е било много по-ограничено — възможностите да се изучи този език там са били много по-малки. Говорейки за общ литературен фонд, за чието създаване и обогатяване старите български писатели от IX до XV век са дали най-богат принос, който по никакъв начин не бива да се подценява, твърде рисковано е да се говори и за неговия „наднационален характер“. Термини като „наднационална единна литература-посредница“ и „наднационален църковнославянски език“ или нещо подобно могат да предизвикат различни тълкувания и крият в себе си неясноти, поради което предизвикват тежки възражения.

Проф. Д. С. Лихачов има наистина изключителна заслуга за това, че в своята статия поставя на разглеждане и — нека добавя — на критическа преценка редица, цяло множество твърде важни проблеми из областта на старата славянска литература. Би могло много да се говори например по въпроса за църковно или светско съдържание на старата българска и старата славянска литература, за отношението между литература и изобразителни изкуства, за връзките между литература и фолклор и т. н. Може човек да не се съгласи с предложените от големия познавач на старата славянска литература, какъвто е несъмнено Д. С. Лихачов, разрешения на тези и всички други поставени на разглеждане проблеми. Това обаче нито най-малко не би следвало да се тълкува като отричане на неговата заслуга да постави проблемите на разглеждане и да направи опит за тяхното разрешение. Нека и изложените по-горе разсъждения бъдат тълкувани именно в тази светлина: като израз на желание да се допринесе за разрешението, колкото може по-пълно и по-убедително, на основни въпроси от нашата, славянска литературна история от средновековието. Старателното и грижливо проучване и обмисляне на всички тези проблеми, както те са набелязани и разтълкувани от заслужилия учен-специалист от Ленинград, представят тъкмо израз на особеното внимание и интерес, с които са посрещани неговите новаторски схващания в полето на литературната история на славянското средновековие.

---

[1] Д. С. Лихачов, пос. съч., стр. 18.

ПО ПОВОД НА НЯКОИ МНЕНИЯ ЗА СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Донка Петканова-Тотева

Винаги ни е възхищавала забележителната обобщителна мисъл на Д. С. Лихачов и неговата широка ерудиция, които му позволяват да погледне по нов, извънредно оригинален начин на редица проблеми в старата руска литература — до голяма степен проблеми и на българската литература — и да изрази убедително нови становища, насочващи научното дирене към неизследвани области. Неговата статия „Старославянските литератури като система“ (Литературна мисъл, кн. 1, 1969) обаче особено много ни вълнува, защото, както е известно, в нея се засягат специално проблеми на старобългарската литература и редица принципни въпроси, които се отнасят изобщо до характера и развитието на старославянските литератури.

Голяма част от изказаните от Д. С. Лихачов мисли са резултат от проникновени наблюдения и не могат да не се вземат предвид от славянските учени при научноизследователската им работа над родната литература. Други становища смущават със своята категоричност на обобщението или подтикват към размисъл, тъй като подлагат на преоценка традиционни понятия и схващания. Статията на Д. С. Лихачов подканва към задълбочено и всестранно разглеждане на старобългарската литература върху равнището на съвременната наука.

*

Напълно възприемам възгледа за типовете влияние и мисълта, че не всички явления на византийското въздействие в Русия, естествено и в България, „могат изобщо да бъдат приведени към термина „влияние“ (стр. 8). Една категория явления наистина просто се пренасят от Византия в дадена славянска страна, като при пренасянето им не се свършва с „тяхната история“; явлението продължава да се развива, „придобива местни черти“. За изследването на отделните литератури тази постановка на въпроса е много важна. Тя разкрива пред изследвача огромна и сложна област за проучване. За исихазма у нас например едва ли може да се каже, че е възникнал под влияние на византийския исихазъм. Учението е възприето и пренесено в България. Българските му представители са се учили пряко от идеолозите на исихазма и са станали техни верни последователи. Във връзка с исихазма във Византия се създава нов литературен стил, който в общи черти също бива пренесен в България. Но дали исихазмът у нас, проявен в църковния, обществения и културния живот, е досущ еднакъв с този във Византия? Едно сравнително проуч-

ване между творчеството на византийските и българските писатели-исихасти би разкрило конкретно местните черти на исихазма в България, би показало с какво българските му привърженици — Теодосий, Евтимий, Григорий Цамблак — го развиват с оглед на българските условия и задачите на българското обществено и културно развитие. Конкретните проявления на исихазма на българска земя и евентуално новите черти в него — ето една сложна и много важна задача, която стои пред българската наука. Нейното разрешение ще разкрие особеностите, общото и частното в развитието на българската култура в навечерието на падането на България под османска власт.

Не мога обаче безрезервно да възприема гледището, че влиянието е по-късно явление, че то започва тогава, когато „пренасянето в е ч е е и з в ъ р ш е н о“ (разр. моя, стр. 8). Влиянието „представлява въздействие — пише Д. С. Лихачов, — което води до изменение на в е ч е у с т а н о в е н и форми и съдържание“ (стр. 9). Смятам, че още с възникването на славянските литератури влиянието върви е д н о в р е м е н н о с пренасянето и присаждането, с трансплантацията, както нарича това явление Д. С. Лихачов. Ако изхождаме от началния период на българската литература (IX—X в.), веднага ще забележим, че редом с преводните и компилативните произведения на българска почва се появяват и изцяло оригинални по съдържание, дух и задачи творби, които не могат да се подведат под термина трансплантация. Те са рожба на българските книжовници, творят се на българска земя и най-важното здраво са свързани с актуални български проблеми, отразяват чувствата на съвременниците и служат на интересите на българската държава. Имам предвид произведения като „Похвално слово за Кирил“ от Климент Охридски, пространните жития на Кирил и Методий, „Азбучна молитва“ от Константин Преславски, „За буквите“ от Черноризец Храбър, стихотворната похвала за Симеон, житията за Климент и Наум. Някои от тези произведения възникват преди да са се появили преводни съчинения от същия вид. Похвалните слова на Климент са сътворени, преди да имаме преводни похвали, житията на Кирил и Методий са написани, преди да разполагаме с преводни жития, а Храбровата творба по смисъл и задачи — апология на една писменост — няма подобна във византийската книжнина. Следователно тези творби не са явления на трансплантацията нито в конкретния, нито в по-общия смисъл. Очевидно е, че в края на IX — началото на X в. в българската литература явлението „трансплантация“ се придружава, а понякога изпреварва, от друг тип явление — оригиналното творчество. А това от своя страна означава, че трансплантацията — пренасяне, пресаждане и приспособяване — върви паралелно с явлението „влияние“, тъй като влиянието се проявява само при оригиналното творчество. Аз схващам влиянието не само като причина за промяна на вече установени форми и съдържание, но и като подтик, причина за поява на нещо ново. Оригиналното българско творчество е нов тип явление в сравнение с трансплантацията, то е обусловено преди всичко от културните нужди на християните в България и от основните тенденции в нейното обществено развитие, но тъкмо като християнско културно явление това творчество не е могло да възникне независимо от културата на съседна Византия. То се опира върху установени византийски литературни традиции. Климент се учи направо от оригиналите на византийската хомилистична литература; той усвоява нейните форми по отношение на композиция, стил, литературни похвати, за да създаде ново по своего емоционално и идейно съдържание произведение. Константин Преславски се учи от византийските азбучни акростихове и от византийския политически стих, за да сътвори славянски акростих и да отрази в него своите радости и желания, трепетите на цялата прогресивна българска интелигенция на времето. Черноризец Храбър усвоява полемическите

похвати на Константин-Кирил, който получава своето литературно образование във Византия, черпи фактически материал от византийски трудове, за да си изработи свой полемичен стил и своя аргументация в блестящата защита на славянските книги против гръцките нападки.

Следователно, като схващаме влиянието като пример, като подтик, като творческо приложение на нечии достижения, трябва да кажем, че творби като „Азбучна молитва“, „За буквите“, похвалните слова на Климент, пространните жития на Кирил и Методий и др. възникват до голяма степен именно под влияние на византийската книжнина, що се касае до формалните им особености — композиция, стил, похвати, стихосложение. Без византийската литература те са немислими в тези им форми, тъй като в езическа България подобна литература не е позната. Не би могло да се каже, че формалните особености се трансплантират, а съдържанието възниква съмостоятелно, тъй като всяка творба представлява неделимо единство на форма и съдържание, при това решаващото при определяне на оригиналността на творбата е съдържанието.

*

Като изхожда от идеята си за трансплантацията на „византийската култура и нейните отделни паметници и явления“, Д. С. Лихачов прави следния извод: „От изложеното е ясно — не можем механически да делим старорускатa литература (а заедно с нея и други старославянски литератури) на „оригинална“ и „преводна“. Това деление би било подходящо за литературите на новото време с техните устойчиви текстове. При старославянските литератури работата е много по-сложна. Така наречената „преводна“ литература е органична част от националните литератури; тя няма точни граници, които да я отделят от „оригиналната“ литература. Преводачите и преписвачите в по-голямата си част са съавтори и съредактори на текста. Текстът на преводните произведения живее също така както и текстът на оригиналните...“ (стр. 10).

В разсъжденията на Д. С. Лихачов за съдбата на преводната литература, за ролята, която играе тя на чужда земя, за взаимодействието между преводна и оригинална литература, има дълбока правда. Всеки, който е проучил дори малка част от преводната литература, се е убедил, че още при нейния подбор преводачът преценява кое е необходимо и защо, кое може да се пренесе и да заживее на чужда почва и какво място ще има в живота на обществото. Преведеният паметник не е като чуждо тяло в една друга литература, а като нéин необходим момент; той заживява равноправен живот със създадените на онази земя творби, става неделима част от „националните литератури“. Преводните произведения предлагат идеи и форми, които определят възгледи и вкусове, отговарят на естетически изисквания, изнасят литературен опит. Някои преводни творби — каквито са апокрифите и повествователната литература — така здраво се вкореняват в бита на славяните, така успешно задоволяват техните духовни потребности, че за читателя е нямало никакво значение български ли са те или византийски. Вярно е също така, че някои преводни паметници се подлагат на промени. Това става при самото им превеждане или при преписването им, а промените са свързани с историческата обстановка и свидетелствуват за определени обществени и литературни нужди. Поради тези причини, наистина, опасно е механичното деление на литературата на „преводна“ и „оригинална“ и евентуално омаловажаването на преводната литература при изследването на славянското средновековие, тъй като тя е важна съставна част от света на средновековния човек. Трябва да отделяме еднакво внимание на преводната и оригиналната литература и като ги разглеждаме

в тяхната сложност, взаимодействие и проследим съдбата им през вековете, да дадем по-пълна и точна картина на книжовния живот през средновековието с особеностите му в различните периоди. Не толкова това обаче има предвид Д. С. Лихачов, когато говори, че не бива механично да делим литературата на преводна и оригинална. Тук се съдържа едно възражение от терминологично естество. Като изхожда от правилчите мисли за историята и ролята на преводните творби в славянските страни, Д. С. Лихачов счита, че термините „оригинална“ и „преводна“ литература са твърде условни и неподходящи за старославянските литератури. Затова той предлага друго деление — „литература-посредница“ и „местна литература“. Тъкмо тук имам известни възражения, защото в изводите за преводната литература според мен се съдържат някои неточности.

Ако, от една страна, имаме причини да сме недоволни от термините „преводна“ и „оригинална“ литература, тъй като между тези литератури действително няма абсолютна граница, от друга страна, имаме не по-малко сериозни основания да ги запазим. Като изключим правописните и езиковите промени, които не засягат смисъла на преводното произведение, преводните текстове показват повече устойчивост, отколкото неустойчивост. Голяма част от преводачите имат ясното съзнание, че превеждат чужд труд и техните усилия са насочени към пълното и точно превеждане на текста. Най-талантливите преводачи — обикновено и добри познавачи на гръцкия език — се стремят да превеждат точно не само смисъла на текста, но и формалните му особености — богатството на синонимиката, стила. Други съсредоточават вниманието си предимно върху верността на мисълта. Това обаче зависи от възможностите на отделните преводачи, а не засяга принципите. Добрият, точен превод през средновековието се цени. След Кирил и Методий българските им последователи имат за образец тяхната преводаческа дейност. Кир Дионисий от Килифаревския манастир е възхваляван от патриарх. Калист, че еднакво добре владее гръцки и славянски език и умее „чудно“ да превежда. За майсторските му преводи той е наречен „дивният Дионисий“. През втората половина на XIV в. точността на превода се издига в основен принцип. Счита се, че отклоненията от образците са направени от небрежност или от невежество. Смята се още, че неточността води до заблуждения и ереси. Старецът Йоан от Атон и патриарх Евтимий превеждат отново голям брой книги с главното съображение да бъдат те „точни и съгласни с догмите“ (Цамблак).

Такова отношение към текста се проявява не само при богослужебните книги, които не са малко на брой, но изобщо при всички канонични книги, между които и произведенията на отците на църквата и на най-изтъкнатите византийски хомилитици и агиографи — Йоан Златоуст, Йоан Дамаскин, Кирил Александрийски, Атанасий Александрийски, Дионисий Ареопагит, Теодор Студит, Симеон Метафраст, Исак Сирин и др. Техните произведения обикновено не се разпространяват анонимно, а съдържат имената на авторите, които често стават нарицателни. Тези имена се зачитат, те респектират, тук авторската собственост не е пренебрегната и затова не се допуска съавторство. Едни и същи жития например — най-разпространеният и може би най-много четеният средновековен жанр — живеят в течение на векове в почти еднакъв вид. Понякога ги срещаме в различни преводи — по-съвършени или по-неумели, — но нови по същество моменти, нови тълкувания или съществена стилна редакция в тях не се откриват. Пропуските са повече случайни, различията между преписите са езикови и правописни (неизбежни при разпространението на текстовете в различни среди), те не говорят за съзнателно съавторство или съредакторство.

Традицията на зачитане авторитета на признатите църковни автори се разбива в Гърция едва през XVII в., а у нас през XVIII, когато дори класиците започват да се допълват и изменят, техните мисли се съчетават с мислите на новите издатели и преводачи. Това явление обаче стои във връзка с изменението на принципите, с проникването в литературата на едно по-предметно народно мислене.

Какво е положението с другите видове творби? Българската преводна литература по отношение на нейната история е слабо проучена, тук ни предстои огромна работа. Въз основа на общи наблюдения обаче може да се каже, че и творби, освободени от авторитета на големите имена и от светостта на богослужебните книги, показват значителна устойчивост при разпространението. Между хрониките например единствена Манасиевата хроника бележи интересно отклонение от оригинала — в нея са вмъкнати бележки от българската история, а стиховете на оригинала са преведени в проза. При трудни произведения второто явление може да се забележи и при новите литератури, а прибавките са направени по такъв начин, че да се разбере и от читателя, че са добавки, че са чужд материал в преводния текст. За да разграничи преводното от своето, преводачът пише прибавките с киновар. Следователно у него има съзнанието, че не може своеволно да се променя превежданият текст, че трябва да се запази чистотата на превода.

Редица произведения не се свързват от преводачи и преписвачи с името на определен автор, тъй като идат от Византия анонимни — това са повестите, разказите и апокрифите. Със своето съдържание и образност те се отделят от официалната литература, съдържат в себе си фолклорни елементи, имат изключително четивен характер и нямат авторитета на каноничните книги. Всичко това и преди всичко анонимността им позволява на разпространителите им да станат съавтори и съредактори на неизвестните им създатели. Самите преводачи и преписвачи на тези творби са свързани с народните среди, не са добре запознати с догмите и с официалните литературни принципи, затова се отнасят свободно към книжовните паметници, приблизително така както към фолклора. С тази си работа те всъщност се отклоняват от общоприетия принцип за точно превеждане, нарушават традицията. При това веднага трябва да се каже, че тяхната свобода не е много голяма, тя е несравнимо по-ограничена, отколкото при фолкора. Ние не познаваме две и повече средновековни български редакции на „Александрия“ или на някой разказ, свидетелстващи за активна съавторска работа. Активизиране в това отношение може да се забележи едва през XVII—XVIII в., например в поп Пунчовия дамаскин от 1796 г. се намира разказ за цар Александър — основна преработка на един момент от „Александрия“. Сравнително най-голяма съавторска работа през средновековието се извършва в апокрифите, защото те са сродни на фолклора и се разпространяват сред народа главно от нисшето духовенство. И. Иванов говори за богомилски елементи в апокрифите, което показва, че византийски апокрифи са минали през богомилска среда. В каква степен е обаче вмешателството на богомилите в тях, това науката още не е разрешила. Нужно е издирването на първоизточниците и внимателното им сравнение с българските апокрифи, считани за богомилски обработки, за да се определи степента и значението на съавторската и съредакторската работа. Отсега обаче може да се каже, че тя засяга отделни моменти от апокрифите, при това ограничен брой апокрифи. При разпространението на вече преведените текстове те също слабо се променят. Ако повечето от преписвачите са и съредактори, трябва да очакваме от всеки апокриф, преписван в течение на много векове, най-малко по няколко редакции. А такова нещо няма. Популярни апокрифи, като „Ходене на Богородица по мъките“, „Видение Павлово“, „Епистолия от

небето“ и др. в различни преписи от различни векове показват предимно езикови и правописни разлики, а по същество нищо ново. Повече промени — съкращения или вметки — се отбелязват през XVII—XVIII в. при предаването на апокрифите от църковно-славянски на новобългарски език.

От изложеното може да се види, че в старобългарската литература трябва да се различават два типа преводачи и преписвачи. Едни свързани с официалната литература, по-образовани, които се стремят да спазват точно оригиналите, и други, свързани с повествователната и апокрифната литература, които се отнасят по-свободно към преводния текст и в известна степен го редактират или преработват. Съотношението между двата типа преводачи обаче през различните епохи не е еднакво. До XV в. включително п р е о б л а д а в а първият тип преводачи, следователно точните преводи, които и при разпространението си показват устойчивост. От края на XVI в. насетне вторият тип преводачи и преписвачи започва да се увеличава и през XVIII в. даже да преобладава, но това вече не е типично средновековие, а рушене на средновековните принципи в условията на сравнително ниска образованост. Активната намеса в текстовете през това време говори за разклащането на традицията и на религиозните идеи, за сближаването на преводачите до народа и народните схващания, за усилията им да приспособят преводните творби към конкретния живот, тъй като оригиналната литература, която трябва да отговори на належащите нужди, е бедна, а потребностите бързо растат.

Като изхождам от изложените факти, смятам, че имаме достатъчно основание да делим българската литература до XVI в. на „преводна“ и „оригинална“. Между тях стои една особена група произведения, чужди на новата литература и напълно законни и жизнени за средновековната — компилациите. Делението на старобългарската литература на „преводна“ и „оригинална“ се налага и от други съображения. Тъкмо токова деление позволява да се види развитието на българската култура. Преводната литература, колкото и здраво да се присади в чуждата почва, и дори да се изменя повече, отколкото в действителност, в никакъв случай не може да изрази ясно растежа, интересите и спецификата на един народ. Оригиналната литература през средновековието също не отразява живота на народността в пълнота, но все пак много по-тясно се свързва с нейните борби, интереси и изисквания, отразява най-ясно нейния подем и упадък. Делението на литературата на „преводна“ и „оригинална“ позволява да се определи и влогът на българите в славянската и изобщо в християнската култура и в същото време да се види характерното за самите тях, онова, което е свързано с тяхната история и фолклорни традиции. Това не пречи тази оригинална литература да се разглежда в сферата на византийската култура (но не бих казала като нейна „рецензия“), „доколкото най-общите принципи на религиозните, философски и естетически представи и идеи идат у славяните именно оттам“.

Част от българската оригинална литература придобива общославянски характер — „За буквите“, „Азбучна молитва“, словата на Климент, „Беседа против богомилите“ на презвитер Козма, химните и житията за Кирил и Методий, житията на патриарх Евтимий. Тези творби получават общославянски функции, стават „международни“. Те именно п р и д о б и в а т това качество десетилетие, понякога столетие, след като са създадени от българската действителност и са отслужили вече своя първи дълг към родината. Въпреки че цитираните произведения имат до голяма степен проблемен характер, явна връзка с християнската идеология и влизат в общия международен славянски фонд, те не могат да бъдат включени в дял „литература-посредница“, защото тази литература се определя така: „национална литература, която предава на друга национална литература в свои п р е в о д и и о б р а б о т к и (разр. моя) паметници

от трета национална култура“ (стр. 10). Очевидно споменатите творби не са преводи, не са и обработки, а нещо много повече. Те обаче не могат да се включат и в дела на „местната литература“, понеже не принадлежат към паметниците, които имат „само национално значение и не преминават от страна в страна“ (стр. 19). Напротив, те са преминали и са станали „международни“ по разпространение и служба. Къде е тогава тяхното място? То е само в дела на оригиналната литература. Под „оригинално“ не можем да виждаме нещо изцяло ново, защото всяко ново явление почива на приемствеността и е свързано с влиянието. Обстоятелството, че българската литература се побира изобщо в рамките на византийската култура и възниква върху основата на нейните философски и естетически принципи, не е ни най-малка пречка да видим в нея един дял „оригинална литература“ — тази, която съдържа славянски идеи, защитява нови принципи, слави нови герои — български, изразява българско народностно съзнание, въплъщава творческите възможности на българската интелигенция, отразява, макар и непълно, българската история. Тази литература е породена от важни културни, социални и политически явления — борбата за славянска писменост, класовата борба, отпора срещу византийските нашественици, опитите за спасяване на България в навечерието на гибелта на българската държава, робските условия през отоманското иго — затова тя съдържа редица нови идеи, с които внася свой оригинален влог в средновековните идеологически борби.

*

Че българската оригинална литература е нещо повече от „обработка“ на византийски паметници или „рецензия на византийската култура“, поради което не може да се побере в понятие като „литература-посредница“, показват и родолюбивите моменти в нея. Те са повече, отколкото в литературата на „многонационална“ Византия и най-често се проявяват в периоди на борба с Византия, в стремежа да се запази българската народност или да се даде опора на българина, водещ пример, да му се вдъхне самочувствие. Спирам се на този въпрос, защото се срещат автори, които отричат съществуването на родолюбивото чувство в сърцето на средновековния човек. Имам предвид статията на Кр. Куюмджиев „Бележки върху антологията „Старобългарски страници“ (Литературна мисъл, кн. 2, 1969).

К. Куюмджиев дава съвет на българската наука как да подхожда към старата култура — да се проникне във „философията, космогонията, начина на мислене и представи за света на средновековното съзнание“, да изхожда от „организацията на живот и мислене на тая „историческа единица“, наречена „средновековна феодална система“, а „не само да се стремим да превеждаме на нейния език непреводими за тая култура понятия, като „реализъм“, „патриотизъм“, „национална особеност“ и т. н.“. Всичко това е добре, по принцип не може да се възрази, тъкмо към това се стреми нашата наука. Ще си позволя само една забележка — никой не превежда на „нейния език“ нашите понятия, а обратно — превеждаме на нашия език нейните явления, назоваваме ги с наши термини. Старите писатели говорят за писане „по лепотѣ“, стремят се да възхвалят героите си „достойно“ и търсят съответните поетически фигури за това, изразяват емоции, създават образи, подчиняват творбите си на определени идеи и всичко това дава основание да се говори за „художественост“. В случая е необходимо да се изследва своеобразието на средновековната художественост, а не да се изисква от старобългарската литература това, което днес разбираме под художественост, или да се отрича в нея всякаква художественост. В старите произведения се говори още за „род“, за

„отечество“, присъствува съзнанието за принадлежност към един народ, чувствува се тревога и загриженост за неговата съдба, усеща се пристрастие към родното, схванато в по-общ или в по-конкретен смисъл — род, град, вяра, азбука, отделни личности. И всичко това дава достатъчно право да се говори за „патриотизъм“. Терминологията е характерна за науките, тя се създава от тях, а в старобългарския период науки като теория на литературата, естетика, история, социология и т. н. не са развити или са в зародиш. В старобългарската книжнина няма точни названия за всички старобългарски явления, затова сме принудени да окачествим средновековните прояви с термини, които е изработила съвременната наука въз основа на новата художествена литература и новия стадий на националното съзнание. В този смисъл истина е, че когато говорим за старобългарската литература езикът ни не е съвсем точен, защото и „художествеността“ и „патриотизмът“ в средновековната литература имат друго съдържание и своя специфика, зависеща от характера на епохата, от нейните класови, религиозни и естетически принципи. Задачата е да се покаже именно това съдържание, да се почувствува епохата с характерните белези на нейното мислене, да се разберат и обяснят явленията. В това отношение в нашата съвременна наука няма осъдителни увлечения.

Като изхожда от „терминологичното недоразумение“, което вижда в изрази като „патриотични черти“ или мотиви, Куюмджиев обаче смята, че: „Патриотичното чувство е още непознато през средновековието: още не съществува понятието „родина“. Преди да бъдат българи, сърби или руси, хората са чада на църквата, поданици на царя или на феодала, „миряни“ или „паство“, „парици или отроци или люди какови либо“. Те принадлежат към определена църква, понякога към секта, но не и на отечеството. Те са божии или кесареви, единият се грижи за уреждане на земните им дела, другият — за вечното им спасение, и в тоя иерархично-съборен порядък най-малка роля се пада на родината“ (стр. 68).

При употребата на изрази като „патриотични черти“ или „моменти“ терминологичната неточност, не е фатална. Можем да си служим с други думи, като „родолюбие“ например, понеже старобългарските книжовници познават думата „род“, като под нея разбират племе, народ. Патриотизмът е може да се каже избистрено, развито родолюбие, той е по-висша, философски, исторически и политически осмислена степен на родолюбието в по-късна обществено-културна обстановка, когато религията отстъпва първото място на идеите за свободата, на националното съзнание и на интереса към народния живот. Родолюбивото чувство в старата литература е по-ограничено чувство, то не е определяща черта на литературата, а се проявява в отделни произведения. Между родолюбието на старите българи и патриотизма на новите хора обаче няма коренна разлика. Какво друго е патриотизмът освен обич към всичко родно — отечество, род — и онова, което е свързано с тях — език, писмо вяра? Какво е патриотизмът, ако не болка по своя народ, радост от неговия напредък, загриженост за неговата бъдеща съдба и за мястото, което ще заема той сред другите народи? А всички тези чувства не са чужди на старобългарските писатели. При това трябва да се има предвид, че средновековната литература поради нейната класова и религиозна ограниченост съвсем не изразява в пълнота чувствата на живите хора. Без родолюбието на старите българи как би се запазил нашият народ през историческите бури? С религията не може да се обясни това.

Всяка епоха от българското средновековие предлага примери на проявено в една или друга форма и степен родолюбие. Тук не мога да се позова на всички творби, тъй като за това трябват много страници, затова ще дам само няколко примера.

През IX — началото на X в. преобладава племенното съзнание, защото българската народност, създадена въз основа на два етнически елемента, още не е укрепнала. Тъкмо християнството и въвеждането на обща за всички писменост на славянски език са едни от най-мощните фактори за нейното сформиране и утвърждаване. Затова в първите произведения на славянски език според мен може да се говори за славянско родолюбие, което по-късно става общобългарско.

В пространното житие на Кирил се казва: „Така направи и в рода ни [родь], като ни въздигна този учител, който просвети нашия народ", а в житието на Методий се чете:„ ...в наше време, заради нашия народ [языка ради нашего], за който никога никой не се бе погрижил, въздигна на добър чин нашия учител блажения Методий". Като говори за своя народ, авторът има предвид славяните. Разказвайки за Кирил и Методий, той се гордее с тях, а в обрисовката им като забележителни личности, признати от целия християнски и нехристиянски свят, личи славянска заинтересованост и пристрастие. Те се определят не толкова от религиозни и още по-малко от верноподанически съображения, а от интересите на славяните, от привързаността към родния език и племе. Появата на славянското писмо и на такъв забележителен славянски учител като Кирил предизвиква у писателя-славянин вълнение.

В увода на Методиевото житие в исторически ред се споменават редица „божи угодници" — пророци, мъченици, законодатели, царе, писатели, между които Енох, Йов, Соломон, Моисей, Давид, цар Константин Велики, папа Силвестър, Григорий Богослов, Кирил Александрийски, апостолите Петър и Павел и др. След това се прави изводът, че Методий на едни от тези свети мъже „беше равен — от малцина от тях по-малък, а от другите по-голям. Хората на словото надмина с дело, а тези на делото надмина със слово". Още по-далече отива Климент в своето „Похвално слово за Кирил". Без да се занимава с народността на Кирил, Климент изхожда от становището, че той е изпратен от бога като наставник на славянския народ и затова го прославя като славянски герой. Тъкмо като такъв Климент го сравнява с апостолите и го нарежда в челната колона на светците. „Защото, макар и по-късно да възсия, надмина всички. И както денницата, която изгрява по-късно, озарява със своята светлина целия звезден лик, като пръска светлина със слънчевите си зари, така и този преблажен отец и учител на нашия народ..." По яркостта на своя талант, по величието на своите заслуги Кирил грее повече от всички; другите звезди изглеждат бледи и малки пред голямата и ярка денница. А кои са другите звезди на небосклона на християнската църква, които Кирил надмина? Това са многобройните раннохристиянски, византийски и римски светци — мъченици, чудотворци, борци срещу ереси, първи архиепископи и папи, отци на църквата — просияли от началните векове на християнството до великия девети век, когато изгрява звездата на Кирил. Славяните още нямат светци, първият е Кирил. И ето този първи светец на българската църква бива провъзгласен за най-велик светец, по-велик и достоен за възхвала от всичките византийски светци, личност, която по своя блясък ги привъзхожда много пъти. Методий е главно преводач и помощник на брат си, но това не пречи на автора на пространното житие също да го постави по-високо от имена, влезли завинаги в историята на религията.

Такива идеи не би могъл да издигне византийски духовник, въпреки заслугите на Кирил и Методий за разпространението на православното християнство. Нещо повече, те излизат от рамките на византийските представи и интереси. Откъде иде тази славянска дързост? Като си помислим, че византийските хронисти не само не нареждат братята Кирил и Методий между бележитите личности, но дори не съобщават за тях, а византийските агиографи

не им пишат похвали, можем да почувствуваме истинските подбуди за извисяването на личностите на създателите на славянската писменост. Не религиозните чувства определят представата за величието и изключителността на двамата братя, първопричината се крие в славянското родолюбие и в интересите на славяните. Престижът на Кирил създава престиж и на българската църква, от утвърждаването на славянските книги зависи съдбата на славяните.

Не би могло да се каже, че Климент не съзнава към кое племе принадлежи — към християните изобщо или към християните славяни. Той казва: „Облажавам този многогласен език, който възсия за моя народ...", и пак „Облажавам богодвижимите ти пръсти, чрез които се написа свободата за моя народ от греховното иго". А кой е неговият народ, е съвършено ясно. Това е „многоплеменният славянски народ", увенчан от Кирил с „боготкан венец". Климент не е изолиран от византийското влияние и пише в „късно-византийски стил", но в идейно отношение, по племенно съзнание той се отделя рязко от византийските книжовници.

И ако сравним „Похвално слово за Кирил" с другите Климентови похвални слова, ще забележим, че тук той е най-емоционален, най-патетичен, не скъпи художествените похвати, за да изрази колкото е възможно по-внушително величието на Кирил. Проличава личното отношение на Климент към Кирил като негов пряк учител и като славянски светец. Писателят влива в творбата своя славянски патос, който в случая е български патос, тъй като Климент пише в България и предназначава словото си за българската църква и нейните чеда. В похвалното слово българското народностно съзнание още не се налага над славянското племенно съзнание, тъй като самото дело на Кирил има общославянски смисъл и значение, но по-късно книжовниците определено ще говорят за българите като приемници на делото на Кирил и ще нарекат самия Кирил „българин".

Очевидно е, че за първите български писатели е гордост това, че славяните се нареждат между просветените народи. Колкото повече те хвалят своя учител, толкова повече издигат славянския род. Тъй като през средновековието всичко се обяснява с волята божия, те се опиняват от мисълта да подчертаят особената „милост" и грижа на бога за славяните, за „н а ш и я народ". С това те вдъхват родолюбиви чувства у читатели и слушатели, създават им самочувствието на хора, които принадлежат към облагодетелствувано от бога племе.

Заедно с гордостта на славянина, че има такива забележителни мъже и тенденцията да се изтъкне тяхното превъзходство в сравнение с други „божи угодници", върви и радостта, че благодарение на новосъздадената славянска писменост възхожда славянското племе. „Лети сега и славянското племе..." казва възторжено Константин Преславски, а Черноризец Храбър решава на всяка цена да защити писмеността на Кирил. Във Венеция Кирил обосновава по принцип правото на славяните да имат своя писменост, а Храбър отбрани славянските книги конкретно от гръцките нападки. Той не само показа, че тези книги имат право на самостоятелен живот, но и че са „святи", дори „по-свети и по̀ за почит" от гръцките. Храбър отиде до крайност, за пръв път изрази една идея, която навярно и самият създател на славянската писменост не би посмял да изкаже. С това той се противопостави на Византия и на провизантийските кръгове в самата България. За да пусне славянската писменост завинаги корени в българската земя, бе нужна дързост и родолюбив плам, който гори в темпераментната защита на делото на Кирил в диренето на онези факти и закономерности, които ще докажат законността на славянските книги, в гордостта, с която се Храбър говори за Кирил.

По-късно, когато разликите между славяни и прабългари напълно се заличават, названието „българи“ се налага като общо за населението на България — по своя произход главно славянско. Между „славяни“ и „българи“ започва да се слага знак на равенство. За писатели и читатели това са вече синоними, две названия за един и същ народ. В много паметници от XI—XIII в. се среща такова обяснение: „славянски народи, наречени българи“ (Солунска легенда), „славянският или българският народ“ (Житие на Климент от Теофилакт), „славяни, което ще рече българи“ (Сказание за Севиля). В някои паметници се говори само за „българи“ и „български език“ и книги, в други „славяни“ и „българи“, „славянски език“ и „български език“, „славянска литургия“ и „българска литургия“ се смесват, като между тях не се прави разлика — славянският език е български, славяните са българи. Във всички тези паметници се чувствува определено българско народностно съзнание и в такъв случай може да се говори за прояви на българско родолюбие.

Една от изявите на това родолюбие е стремежът да се подчертава народностният произход на „просиялите“ от българския род светци. Примери: „Родителите на блажения бяха благочестиви във всичко, а българи по род [българе же родомъ] (Житие на Иван Рилски от патриарх Евтимий). В служба за Иван Рилски от XIII в. се казва, че светецът бил „родом българин“, а за Иван-Асен се говори, че обновил „рода български“. В друга, по-стара служба Иван Рилски е наречен „наша похвала“ и „съгражданин на българите“. В житието за Михаил войн от Евтимий се казва: „Този свети божи Михаил живееше в годините на благочестивия цар Михаил, той беше от град Потука, родом българин“. Кирил и Методий, за разлика от най-ранните паметници, също започват да се назовават българи: „Той беше родом българин [в нем же (Солун) роди ся родом сый блъгарин] (Кратко житие на Кирил); „Този бе родом българин“ (преработка на Пространното житие за Методий). Конкретизирането на въпроса за народността на двамата братя стои във връзка с укрепването на българското народностно съзнание. За българина вече не е достатъчно Кирил и Методий да са изпратени от бога за славянския род, още по-гордо би звучало, ако са българи по произход. Фактът, че те са „български учители“ и родолюбивото чувство диктуват тази конкретизация.

Между творбите, засягащи името и делото на Кирил Философ, най-ярко засвидетелствува българския патриотизъм „Солунска легенда“. Според нея сам бог проговорва от небето и изпраща Кирил всред българите, за да им даде „закон“. След известни перипетии Кирил попада сред българите, на които става учител. „Аз ги учих малко, а те сами много постигнаха. Те, каза господ, ще предадат на бога православната вяра и християнството“ — завършва легендата. Българите са показани като любимци на бога, като много способни, а също така като храбри и ученолюбиви хора. За своя учител те проливат кръв цели три години. На народностна основа в творбата се чувствува тенденцията да се противопоставят българите на гърците. Докато българите са показани в положителна светлина, гърците са лукави и клеветници. Тази антивизантийска тенденция даде основание на някои учени да предполагат, че легендата възниква през византийското робство.

Подобно противопоставяне и зов за съхраняване на българското богослужение се съдържа и в една преработка на Храбровата творба (XII—XIII в.), в която неизвестният редактор продължава защитата на славянската писменост. Тук се казва: „Ако се съберат два попа, български и гръцки, да се литургиса славянската литургия, а гръцката да не се литургиса, или двете заедно да се литургисат, но да не отпадне славянската литургия, а гръцката да се пее. Защото света е българската литургия, тъй като свят мъж я е сътворил“. Проличава самочувствието за светостта на българската литургия, грижата да се служи

на български език, звучи строго предупреждение в никакъв случай да не се допуска замяната на българската литургия с гръцката. Ако тук християнското чувство бе най-главното, за автора би нямало значение какво богослужение ще се извърши — на български или на гръцки език. Родолюбието обаче не допуска това, касае се за честта и престижа на българската духовна култура.

Българските писатели се вълнуват от съдбата на своя народ и това добре проличава в критични за българската държава моменти. Още един убедителен пример в това отношение е заключението на житието за Иван Рилски от патриарх Евтимий. Често житията завършват с молба към светеца да пази хората от напасти, да се моли за тях. Тази обща идея Евтимий преосмисля с оглед на историческия момент и личните си родолюбиви чувства. Той не говори общо за напасти и спасение, а ето как: „. . .моли се на всемилостивия си владика да спаси сънародниците ти (тво сородникы), единородния ти български народ. Помогни на нашия държавен цар Иван Шишман и подчини под нозете му всички врагове! Запази вярата непорочна, затвърди нашите градове, усмири целия свят, избави ни от глад и пагуба и ни запази от нападението на иноплеменниците!“ Нима тук не е съвършено ясно изразено народностното съзнание и заедно с него родолюбивото чувство? Авторът говори за „единородния“ на Иван Рилски народ, а не за християните изобщо, за опасност от политическите врагове, а не от душевните, за „иноплеменниците“, а не за иноверците.

В старобългарския период думата „отечество“ обикновено се употребява в смисъл на родно място. В някои случаи обаче в нея е вложен по-широк смисъл — под отечество се разбира земята, която владеят и обитават българите. В отговор на папа Николай до княз Борис четем: „Вие заявявате, че е по обичая на отечеството ви всякога пазачи да бдят на границата между вашето отечество и това на другите. . .“ Григорий Цамблак, когато пише за киевския митрополит Киприан, не забравя да изтъкне, че неговото отечество е България. В своето „Похвално слово за Киприан“ писателят отделя голямо място на посрещането на Киприан в Търново и изтъква, че митрополитът изпитал „неизказана радост“, като видял „своето отечество така управлявано“, т. е. добре управлявано от тогавашния патриарх Евтимий. А в „Похвално слово за Евтимий“, разказвайки с болка за преселението на търновци, Григорий Цамблак възкликва: „Защото има ли нещо по-горчиво от разлъката с родни, отколкото споменът за отечеството [отчьства] и за своите, който винаги пробожда сърцето като с жило?“ В това лирическо отстъпление личи носталгията на прокудения българин по родината, дълбокото му страдание по родните. Цамблак съчувства на преселниците и разбира мъката им като българин, който не може лесно да забрави къде се е родил.

Като едно от най-ценните качества на своя герой Евтимий Цамблак оценява родолюбието. Решението на Евтимий да се върне от Атон и Цариград в България е мотивирано от писателя не с религиозни подбуди, а с патриотични: „И понеже доволно престоя в чужбина, той отсъди, че родината е за предпочитане пред всичко, макар да имаше мнозина (в Цариград), които го задържаха и го молеха да се подвизава заедно с тях“. Евтимий отхвърля молбите на монасите и на „самите велможи“ да остане в „големия град“, защото той „копнееше да се отдаде на безмълвнически подвизи в отечеството си като в някое си пристанище“. „А и отечеството му трябваше да си има за красител и крепител във време на нужда този, когото роди и който бе богат с духовни дарования, да придобие за духовен питател, когото отхрани с мляко“, за да „напредне“ не „чрез други, а само чрез собствените си плодове“. Тук е показано влечението на Евтимий към родината, която за него е по-скъпа от всичко, и желанието му да ѝ служи. Изразено е убеждението на героя и преди всичко на писателя Цамблак, че отечеството се нуждае от своите добри синове, обогатени с разум

и знания, че особено „по време на нужда“ хората трябва да бъдат верни на оная земя, която ги е откърмила, че родината трябва да напредва с усилията на собствените си чеда, които са нейна украса и упование.

Примерите на проявено патриотично чувство в старобългарската литература могат да се увеличат. Мъката по разрухата на „славния“ град Търново, интересът към светлите, победни страници от българската история, идеализацията на българския народ — всичко това говори за живо, емоционално отношение към родното и за осъзната народностна принадлежност. Но и малкото примери, които дадох, са достатъчни да покажат, че през средновековието няма само „миряни“ и „паство“, феодали и крепостни, но и българи, които държат за своята „българска литургия“, за „единородния български народ“, милеят за „отечеството и своите“, страдат с народа, гордеят се със своите велики синове, бранят българското си име и чест, за да устоят на чуждия натиск и напреднат „не чрез други, а чрез своите собствени плодове“.

През турското робство вместо народностните названия „българи“, „гърци“, „турци“ се употребяват по-често верските понятия — „християни“, „неверници“, „агаряни“. Това е така не защото е заличено народностното чувство, а защото в живота се налага един голям основен конфликт — конфликтът на балканските народи (все християни) със завоевателя-друговерец. През XV, XVI, XVII в. се притъпява политическата вражда между балканските народи, тъй като те изгубват своите държави и се обединяват от общото нещастие, от общата робска съдба. На преден план изпъква верският конфликт, който по своето вътрешно съдържание за всеки отделен народ е равен на народностния. Под понятието „християни“ българите разбират „българи“, гърците — „гърци“, а под „агаряни“ всички разбират турчина потисник. И ако бранят своята вяра и се стремят да се отличат по всичко от мохамеданите, християните всъщност бранят своята народност, защото за българина например българското означава християнско, а християнското българско. За това най-добре свидетелствува народното песенно творчество, където се говори за „българска вяра“ и за „турска вяра“. При все че в книжнината — религиозна по своето основно съдържание — понятието „християни“ взема превес, понятието „българин“ през робството не изчезва. Много болка — болката на българин — се съдържа в летописа на поп Методий Драгинов от XVII в. за потурчването на чепинските българи: „И така, божию попущению, расипаха се блъгарете ва Цѣпина“. А да не говорим за народните песни, където се пее за „Марко българина“, за „българска девойка“, за „българско царство“.

Създаването на ясно българско народностно съзнание и заедно с него на родолюбивото чувство у българина има своето историческо основание. Още в ранното средновековие България се оформя като единна държава с един върховен вожд. В нея няма напълно самостоятелни, враждуващи помежду си княжества, всички боляри и феодали са подчинени на върховната власт. Освен това България не е многонационална. Още през IX—X в. прабългарите окончателно се стопяват в славянската маса; създава се единен народ, на който прабългарите завещават името си, а славяните езика си. Този народ е обединен с общ писмен и говорим език, с една вяра, с един цар, с обща територия и единни граници, има своя многовековна обща история. Всичко това спомага за оформяне на чувство за общност и съзнание за отделен народ със свои особености.

*

Според К. Куюмджиев науката обръща внимание на несъществените моменти в старобългарската литература — „елементи на патриотизъм“, „черти на живота“, „елементи на живото народно мислене“ и т. н. Според него „това са трохите от основното съдържание на една култура“ (стр. 67). А кое е главното в нея? „Няма по-спиритуален, по-метафизичен период в историята на българската литература от средновековната ни литература. Защото никакви други освен философски проблеми не я интересуват: проблема за живота и смъртта, за духа и тялото, за вечния живот и временния, за явлението и същността. Всичко у нея е насочено към трансцендентното, отвъдното. Основното ѝ съдържание, централният ѝ проблем е проблемът на духа. Тя с отвращение се откъсва от всичко земно (разр. моя), материално, за да се съсредоточи във „вечните“ проблеми на човешкото съществувание“ (стр. 65).

В изказаните мисли има известна доза истина дотолкова, доколкото старобългарската литература се опира на религията. Тук обаче не се съдържа цялата истина. С тези особености се отличава предимно общохристиянската официална литература (богослужебна и теоретическа), в която се обосновават или разясняват принципите на християнството, философията на религията. Но старобългарската литература се създава в различни социални среди и отговаря на различни потребности, затова е разносъставна. Част от нея се твори от представители на официалната църква, друга се превежда и създава от свързаната с народа интелигенция и съдържа еретически и народни възгледи. Редица творби са неотделими от църковния ритуал (поучителни, празнични, похвални и тълковни слова, кратки жития, химни), други имат четивен характер, призвани са да задоволят литературни нужди, да запълнят празнотите на официалната християнска литература. Те имат занимателен, религиозен или напълно светски характер, отличават се с размах на фантазията и засягат общочовешки, но напълно земни проблеми — за храбростта и хитростта, за истината и лъжата (повести, разкази, апокрифи). Трети творби предлагат „научни“ познания, но не богословски, а за природата — за животните, за моретата и земята (физиолози, географски статии), или съдържат гадания относно стопанския и обществения живот. Най-сетне има преводна литература, в която се съдържат интересни за всички християнски народи въпроси, и оригинална, извикана на живот от конкретните културно-исторически условия в България, отразяваща местни борби и интереси.

Всичко това означава, че старобългарската литература не е еднакво абстрактна, еднакво догматична, еднакво религиозна. Догмата и философията на религията навсякъде слагат своя отпечатък — нито едно средновековно произведение не е напълно освободено от тях, но тяхното присъствие не е в еднаква степен. Затова е наложително старобългарската литература да се разглежда в нейната цялост и многообразие с всичките ѝ „черти“, за да се оцени правилно. Ако цитираните от Куюмджиев особености са основното за старобългарската литература, логично следва те главно да се изучават. На практика това означава да се занимаваме с догматиката и философията на християнската религия, което е работа на теолозите. Историците на литературата би трябвало, като не се отказват да познават християнското учение и класиците на християнската църква, защото така по-лесно и по-правилно биха разбрали смисъла и поетиката на средновековната литература, да се стремят да вникват и в обществената и естетическата същност и роля на литературата за онова време, да откриват в нея онези особености, които ѝ дават лице на българска или руска литература, да видят онези черти, които я правят жизнена за по-широк кръг от хора, а не достояние на шепа църковници.

Самата старобългарска литература не ни отвежда в сферите на чисто философското и отвъдното. В нея забелязваме интересна особеност — много често погледът се движи от философията и абстрактното към земното и конкретното. Животът изисква философията да се преосмисля с оглед на земните нужди и представи, „вечните проблеми“ да се пригаждат към конкретните изисквания. Не е вярно, че старобългарският писател „с отвращение“ се откъсва от всичко земно, напротив, съзнателно или незъснателно, той постоянно тегли към него. Вече дадох редица примери с оглед на родолюбивите моменти в старобългарската литература, за да не се връщам повторно към тях. Тук ще си послужа с други примери.

Пред нас е Йоан Епзарх със своя „Шестоднев“. Да, тук-има религиозна философия, основната задача е да се докаже величието на създателя. Но тъкмо това се диктува от актуална, належаща и от голямо значение задача: да се разкритикуват „елинските философи“; да се отвлече вниманието от езичеството, да се покаже правотата на християнската вяра; с други думи, да се наложи една нова философия. Краят на IX началото на X в. е период на ожесточен двубой между „праотческата“ вяра на прабългарите и новата „права“ вяра на християните. От победата на тази вяра зависи напредъкът на България, единството на населението ѝ. Затова, като спори с езическите философи и доказва величието на християнския бог-творец, Йоан Екзарх допринася за разрешаването на един важен обществен проблем. Борис с меч в ръка води борбата срещу езичеството — да си спомним въстанието срещу княза, затова, че не е дал „добър закон“, избиването на 52 вождове заедно със семействата им, да си спомним угризението на съвестта на Борис, който пита папа Николай — има ли грях на душата си за онези петдесет и двама, поведението на Владимир и трагедията на бащата, който трябва да ослепи своя първороден син, защото връщане назад няма и не може да има. Това е напрегната борба вмежду две идеологии, продиктувана от законите на общественото развитие и от интересите на държавата. Ако Борис и Симеон водят тази борба със силата на своята власт, Йоан се бори идеологически, със силата на своето перо. И още нещо. Разкривайки тъй наречената абстрактна идея за бога-творец и разказвайки „баснite“ на библията за шестте съзидателни дни на „всевишния“, Йоан привлича жизнен материал — от една страна, той си служи с наблюденията на християнски и нехристиянски автори над обективния свят, а от друга, привежда свои наблюдения над живота и природата. И онова, което Йоан добавя от себе си, има напълно земен характер. От поведението на животните авторът прави изводи за поведението на хората — говори за отношенията между родители и деца, между бедни и богати, разказва чути от очевидци истории за навиците на животните. А ето и една добавка на Йоан, чисто българска по своето съдържание и оценка — описанието на Симеоновия дворец и облеклото на царя и боляpите. Не случайно тя е вмъкната в шестото слово, където се говори за човека. С конкретен пример Йоан доизяснява идеята за съвършенството на човека. Ето какво е построил човекът — в слячая българите — ето какви са българските владетели. Мае се простият селянин и не знае да вярва ли на очите си. Но добавката има и друг, не по-малко „земен“ повод. „Шестоднев“ е поръчан на Йоан от княз Симеон и е посветен на него. Затова авторът е намерил за необходимо да поласкае своя владетел, което е в духа на средновековната величална традиция.

Още един пример — презвитер Козма. Той изхожда от общите философски и нравствени принципи на християнството, но не теоретизира абстрактно, изобщо, а във връзка с конкретни социални явления — богомилството, класовата диференциация, разложението сред духовенството. Козма прилага философията към реалните земни отношения. Той ни рисува дори външния

вид на героите, които изобличава — богомилите са кротки, бледи, изпити, гледат към земята, а сред монашеството се открояват най-различни типове. Едни ходят с чорлави глави и „небрежни към тялото“, други пътуват от град на град, бъбрят, хвалят се и ядат чуждия хляб, трети не излизат от килиите си, чревоугодничат и се угояват „като свини“. Може да се възрази, че Козма критикува монасите тъкмо защото са се увлекли по земното и той иска да ги отвлече от суетата, да ги върне към мисълта за бога. Да, но той прави това, понеже има пред себе си именно „божи служители“, на които работата и смисълът на живота е да угодничат богу и спазват правилата на монашеския устав. На светските хора Козма съвсем не проповядва аскетизъм и бягство в манастир и не мисли, че само молитвата може да спаси човека. На миряните той препоръчва да останат в живота, да си гледат жените и челядта, да раждат деца, защото те са благословени, говори за законния брак, за отношенията между мъжа и жената, изказва се против въздържанието на съпрузите, защото това е неестествено и тласка мъжа към изневяра, препоръчва на вдовиците да се женят и т. н.

Козма иска да спре прилива на множество монаси в манастирите, като доказва, че светът не е „скверен“, важното е как ще се живее. И „в света“ можеш да се спасиш, стига да живееш добродетелно. Козма укорява онези, които напускат „немотията“ или „като не могат да се грижат за децата си, бягат в манастир“. Такъв монах според него не от вяра търси бога, а защото иска „почивка и да угажда на корема си“. По-голям героизъм е да останеш в живота и да понесеш всички негови трудности — глад, немотия, студ, притесненията на старейшините. Богатият може да се спаси чрез милостиня, а бедният може да постигне това чрез труд и честност. За молитва винаги има време. Ако беднякът цял ден работи на „земните господари“, има нощ, от нея той ще отдели една част за „почивка на тялото“, а друга за молитва. Той дори трябва да благодари на бога, че го е поставил в положение да получи „по-голяма награда“, защото „поради бедността си“ се е „потрудил повече“ заради спасението си, отколкото богатите. Една философия за душевното спасение в отвъдния свят, която има и класови подбуди, служи на интересите на феодалите. Ами кой ще работи, ако всички отидат в манастир?

Идеята за спасението по друг начин се третира у други писатели и пак във връзка с живота и нуждите на времето. Според Йосиф Брадати например този, който изтърпи на турските насилия и изкушения и не предаде своята вяра, ще се спаси. Само с това единствено героично поведение ще се „измият“ всичките му стари грехове и той ще се нареди между праведниците. Ако предаде вярата си, ще гори в „негасим огън“. Следователно предателството на вярата е най-голям грях, а стоицизмът при нейното запазване — най-голяма добродетел, която води до спасение. Очевидно идеята за душевната награда отвъд е преосмислена съобразно условията през турското робство. През същия XVIII в. намираме трето осмисляне на идеята за душевното спасение — в беседата на Йосиф Хилендарски за четенето на книгите. Йосиф смята, че най-голямата добродетел за човека е четенето, това е най-душеспасителният труд. Той гневно укорява съвременниците си, че не четат постоянно и упорито, дава им практически съвети за запаметяване и разбиране на книгите, стреми се да създаде у тях четивни навици. Според него наказанието на онези, които държат книги в ръцете си, но не четат, а се отдават на леност, ще бъде неизказано. Един ден всеки поотделно ще отговаря пред бога за греховете си — чорбаджията, попа, владиката, но най-много „треперани“ ще има за ленивите в четенето. Тази трактовка на въпроса стои във връзка с нарасналите просветни изиква-

ния на времето, когато в българското общество настъпват значителни промени и просветната изостаналост вече е нетърпима.

Интересът към земното се забелязва най-лесно в светските произведения, които се четат с интерес от всички грамотни, независимо към какъв социален слой принадлежит. В тях се говори за любов и коварство, за военни битки и победи, за благородни чувства (Александрия, Троянска притча), прославят се „земните господари“ (Похвала за Симеон, похвала за Иван-Александър), разказва се политическата история на народите (хроники и летописи), излагат се семейни и битови истории (някои патерични разкази). Тук връзката със земните неща, представи и чувства, с човешките мечти и потребности е толкова ясна, че не се нуждае от доказателство. Затова като последен пример ще взема апокрифите. Дори тези фантастични разкази показват, че през старобългарския период няма „отвращение“ от земното, за да се отиде само при отвъдното, а съществува стремеж абстрактното да се конкретизира, философията да се онагледи и в резултат на това се получава един естествен синтез между християнската философия и земните нужди, представи и мечти. Ето детето Исус. Писателят — близък до народните среди — не е могъл да си представи това „божествено“ дете по друг начин, освен като обикновените деца. То си прави птичета и вирчета от кал, отмъстително е, отговаря дръзко на баща си, който му дърпа ухото, носи вода да сее пшеница. В същото време то прави чудеса, каквито другарчетата му не могат, и е необикновено мъдро, защото е бог. Така авторът е съчетал официалната идея с обикновеното, естественото и именно с помощта на своите земни представи е нарисувал едно особено дете. А ето и ада, който обикаля Богородица. Тук се мъчат грешниците от живота (кой друг?), направили прегрешения, които се наблюдават всеки ден — клеветниците, клюкарите, ленивите, лицемерните учители. Чрез изображението на един недействителен, никога невиждан свят се изразяват копнежа на земния човек за справедливост, отразяват се наблюдения над живота и поведението на хората, издигат се морални принципи. Освен това в апокрифите редица земни отношения и човешки качества са пренесени на небето — Богородица е милостива и мекосърдечна като повечето майки, бог е жесток и неумолим като повечето владетели, ангелите от „Тайната книга“ на богомилите се бунтуват срещу небесния цар като феодалите на земята. А недоволникът и завистникът Сатанаил обещава на ангелите, представете си, да им намали данъците, за да ги спечели в борбата си за власт срещу бога. И то какви данъци! Само не божествени и надземни: „Ти колко дължиш на своя господар [бога]? Първият отговори: „Сто мери пшеница“. И сатаната му рече: „ Вземи перо и чернило и пиши — шестдесет.“ На втория каза: „А ти колко дължиш на своя господар?“ Той отговори: „Сто делви масло“. „Седни, рече му, и напиши — петдесет.“

От земното към философията и догмата, и от абстрактното и догматичното към земното — тези процеси се забелязват през целия живот на старобългарската литература. И тъкмо това земно, с което тя се свързва в една или друга форма, я прави жизнена и обществено-полезна за средновековния българин.

БЛОК, МАЯКОВСКИ, МИЛЕВ

Мартин Наг

Темата „Блок Маяковски, Милев“ е сравнително често разглеждана, особено в съветското и българското литературознание. Но досега не е правен естетически анализ на тази тема, нещо, което двама изследователи, един български и един унгарски, представиха в своя принос към шестия конрес на славистите в Прага през 1968 г. — Екатерина Даскалова в „Александър Блок в революционно-пролетарската поезия в България[1] и Ендре Бойтар в „Някои проблеми на източноевропейската социалистическа поезия между 1914 и 1929 година“.[2]

Както Александър Блок (1880—1921) в поемата си „Дванадесетте“ също и Гео Милев (1895—1925) взема изходен пункт в едно „нощно“ видение в поемата си „Септември“ (1924). „Нощното“ видение свързва първата, втората и дванадесетата част в „Дванадесетте“. Между другото в превода на Милев от 1920 г. се казва:

Черна вечер.(. . .)
Черно, черно небе.
Злоба, горестна злоба
Кипи в гърди. . .
Черна злоба, свята злоба. . .
(. . .) Дванадесет души бавно вървят.
(. . .) Нощен мрак (. . .)
Сред нощната мъгла. . .[3]

Една пряка линия минава от видението на Блок към „нощното“ видение в първата част на „Септември“:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв —
величав.
Дълбоко сред мрак и мъгла.
из тъмни долини (. . .)[4]

---

[1] Българска академия на науките. Институт за литература. София 1968, стр. 403. Виж също Д. Ф. Марков, Болгарская поэзия первой четверти XX в., Москва 1959, особено стр. 245—247.

[2] Acta litteraria academiae scientiarum hungaricae, tomus 9, Будапеща 1967, стр. 234, Москва 1959, особено стр. 245—247. Виж също приноса на Марков в „Очерки болгарской литературы XIX—XX веков“.

[3] Гео Милев, Избрани произведения. София 1955, стр. 243—244 и 251. Виж също увода на Георги Цанев към това издание на Милев, стр. 5—46.

[4] Пак там, стр. 63. Виж също Христо Дудевски, Българо-съветски литературни връзки, София 1963, особено стр. 92—96.

У Блок се казва: „дванайсет души бавно вървят“. А пък у Милев става дума за „безброй“.[1] В тази връзка може да подхожда да цитирам какво е писал неотдавна руският литературен изследовател Зиновий Паперний в статията си „Буря по всички морета“ (Sirn und Form, № 1, 1967):

Маяковски нарече поемата си „150,000,000“ с полемичен поглед към „Дванадесетте“ от Блок: не по броя на апостолите, но по броя на действителните жители на тогавашна Русия.[2]

У Блок дванадесетте вървят (във втората част) напред „без кръст“[3] и (в единадесетата част) „без име свята“.[4] Но все пак поетичният парадокс е главната идея на Блок — дванадесетте „раждат“ един образ на Христос, който върви невидим пред тях (в дванадесетата част) „с венец от бели рози“.[5] И „безбройните“ на Милев вървят без кръст, в смисъла на Блок, но в противовес на войниците на Блок те са последователно земно ориентирани. Тяхната цел е и си остава земна, поантира силно Милев. Изглежда, че той прави това точно в полемика срещу Блок. Възможно е да намерим един зачатък за тази полемика още във формулировката „без рози“[6] (в първата част). Защото изразът „рози“ м о ж е да съдържа алюзия за образа на Исуса от Блок — с „венец от бели рози“. В полемичното си държане към Блок Милев се опира на Владимир Маяковски (1893—1930) както етично, така и естетично. Това се манифестира в „методата“, която той прилага, когато дава един експресионистичен ескиз на „безброй“-ните в марш. В резюме можем да кажем: нощната тъма у Блок „роди“ дванадесет революционни воини, цял народ се вдигна на бунт от тъмата на Милев. Дванадесетте „индивидуалистични“ червеногвардейци са се превърнали при Милев в цял колектив. Но за да ги покаже в цялото им величие и при това да ги „индивидуализира“ той се насочва сетне към една инспирирана от Маяковски „каталожна“ техника, той съобщава първо откъде идат борещите се, а след това с какви оръжия са въоръжени. Той постига едно особено хиперболично въздействие, както а ла Уитман, така и а ла Маяковски. Тук аз мисля — що се отнася до последния — за О б л а к о в ш т а н а х, но преди всичко за „Сто и петдесет милиона“. Маяковски си служи и на двете места — в различна форма — със сугестивна „каталожна“-техника, за да извика на живот една революционна динамика. Между другото в „150,000,000“, преведена от Милев в 1923 г., се казва:

Ний дойдохме през столици
през тундри проврехме се,
прегазихме кал и тресавища.
Идем ний милиони
милиони трудящи се
милиони работящи, служащи.
Идем ний от квартири,
избягахме ний от складове
през пасажи от пожар озарени.
Идем ний милиони
милиони предмети
огрозени
сломени
разорени.

От планините се спуснахме ний
пропълзяхме навън из горите

[1] Пак там, стр. 65
[2] Пак там, стр. 92.
[3] Милев, пак там, стр. 245.
[4] Пак там, стр. 250.
[5] Пак там, стр. 252.
[6] Пак там, стр. 64.

из поля изгладнели през дълги години.
Ний дойдохме
милиони
милиони скотове
подивели
тъпи
гладни.[1]

У Милев „израстват“ борещите се от нощната тъма по следния начин:

(. . .) Из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля
из кални паланки
села
градове
дворове
из хижи, колиби
из фабрики, складове, гари
хамбари
чифлици
воденици
работилници
юзини
заводи (. . .)
изпокъсани
кални
гладни (. . .)[2]

Милев представя с това с в о я революционен мотив по един начин, който е и блоковски, и маяковски. Но става дума за два импулса,които са се породили в него паралелно и — не на последно място — са се влели в една по-висша единица в специфичната милевска визионна поема.

Понеже Милев беше в иманентна степен духовно п о д г о т в е н да напише поемата „Септември“. Когато той станал от ада на първата световна война, той изживява отблизо една революционна Германия (както от година 1918, така и от година 1919). Той се срещнал с белгийския поет Емил Верхарен още в 1914 г. в Лондон и беше превел негови стихове под заглавието „Бунт“. Той превел и стихотворението „Работник“ от германския поет Рихард Демел. Както се вижда от заглавието, това е стихотворение с явно социален мотив.[3]

След трагичното, неуспяло Септемврийско въстание в България през 1923 г., в Милев се появила органическата нужда да утаи фаталното, което било станало, в една визионна поема. Поетични и политични опити както от индивидуален, национален и интернационален характер се обединили в една синтеза в неговото съзнание и подсъзнание. Това е „екзистенционната“ причина, поради която поемата „Септември“ е така единна, така затворена в себе си, здрава в структурата си — въпреки редица „въздействия“, нещо доста парадоксално. Защото всичко е въплътено в една е с т е т и ч н а в с е л е н а, то е по един основен начин изразено от една м и л е в с к а поетика.

Блок накара дванадесетте да се резюмират символично в едно, един образ на „Христа“, един вид тринадесетия апостол, който е и техен латентен вожд и е те, самите тях. Също и Милев кара българските въстаници да се обединят симво-

---

[1] Пак там, стр. 263—264. Виж също Г. Ц а н е в, Маяковски у нас (1940). Отпечатана в „Съветската литература в България 1918—1944“. София 1961, особено стр. 42—44.

[2] Пак там, стр. 63—64. Виж също Димитър Статков, „Авангардът на най-новата българска поезия“. Списание за славянска филология 1968, стр. 7.

[3] Кратка българска енциклопедия, том 3 София 1966, стр. 429—430. Виж също Гео Милев. Септември. Преведена от български от Петър Темпест. Предговор от Темпест, особено стр. 8—10, София 1961.

лично в един образ, поп Андрей, но той е със своя метафоричен характер повече маяковски, отколкото блоковски. Маяковски описва в поемата „Сто и петдесет милиона“ Иван, един обикновен русин с гъливеро-хиперболистични размери, как прави очна ставка с президента Уилсън, един американски лилипут. Такава е функцията на Иван в естетическата цялостна структура, а на едно място се казва за него:

Русия
цяла
е един едносъщен Иван
и ръката му
Нева,
а краката —
Каспийските степи (. . .)[1]

Милевият поп Андрей е квинтесенцията на българския бунтовен дух, той е в живота и смъртта.

велик,
сублимен,
непостижим![2]

Не току-тъй Милев употребява думата „сублимен“. Този епитет той беше употребил малко по-рано, с мисъл за Толстой:

(...) сублимен в маниачеството си — така и до днес Толстой стои пред нас като някакъв модерен Мойсей.[3]

Това насочва пък мисълта, че може да се намери една вътрешна духовна връзка също и между Толстой (не на последно място като символ) и поп Андрей. Защото те и двамата имат — така ги е схванал Милев — общи, свръхчовешки черти и в душите си, и в съдбите си:

попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст,
цял
спокоен като гранит —
без жал,
без спомен
— на гърдите Христовия кръст
и с поглед в балканите впит —
далеко
сякаш в грядущето. . .[4]

Както Блок в „Дванадесетте“, и Милев в „Септември“ кара архитектоничната структура да изпъкне в шестата част на поемата. Милев резюмира там българското въстание в един природен символ: пейзажът е сякаш изпълнен със заплаха, просмукан от латентна опасност. И при Блок, и при Милев започва от седмата част на поемата нещо, което можем да наречем „глава 2,“ или както Милев казва: започва трагедията.[5]

Към края Милев полемизира пак срещу Блок и свързва, доста забележително, отново с Маяковски, този път преди всичко с поемата „Облако в штанах“. Защото четирите „долой“, които структурно погледнати обединяват четирите части в поемата на Маяковски „Облако в штанах“, са се превърнали в едно трикратно „долу бог“ в дванадесетата и последна, анти-Омирова част от поемата на Милев „Септември“. Неговата визионерска поема изпъква тук,

---

[1] Милев, Избрани произведения, стр. 266—267.
[2] Пак там, стр. 73. Милев е писал в 1924 г., че Маяковски „създава нова поезия, ново изкуство; изкуство на динамика и ритъм“. Пак там, стр. 114.
[3] Пак там, стр. 191.
[4] Пак там, стр. 72.
[5] Пак там, стр. 69.

нещо което можем да наречем нова Омирова овация на едно бъдещо общество. „без кръст“, за да дадем с това една алюзия на поемата „Дванадесетте“ от Блок. Можем именно и тук да говорим за „двоен“ импулс — едновременно от Маяковски и Блок, в смисъл, че Милев се солидаризира с Маяковски, но полемизира срещу Блок. Накрай в поемата „Сто и петдесет милиона“ Маяковски избухва, обърнат към з е м я т а:

тебе
кървава на революциите илиада
на гладните години одисея — тебе.[1]

Съвсем накрая на поемата „Септември“ Милев избухва заклинателно:

земята ще бъде рай —
ще бъде![2]

Изглежда сякаш Милев дава тук израз за „единство“ с Маяковски и „несъгласие“ с Блок. Както Маяковски и Милев държи за един з е м е н рай, докато Блок, както мислят двамата, е ориентиран крайно „свръхземно, понеже той — чрез образа на Христа — оперира с един метафизичен елемент. Дали Маяковски и Милев имат „право“ или не — лично аз мисля, че нямат право — е друго нещо, но то тук не е важното.

Заключение: в поемата „Септември“ Милев е строил — в приятелска полемика по поемата на Блок „Дванадесетте“, освен това и по „омировската“ цел на Маяковски в поемата „Сто и петдесет милиона“, за да създаде един модерен, дори „модернистичен“ героичен епос със земна, революционна перспектива. Резултатът е бил една завършена, една органично погледната м и л е в с к а поема — структура с европейска важност що се касае до е с т е т и ч н а т а с т о й н о с т.

---

[1] Пак там, стр. 269.
[2] Пак там, стр. 78.

„ИКОНИТЕ СПЯТ“ ОТ ГЕО МИЛЕВ

Видка Николова

„Жизнь не в счастье, жизнь в исканье“

В. Брюсов

„Животът не е в щастието, животът е в търсенето“ — тези думи могат да се употребят, за да се характеризира животът на много хора — на много поети, художници, музиканти, политици, учени. Може би за всеки един от тях те ще звучат като истина, като единствено правилни, при все че за един живот, за едно горене в името на велика идея, в името на хората или изкуството е много трудно и в някои отношения твърде външно да се дават такива определения. И въпреки всичко ми се иска да кажа, че нашият поет Гео Милев напълно оправдава, доказва правотата на Брюсовата мисъл, показва цялата ѝ сложност и богатство, с поведението си на поет, човек, гражданин до края на живота си.

Обикновено, когато се говори за Гео Милев, се казва — Гео Млев експресионистът, символистът, театралът или пък Гео Милев — поетът на „Септември“. Неговите тридесет години живот се делят на детски, ученически години, години на живот в Германия, Англия, перода „Везни“, периода „Пламък“. И тогава вече започват оправданията или обвиненията срещу поклонника на експресионизма и символизма в изкуството, срещу разпространителя на идеята за „чисто изкуство“; започват дългите критики на периода „Везни“, възхвалата на поемата „Септември“ и непременно забележката, че дори в това си произведение той не напълно се откъсва от „модерното изкуство“. А в някои случаи зад всичко това не е трудно да се открият препоръки към поета — как той е трябвало да пише, да твори, да се бори. За задълбочените анализи на епохата, в която той живее, се изписват дълги страници. И след всичко произведенията от „Жестокият пръстен“, „Иконите спят“, „Експресионистично календарче“ остават пак малко известни, непознати, неразбрани. Дори последното издание — два тома избрани съчинения — не дава пълна представа за богатата и надарена личност на Гео Милев, независимо от това, че то е голяма крачка напред.

Но нека се постараем да разберем какво представляват и какво носят в себе си „Иконите спят“ — пет вариаци върху народни песни — „Змей“, „Стон“, „Кръст“, „Гроб“, „Край“. Ако всичко писано за тях се събере, то ще бъде не повече от два листа — книга обикновен формат, писано от различни автори и поради това пръснато, несистематизирано. Когато човек чете изследванията за творчеството на Гео Милев, има чувството, че за „Иконите спят“ съществува някаква забрана — да не се говори за тях. Може би това се обяснява с голямата

сложност на всички проблеми,свързани с „Иконите спят“. Общоприетите — народност, социалност, символизъм, експресионизъм, роман-тизъм тук се сплитат в едно и от цялата тази плетеница не само че трудно се излиза, но и труден е пътят към обяснението на „Иконите спят“ като явление в нашата литература.

Те излизат в отделна книжка в края на 1922 г. с „Посвещение: на Теодор Траянов, автор на „Български балади“. Основателно може да се постави въпросът — 1922 г. година на написването на „Иконите спят“ ли е или година само на тяхното отпечатване в самостоятелна стихосбирка. Ако се проследи творческото развитие на Гео Милев, може да се предположи, че те са писани и по-рано — например в 1920 г., 1921 г. За съжаление, факти за утвърждаване на това или друго мнение по този въпрос не ни дава дори Литературен архив, том II Гео Милев, където само заглавието „Иконитес пят“ е споменато един-два пъти и то само споменато, без всякакъв материал за тези произведения. От спомените на неговите съвременници и близки, публикувани досега, особено от последното сборно издание на спомени за Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев, ясно се вижда отношението на Гео Милев към народната песен, към народното творчество изобщо, през целия му живот до 1922 г. По този начин живият му интерес към народните песни и вдъхновението му от тях, дори когато пише стиховете от „Жестокият пръстен“, лесно ни подсказват, че „Иконите спят“ са писани и преди 1920 г. В спомените си Стефан Мокрев съобщава, че един ден, малко преди новата 1923 г., Гео Милев с възторг споделя за отпечатването им. Само фактът, че преди излизането им в отделна книжка те не са печатани никъде (а Гео Милев е имал прекрасна възможност да ги публикува, ако са писани дълго преди това) ни води до мисълта, че 1922 г. е година и на написването им.

Това, че Гео Милев разработва народни песни, никак не е учудващо. В родното му семейство народните традиции, с всичката им прелест и привлекателност, са винаги спазвани. Цари атмосфера на любов към всичко създадено от народа, народните песни са постоянни спътници в живота на многочленното семейство на Мильо Касабов. Надарен с красив глас и богати интерпретаторски способности, Гео Милев ги пее често, от малък, през целия си живот, възхищава се от музикално-поетическата им красота. Той има подчертан интерес и към руското и немското народно творчество. Така появата на „Иконите спят“ е напдлно оправдана от целия разностранен духовен живот, който той води до този момент. От друга страна, използуването на материали от народното творчество в нашата литература не е нещо ново. То започва още от първите ѝ прояви, подхранвано от борбата на целия ни народ да запази българското, народното — език, култура, национална самостоятелност. Във връзка с това самият факт за разработване на народно-песенен материал може да се определи като проява на романтизма — първоначално именно като негова проява тази тенденция се превръща в традиция за нашето изкуство, откъсва се от изискванията на романтизма, става характерна черта особено на националната ни поезия. Народното творчество оказва трайни влияния върху цели поколения творци. П. Р. Славейков, Каравелов, Вазов, Ботев и вече по-късно — Пенчо Славейков, Яворов... „Иконите спят“, писани в едно ново време, нямащо нищо общо с идеалите на възрожденските поети, не трябва да се свързват с направлението романтизъм. По-скоро те са негов далечен отзвук, подхранван от здрава, обогатена традиция.

Но как Гео Милев разработва народните песни? Какво търси той в тях? Затова нека се обърнем към творчеството на други наши поети, които също разработват народни песни. Например П. Славейков. „Луд гидия“, „Неразделни“, „Чумави“, „Ралица“, „Коледари“, „Змейново либе“ и много други негови

произведения са плод от непосредствен досег, разработка на народни песни. Тези негови епически песни с право могат да се нарекат преработки на народни песни, без с това да се подценяват високите им поетически достойнства. Много по-богато претворяване на народните песни има в творчеството на Яворов, където присъствието на автора е и много по-осезаемо.

А какво наблюдаваме в „Иконите спят“ на Гео Милев? Във връзка със значително по-свободното използуване на народно-песенния материал от Гео Милев, още Пенчо Пенев определя „Иконите спят“ като наподобаващи музикална вариация. Същата мисъл се изказва и от Г. Марков, който дава и друго определение за тях — „интересен експеримент в нашата литература“[1], Нима „Иконите спят“ не са оригинален творчески акт? Ако приемем първото затова, че те са вариации върху народни песни, то тогава трябва на много творби и на Яворов, Славейков, Ботев да дадем името експеримент. Или „Иконите спят“ са експеримент според Г. Марков само защото са „плод на модернистичната естетика“? Мисля, че един такъв поглед върху „Иконите спят“ няма да ни покаже истинската им същност. Много пъти е констатирано, че в поезията на Гео Милев от тези години царят объркани чувства и представи, странни, необясними видения; едно до друго се изреждат заглавията „Черни хоругви“, „Панихида за поета Яворов“, „Иконите спят“; че е трудно да бъде проумян смисълът на тази поезия. Да. Действително е невъзможно, ако тази поезия се чете за самата поезия като явление, ако не съществува стремежът да се разбере к а к в о казва поетът с тази поезия, к а к го казва и з а щ о го казва точно така. Или не можем да се помирим, че не всички птици приличат на лястовицата? И ако не са непременно като нея, то те не са птици? Нека влеем Геовата експресивност на чувствуването и предаването в стиховете на Вазов или на Смирненски, или на Вапцаров. В най-добрия случай ще се получи смешно. Затова — да оставим поетическите и всякакви други калъпи.

Първата „вариация“ е върху народната песен „Мене ме, мамо, змей люби“. Нека си припомним накратко съдържанието на тази народна песен: Рада изповядва пред майка си, че нея змей я люби и змей ще я вземе и затова тя не може да се ожени за никой от селските момци. И разказва за змея, който „ката ми вечер дохожда“. Още не свършила; „чемшир порта се отвори“ и дворът се изпълва „с змейове, още змеици“. После следва придумването на Рада да тръгне с тях, разговорът между нея и змея, това, че тя научава тайната на неговата сила, погубва го и се разделя с него. Всичко това е предадено в подчертан епичен тон, в разговорна форма. Гео Милевата вариация започва направо — с едно отривисто:

Остави ме!
— Змей огнен е моят любовник!

„Остави ме!“ звучи като молба, като решение, стига почти до заповед и подготвя напрежението по-нататък. Мечтата по необикновеното, получовешкото, полубожественото тук е изявено още с началните думи. Тя е толкова силна, че ни подчинява и уверява, че евентуалната раздяла със змея (както е в народно-песенния материал) е психологически изключена. Гео Милев се откъсва от сюжетността и основното морално-етично тълкуване в народната песен. Тук откриваме творчески осъществено и разгънато отразяването на Аз през Света в изкуството“ — естетическа платформа на Гео Милев, позната ни от теоретическите му статии. В „Иконите спят“ чрез „Света“ — който в този случай е пряко дадените проблеми и материал от народните песни —

[1] Г е о М и л е в, Избрани произведения, 1965 г., том I, стр. 332.

Гео Милев показва себе си, заставайки на определени обществени и естетически позиции по отношение на този материал, тълкувайки го по свой неповторим начин. Тук именно се заключава лично неговото творческо аз, стига се до пълно поетическо откровение, до един богат психологизъм, който не увисва във въздуха (5-та и 6-та строфи на „Край"; „Змей; „Стон").

Той построява „Змей" във вид на напрегната изповед от страна на девойката. Липсва всякаква повествователност. Силните преживявания, любовта към змея, страстният копнеж по него водят до накъсаност в композицията. И напълно оправдано.

Змей огнен е моят любовник!
Посред пламък и вихри гръмовни
— змейове с бели жребци,
в златни каляски змеици —
с развени
далече
крила
всяка вечер
той идва при мене.

Ето описанието на змея. Казвам описание — не; в „Иконите спят" като цяло няма никъде описание в онзи смисъл, който ние обикновено влагаме. Всичко е подчинено на едно завладяващо чувство-стихия, на една напрегната душевна интензивност, нещо, което в народната песен не съществува.

Грабни ме от тук ти,
отлети,
отнеси ме
— далече, далече, далече —

Тези и следващите думи носят стремежа към необикновеното, неежедневното, който е съдържание и на много народни песни за сродяването между момци и самовили, между слънцето и девойката. Но Гео Милев „излиза" от това съдържание. Мечтата нараства в насъщна духовна нужда. Девойката е решена на всичко („притисни ме с безумни свирепи ръце"... „вземи, изгори ме"...), само за да се откъсне от еснафското ежедневие на живота, който ѝ се налага. От убиващото човешките чувства спокойствие, срещу което упорствува и самият поет. По-добре „зад гори, планини, стръмни бездни и гробища", дето няма ни ден, ни година, ни утро, ни вечер: „Там!" Това „Там!", носещо цял стих, се налага, сякаш заковава третата строфа на „Змей". И после почти като стон, като последна молба, прозвучава:

О знам
Ти си Той!
Не отхвърляй едничката моя молба
изпълни ми едничкото искане —

Това е основното, което носи цялата творба. Тя напомня полубудно бълнуване, трескаво търсене, извисяване нагоре — дълбоко човешко и в същото време демонично. Като контраст на този полет следва шеметно, неудържимо, страхотно падане, добило размерите на космически нравствен сблъсък, що се отнася до осезаването на проблема.

Аз падам надолу
— с мене ти —
летим
през огън и дим и звезди. . . и т. н.

Лирическият герой сам осъзнава чудовищността на своята мечта и стремеж. Всичко остава само сън. Последната строфа на „Змей" се състои от един стих. Той се впива в съзнанието, звучи финално. И носи цялото отчаяние, което идва винаги след устрема нагоре, заключен в един илюзорен сън, без

всякакви реални перспективи. Нов, съдържащ неподозирани досега нюанси и мисли, се явява народният мотив в „Змей“. Различен от този в „Змейново либе“ на Пенчо Славейков, където се чувствува еднаквост дори в поредните фабулни моменти и детайли, където народното виждане само се обобщава от поета, без осезателното присъствие на неговото въображение и мисъл, независимо от „национално“ осмислените му характери. В случая става дума не за паралел между двамата поети по отношение на постигнатите художествени стойности, а само за едно определено различие в естетическото, мисловното, даже етико-отценъчното трактуване на фолклорния материал, за подхода към него, за търсенео на творчески пътища към богатствата му.

В „Иконите спят“ можем да говорим за една своеобразна, бих казала дълбоко човешка митичност, която не е резултат от някакъв упадък в естетическите търсения, а само от непосредствения досег на народно песенния материал с преживяванията на поета — това се отнася особено за „Змей“ и „Край“. Тук митичност и мистика изграждат една цялост като житейски и художествен усет, като начин на поетическо реагиране от страна на Гео Милев. За същото говори и митическата му приказка „Огнен змей“. В нея Рада и Змеят имат еднакво право да се нарекат мислещи, будни, търсещи човеци. Митичността идва от народната песен „За Рада и змея“, от всички наши митични песни, в които народният певец говори за отношенията между човека и митичните същества, плод на неговата фантазия — самодиви, вили, змейове, вихрушки. Тя носи атмосферата на будното народно въображение, създало образите на Змей горянин, на Вила-самодива, на момъка-Слънце. Тяхната езическа жизненост, неповторимост тук се смесва с напрежението на една земна и в същото време полудемонична мечта...

„Змей“ се състои от седем строфи (които в последното двутомно издание неизвестно защо са намалени на шест). Втората, петата и седмата се състоят от по един стих, който във втората и петата е от една дума — съответно „Ела“ и „Ах!“ В този вид „Змей“ е отпечатан в първото издание от 1922 г. Стихът е разкъсан, без определена стъпка, свободен стих, разчитащ много на интонацията. Римите са неочаквани, ударни и непостоянни. Те имат характер на свободни асонанси и алитерации:

грабни ме от тук ти отлети
отнеси ме без име
с мене ти . . . . . .звезди

Честата употреба на тирета, липсата на много места на запетаи (които в двутомното издание също неизвестно защо са увеличени) и други препинателни знаци, цялата интонационна постройка, създават атмосфера на задъханост, напрежение. Мисля, че именно тук откриваме онова, което Гео Милев в статията си „Български балади“ от Теодор Траянов“[1] нарича „интензивнвст“, заменяйки с нея термина съдържание.

„Гео Милев лесно минава дългия път, който бележи неговото творческо развитие от „Жестокият пръстен“ — „Жесток без изходи пръстен“ — през „Иконите спят“ до поемата „Септември“...[2] — пише в своите бележки и спомени Н. Лилиев. Лилиев поставя „Иконите спят“ на пътя между „Жестокият пръстен“ и „Септември“. И не случайно, защото „Иконите спят“ донасят онова разведряване в композиционно образно и стилово отношение в творчеството на Гео Милев, което създава почва за появата на поемата „Септември“. Това разведряване има и своите по-дълбоки причини. Тях трябва да търсим в цялостното му укрепване като личност с определени творчески позиции, в непо-

[1] Сп. Везни, бр. 6, год. III, 1921 г.
[2] Николай Лилиев, Избрани съчинения, т. III, 1964 г., стр. 71.

средствения му досег с българска почва. след продължителното време на творческо търсене в Германия и Англия, след дните, прекарани в злополучния корпус 506. Съпоставянето на „Иконите спят“ и „Септември“ дори в ритмическо и интонационно отношение ще ни докаже близостта между тях. Нека вземем пример между втората част от четвъртата строфа на „Змей“ и трета строфа от първа глава на „Септември“. Това последователно натрупване на съществителни, които в „Змей“ имат и свои прилагателни, се явява много често в поемата, но вече много по-отривисто и ударно, изчистено от прилагателни. До същата мисъл ни води и краят на трета строфа от „Змей“, четвърта строфа от „Стон“. Прилика много лесно се открива и в начина на римуване, в начина на стихово организиране, в наличието на едни и същи словосъчетания и думи, в употребата на минимум препинателни знаци. А едностишните строфи в „Иконите спят“ сякаш предвестяват появата на едностишните строфи и едностишната глава седма в „Септември“. Пестеливостта на думи, раздвижения стих и в двете произведения водят до голяма експресивност, динамичност и особена имплозивност. През целия си творчески път Гео Милев е под влиянието на поезията на Верхарен. То засилва своето обаяние и от личното познанство на двамата творци. Мисля, че това влияние се проявява и в своеобразната строфа. Както у Верхарен, така и у Гео Милев строфата започва и завършва там, където започва и завършва мисълта. Но това не е увлечение, не е пряко следване на изискванията на едно или друго естетическо течение — т. е., не е онази изключваща всичко „грижа за формата“. Едностишните строфи, дори еднодумните, стават изискване на вложената мисъл, на разгънатото чувство. Те придават и декламаторски характер на стиховете в „Иконите спят“. От друга страна, хуманно-етичните подбуди и бунт от „Иконите спят“ и от „Септември“ са разположени в една и съща сфера на мисли и позиции, на оценки и наблюдения върху националната ни психология и история. Известна светлина по тези проблеми ни дава и писмената защита на Гео Милев пред съда през 1925 г.

„Липсва тъкмо най-главното — това, което е било сякаш основно художествено намерение на поета: вътрешният ритъм — равномерността на вътрешната духовна интензивност; ритъмът, който обединява, свързва отделните части в едно цяло“ — пише Гео Милев в статията си „Български балади“ от Теодор Траянов“. Именно този „вътрешен ритъм“ и съдържанието, което Гео Милев влага в него, е налице в „Иконите спят“, особено в „Стон“. Той е написан по народната песен „Черней, горо, черней, сестро“, песен, която Гео Милев обиква от дете.

Печални пътеки пред мене разтваря
студената зимна гора:
дълбоко зад черните клони догаря
ранна (рана) — зора.

Това е един потиснат стон, „вопъл и зов“, жалба и мъка, които изпълват цялото същество на търсещата жена. Дълбоко в душата ѝ бушува буря, всичко в нея стене. Тя изплаква сдържано, с едно завладяващо достойнство своята мъка. Цялото стихотворение е като стон и напълно оправдава своето заглавие. В тази вариация господствува един нов тип образност, родена от богатото въображение на автора, която се противопостая на стилизирания характер на образността в народната песен.

Външно погледнато, образният паралелизъм от народната песен тук не е разгънат. Но само външно. В действителност той е още по-задълбочен, углъбен, подсказан от величината на душевното преживяване. Защото образът на гората се покрива напълно с този на жената. Черните листа на гората пла-

чат, сълзите ѝ — „бавно и горко повтарят“ нейната жалба, нейния останал без отговор въпрос — „Ах, де е той?“ Няма ден, няма нощ, „без покой“, „години без чет“ продължава това изтощително търсене. Но кой се търси — това е човекът „червен от убийство и черен от мъртва мъгла“. Неговият образ, внушителен и огромен, излиза из „страшни нощи без лъч и звезда“. Той е обобщен до образа на човека-престъпник, убиец изобщо, до образа на онзи, който не само по кръстопътища сплетени в ниски поля“, но и в обикновена ежедневна обстановка на живот, зад зали, трибуни, отговорни постове остава винаги — човекът-звяр. И пред всички тъмни, унизителни престъпления — „иконите спят“. Да — той е страшен и чужд, — той хвърля в нозете на света „кървави ризи и черни глави“, но „иконите спят“. Иконите (като понятие) винаги спят. Те нямат друго предназначение. Самите те са свят на един невъзмутим от нищо сън. Очите са затворени, никой нищо не вижда, никой нищо не чува. Всички спят. Не трепва нито един нерв на ненавист и отвращение... Страшно мъртвило, против което въстава възмутената душа на поета, възмутен от злодействата в един свят, който също е обречен на смърт. Защото човекът в него е погубен, съсипан

— В каменно ридание —
и в мрака на скръб без страдание
изчезва далечна земята. . .

Всичко земно, човешко, съкровено и скъпо е убито. Стонът „О гора, моя черна сестра!“ — остава само стон, без отговор, без помощ. Силата на мисълта и въображението на Гео Милев води към финалната строфа:

Вече нямам очи — вече нямам лице:
— о гора, моя черна сестра!
и пътят пред мене се вий
в горчиво витло под мъртвешка зора.

Тя е сбито обобщение на всичко преживяно, премълчано, на всичко споделено до този момент. Символът според Гео Милев това е образ. Символна поезия — образна поезия. Защото символите на Гео Милев никога не са антихуманни, откъснати от човека и неговия свят. Чрез тях поетът говори за заобикалящата го среда, както скулпторът предава своите виждания чрез лома и чука. От друга страна, забелязва се и едно „движение“ на художествените средства у Гео Милев — от символа-образ към раздвижената асоциативна метафора — от първите към последните негови произведения. Във въображението на Гео Милев те са средства, способ, за да се внуши представата за една погубваща, убиваща действителност.

— А истината и лъжата
са кръг — и в него кръг си ти!

Всичко се движи в безконечен кръг. „Жестокият престен“ е сковал всеки полет, всеки дух. И човекът, сам един кръг, трябва да отдели истината от лъжата. Не е лесно да се направи това, когато е съвсем ясно, че: „нощта е без изходи! („Жестокият пръстен“). А по-късно в „Иконите спят“ Гео Милев сам признава — „светът ме въвежда през страшни места!“, за да можем после в „Септември“ да прочетем „Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба...“

„Настроението е разкъсано, а внушението слабо“[1] Най-малко за „Стон“ може да се приеме това виждане. Защото „Стон“ в най-голяма степен от всички вариации от „Иконите спят“ е израз на онзи „основен ритъм, излъчван от един основен образ“, който „обединява вече всички отделни части, всички отделни

[1] Пенчо Пенев, Гео Милев, живот и творчество, София, 1945 г.

образи“. В своите спомени за поета неговата съпруга Мила Гео Милева разказва, че Гео Милев често ѝ говори за това, че възнамерява да напише поема за Крали Марко. Навярно към едно такова произведение го тласка пак просторът на любимите му народни мотиви. И забележете — Гео Милев говори за това след написването на поемата „Септември“.

Петата вариация от „Иконите спят“ е „Край“, създадена по известната хороводна народна песен „Стъпил Добри“. Съвременник на Гео Милев споделя, че той винаги се дразнел от почти веселия жизнерадостен тон, с който се пее песента, от игривостта на мелодията ѝ. И тогава Гео Милев я запява бавно, малко провлечено и с присъщата му артистичност показва к а к трябва да се изпълнява „Стъпил Добри“. Защото — на гроб не се играе хоро — казва той.[1] Това обяснява до известна степен защо в „Край“ се чувствува онази тягостност, мъка, породена от смъртта на човека, на този, който е висшето откровение на природата. Как всяка „бистра и безстрастна капка“ на всичко, което е животът, на всичко, което дава и иска животът, изведнъж замръзва. После навсякъде владее покоят и примирението. Това са мисли и чувства, обземащи в края на краищата всеки човек, независимо от неговата духовна мощ, когато той разсъждава за смисъла на живота и смъртта, за смисъла на духовното и материално битие. Защото човек живее, твори, отдаден на големи цели, създава паметници на изкуството и науката, но

Если умирает человек
с ним умирает первый его снег
и первый поцелуй и первый бой
Все это забирает он с собой. . .

Таков закон безжалостной игры
Не люди умирают, а миры.

Според Пенчо Пенев „тук (в „Край“) повече е действувала логичната разработка на народната песен, а не потическото чувство, което би могло да създаде по-оригинало поетическо произведение“. Как да разбираме това — логична разработка на народната песен? По-добре ще е да се каже психологична. Но и това не е изчерпващо. Защото тук присъствува развълнуваното авторово „аз“. Сухата логика е далеч от Гео Милев не само в „Иконите спят“, но и в творчеството му изобщо. Най-малко Гео Милев може да разсъждава по пътя на чистата логичност и то тогава, когато „вечната седмосвещена пръст“ заравя завинаги цял човешки живот. Поетът пак се откъсва от конкретното съдържание на народната песен.

Без вопъл от любов — без тържество от мъст,
вий заровете ме там, дето падна.

Живо поетическо преживяване и простота има в тези думи. Те са казани леко, обикновено, без насилване. Такова желание може да има само човекът, който осъзнава пълноценността на своя земен живот, който е изпълнил дълга си към всички, дал е всичко от себе си за хората. В тези и следващите стихове пред нас се явява самият Гео Милев — поетът, човекът.

Там, дето падне моята глава
— безумна от напразни увещания —
копнежи, жалби и слова —

Ето личността на Гео Милев — винаги търсещ, енергичен, вярващ, с разтворена душа. Той жадува признание и един непрекъсващ обмен с хората и света. Тази жажда напомня стремежа на умиращата Бона девойка, от друга народна песен. Мотивът е много познат в българския фолклор. Но в „Край“ той е само

---

[1] Гео Милев, Сергей Румянцев и Христо Ясенов в спомените на съвременниците си, София, 1965 г.

подтик за поета да изрази своите мисли в развълнувано поетическо откровение-размисъл.

Там, дето в гробната земя
— без сила —
лежи сърцето ми разкрило
разкъсана от смърт уста —
сградете там чешма:

Сякаш и след смъртта сърцето с разкрита уста ще продължи да говори на всеки, който мине, на всеки, който се нуждае от вдъхновението и мъдростта на поета. Неспокойната същност на поета се слива със земята — в едно.

Вариациите „Кръст“ и „Гроб“ са разгънати в един и същ диапазон от чувства и мисли. Тук пак господствува копнежът, стремежът към жадувания свят, където утехата няма да бъде „утеха лишна само“, а топло човешко разбиране, където хубостта няма да е обсадена с кръст и камък. Манастирът в „Кръст“ става израз на всичко, което спъва, сковава човешката личност. Чувствува се един вътрешен дълбок дисонанс между красотата на младото момиче и черното расо. Без бушуващия живот, независимо от това, че той сам е непрекъсната, тежка борба, без хората, изходът остава един. Животът се превръща в мъртъв сън. Поетът не може да го приеме, не иска да го приеме. И той вярва във вродения у човека копнеж и инстинкт за многогласно пълноценно съществуване.

Но ти под расото си гола
— и вътре в тебе зноен пръст
те тласка към любов — на кръст
вселената с копнеж пробола.

Като мото на вариацията „Гроб“ Гео Милев поставя откъс от народната песен-първообраз: „Там гробо ке си направим, името ке си напишем и моите тежки тегоби“. В душата на поета е напрегнато спокойствие. Там са се сляли и вопли, и покруса, и печал. Но всичко това не напомня никакъв стремеж към спокойствие и тишина, които носят стиховете на много Геови съвременници. Напротив. Под всички стихове сякаш е зареден взрив, нещо е притаено и всеки момент заплашва да избухне. Това „горко бягство“, „камък, лишей и пустиня“ се изправят застрашително. Дори мракът в поезията на Гео Милев всякога е някак настръхнал, сякаш сам признава — „аз погубих светлината, но тя съществува!“Понесъл на плещи една непосилна и изсмукваща всяка капка сили борба и любов, той загубва своето име и самото то става символ на неговите „тежки тегоби“. Гео Милев напуска нашия свят със съдбата на безследно изчезналите през едно жестоко време. И безкраят с мамещата далечина „сляп виси“ над човека, който приживе, с делата си, вдълба своята житейска повест. Дори кървавият месец в „сетня четвъртина“ напомня умиращ — там дълбоко „сред камък, лишей, кости и пустиня“. Сега тези стихове прозвучават и като предчувствие, и като предупреждение.

С богатството си от чувства, с дълбочината на поетическото преживяване, с онова стройно светоусещане, проникване в света на съзидателната човешка дейност „Иконите спят“ разкриват същността на творческото начало у Гео Милев като личност. В тях ролята на народната песен е дотолкова, колкото да даде подтик, тя е само повод за въображението на поета и той вече споделя с хората премисленото, почувствуваното. Защото Гео Милев не „преработва“, не „експериментира“, а още по-малко пък „разхубавява“ народните песни. И ако не съществуваха точно тези народни песни, то трябва да сме уверени, че в друга форма, по друг повод и начин, но въпреки всичко Гео Милев щеше да каже на хората това, което казва чрез „Иконите спят“. В тях всичко диша неговия въздух, неговата интензивна атмосфера на творец.

И най-после, мисля, че пак трябва да обърнем внимание на посвещението, което носят „Иконите спят“ — “на Теодор Траянов, автор на „Български балади“. Именно на автора на „Български балади“, който най-после е овладял „големия вътрешен напор“ на своята душа, уравновесява го и всичко това води до „нужното прояснение“, гарантира „ритмичното равновесие“ на творбите му. Ето как Гео Милев оценява появата на тези Траянови произведения, опровергава „подозрението, че Траянов е само един заблуден в западната култура поет“. Сякаш Гео Милев предчувствува, че след време същите думи ще трябва да се кажат и за неговите стихове от „Иконите спят“. Тези, които Николай Лилиев поставя на пътя към поемата „Септември“.

САТИРАТА — ПОЕЗИЯ НА БАСНЯТА

Нешо Давидов

Боало в своя „L'Art poétique“, изброявайки поетичните жанрове, не споменаваше баснята, отнемайки ѝ правото да се числи към поезията. Но може би той не е имал намерение да отрече баснята като поезия, а просто я е забравил или е считал, че тя принадлежи повече към прозата.

Боало може да е сгрешил, но грешат ли всички наши и чужди учебници, речници и справочници, които дефинират баснята само като някаква дидактическа форма и нищо повече? В един речник се казва, че баснята е „кратък нравоучителен разказ или стихотворение“, което поставя ударението върху правилата на морала. Други определят баснята като „разказ, който има за цел да даде някаква морална максима“, или който „дава алегорично тълкуване на известни житейски или нравствени правила“ и т. н.

Очевидно е преобладаващото разбиране за баснята като нравствено-дидактично произведение. То дори се подкрепя като че ли и от историческата справка, която ще ни каже, че първата басня, известна от древността, е „Ястреб и славей“ от автора на дидактическия епос „Трудове и дни“ Хесиод, живял в VIII в. пр. н. е., или че басните, приписвани на Езоп, имат подчертан морализаторски характер. Но в тях народният морал се противопоставя на аристократическия морал и с това Езоповите басни се издигат над равнището на обикновеното нравоучение. И Хесиодовата басня, макар и да представлява само откъс от неговата голяма дидактическа поема, не носи нравоучителен характер. Житейският опит е използуван не за да се изрази иносказателно някакъв морал, а за да се изкажат горчиви истини за дълбоките социални противоречия в тогавашното робовладелческо общество. Съдържанието на баснята е следното:

Ястребът грабнал славея в ноктите си и го отнася във висините. Уплашената жертва крещи, а ястребът ѝ казва: Защо плачеш? Все едно — аз съм силния, ти си слабия. Неразумен си, ако мислиш, че може да те очаква друго, освен това, което аз ще реша да направя с тебе — да те изям или да те пусна. Който се мери със силните, той само позор и мъка претърпява.

Това заключение няма смисъл на поучение, а е израз на мъка и недоволство от своеволието на робовладелческата аристокрация. Но тогава това вече не е „късо стихотворение с нравоучителна цел“, а специфично художествено отражение на основни социални конфликти. Впрочем най-известният баснописец на римската епоха Федр (I в. от н. е.) именно така определя същността на баснята, като казва: „Басните са възникнали, защото потиснатите роби искат, но не могат да говорят истината.“ В творчеството на самия Федр има басни, които са със силно подчертан критичен и сатиричен обществен характер. Такава е и неговата басня за пчелите и търтеите:

Търтеите искали да си присвоят восъчните килии на пчелите. Отишли при осата да ги съди. Тя решила, че килиите трябва да принадлежат на тези, които са ги направили. Баснята завършва със съжалението на поета, че тази справедлива присъда сега не се спазва.

Макар и необичайно за епохата си, Федр в случая защищава не някакъв морален принцип, а издига антитезата на робовладелческото и на всяко експлоататорско общество, което отнема от производителите пловодете на техния труд.

Без да продължаваме да търсим други примери, можем да разберем, че истинската басня като художествено — в стих или в проза — произведение излиза извън формата на дидактическото повествование и се превръща в критично художествено обобщение на една социална действителност. Този е смисълът и на тезата на В. Г. Белински, когато по повод басните на И. А. Крилов пише:

„Басните на Крилов могат да се разделят на три вида: 1) басни, в които той е искал да бъде просто моралист и които са слаби по изложение; 2) басни, в които моралната насоченост се бори с поетическата и 3) басни, които са чисто сатирически и поетични, защото сатирата е поезията на баснята.“ В третия вид именно, казва Белински, геният на Крилов инстинктивно е „налучкал“ естетическите закони на баснята, а те са в сатирата, иронията, критиката.

*

В действителност естетическите закони на баснята започват с алегоричната форма. Иносказателността, алегорията, изразена най-често чрез въвеждането в сюжета на животни и птици вместо хора, е присъща на този може би най-древен вид на устното творчество. Присъствието на животинския свят и неговото добро познаване показват, че този вид се е зародил в доисторическото време на първобитните ловци и скотовъдци. При неоспоримостта на Федровото указание за произхода на алегоричната форма, породена от необходимостта да се замаскира казваната истина, можем да допуснем, че това не е единствената причина и единственият фактор за раждането и развитието на този жанр. Защото известно е, че преди баснята е съществувал апологът, който е съвсем къса лирическа форма, разказваща за животни. В него няма елемент на критика или сатира. Той очевидно е възникнал не от социалната принуда да се замаскират мислите, а като красива форма, сама по себе си доставяща естетическа наслада. Впрочем както в съзнанието на детето, така и в съзнанието на човека в детската възраст на нашата цивилизация, обикновеното, реалното и приказното, фантастичното са тясно свързани. Приказно-фантастичният образ е също средство за опознаване на действителността. Развит и усъвършенствуван в баснята, този образ и неговата алегоричност са станали удобна форма за прикриване истинската мисъл и се е превърнал в онова, което Ленин с омраза наричаше „проклетия езоповски език“. Но колкото той е проклет, толкова е и полезен при онези социални условия, при които човешката мисъл е принудена да търси околни пътища за изява на един езоповски, но все пак разбираем за хората език. А няма съмнение и в това, че като художествено изразно средство този език и изобщо алегоричната форма е претърпяла самостоятелно развитие, което у велики творци като Лафонтен или Крилов е достигнало високи естетически образци. Защото, породена от определени обществени причини, художествената форма не е могла да не тръгне по пътя на своето самостойно развитие, което впрочем е и станало.

Трябва да се отбележи тук една малка подробност. Алегорията в баснята се изразява не само чрез заместването на хората с животни. Редица басни разказват за хора и от това алегоричният разказ с нищо не губи от характера си. Такива са например великолепните басни на Крилов „Лъжец“, „Селянин и

работник“, „Кафтанът на Тришка“, „Любопитният“ и много други. В тях алегоричността не е в това, че зад животното стои човек, а в обстоятелството, че зад героите на баснята стоят хиляди човеци, способни например да видят в живота буболечката и да не забележат слона.

Друга особеност на баснята е краткостта на изложението и единството на действието. Тук особена роля играе непосредственото и почти лаконично развитие на фабулата. Баснята не търпи сюжетни усложнения, богати характеристики и т. н. Това, разбира се, не значи, че дължината на баснята е строго регламентирана. Във всички случаи обаче изискването за краткост и единство на действието стои, защото без неговото спазване може да се получи голямо стихотворение, поема, комедия в стихове и т. н. и т. н., но не и басня. Силата на нейното въздействие е в кратката своеобразна ударност на повествованието и в концентрираността на идеята в съответния извод-обобщение, формулиран или подразбиращ се в края или в началото на баснята.

Краткостта, стегнатостта и единството на действието в баснята могат да имат стойността и силата на големите форми. Белински пише, че всяка хубава басня на Крилов е „повест, комедия, хумористичен очерк, зла сатира, с една дума всичко, каквото искате, само не просто басня. . . Не като предположение, а като истина можем да кажем, че за Грибоедов в басните на Крилов се намираха не само елементите на неговия комичен стих, но и елементите на комическата представа за руското общество“. Това е, казва той, „поетична картина на някаква страна на обществото, малка комедийка, в която удивително вярно са издържани характерите на действуващите лица. . . Работата е там, че в най-хубавите басни на Крилов няма нито мечки, нито лисици, макар и да изглежда, че тези животни действуват в тях, а има хора и то руски хора.“

Такова е образното богатство на тази къса форма и дори само заради него тя не би трябвало да бъде пренебрегната и подценявана.

Всичко това е все още из областта на формата, докато същността безспорно е в съдържанието. Току-що приведените цитати от Белински ни насочват именно към същността на баснята като лирично-епически (поетико-познавателен) вид. Тя е в сатиричността на баснята. Баснята е по начало наситена с хумор, с характерна речева характеристика, с ирония в обрисовката на образите и т. н. В своята съвкупност тези средства пораждат сатирата. А истинската басня е нещо повече от алегоричен поетичен разказ. Тя е една от проявите на здравия и практичен ум на народа, на неговия житейски опит, изразен в присмехулното отношение към обществените недъзи и техните носители, което на даден етап на социалните отношения и конфликти не може да не прелее в сатира. В този смисъл винаги когато излиза изпод перото на талантливи творци, баснята принадлежи към света на прекрасното и нейната поетичност е в сатирата.

Любопитно и същевременно показателно е, че такива мислители и творци, като Жан-Жак Русо, Шамфор, а по-късно Ламартин не са разбирали сатиричния елемент в баснite на Лафонтен. Сам автор на комедии и почитател на Молиер, Шамфор пише за Лафонтен, че „той е поет на обикновения живот и на вулгарния разум“. Според него баснописецът е обичал и изисква от нас да обичаме такива тривиални неща като трудът, честността, пестеливостта, умерността и т. н. Според Русо и Ламартин басните на Лафонтен носели „морала на един разумен почтен човек, спокоен, привързан единствено към своето благополучие, чувствителен към приятелството, който иска от хората само да се стремят умерено към своето щастие, без да рушат щастието на другите“.

Такава утилитаристична трактовка на Лафонтеновите басни може да изхожда само от тяхното буквално тълкуване, при което алегорията механично се дешифрира в посока на човека, без да се почувствува и осъзнае иронията на поета по отношение на този човек и на хората изобщо. Разбирането на

басните така, ни връща към въпроса за дидиктичността. която, както видяхме, няма нищо общо с истинската басня, чиято поетична същност и сила е в нейната сатиричност.

*

Българската литература притежава именити баснописци. Те може да не са много на брой, но в никоя национална литература призваните баснописци не са много.

Няма съмнение, че на патриарха на нашия хумор Петко Славейков се пада и званието на пръв български баснописец. Към такъв вид творчество го подтиква темпераментът му на безкомпромисен борец за ново българско обществено и индивидуално съзнание. Редакторът на „Гайда“, „Шутош“ и „Звънчатий глумчо“, неуморимият събирач на народни умотворения, борецът против гърчеенето и всяко чуждо поклонство като черта на петвековната робска психология, радетелят за тържество на българския дух и българската правда — този човек не би могъл да не вземе на свое въоръжение всички достъпни му литературни форми, включително и баснята. С усета на бореца и поета той знае,че една от силните, действените форми за сатирично бичуване е баснята.

Борбата поглъща Славейков изцяло. Той няма време за търсене и още помалко за собствено школуване. Готовите образци са му под ръка. Руската литература му предлага своя велик майстор И. А. Крилов. Той превежда от него „Петел и алмаз“, „Пътници и псета“, „Осел и славей“, „Орел рак и щука“, „Куко и Пипе“, „Щурец и мравки“. Преводът на повечето от тях е точен и поетичен. Други не толкова от бързане, колкото от желание да ги приближи до възприемането и мисленето на своите български читатели, П. Р. Славейков повече или по-малко побългарява както в образите и характеристиките им, така и във фабулата. С това обаче нищо не отдалечава и не отклонява тези му преводи от оригиналната идея и сатиричната острота на Криловия оригинал. Но българинът трябва да почувствува тази острота не като нещо, отнасящо се до друга социална действителност и до чуждестранна душевност, а като своеобразни притчи, извлечени от неговия собствен живот и жигосващи неговите собствени недъзи. С такова разбиране Славейков чувствително се отдалечава от първоизточника в баснята „Куко и Пипе“, която е небуквален превод на „Кукушка и петух“ на Крилов. Напълно в духа и идеята на руския баснописец нашият автор побългарява образите, имената им, речевата им характеристика и вмъква онзи незаменим, чисто български елемент с нашето „каквото куку, таквоз и пипе“. Така преводът и оригиналното произведение преливат едно в друго и тази басня влиза с право в съкровищницата на нашата национална литература.

Народностните и демократически традиции на цялата българска литература представляват основа на огромното по обем и по значение творчество на Иван Вазов. Тези именно тенденции неведнъж го изправят пред необходимостта да реагира срещу гнилостта и пошлостта на българското буржоазно общество още в първите едно-две десетилетия на неговото съществуване. Защото, както казваше Георги Кирков, поради закъснялото си явяване на световната сцена, българската буржоазия още от раждането си беше мъртва. Голямото човешко сърце на народния поет в такива случаи разчупваше тесните рамки на своята класова ограниченост и от дълбоките демократически корени на народната свяст Вазов отправяше безпощадно жигосваща по своята сила критика към капиталистическата действителност. Без да е единствен, образец в това отношение е неговото безсмъртно стихотворение „Елате ни вижте!“.

Същите творчески пориви стават причина Иван Вазов да обърне поглед и към сатиричната басня. Той превежда и пише басни по Лафонтен, Крилов, Лебрюн. Именно под влияние на последния Вазов още в 1877 г. написва баснята „Жабата“, в която за първи път в нашата литература се явява мотивът за „пълзенето“ и пълзящата гадина. По повод тази басня поетът съобщава по-късно та проф. Шишманов: „Обичах сатирическите работи на Lebrun. Още в Сопот беше ми попаднало в ръцете едно томче от френски поети от XVII и XVIII в. Там намерих и баснята за жабата.“ Именно така — народният поет гледа на баснята като сатира, обича я, защото е сатира и пише сатирични басни.

Със същото разбиране за характера на жанра той написва и баснята „Паякът“. По форма това не е класическият вид басня. В нея няма нито единство на действието, нито обичайния, изказан или подразбиращ се извод. Това е стихотворна автохарактеристика на мерзавеца, дадена в монолога на паяка. Алегоричният характер на стихотворението обаче безспорно му придава вид на басня.

Специално заслужава да спомена Вазовата басня „Бук и тръне“. Това е преработка на Лафонтеновата „Дъб и тръстика“, върху чието тълкуване и до днес няма единство всред френските литератори. Кого осмива поетът? Малкия или надменния, тръстиката или дъба? Струва ни се, че у Вазов позицията е поясна със самия факт, че той заменя поетичния образ на тръстиката с подчертано негативните тръне. Това е апотеоз на силните, на онези, които са родени „високо да растат“, с халите да влизат в бой, да всяват ужас и страх, а не живи да гният „в забвение и прах“. Тук не става дума за някаква индивидуалистическа възхвала на свръхчовека, а за благородна ненавист към сивото, пошлото, еснафското.

Един друг от големите творци в нашата литература, самобитен и неповторим, много обичан и много неразбиран, Пенчо Славейков, също има участие в развитието на българската сатирична басня. Не сме изследвали достатъчно пълно цялото му творчество, за да можем тук точно да посочим неговите басни. Достатъчно е обаче да се спрем на „Вълна“ и Щурче“, за да видим как оригинално, без подражание на класическите образци Пенчо Славейков е подходил към баснописството. „Вълна“ е късо осемстишно стихотворение. Вълна достига вълна и я надминава. Краткият им разговор дава повод за привидно нравоучителен извод:

В живота който се по-малко май
по-малко той и чезне и страдай.

Работата е там обаче, че когато това дребно на глед поучение се постави в контекста на историческото време и на всичко, което знаем за поетичните и гражданските позиции на автора му, тогава малкият морал зазвучава като тъжна ирония по адрес на онази, наследена от петвековното робство ориенталщина, която дълго време беше спънка както в обществения живот, така и в интелектуалното развитие на българина.

Още по-подчертан е този елемент на ирония в „Щурче“. Това дори и по форма е вече басня. Кратка, лаконична. Без особена обрисовка на образите. С алегоричен смисъл. И тук, разбира се, са възможни нюанси и различия в степента на възприемането на иронията към благодушието и благодушните. Безспорно е обаче, че Пенчо Славейков е написал тази басня не за да предпази някого от празно и опасно благодушие, а за да жигоса своите съвременници, готови да изпаднат в безсмислен възторг от щяло и нещяло, без да виждат опасността, надвесила се над главите им. При всички тълкувания, безспорно е едно: Пенчо Славейков по свой маниер, със свойствената му аристократическа ирония, също се е доближавал до формата на баснята. А иронията е само степен в сатиричната градация.

Примерите на Петко Славейков, Иван Вазов и Пенчо Славейков са достатъчни, за да направим извода, че в българската литература баснята като сатиричен поетичен жанр има и място, и значение, и традиции. Българската басня обаче не може да се разкрие докрай, без да се хвърли поглед върху творчеството на първомайстора, на класика на нашата басня Стоян Михайловски. Двадесетината басни, които днешният читател познава от него, дават пълно основание той да бъде считан за наш най-голям баснописец. Причината за това признание е само в обстоятелството, че той е абсолютен сатирик до мозъка на костите си.

Сатирата на Стоян Михайловски има много извори. Най-важният, първият от тях е дълбоко в недрата на народа, на националния дух. Оттам поетът черпи образи и форми. По-важното е, че от този бездънен извор на народния демократизъм той черпи громящата сила на своята сатира, за да я стовари върху мерзостта, пошлостта и порочността на буржоазното общество. Разбира се, Стоян Михайловски не е социалист. У него дори могат да се намерят елементи на едно аристократическо презрение към социалните изменения, които историята внася в българското развитие пред самите му очи. Буржоазната пошлост той може би критикува именно от такава позиция. Това явление — консервативната критика на капитализма — е познато на определен етап в историята на всяка страна. Но нека не забравяме, че българският консерватизъм няма вековни корени, не е свързан със закостенели социални форми, съществували столетия. Консерватори в нашия обществено-политически живот непосредствено след Освобождението бяха главно хора, свързани с един по-спокоен ритъм на първоначалното натрупване, започнало само няколко десетилетия преди това. От тези позиции критиката на следосвобожденската действителност по същество беше не критика на нахлуващия по всички канали капитализъм, а критика на „байганьовщината“ като главна особеност на първоначалната акумулация. Защото тя носеше със себе си не само успехите и забогатяването, но и рисковете на една опасна стихийност и несигурност в общественото развитие и в частната инициатива. Такава критика, макар и без да познава законите на историческия процес, носеше в себе си наследените от предшествуващата епоха елементи на здрав разум и реалистичен дух, които са атрибути не на консерватизма, а на мирогледа на основната маса от един народ, векове свързан със земята и нейното обработване. Демократичността, народността на този мироглед, макар и свързан с една обречена исторически на загиване социална структура, не стои под съмнение и за доказването ѝ е достатъчно да напомним само известните изследвания на Иван Хаджийски за душевността на българина до и след Освобождението.

Тази дълбока народност и демократичност притежава и сатирата на Стоян Михайловски, независимо от чисто субективните политически възгледи, симпатии и антипатии на самия автор.

Известно е, че типичен спътник на всяка новоизпечена господствуваща социална категория е нейната парвенющина. Еснафът-благородник на Молиер обаче е нищо пред новата буржоазна върхушка, излюпила се в мръсотия и пошлост. Нашият баснописец пише за самочувствието на пауна и за това, което той всъщност представлява в очите на околните — „богато пременен глупец!“. Но той е не само глупец. Той или нему подобните арогантно се изтъкват напред, сами се хвалят, а още по-нагло си приписват чужди успехи и чужда слава. И ето, магарето с важен вид приема почитта, отдавана на иконите, с които е натоварено. Осата, заплела се в косата на ранения войник, крещи: „Разбихме сръбский крал Милан!“ Стоян Михайловски е създал с тази басня най-силната сатира за онези, които са си приписвали заслуги в самопожертвователното дело на народа и войската в защита на нападнатото

отечество. Но на самохвалковците минутите са преброени. Няма да мине много и слънцето пак ще блесне, а прахът, временно засенчил го, пак на смет ще се обърне. Впрочем всякакви „недоразумения“ от този род се оправят по примера на магарето от „няколко дебели сопи“.

Степените на социалните недоразумения обаче не се изчерпват с това. Има и по-мерзки явления. Редом с традиционното за всеки баснописец дългоухо магаре, което се присмяло на гърбатата камила, стои баснята „Куче и петел“. Нейният сатиричен извод е блестяща шпага, забита в самото сърце на онази система, при която всяко по-високо стъпало в социалната стълба поражда права и положение, несъответствуващи на личните достойнства. От високия плет петелът псува псето, а то му отвръща: „Хулите що хората́ш, от теб не идат, петльо, а от мястото, където седиш!“.

Хирургическият нож на социалната дисекция отива още по-нататък. Прекрасната басня „Секира и търнокоп“ отправя сатирични стрели към всичко, което е чуждо на съзидателния труд. Всички вие, паразити, с каквито е пълно буржоазното общество, сте ръждясали и грозни, защото „в труда стои, другарю мой, хубавината“. Тук своеобразният консерватор Михайловски като че ли се включва в гамата на Кирковата пролетарска песничка: „От стрелата на дивака до железний път — всичко плод е на ръката. Да живей трудът!“ В това съзвучие е още една от дълбоко демократичните и народностни основи на творчеството на Стоян Михайловски.

Той ни разказва за орела, който изял беззащитните си гости и заключава: „Таквоз е то, другарството с големците, ето!“ Така с един замах е отречена цялата буржоазна върхушка от безогледни и ненаситни в алчността си „големци“. За тях баснописецът създава най-силната си творба — баснята за мръсната и жалка гадинка, която се е изкачила високо, много високо само по един единствен начин: „С пълзене!“. Презрението към пълзящите доминира и в други произведения на Михайловски. Не случайно той се връща към тях както когато говори за гордостта на лъвицата, родила едничка рожба, „но лъв се тя нарича“, така и в баснята за орела — щастлив, че лети във висините, където „пълзящи гадове“ не среща.

Сатиричната картина на своето време поетът е пресъздал с широк замах. Нейната всеобхватност е именно в това, че тя не се спира на детайлите, на единичното, дори и когато поводът е съвършено конкретен. Силата на обобщението — идейно и художествено — придава на неговите басни общовалидност, която излиза от рамките на конкретния повод и на историческата епоха, за да громи пошлостта винаги и навсякъде. В тази творческа сила той написва и онази басня, която е връх на неговото и на цялото баснопиство в българската литература. Това е „Бухал и светулка“, баснята за светлината и мрака, за светлото начало на живота и за мракобесието. Не са нужни аргументи, не са необходими никакви други причини, за да бъдеш унищожен от силите на реакцията. Достатъчно е само, че светиш. „Ти ми пречиш!. . Умри! Че как ти преча? Светиш!“ В тази поетическа лаконичност и в тази безпощадност на сатирика е великото значение на делото на Стоян Михайловски — най-големият български баснописец. Защото ударът на неговата сатира безпогрешно попада върху всички и всякакви проявления на мракобесие в някогашния и в съвременния свят.

*

Проблемът за баснята като сатира не е само проблем на антагонистическите обществени формации. Социалистическата революция и построяването на социализма не отмениха хумора и сатирата, не ги отнесоха към реликвите

от проклетото минало. Напротив, социалистическото общество, дори в моменти, когато страдаше от грешките на догматизма и сектантството, не отрече ролята и значението на сатирата за успешното си движение напред. Специално по отношение на баснята социалистическата литература познава големия пример на пионера в тази област Демян Бедни. Той е започнал да публикува в болшевишкия печат още преди революцията. Неговото име е тясно свързано с вестник „Правда“ от първия ден на излизането му през 1912 г. В своите стихотворения, фейлетони, памфлети и особено в басните си поетът болшевик е призовавал към събаряне на царското самодържавие в Русия. Неговата басня от това време „Шпага и брадва“ например завършва с мисълта, че народът дължи всичко на брадвата и че само с нейна помощ ще получи щастие и свобода.

Може да се каже, че в басните на Демян Бедни са намирали отражение най-животрептящите въпроси на класовата борба и назряващата революция в Русия. Така например в „Свещ“ той разобличава измамата с фалшивите царски обещания от 1905 г. за свобода и предупреждава народа да върви смело в борбата, без да се поддава на измамата на разни обещания. Борбата на Ленин и партията против опортюнизма, ликвидаторството и меншевизма също намира място в басните на Демян Бедни. В „Кашавари“ той направо се обръща към ликвидаторите с думите: „Ние с вас заедно няма да сварим каша“, а в „Ерши и вьюны“ осмива беззъбите, „умерените“, псевдореволюционерите, които говорят за „културни способи на борба“ и пр. Басните му третират проблема за революционния съюз на работниците и селяните, за авангардната роля на пролетариата и т. н. Лайтмотив на цялото му творчество преди 1917 г. е назряващата революция. Характерна в този смисъл е баснята „Кларнет и рог“. Кларнетът се хвали пред овчарския рог, че под неговата свирня князе и графове танцуват, а той му отговаря:

То так — сказал рожок, — нам графы не сродни;
Одначе, помяни:
Когда нибудь они
Под музыку и под мою запляшут!

Тази пределна яснота на мислите и на алегорията, простотата и точността на езика, естественият и искрен тон са допринасяли басните на Демян Бедни да получат широка популярност. Те са играли роля на силно агитационно средство, което партията високо е ценела. Свидетелство за това е писмото на Ленин, в което той предлага на Максим Горки да се запознае с първата книга басни на поета, излязла в 1913 г., и да му съобщи мнението си за нея.

След Великата октомврийска социалистическа революция творчеството на Демян Бедни се разгърна с още по-голяма сила. Именно тогава той отново се обърна към баснята и възроди в съветската литература този силен сатирически жанр. Прицел на неговата сатира станаха сега пороците и отживелиците от миналото в съзнанието и в поведението на хората. С унищожаващ сарказъм той пише басни, които изобличават капиталистическия свят и опитите на империалистите да подпалят една антисъветска война. Тази тема впрочем никога не отпадна от творческия поглед на поета. Силните страни на неговия талант — хумор, точен сатиричен прицел, политическа острота — се развиха напълно именно в борбата на младата Съветска република против чуждестранната империалистическа интервенция и подготовката на нова световна война. Но редом с външните врагове той бичува и вътрешните — на първо място бюрократизма, недисциплинираността, кражбите, алкохолизма и т. н.

Примерът на Демян Бедни показа голямото място на сатиричната поезия и специално на баснята в съветската литература и не случайно в тази област продължиха да работят такива изтъкнати поети като С. Маршак, С. Михалков и други. Този пример изцяло важи и за развитието на българската басня през

последните двадесет и пет години, т. е. през този четвърт век, когато победи социалистическата революция и беше изградено нашето социалистическо общество.

*

Речем ли да изброим нашите съвременни баснописци, сигурно ще изредим десетина имена. Между тях има поети от различни поколения: Христо Радевски, Банчо Банов, Александър Миланов, Максим Асенов, Алберт Декало, Васил Пигов, Станко Гугуланов, Андрей Карадимов и други. Всички с различен успех и в различни стил използуват класическата форма или търсят нови форми, но по същество пишат сатири-басни. За тях проблемът за сатиричността на баснята не се поставя под съмнение. Тя е безспорна по силата на литературния опит и традицията в българската литература, по силата на примера на съветската литература и, което е решаващо, по силата на закономерностите на днешната наша действителност, при която хуморът и сатирата се оказаха, макар и в нови социални, а оттам и естетически аспекти, не по-малко необходими, отколкото в миналото. Ако са необходими аргументи в полза на това, те могат да се намерят в творчеството на най-активния от днешните български баснописци. Това е Христо Радевски.

Един поглед върху неговите басни, а те са може би към 200, разкрива огромния тематичен, а заедно с това и сатиричен диапазон, в който съвременният баснописец се движи.

Неговото жило продължава да бъде насочено против всичко, което сме наследили от миналото. Не трябва да се забравя, че още в периода на капитализма и фашизма Радевски разобличаваше буржоазното общество, особено неговите политически страни. Такива басни, като „Басня за зверовете“, „Ибрикчиите“, „Тъпият слепец“, „Кон и ездач“ и други имат недвусмислен и актуален за времето си политически антифашистки характер. По същото време той пишеше басни за бюрократизма, за службогонството и подлизурството, за фалша и лицемерието и т. н., като типични явления за загниването на едно обречено на гибел общество („Старателното куче“, „Постници“, „Бюрократът в пустинята“, „Блаженият слепок“ и др.). Тази открита борческа тенденция не можеше да не продължи в баснite на поета след Деветосептемврийската революция. С каквато закономерност силите на стария строй, макар и вече бити, се мъчеха да спасят нещо от своето минало господство, със същата закономерност сатирикът не можеше да не продължава борбата против тях.

На първите етапи от строителството на народнодемократичната държава вниманието му се насочва в няколко посоки. Една от тях е тази на продължаващата и изостряща се борба с международната реакция и империализма във всички форми на тяхното проявление. Такава е например баснята „Горилата и бомбата“, написана в 1949 г., във времето, когато американските империалисти размахваха заплашително над света своите атомни бомби, въобразявайки си, че са монополисти във владението им:

Две хубави поуки са в живѝлото
на тази басня:
Едната —
че в ръцете на горилата
науката е вредна и опасна,
а другата —
че който с бомби плаши,
самия него бомба ще накаже.

Темата за враждебността на капиталистическия свят към победилата у нас социалистическа революция Радевски третира в много от своите басни.

Тук са чакалите, които се правят на лъвове, за да ни плашат; онези, които непрекъснато сипят хули чрез радиото върху България и т. н. Това, което отличава тези басни, е тяхната изключителна злободневност, което винаги е било качество на нашата революционна поезия. Тази злободневност с още по-голяма сила се чувствува в басните на Радевски, които са посветени на неумението ни понякога да водим борбата против попълзновенията на вътрешната и външната реакция. Той неведнъж осмива липсата на бдителност, самоуспокоението, доверчивостта в тази борба. Ето: лъвът, който се поддал на ласките на хамелеона; еленът, който не знаел, че с вълка трябва да се държи по вълчи; овенът, който сам докарал вълка в стадото. Но в същото време у Радевски има една басня за ежа, който няма да си свали бодлите, докато лисицата има зъби. А във „Врабчов концерт“ поетът напомня старата истина,

че когато те хвали врагът,
туй е знак, че си в грешния път.

Специално трябва в тази тематична линия да се посочат някои басни, които третират конкретни факти от международния живот. Такива са например басните за онези „зад океана“, които стават все по-нервни „от слънцето на комунизма“, за агресорите от една „цивилизована“ държава, които крещят „дръжте крадеца“ или за тез

държавници, които днес
възстановяват с лек замах
германския вермахт.

Изобщо тази международна тематична канава в басните на Радевски върви по стъпките на най-добрите сатирични традиции на нашия комунистически и революционен печат в миналото, които за съжаление не се следват достатъчно от нашите съвременни сатирици, чието внимание е насочено изключително към недъзите на собствената ни българска действителност.

Басенното творчество на Христо Радевски в основната си част е също насочено по тази линия. Това поетът схваща като свое задължение на комунист и яростта, с която той се нахвърля върху недостатъците на нашата действителност, съответствува на неговата комунистическа принципиалност и убеденост. Той в никаква степен не е отрицател на тази действителност. За онези, които виждат в нея само лошото, той пише баснята „Черногледецът“. В същото време обаче сатирикът не е склонен да отмине със снизхождение нищо от онова, което спъва и дърпа назад социалистическото ни развитие. И тук отново на преден план излизат такива явления като бюрократизмът във всичките му разновидности. Бурсукът например назначава цялото си семейство в учреждението, което ръководи. Лисицата, след като е опустошила поверения на грижите ѝ кокошарник, отива (за наказание!) да стопанисва гъските. Същият мотив се повтаря с мечката, назначена по зето-шуро-баджанашка линия да пази меда. В „Охлюв и козел“ се разказва за бюрократа, който пред началниците си е незабележим като охлюв, а пред подчинените — арогантен като пръч. Старият самовлюбен кон не се вслушва в предупреждението на мравката и карътурва колата. А слонът, изпотъпкал всичко в градината, нито за миг не допуска, че може да е виновен за запустяването ѝ.

Тази група басни на Радевски акцентира върху едно многолико и опасно явление. От същия вид е и баснята за претоварения магаре, т. е. за онези, които се нагърбват с много служби, постове и задължения и в краен резултат не свършват нищо или пък баснята за известната категория

. . .политически мъжаги,
които
(де скрито, де открито)
. . . едно приказват, а пък друго вършат.

Може да се каже, че в това отношение сатирата в баснite на Радевски разкрива целия калейдоскоп на бюрократичните недъзи и техните производни. За тях поетът не пести силни думи и черни краски. Това е негово задължение, поставено от партията. И когато се самозабравяме, увлечени от успехите си, той ни напомня съдбата на пауна, изяден от риса, и заключава:

Не бивайте таквиз пауни!
Нас партията всеки ден зове
да не забравяме, че помежду ни,
из нашите села и градове,
освен успехите ни грандиозни —
вирeят най-отчаяни и злостни врагове!

Това е написано преди повече от двадесет години. То очевидно е прекалено обобщаващо. Но нека не забравяме, че остротата на класовата борба унас тогава беше голяма и именно в тази остра борба израсна нашата народна република. За нея се отнасяше баснята за малкия лъв, който в бой с враговете си

покрит с рани и опръскан с кръв,
в самозащитата си той
от лъвче
стана лъв!

Тематичната сфера на баснite на Радевски не свършва тук. Той отправя много сатирични стрели към самозабравилите се „тикви“, които, колкото и да се мъчат да пораснат колкото слънцето, си остават само тикви: към леките „комари“, които си мислят, че много тежат, защото се мерят само на собствения си кантар; към хамелеоните „със солидни връзки“; към онези

които крещят и се тупат в гърдите
за чужди заслуги и чужди венци,

към „мухите“, за които

е животворен аромат смрадта!

Активното участие на сатирика в културното строителство неведнъж му дава повод за басни, отнасящи се до този фронт от социалистическата революция. Той пише за редактора, който няма собствено мнение, а слухти „в коя ли посока вей вятърът днес“ и за врабчето, което повярвяло на хвалебствията на гарвана критик и станало за смях. Впрочем

. . .птичето все пак не бе без гласец —
могло би да стане приличен певец.

Не по-малко безпощаден е сатирикът и в баснята за коса, който загубил способността да пее, когато го поставили в златен кафез. Разбира се, тук и навсякъде алегорията надхвърля рамките на културния живот, но в това е значението и силата на сатирата, която придобива звучение, далеч по-силно от ограничеността на времето и мястото. Тези обобщения в баснite си Радевски прави смело и неприкрито. Той не се плаши от онези, които винят огледалото за свинските си мутри и подчертава, че за „криво колело“ няма „прав път“.

Такъв е нашият съвременен баснописец. Неговото сатирично верую поддържа перото му остро вече близо четири десетилетия, като по-голямата част от това време се пада на нашата социалистическа действителност. Именно в нея той създаде и продължава да създава много басни, ръководен от разбирането, че:

. . .нашто ново общество,
макар и общество по същество
на коренното обновяване —
все още се нуждай от проветряване. . .

Ние познаваме, както казахме, още неколцина съвременни наши баснописци. Разглеждането на тяхното творчество ще потвърди пътя на развитието на този сатиричен жанр, който се опитахме да проследим у Радевски. С цялата специфика на разнообразието на талантите и възможностите, Банчо Банов, Алберт Декало и други, дори когато разширяват тематичния обсег на този вид, фактически следват същата обществена необходимост, изпълняват същата социална поръчка да воюват за чистота на нашия социалистически живот и пътя напред.

Някои от по-новите автори, като Александър Миланов, Васил Пигов и други разширяват сатиричния диапазон в една по-съвременна гама на засилена индивидуалност и субективност. За тях обаче е характерно, че излизат извън жанровите граници на баснята. Техните басни са по-често сатирични стихотворения или епиграми, което изисква да бъдат изследвани от гледна точка на изискванията на съответния литературен вид.

Нашият преглед на проблема за баснята като сатира в миналото и днес не претендира за изчерпателност. Той обаче без съмнение показва едно: баснята, истинската басня е и може да бъде само сатира. Такава е била винаги, такава е и днес. При съвременното разчупване на старите форми и търсенето на нови изразни средства за емоционална и идейно-художествена изява може би баснята в класическия си вид ще изчезне или ще се видоизмени. Как и какво ще пишат утрешните баснописци не можем да предвидим. Безспорно е само това, че и те ще бъдат сатирици.

Защото сатирата е поезия на баснята.

ХУДОЖЕСТВЕНО ПОЗНАНИЕ И ЕМОЦИОНАЛНО ОТРАЖЕНИЕ

Тодор Ст. Стойчев

Изкуството е специфичен вид познание, което се отличава съществено от всеки друг вид: сетивно, научно (теоретическо и историческо) познание. Някои автори характеризират художественото познание като емоционално, т. е. като познание, формиращо се и развиващо се в емоционалната сфера на субективното отражение на действителността. Според едни от тях естетеческите чувства сами и непосредствено се изявяват като източници на известно познание за външния свят и за човека, а според други — в рамките на това специфично субективно явление протича процес на непрекъснатото „преливане", „превръщане" на емоционалната в познавателна информация. Каквито и да са обаче различията и нюансите, онова, което обединява споменатите възгледи, е тезата за възможността естетическите чувства да играят ролята на самостоятелни познавателни субективни отражения, наравно с възприятията, представите, понятията и съжденията.

Тази тенденция, според нас, е лишена от реално основание и усложнява излишно разработката и решението на проблемата за познанието в областта на изкуството. Тя показва, че отделни автори марксисти, предимно естетици, не са си изяснили докрай въпроса за характера и същността на познавателното отражение, което се отличава от всяко друго непознавателно субективно отражение, каквото е и емоционалното. Ето защо, с този възглед не бива да се съгласяваме, тъй като той противоречи на действителните факти и на научните изводи и обобщения на психологията, гносеологията и други науки.

В съвременната марксистка психология например проблемата за ролята на чувствата в познанието е намерила достатъчно точно и убедително решение, макар то все още да се нуждае от редица уточнения и допълнения. Най-изтъкнати учени поддържат схващането, че емоциите и чувствата са особени субективни отражения на действителността, които се характеризират като преживявания на човешкото отношение към едни или други и нейни страни, явления и процеси. И оценката за емоциите и чувствата като преживяване на човешкото отношение към действителността е почти общоприета и утвърдена истина в психологията, върху която се изгражда целият по-нататъшен експериментален и теоретически анализ на тези явления.

„В отличие от познавателните процеси емоциите и чувствата са отражение не на самите предмети и явления на действи-

телността, а на това отношение, в което те се намират спрямо нуждите и мотивите за действие на човека (к. м. — Т. С.). Не всеки предмет или явление на действителността извиква емоционално отношение; много от това, което се възприема, остава безразлично... Емоциите и чувствата са преживявания на съответствието или несъответствието на предметите и явленията на действителността към нуждите на хората и изискванията на обществото“[1].

Този пасаж съвършено ясно и категорично разкрива възгледа за непринадлежността на емоционалното отражение към познавателното отражение. Докато познавателното отражение ни дава данни (повече или по-малко верни или неверни) за обективните страни, свойства и връзки на предметите и явленията, то емоционалното отражение не изпълнява такава функция — неговата роля се изчерпва с преживяването на отношението на субекта към тези предмети и явления, както и с въздействието, което то оказва върху цялостната човешка психика — положително или отрицателно, стимулиращо или затормозяващо.

Всичко това означава, че преживяваното от човека отношение към един или друг обект на действителността — като се изключат най-елементарните емоции, свързани с биологическите процеси и усещанията — е всякога изградено, оформено въз основа на известен минал опит, на определено познание, независимо от факта, дали това усвояване на действителността се осъзнава в момента на въздействието на съответния обект върху съзнанието на субекта или по-късно. Важното в случая е, че отношението като оценка, като навик и поведение, чието преживяване представлява емоционалният процес, се изгражда винаги на базата на едно или друго — повече или по-малко пълно, систематизирано, осъзнато или неосъзнато — познание за света, за отделните негови страни, свойства и закономерности.

Връзката между миналия опит, оценката, изявяващи се и в съответна „обективирана“ форма, като действие, поведение, и надстрояващата се върху тях емоционалност се установява във всекидневната практика на хората, в най-бикновените им желания и прояви. Например гладният човек, при вида на поднесените му ястия изпитва редица чувства, едно от най-съществените между които е радостта. И то се появява не само по силата на действуващия биологически инстинкт за утоляване на глада, но преди всичко под влиянието на определени идеи, каквито могат да бъдат следните: идеята за непосредствената възможност да се прекрати неприятното усещане на обща отпадналост; идеята за предстоящото възстановяване на силите преди започване на напрегната физическа или умствена работа; идеята за полезността на храната, особено когато е съобразена с индивидуалните нужди и особености на конкретния организъм; представата за краткотрайния сън след обяда у онези, които са си създали този навик и т. н. Или да вземем друг пример: ненадейно появилата се силна буря в полето, където майката е оставила спящото си дете, отивайки на работа в съседен блок на кооператива, ужасява жената и тя се втурва обратно, измъчвана от чувства на страх, несигурност, мъка и отчаяние. Естествено, причината за тези спонтанни чувства не е самата буря като природно явление, макар тя да е източникът на тежките преживявания в случая. При други условия (ако детето е оставено в къщи при роднини или близки) това природно явление не би се оказало опасно. А добре защитеният човек от пораженията на бурята може понякога дори да изпитва коренно противоположни чувства — възхищение от природата сила и нейните конкретни

---

[1] Психохогия, под ред. на А. А. Смирнов и др., Москва, 1956, стр. 366.

форми на проявление. Бурята, безспорно, е само поводът, източникът на тези чувства, а непосредствената им основа, върху която те се развиват и осъществяват, е идеята, в първия случай за реалната опасност, в която се намира животът на детето, а във втория — естетическата идея за могъществото на природата.

Целият този познавателен опит, натрупан във всестранната житейска практика — осъзнат или неосъзнат във всеки конкретен случай на субективната (разсъждения, анализи) или обективната (поведение) дейност — представлява онази сфера, в която се формира и изявява отношението на човека към действителността. А преживяването на това именно отношение, т. е на различните идеи и представи за вещите и явленията и на техните „обективации", които отговарят или не отговарят на неговите интереси и нужди, е емоционалността на субекта, една специфична субективна характеристика на отношението му към света.

Емоционалността следователно е явление, което няма способността да вниква в самата действителност и установява нейните конкретни страни и особености. Тя е такова субективно отражение, което има своя източник в реалните обективни или субективни явления (представата, мисълта за даден факт също така поражда определени чувства), а основата ѝ представлява изработеното вече (осъзнато или не) върху почвата на съответен познавателен опит отношение на човека към тях, в зависимост от това, дали те са полезни или вредни, приятни или неприятни и пр., дали удовлетворяват или не неговите нужди и интереси, дали отговарят на неговите възгледи и принципи (при оценката на дадени идеи, нравствено и пр. поведение и т. н.). Но, докато познанието разкрива присъщите на нещата и явленията страни, свойства и закономерности, които човекът използува в своята дейност, емоциите и чувствата като преживявания на неговото отношение към тези опознати и използувани в практиката реални вещи, качества и процеси, не ни дават, нито са способни сами по себе си да ни дадат каквито и да било преки сведения за действителността. И тъкмо поради това те не само се различават от познавателните отражения, но по своята същност са чужди на техните функции.

А щом основа на емоционалността е съзнателно или несъзнателно използуваният опит на човека при изграждане на отношението към определен обект, то съвършено ясно е, че емоциите и чувствата не са и не могат да бъдат познавателно отражение, защото, ако те бяха такива, тогава преживяването на отношението на субекта към едни или други природни, социални или психични явления, т. е. емоционалността, би приело формата на отношение между познание и познание, което означава фактически изчезване на емоционалността, паралелно съществуване на два познавателни процеса. Човешката природа обаче е чужда на такова излишество и дублиране; тя притежава само един познавателен канал — познавателните субективни отражения. Ако наистина съществуваше такова дублиране, самият познавателен процес не само щеше да бъде лишен от своя емоционална окраска, от свои емоционални импулси и двигатели, но би се оказал в невъзможност да съществува, защото тогава биха отсъствували необходимите за него субективни фактори — емоциите и чувствата, които играят незаменимата роля на посредници между действителността и мисленето, между мисленето и действието.

Тази оценка за познавателната същност на емоциите и чувствата се съдържа и в труда на П. А. Рудин. „Емоции се наричат такива психически процеси, подчертава той, в които човек преживява своето отношение към тези или онези явле-

ния на окръжаващата действителност“[1]. Освен това, Рудин обръща внимание върху различното по своя характер съдържание на двата вида отражение — познавателното и емоционалното. Докато при първото, субективното по форма отражение може да бъде, и най-често е, обективно по съдържание, то второто е лишено от обективно съдържание и се състои изключително от субективни компоненти. „Отношението, което се изразява в емоциите, заявява Рудин, всякога носи личен, субективен характер и съществено се отличава от осъзнаването на тези обективни връзки между нещата, които се установяват в процеса на познанието на окръжаващия ни свят“[2].

Интерес представлява в това отношение и становището на Г. Х. Шингаров, който, обобщавайки известните досега изследвания в областта на психологията, и главно на субективните отражения с оглед характера на тяхната информация, стига до извода, че емоциите и чувствата са лишени от познавателни функции и от познавателно съдържание. „Сега е доказано, отбелязва Шингаров, съществуването на два канала на осъществяване на информация от външния свят в кората на главния мозък. Първият от тези канали — това са така наречените лемнискови пътища, заедно със специфическите проекционни и асоциативни полета на кората... Благодарение на този канал се осъществява познанието на обективните качества на външния свят. Но съществуват още и така наречените екстралемнискови системи, чрез които се реализира другият тип отражение на външния свят — неговото емоционално отражение“[3].

Оттук Шингаров прави извода, че преживяването „е проявление в съзнанието на този вид отражение, което е свързано с дейността на втория „не специфически“ канал на информация“[4]. Този извод, според нас, е основателен, защото понятието „емоционално отражение“ няма гносеологически аспект, поради което разглеждаме действителността единствено като източник на емоциите и чувствата, но не и като тяхно „дематериализирано“, субективно по форма, съдържание. Последните следователно са свързани с тази действителност дотолкова, доколкото именно към нея човекът може да изгради съответно отношение — осъществявано винаги на гноеологическата основа, преживяването на което представлява емоционалното отражение.

Възгледът за непознавателната природа на емоциите и чувствата се поддържа и от Сава Петров, според когото „включването на образността като характерна черта на познанието изключва от неговия обем психичните процеси от рода на емоциите и волята, които сами по себе си не са познавателни образи на материалния свят“[5]. Емоциите са обективно детерминирани, „но по съдържание те изразяват отношението (к. м. — Т. С.) на субекта към нещо от външния свят, без да имат някакво познавателно сходство с него“[6].

Тези именно съществени различия между познавателното и емоционалното отражение редица теоретици на изкуството не са склонни да признаят и поднасят тезата за познавателното съдържание и познавателните функции

---

[1] П. А. Рудин, Психология, 1964, стр. 261.
[2] Пак там.
[3] Сознание (Материалы обсуждения проблемы сознания на симпозиуме, состоявшемся 1—3 июня 1966 г. в Москва, Москва), 1967, стр. 88.
[4] Пак там, стр. 89.
[5] Сава Петров, Понятия за обективно и субективно, Наука и изкуство, София, 1965 стр. 33.
[6] Пак там, стр. 152.

на самите емоции и чувства в изкуството. С. В. Асенин и И. Б. Немцов например не се ограничават в рамките на понятията „художествено познание“ и „естетическо познание“, а говорят и за „изкуството като висш израз на емоционално-естетическо познание“[1]. Според тях, чувствата не само съпровождат и оцветяват човешката дейност; те не са лишени и от възможността да проникват в същността на явленията и процесите. „Неправилно е да се мисли, пишат те, че чувството само се плъзга по повърхността на явленията, че то е неспособно да характеризира дълбоките процеси. Още повече това е невярно по отношение на естетическото чувство, основано върху сливането на логиката и емоцията, на практическия опит и фантазията, на разсъдъка и интуицията“[2]. И тъкмо поради това двамата автори, когато анализират спецификата на изкуството, въвеждат понятията „разумна емоционалност“ и „осмислена емоционалност“.

Не е чужд на възгледа за емоционалното познание и изкуството и Е. Г. Яковлев, който, след като правилно отбелязва, че естетическото чувство не може да бъде изолирано от интелекта, от мисленето и затова се включва в процеса на познанието на обективния свят, добавя: „Ние виждаме, чу чувствата на човека, придобивайки естетическо съдържание, му дават в емоционална форма з н а н и е за света“[3]. Безспорно, чувствата са неделими от мисълта, от познавателното съдържание на идеите за конкретните обективни явления, но оттук съвсем не следва изводът за познавателната функция на с а м и т е чувства.

Особено ярко този възглед се откроява в статията на А. А. Нуйкин „Към въпроса за познавателния характер на емоциите в живота и в изкуството“. Като се позовава на Л. Н. Толстой, К. Федин, И. Еренбург и други автори и развива мисълта на психолога Н. Н. Ланге за привилегированото положение на гносеологическите проблеми в сравнение с психологическата проблема за чувствата, той заявява: „Философите се изхитряват да пишат дебели монографии по теория на познанието, без да употребят даже един път думата „емоция“. Съвършено неизучен остава въпросът за произхода, назначението на емоциите, за ролята им в живота на човешкото общество“[4]. След тази твърде обща оценка за научно-теоретическото равнище на философските изследвания в сферата на чувствата авторът прави опит да изпълни до известна степен съществуващия „вакуум“ и се впуска в обширни разсъждения за природата на „емоционалното познание“.

Какво ни предлага Нуйкин? Според него, емоциите са твърде различни. „В едни преобладава подбудителният момент (чувство за дълг, съвест, срам и т. н.), а в други — оценъчният (естетическите чувства[5]). От друга страна, „емоциите познават света не сами по себе си в неговата обективна същност, а само в отношението му към организма. Без съмнение, това е по-субективна и съвсем не безпристрастна форма на познание“[6]. Как обаче се осъществява това „познание“ Нуйкин не ни казва. Той само се задоволява да констатира, че „емоционалното познание по своята природа е утилитарно и науката, логическото мислене изглеждат в сравнение с него като някакво „чисто“, незаинтересовано, абсолютно познание, съществуващо заради самото позна-

[1] С. В. А с е н и н, И. Б. Н е м ц о в, Познавательная и воспитательная роль искусства, Высшая школа, М., 1967, стр. 23.
[2] Пак там, стр. 34.
[3] Е. Г. Я к о в л е в, Эстетическое чувство и религиозное переживание, Советский художник, М., 1964, стр. 32.
[4] А. А. Н у й к и н, К вопросу о познавательном характере эмоций в жизни и в обществе, сб. Роль мировоззрения в художественном творчестве, Мысль, М., стр. 394.
[5] Пак там, стр. 406.
[6] Пак там, стр. 407.

ние“[1]. Най-накрая той стига до заключението, че същността на емоционалното познание — това са емоционалните оценки, които ръководят нашето поведение. „И как може, заявява Нуйкин, да се изведе зад пределите на познанието по-голямата част от такъв важен за нас вид познание — познанието за това, как да се живее, какво да бъде нашето поведение, за да съчетаем оптимално своите лични интереси с интересите на цялото общество... Не, нашите емоции, нашите духовни чувства — това е неосъзнат от нас, все още на хилядна част. точен инструмент за оценка, за познание на хората, на вещите, събитията, живота“[2]. И след разсъжденията за художествената „интуиция“ и за нейните връзки с чувствата, авторът прави заключителните си изводи; „Нашите чувства също така дават оценка не по волята на свръхестествените сили, за тях също така са нужни сведения. Но малко по-други. Изражението на окото, походката, краткотрайната мимика и хиляди други дребни неща, неподдаващи се понякога на логически анализ, извикват нашата емоционална реакция, която често съвсем точно оценява човека“[3].

Цялото това изложение, направените изводи и обобщения не доказват съществуването на някакво специфично по своята същност „емоционално познание“, различно от сетивното и рационалното познание. Нуйкин употребява понятието „емоционална оценка“ и я илюстрира с мимиката, жестовете и други движения, намиращи приложение и в изкуството. Но, пита се, тези оценки безпочвени ли са, не представляват ли те някакво о б о б щ е н и е на човешкото познание? Оказва се, че „сведенията“ в „емоционалното познание“ не идват по пътя на разума, а са резултат на с а м а т а способност на чувството да долавя и разкрива някои особени и трудно доловими от разума моменти, връзки и пр. „Но нито един от видовете изкуства, казвай Нуйкин, никога не се е изчерпвал с „абстрактната мъдрост“, съдържанието на изкуството не бива да се постига с разума (само с разума!), защото преди всичко то апелира към човешките чувства. Неговите оценки — главно естетическите, емоционалните оценки, ние не всякога узнаваме от самото него, з а щ о е добър или лош този или онзи персонаж, но ние всякога се доближаваме до него чрез авторовото отношение, долавяйки красотата или безобразието на изобразеното от автора явление, неговата трагичност или комичност, величие или нищожност“[4].

Така, докато едни автори, срещу които Нуйкин воюва, недооценяват емоционалния елемент в изкуството и не подчертават достатъчно неговата относителна самостоятелност, то други, какъвто е и самият той, вървят по обратния път и фактически подценяват интелектуалното, разтваряйки го повече или по-малко в емоционалното. Нещо повече дори, Нуйкин в своето безсилие да разкрие особеностите на „емоционалното познание“, с някои свои формулировки едва ли не го мистифицира, особено когато се стреми да отхвърли разбирането за интуицията като интелектуално явление и да я подчини изключително на изкуствено отделените от миналия опит на човека, от неговите практически навици, „чисти“ емоции и чувства.

Но тук трябва веднага да се отбележи, че проблемата за така наречено „емоционално познание“, макар и да не е решена окончателно, не е безпочвена и безплодна. Може да се каже определено: в марксистко-ленинската естетика и в марксистко-ленинската философия на изкуството вече са напра-

---

[1] А. А. Н у й к и н, К вопросу о познавательном характере эмоций в жизни и в обществе, сб. Роль моровоззрения в художественном творчестве, Мысль, М., 1966, стр. 408.
[2] Пак там, стр. 415.
[3] Пак там, стр. 417.
[4] Пак там, стр. 417—418.

вени сериозни стъпки към окончателното изясняване на въпроса за отношението между познавателния и емоционалния елемент в изкуството и, по-специално, за специфичната роля и функции на емоционалното отражение. Появата на самото понятие „емоционално познание“ е вече доказателство за зреещия в съзнанието на редица теоретици, макар и неоформен напълно, отговор на една извънредно важна и трудна проблема, свързана тясно с цял комплекс от други проблеми, каквито са тези за възпитателните възможности на емоционалното отражение в изкуството, за ролята на знаците и символите в художественото изобразяване и пр.

Не може да има никакво съмнение, според нас, че решението на горната проблема би се осъществило сравнително пълно и най-резултатно само при условие, че се спазват следните две методологически изисквания: 1) емоционалността в изкуството да се разглежда не изолирано от познанието, а в диалектическо единство с него, като преживяване на изградено върху определен познавателен опит отношение на човека към едни или други конкретни страни, свойства, области и пр. на действителността; 2) отчитане на факта, че съществува възможност емоционалността, като неделим компонент на художественото съзнание, да се „обективира“ — подобно на идеите — по специфичен начин в различните жанрове и видове изкуство, без да губи органическата си връзка със съдържанието на познавателното отражение, изявявайки го повече или по-малко пълно чрез определени знакови средства.

Ако тези две методологически изисквания се прилагат в теоретическите изследвания на естетика, философа, психолога и пр., то тогава в никакъв случай не би се стигало до каквото и да е противопоставяне познавателния на емоционалния компоненти на художественото съзнание, нито до разтварянето на единия в другия, лишаващо ги от тяхната специфика и относителна самостойност. Познавателният и емоционалният процеси са две взаимно свързани и предполагащи се форми на отражение на действителността, които се различават помежду си преди всичко по това, че първият процес протича като отражение на реалните страни, свойства, особености и закономерности на нещата и явленията в съзнанието на човека и затова той е единствения пряк канал на познанието за света, а вторият отразява действителността винаги непряко, опосредствувано, чрез осъзнатите или неосъзнати във всеки конкретен момент познавателни идеи, явявайки се при всички случаи преживяване — или пряко на тях самите, или косвено на техните „обективации“ (действия, елементи на поведението, навици и пр.). Ето защо, колкото и обособено и изолирано да изглежда емоционалното отражение от познавателното, колкото и недоловими на пръв поглед да са връзките помежду им, емоциите и чувствата са винаги особена реакция на изработеното вече, въз основа на определен житейски или научен опит, отношение на субекта към дадени вещи и явления. А всичко това показва, че емоционалността е невъзможна без познавателното отражение, тъй като само чрез последното тя реагира на действителността и е способна да се изяви като психически процес на радостта или тъгата, на любовта или омразата, на смелостта или страха, на отчаянието или надеждата.

Но, ако ние спрем анализа си дотук и не направим по-нататъшни стъпки към разкриване на някои специфични страни и закономерности на емоционалността, не бихме били в състояние да доловим онези взаимоотношения между нея и познавателното отражение, които заставят редица автори да твърдят, че тя е „познание“, наравно с рационалното познание, един специфичен вид отражение на действителността, даващо ни определени сведения за нея

по „свой“, „чисто“ емоционален път, т. е за нас би останала загадка тезата за така нареченото „емоционално познание“.

Тук е необходимо отново да се върнем към проблемата за диалектическата спирала на развитието на идеята — от сферата на съзнанието към сферата на обществените отношения, както и към завършващата с определен продукт творческа дейност на човека, и от „обективираните“ превъплъщения отново към субективната по форма идея. При тези преходи идеята винаги остава там, където тя съществува като субективна реалност — в съзнанието, но в резултат на човешката практическа дейност нейното обективно съдържание е онзи източник на знания, въз основа на който човекът превръща идеалния проект в реално отношение или вещ. И тук в своите „обективирани“ форми (с изключение на продуктите на материалното производство) тя съществува не субстанциално, а в преобразен, материализиран вид — във и чрез съответните отношения на хората, в художествените образи на изкуството, в различните знакови системи на обозначаване на човешката мисъл. Така например идеята за революцията, плод на антагонистическите обществени отношения, може да „премине“ през следните етапи на развитие: а)идеята като субективно отражение — в човешката глава — на ебоктивните социално-икономически отношения и процеси; б) реализация, „материализация“ на идеята в революционни класови отношения (икономически, политически, идеологически); в) „материализация“ на идеята в научни и художествени произведения; г) поява на субективната по форма идея за революцията в съзнанието на субекта, възприемащ съответното произведение. Последният етап може, разбира се, да се осъществи в съкратен вид и без посредничеството на научните и художествените произведения или преди тяхното въздействие — появата на идеята за революцията в индивидуалното съзнание, обогатена, конкретизирана и целенасочена, е възможна най-напред в резултат на влиянието на революционните обществени отношения, където практическата обрба е при всички случаи и борба идейна. По този начин се осъществява една от непълните или пълните степени на спиралата, която отразява общия непрекъснат и възходящ процес на развитие на действителността, главно на обществените отношения и на нашите знания за нея, и същевременно разкрива при всеки конкретен случай първичната и о п р е д е л я щ а функция на общественото битие по отношение на общественото съзнание и активната, творческата, преобразуващата, имаща при определени условия р е ш а в а щ о значение, роля на субективния фактор, на човешките идеи.

Но важно в случая е, че „обективацията“ на идеите открива възможността и за „обективация“ на чувствата. Последните, като преживявания на отношението на субекта към определена реалност, могат да намерят външен, материализиран израз. И ако произведенията на изкуството са наситени дълбоко с емоционалното съдържание, то това е резултат именно на реалната „обективация“ на емоциите и чувствата, които не остават скрити, вътрешни процеси в човешката психика, а са най-често единство на вътрешно преживяване и на съответна външна реакция, която може да се изяви в словесни форми, възклицания, определени маски на лицето, движения на тялото, жестове и др. Всички тези външно „обективирани“ форми на чувствата играят ролята на един от основните градивни елементи на художественото творчество, без който е немислима характеристиката на героите като обобщени, синтезирани и същевременно индивидуализирани образи на реалните хора, принадлежащи към една или друга епоха, класа, организация, професия и пр.

Главното обаче тук се заключава не в самата възможност да се „обективират“ чувствата, а в специфичната същност на всяка „обективация“ на субективните отражения на действителността (идеи и чувства), като носители на

определена информация за тази действителност. Особено важното в случая е това, че емоциите и чувствата, като „обективирани“ явления, се различават съществено от емоциите и чувствата като субективни, идеални, процеси. Както вече изяснихме, докато идеите в човешкото съзнание имат определено познавателно съдържание, то чувствата в същата тази сфера на субективната реалност са лишени от каквито и да било познавателни елементи. Но „обективират“ ли се веднъж емоциите и чувствата на даден субект, окажат ли се доловими, чрез външните си форми, от друг субект, те в редица случаи стават неизбежно носители на познавателна информация. Ако на открито проповядвания от лицето А еснафски морал, лицето Б отговори с ехидна усмивка или с жест на отегчение, то тази „обективация“ на чувствата досада и възмущение придобива повече или по-малко адекватно на неговата оценка смислово съдържание. И тъкмо поради това в подобни случаи както лицето А, така и всеки свидетел на емоционалната „обективация“, счита последната като отговор, като своеобразно знаково изражение на определена мисъл. Особено ярко тази възможност — „обективираната“ емоционалност да играе ролята на носител на кондензирано смислово съдържание — се изявява в живописта и пластиката (балета, пантомимата и пр.). Ето защо, вгледаме ли се например в картината на В. В. Пукирьов „Неравен брак, не може да не доловим в израза на някои лица, особено на младия мъж, стоящ зад брачната двойка, както съжаление и негодувание, така и ирония, подсказваща, че този брак е не само противоестествен и безнравствен, но и нетраен, по същество недействителен. По подобен начин се асоцират в човешкото съзнание и революционните идеи в балета „Спартак“ на А. Хачатурян или идеите за силата и възвишеността на любовта в балета „Лебедово езеро“ на П. И. Чайковски и пр. Музиката, поради отсъствието на нагледни образи и „ограничените познавателни възможности на звука като информатор за вида и характера на явления и процеси на видимия свят“[1], макар и да е едно от най-емоционалните изкуства, все още при него не е широко достъпно долавянето на горната закономерност, превръщаща емоцията в носител на познавателно съдържание. Разбира се, тук трябва да се отчита и фактът, че „в музиката механизмът на превръщането на емоционалното в логичномисловни художествени форми е още недостатъчно изследван...“[2]

Но от факта, че емоциите и чувствата са в състояние — най-често при отсъствието на „обективирано“ смислово съдържание — да станат изразители на познавателното отражение, съвсем не следва изводът за съществуването на някакво самостоятелно „емоционално познание“. Тук, както свидетелствуват многобройните примери от жизнената практика на хората и особено от изкуството, е налице не второ познание, а асоциране на определсно познавателно съдържание под влиянието на адекватните на него външни, „обективирани“ емоционални реакции, под въздействието на съответни емоционални знаци. Емоционалната „обективация“ следователно, която ние считаме, че има всички признаци на един особен знак, влиза в ролята на заместник на друг предмет (явление) — в случая смисловото съдържание, и играе ролята на посредник за предаване на дадена информация за този предмет[3]. Така, в светлината на отбелязаната закономерност, се по-

---

[1] Стоян Стоянов, За реализма в музиката, Ново време № 7, 1966, стр. 95.
[2] Пак там.
[3] Вж. Л. О. Резников, Гносеологические вопросы семиотики, Изд. Ленинградского у-та, 1964, стр. 9.

твърждава още един път теоретическото положение, че между познавателното и емоционалното отражение на действителността съществува органическа връзка, при която емоциите и чувствата са всякога в определена степен, повече или по-малко вярно отражение на даденото смислово съдържание. И затова, когато емоционалната „обективация“ (емоционалният знак) се изявява „самостоятелно“, при отсъствието на идейната (смисловата) „обективация“, тя става неизбежно пълен „носител“ на конкретното смислово съдържание, останало да съществува в своята субективна, идеална форма, без да се изяви във външни, „обективирани“ форми. Това означава, че познанието е едно и също, че не съществува в т о́ р и познавателен канал, който набира познавателна информация по свои „собствени“ пътища. Познанието е е д и н н о — основано върху данните на сетивата и на логическото мислене; то обаче може да се изявява при определени условия чрез „обективацията“ на чувствата, които са придобили в многовековния жизнен опит на хората значението на специфичен и н д и к а т о р на съответно смислово съдържание, характеризиращо всяка отделна емоционална реакция.

Този факт свидетелствува не за д в о й н с т в е н о с т т а на познанието, а за о п о с р е д с т в у в а н о т о от „обективираните“ чувства познание. Трябва да отбележим, че до това разбиране се доближаваше навремето Гьоте, който след като характеризира разума като п о с р е д н и к, разкриващ причините на сетивните явления, удивляващи и плашещи ни твърде често със своята непосредствена външност, заявява: „Истински посредник е изкуството. Да говорим за изкуството, означава да опосредствуваме посредника“[1], т. е. разума, без който емпиричните явления могат да пораждат в човешкото съзнание понякога твърде неадекватни и противни на тяхната същност чувства.

Ето защо, не е основателно и оправдано да се определя изкуството чрез някакъв си обособен род „емоционално познание“, тъй като, както видяхме, това „познание“ не е нищо друго, освен изразено чрез специфичните емоционални знаци рационално познание на човека. Само в този смисъл може да се говори, че „емоционалното и рационалното, чувственото и умопостигаемото в образа са неразкъсваеми, дадени във взаимопроникване: мисълта се изразява чрез емоцията, чувството носи мисъл“[2], че чувствата „са също така „пронизани“ от познание и „дават“ познание“, т. е. „съдържат“, „включват“ в себе си неизбежно и познавателни моменти“[3].

„Емоционалното познание“ следователно, намиращо най-широко приложение в изкуството, е една разновидност на сетивното и рационалното познание, изявяваща се чрез приелите външни, осезаеми форми чувства. Тук е налице една закономерност на „обективираните“ явления, които всякога са „обективации“ на определено смислово съдържание, на известни идеи и възгледи на хората, на тяхното отношение към едни или други реални вещи и процеси. Затова опитите на някои автори да опровергаят твърдението за непознавателния характер на емоциите като субективни по форма явления са неоснователни. Емоциите и чувствата — в своето идеално битие — не притежават познавателно съдържание. А когато те се „обективират“ и в ролята си на специфични емоционални знаци стават обективен източник за асоциране на известно смислово съдържание, отговарящо на тези знаци, то този факт съвсем не доказва собствената „познавателна“ природа на емоциите и чувствата, защото те се изявяват при всички случаи с а м о като п о с р е д н и ц и между идеалното по форма знание и възприемащия субект. „Знакът, както отбелязва

---

[1] И. В. Г е т е, Избраные философские произведения, Наука, М., 1964, стр. 349.
[2] А. З и с ь, Искусство и эстетика, Искусство, М., 1967, стр. 111.
[3] С т. В а с и л е в, Теория на отражението и художествената специфика, Изд. на БАН, С., 1967, стр. 154.

Хегел, е непосредствено съзерцание, изявяващо съвършено друго съдържание, отколкото това, което то има само по себе си; той е пирамида, в която се пренася и в която се съхранява нечия чужда душа“[1].

И така, опитите да се сведе спецификата на художественото познание до така нареченото „емоционално познание“ са лишени от каквото и да било основание. „Обективираните“ емоции и чувства наистина играят голяма роля в изкуството и в редица случаи изпълняват функцията на своеобразни „двойници“ на познанието, но никога не са и не могат да бъдат носители на „свое“, „собствено“ познавателно съдържание, формирало се вън и независимо от сетивното и рационалното познание. И тъкмо поради това, предвид помощната роля на емоционалния елемент в художественото познание, изявяваща се посредством знаковата същност на емоционалните „обективации“, употребата на термина „емоционално познание“ следва да се избегне. На този термин липсва научна прецизност. В изкуството, според нас, може и трябва да се говори единствено за художествено познание, което се изгражда, подобно на всяко друго познание, с помощта на получените от сетивата и абстрактното мислене идеи и възгледи, намерили тук специфично претворяване в различни по своите изразни средства и по своите възможности за най-адекватно отражение на действителността художествени образи.

---

[1] Гегель, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 265.

НЕОТМЕННО ПО ПЪТЯ НА РЕАЛИЗМА

Елка Константинова

Най-значителният дял на нашата белетристика е посветена на българското село, на неговата тъжна орис в миналото и на коренно преобразеното му социалистическо настояще. Трудно могат да се изброят всички имена на ония наши писатели, чието творчество е кръвно свързано с живота на селото: Антон Страшимиров, Тодор Влайков, Михалаки Георгиев, Елин Пелин, Йордан Йовков, Георги Райчев, Георги Караславов, Илия Волен... Между тях безспорно най-плодовитият е Стоян Даскалов. Шейсетгодишнината му го заварва вече автор на около четиридесет книги, от които десетина са крупни романи за живота на новото, социалистическо българско село. Той пробва перото си във всички белетристични жанрове, като най-значителни успехи постигна в областта на късия разказ, романа и детската литература.

Активността, с която Ст. Ц. Даскалов участвува в литературния ни живот в продължение на четиридесет години, и невероятната му продуктивност са израз на една буйна, неукротима творческа природа, на една първична стихия, която изригва сякаш от земните недра. В най-сполучливите му творби бушуват необуздани страсти, развихрят се тъмни инстинкти; в тях всичко ври, кипи, боботи, прелива от живот и неудържим устрем към осъществяване. Неговият талант се подхранва от живителните сокове на черноземa, виталната му натура черпи сили от набраздените угари и не е в състояние да се укроти, да излее натрупаната още от младежките години енергия. Най-понятен и близък му е светът на първичното съзнание, на примитивно-стихийното начало у човека, а висшите сфери на духа са му по-далечни и чужди. Даскалов познава своята творческа сила и не се нагърбва със задачи, неотговарящи на творческия му натюрел, не си поставя неосъществими цели и затова творческото поражение не му е познато. Той е пълновластен господар на полето, на волните селски души, които не знаят що е фалш, притворство, еснафско лицемерие. Затова ония негови герои, които са носители на необременената от сложната житейска проблематика съзнание, са най-сполучливи, най-жизнени и самобитни. Те се покоряват на властния зов на своите страсти, на тъмната, демонична сила на плътта, не влизат в конфликт със себе си, живеят открито, смело, упоени от живота, от мириса на ливадите и тучната зелинина на безкрайните изкласили ниви. Авторът се прехласва от тяхната волност, от страстната им жажда за живот и възпроизвежда с опиянение конкретните им изяви, жестовете им, импулсивните им, стремителни действия, драматичните им сблъсъци със закономерностите на обществената действителност. Неограничавани от предразсъдъци, героите на Даскалов свободно разгръщат огромните си запаси от жизнена енергия, саморазкриват се докрай. Авторът никога не бяга от външните прояви на тяхната същност, от конкретната жи-

тейска ситуация, която провокира изявяването им, напротив — насочва се именно към пластично и визуално възпроизвеждане на живота и реакциите, които той открива в селската душа. Неговият творчески темперамент, възгледите му и художествените му похвати напълно съответствуват на това детайлно, картинно отразяване на действителността. Даскалов почти не изневерява на своята творческа природа и на трайните си интереси към разкриване биологичната, психологическа и социална същност на българския селянин.

Роден и израснал на село, завършил педагогическо училище в Лом, учителски институт в Шумен и славянска филология в Софийския увиверситет, Стоян Даскалов е живял и работил дълги години в родния си Врачански край, в непосредствен контакт със своите любими герои. За него не е достатъчно да се каже, че добре познава българското село — той е част от него, кръвно сраснат с неговите проблеми, прозрял е в дълбиките икономически, социални и психологически преобразования, които се извършиха в него, особено през четвъртвековното му социалистическо развитие. В селските души Даскалов намира същото онова здраво, непоклатимо жизнено начало, което съхранява у самия себе си и до днес. Само така можем да си обясним и оная изумителна творческа енергия, която малцина наши писатели притежават.

Редицата упреци, които критиката често отправя към този изтъкнат наш белетрист, са безспорно справедливи що се отнася до бързината, с която твори и нетърпението му да изпипа докрай всеки образ, всяка сцена, всеки израз... Справедливо е и опасението, че словесното разточителство може да погуби свежестта на таланта му, този рядък, ценен самобитен талант, който му извоюва заслужено едно от най-видните места в българската литература.

„Природата му е дала много, с пълни шепи“ — така най-точно го характеризира навремето един от най-големите ни творци: Елин Пелин.

Стоян Даскалов е оригинален и подчертано самобитен творец, с остро социално чувство и способност да се превъплъщава в различни човешки състояния — качества, които са спечелили симпатиите на прогресивната ни литературна критика още от тридесетте години. Тогава всички са го посрещнали с радост като ярко белетристично дарование, което много обещава и и са му възлагали големи надежди за засилване свежата струя в българския разказ на селска тематика.

Името му се появява за пръв път през 1930 г. на страниците на сп. „Светлоструй“ и веднага се налага като име на несъмнено талантлив, свеж и оригинален творец, надарен с подкупваща непосредственост, с буйна, преливаща от искреност природа. Още в първите си разкази Стоян Даскалов открива някои трайни елементи в селската психика: упоритост, жажда за земя, стихиен ропот срещу социалната неправда, смелост и дързост да се погледне злото направо в очите... и най-важното: увереност в щастливото социалистическо утре. Ето как младият Даскалов рисува мечтите на някогашния смазан от труд и мизерия селянин: „Слушат селяните, гледат и през сумрака на тия задъхани дни почват да виждат земята си разчертана, размерена, цъфнала. Машини тътнат по лъките и баирите. Реката долу, хваната в каменно корито. Пясъците — зелено детско игрище. Сред селото — голямо здание — театър, кино, читалище. Хората бързат засмени, весели. А във върбалаците долу, денонощно бръмчи една юзина. Бръмчи и селото свети ново, хубаво като в приказка“ (разказът „Антена“).

Разказите, които Стоян Даскалов пише до Девети септември, са събрани в книгите: „Мъка“ (1935), „Коловоз“ (1937), „Магдина чука“ (1940), „Под ямурлука“ (1941), „Двор“ (1943) и очертават физиономията му на творец със смела гражданска мисъл и тънка поетическа чувствителност. В тях живее безнадеждно тъжният образ на някогашното българско село със своята външно-

пейзажна и всестранна духовна същност. Това е едно съвсем ново с вълненията, тревогите и радостите си село — различно от селото на Елин Пелин, Йовков и Каралийчев, близко може би само до реалистичните разкази на Илия Волен. Новото се съдържа в суровата, обективна преценка на обществената атмосфера, в смелата позиция на автора, застанал безрезервно на страната на младите, прогресивни сили, които искат да преустроят живота в духа на една висша социална правда, да го приобщят към всички придобивки на културата. В ранните разкази на Даскалов странно се преплитат песимистични изводи за безпросветното съществуване на българския селянин в капиталистическото общество с красивите мечти за социалистическото утре. В тях се налага властният зов за борба, за коренно преустройство на преждевременно зрелия житейски автор — верен син на селото, — познал издълбоко неволята и нравствената анархия, настъпила в селския бит след войните.

Още в ранните си творби, като разкрива унизителния живот на бедния и малоимотен селянин, Даскалов посочи и положителните герои на времето, които се раждаха по силата на историческата необходимост като предвестници на новия свят: селският интелигент Рашко Пешин, който заразява селото с тревогите и надеждите на света, библиотекарчето от будното селско читалище, осъзнатият работник машинист... Подобно на Георги Караславов, Орлин Василев, Крум Велков и Стоян Даскалов откри положителните герои в селската действителност още преди Девети септември.

Революцията даде възможност на Стоян Даскалов да разгърне с широк замах творческите си възможности, да осъществи многобройните си замисли. През целия четвърт век свободно развитие той неуморно участвува в нашия литературен живот, издавайки по една или няколко книги годишно, с удивително постоянство и упоритост защищава идейно-естетическите си убеждения, налага прогресивните си граждански позиции. От книгите „Мъка“, „Коловоз“... до „Република на дъждовете“ и „Земна светлина“ той върви неотклонно по пътя на реалистичното изображение, успявайки най-често сполучливо да отрази в огромното си по обем творчество редица значителни проблеми на социалистическото ни съвремие, редица основни промени в психиката на днешния български селянин. Ратайчето Дечо, Мирон, Тошо Междалията, Мито Генин, Анто Голия, Гарчо, Дъбовски, Братан... чрез най-сполучливите си в художествено отношение герои Даскалов разкрива многообразието и духовното богатство на българския селски характер, упоритото му пословично трудолюбие, жаждата му за чиста човешка обич и обществена справедливост и почти винаги, неусетно да въплъти в тях нещо от себе си.

Следдеветосептемврийското му творчество е преситено от жизненост, по-точно то е самият живот, видян в буйната му първичност. Негова стихия и сега остават непосредствените натури, в които избликват неподозирани диви страсти, които се изявяват дръзко и гръмогласно в остри жизнени конфликтни ситуации. Това са герои, в чиито души не престава да живее ароматът на черноземa, да диша свежестта на българската природа, да се оглежда необятният простор на равнината. Безконфликтните, идилични страни от живота не привличат автора и неговите герои. Те презират от дън душа спокойствието, еснафското благополучие и особено бюрокрацията и формализма, присадени изкуствено в новото общество от дребни, жалки чиновнически души, от сивите канцеларски плъхове, които Даскалов ненавижда с цялото си същество. С широк замах живеят неговите съвременни герои: импулсивно, невъздържано и това е най-привлекателната им черта: това стремглаво, безстрашно хвърляне в най-дълбокото, в най-мътните и коварни бързеи на живота. Драматичните последици от тяхната буйна необузданост и невъздържаност (Мито от „Своя земя“, Дъбовски от „Соколските председатели“. . .) авторът предава динамично,

с активно съпреживяване, на фона на изобилие от събития и реални житейски ситуации, без следа от превзетост и книжно съчинителство, без поза на странично, незаангажирано наблюдение, без стремеж към пасивна съзерцателност.

Да си спомним една от най-точните и проникновени характеристики, които литературната критика направи на този своеобразен наш писател: „Даскалов мъчно обуздава перото си, не застава на разстояние, а неволно се разтваря в своите герои — писа преди години литературният критик Минко Николов.— Ние чувствуваме как една безразборна художествена натура разточителствува със себе си, отключва първичните и груби енергии, които е насъбрала... Неговото писателско сечиво напомня секирата или търнокопа, който разравя буците на селската угар, но не и тънкия златарски резец, който вае изящни форми върху металическата повърхност. Даскалов е автор на грубата, натуралната изразителност... Даскалов задоволява глада по една литература, обърната към пръстта, към земното и натуралното. Той има предимство пред други писатели, които преситиха своя читател с химери и идеализации и населиха литературата с гримирани манекени и картонени свръхчовеци."

Напълно оформен реалист, вече установен, зрял писател, Даскалов през целия си труден творчески път никога не се е увличал от модните, формалистични веяния, не се е люшкал между противоречиви идейно-естетически тенденции. Той е неподатлив на творчески метоморфози, цялостен и с определена физиономия, нераздвояван, с ненарушено творческо равновесие. Трескавите търсения по посока на модернизма са му напълно непознати. Той винаги твърдо устоява на изкушението да бъде псевдооткривател на нови естетически ценности, остава верен на себе си, на първичния си талант и на суровия си, често пъти безпощаден реализъм.

В неговите най-сполучливи произведения: „Път", „Своя земя", „Соколарските председатели", „Когато се ражда любовта", „Село край завод", „Република на дъждовете", „Земна светлина"... вътрешната му неизтощима творческа енергия и непресъхваща жизненост преливат и в героите му, в чиито души непрестанно бушуват познатите неукротими страсти, развихрят се първичните стихии на пола и подсъзнанието. Селянинът с цялото очарование на вродената си доброта, наивност и човечност, с първичната си витална природа, жадна за съзидателен труд и прераждаща душата любов, е запленил завинаги въображението на автора и той не престава да открива във всяко следващо свое произведение все нови и нови богатства във видоизменената му съвременна душевност. За съжаление Даскалов не винаги умее да бъде сдържан, проникновен и достатъчно съсредоточен върху анализирането на тия богатства, не е всякога прецизен в словото, не успява да се откъсне от героите и отстрани, от своя гледна точка да ги прецени. Твърде рядко Стоян Даскалов ни налага собствени, оригинални концепции върху света и противоречията на съвременната човешка психика. Той е твърде много погълнат от своите вечни теми и герои. Стоян Даскалов е художествено най-убедителен, когато доказва чрез героите си колко мощен, запазен и чист е човекът, неразривно свързан със земята и природата. Като малцина съвременни писатели той познава отражението на обществените промени в душевните конфликти на селската душа, дълбоко видоизменената селска съвременна психика в резултат на кооперирането и уедряването на селските стопанства. Той художествено зарегистрира всички по-съществени обществено-икономически събития, които разтърсиха българското село през последния четвърт век. Защото е крайно чувствителен към всяка обществена промяна, засягаща българското село и характера на неговите любими герои. Тези герои той следи винаги силно заинтересуван, крайно любопитен и ангажиран, пристрастен към непокварената им същност, погълнат от трепетите на чистите им души, от буйния прилив на нестихващите им земни страсти.

Съвременният живот в българското село с цялото си многообразие, сложност и динамичност нахлу в произведенията на Стоян Даскалов като отприщена река, като стихиен порой, който повлича всичко по пътя си. Най-сполучливите му творби са преситени от обществена проблематика, от многостранно разкритие на непоклатимите му граждански позиции.

В „Село край завод“ и „Република на дъждовете“ авторът пресъздава съдбоносни обществени събития, пречупени в съзнанието на селяните, намира в душите им оня драматичен конфликт, който най-пълно съответствува на драматизма и напрежението на съвременния обществен живот. Борбата с природната стихия в „Република на дъждовете“ е символ на обществените борби за възтържествуване на човешката правда, срещу фалша и мнимия хуманизъм. Тук са заключени драматични часове в общественото развитие, когато се проверява народната съвест, когато блясва най-ярко чистото народно съзнание и се раждат гигантските сили на непокварените човешки характери — горди, непристъпни, дръзки. . . Миговете на върховно напрежение на човешките сили Стоян Даскалов пресъздава най-пластично и динамично. Той е в стихията си, когато поставя героите си да действуват в изключителни събития, да извършат прелом в живота си, да се проявят в истинската си първична същност, лишени от предразсъдъци и задръжки. Не случайно образът на Мито от „Своя земя“ е един от най-драматичните и ярките в белетристиката ни на селска тематика. Стоян Даскалов се опиянява най-често от масовия подвиг, от силата и очарованието на преобразения селски колектив и става още по-суров и безмилостен към низките страсти и нечистите помисли, които унищожават човешкото достойнство. В най-новия си роман „Земна светлина“ Даскалов засилва впечатлението ни за душевното здраве, непоклатимата воля и обществената активност на новите хора на село, обхванати от треската на строителството. Тук от земните недра блика неизтощима жизнена енергия, блика сияйна земна светлина, която преобразява душите, разтърсва съвременното съзнание.

Тук носителят на авторовата идея за неограничените възможности на творческото трудово начало в селската душа е Братан — главният герой на романа. Целият негов живот е една легенда, един приказен копнеж за красота и подвиг. Братан непрекъснато бленува пламъците на земното съкровище, покорен от приказката за вкаменената царкиня, опиянен от творческо-изследователската си страст. И той стремително се спуска към земните недра, оглушен от бученето на потъналата река и тайнствения вулкан. Този нов, странен герой на Стоян Даскалов носи в душата си същата „земна светлина“, която избликва от дълбочината на пластовете и преобразява живота на селото. Реалността и легендата тук се преплитат и сливат в едно цялостно повествование, изградено върху два пласта: реалистичният и романтичният, повествование, в което образите и проблемите са издигнати на поетична висота и придават на произведението интересни иносказателни внушения.

„Българинът е имал винаги висок дух — заявява авторът в „Земна светлина“,— но сега, когато взе съдбата си в свои ръце, той се превърна в откривател. За него „стига“ няма, докато не превърне мечтите си в действителност.“

Това свое дълбоко увеждение за българския характер Стоян Даскалов доказва чрез художествените реализации на многобройни случки и събития, които обогатяват картината на съвременното село, освободено от сиромашията, окрилено от надеждата, че ще заживее по новому, окрилено от творческия полет на свободния съзидателен труд.

ПИСАТЕЛ НА БЪЛГАРСКОТО СЕЛО

Георги Димов

Когато преди повече от три десетилетия никому неизвестният селски учител Крум Григоров направи литературния си дебют с разказа си „Границата“, малцина можеха да прозрат, че това са първите кълнове на бъдещия повествовател на българското село. Малките разказчета, които скоро се появяват по страниците на прогресивния периодичен печат, написани с живо чувство за житейските неправди, започват да привличат все повече вниманието на читателя. В тях все по-ярко се открояват настойчивите усилия на селския учител към художествена изява на идейните си тревоги и социални тежнения. И напълно естествено той скоро намира мястото си сред прогресивните писателски среди, влива се в редиците на антифашисткия литературен фронт, който през 30-те години бързо разраства и дава тон на художествения живот.

Кое кара отрудения селски учител, след като цял ден е раздавал себе си, за да просветлява плахите детски души, вечер, в студената стая, под мъждукащата светлина на опушеното газениче да стои до късни часове над бялата хартия? Кое дава толкова физически и нравствени сили на прокудения от роден край народен просветител, та да отделя от оскъдния си залък, за да издаде първата си книга разкази? Очевидно, не от някакво писателско тщеславие или човешка суетност, не от желание да убие скуката през дългите зимни вечери Григоров взема перото. Творческите му дерзания са родени от една неизмерима любов към измъчените селски хора, от негодуващата му съвест срещу неправдите и страданията, срещани на всяка крачка, от искрения му стремеж да разкаже за непосилния живот на ония, сред които живее

В първата част на автобиографичната си трилогия Григоров изповядва, че от твърде рано в съзнанието му е зреела мисълта да сподели с хората онова, което така дълбоко е вълнувало душата му, тревожило е съзнанието му. „Кой ли ще се намери, мислех си, да опише тоя див и суров живот? Хората трябва да знаят какви деца ражда моят роден край,какви добри селяни живеят в него. . . Но бирници и „кожари“, кметски наместници и стражари, джамбази в попски раса стягаха тоя народ, изсмукваха последните му сили.“

Далечната мечта на будното селско момче от Габрешевци постепенно се очертава със своите реални контури. С израстването на гражданина все по-неудържимо става и желанието да разкаже за своя роден край. Личната му житейска орис, все по-зачестилите изстъпления на фашизма, революционизирането на народните маси — всичко отеква дълбоко в душата на младия селски учител. И той започва да проглежда в същността на социалната несрета.

---

[1] Слово, произнесено на тържественото честуване по случай шейсетгодишнината на Крум Григоров.

Влюбен в трудовите хора, с не по-малка любов той прегръща идеите, които ще донесат повече радост и човешко щастие на тези изтерзани и потиснати люде.

И днес, когато прелистваме пожълтелите страници на първата книжка с разкази „Границата“, излязла в навечерието на кървавите походи на хитлеристките пълчища, ние отново се пренасяме в онова трагично време, заживяваме с тревогите и вълненията на бедните и изстрадали хора от западните погранични краища, понесли на слабите си плещи голямата социална неправда. И втората сбирка с разкази „Бразди из черноземa“ (1941) ни сродява със същата трагична атмосфера по онова време, време на големи изпитания и на светли надежди. Героите от тези малки разкази живеят сред една сурова действителност и всеки по своему е понесъл кръста на живота. В техните образи, скицирани с топлота и сърдечност, сякаш долавяме далечни отблясъци от някои Елин Пелинови герои,все така измъчени и умъдрени от безчовечните закони на буржоаното общество.

Мрачен и трагичен е станал животът. Злокобно се дочува тътенът на приближаващата война. Начеващият писател е разтревожен за човешката съдба. Неговата будна съвест негодува, бунтува се, без да може още да излезе на открита борба. Зад обикновените епизоди долавяме и мъките на трудовите хора,и мъчителното просветлявне на съзнанието им, и атмосферата на селския бит с консервативното и нравствено непокварено, с примитивно суровото ежедневие и спонтанните изблици на чувствата, с нищетата и веселието, с кълновете на новото. Затова още с тези два първи сборника с разкази Крум Григоров се нарежда на страната на демократичната реалистична литература. Пред младия писател се очертават светли хоризонти за идейно-творческо израстване и обогатяване на литературата ни, но заедно с това и големи изпитания, за да извоюва свое място сред толкова други творци, посветили дарованията си на селския живот.

Народната победа на Девети септември, разкрепостила творческата енергия на толкова много художествени дарования, дава възможност и на нашия юбиляр да се изяви с пълна сила, с неподозирана активност. Видял да се осъществяват съкровените му блянове, той веднага се откликва на повелите на деня. И още през 1945 г. издава книгата „Бойно кръщение“, където, продължавайки тематиката на предишните си разкази, отразява и някои нови явления, които се зараждат и постепенно оформят при новата обществено-политическа обстановка.

Сърдечно и непритворно авторът разказва за бедните селяни, които едва сега започват да се чувствуват господари в страната, както и за селските насилници, тръпнещи от страх пред народното възмездие. И трябва да признаем, че в онези години, когато новото в селския бит и душевност все още кълнеше, малцина бяха онези писатели, които така непосредно доловиха и се откликнаха на тези зародишни явления.

С излизането на книгите „По нов път“ (1947) и „Новодомци“ (1949) Крум Григоров си спечелва име на писател,насочил погледа си предимно към утвърждаващия се нов живот на село, към промените, които се извършват в бита, в обществените отношения, в светоусещането на хората. И това име става все по-популярно сред любознателните селски труженици, търсещи да видят идващото и със средствата на художественото слово да почувствуват патоса на бързо изменящия се живот.

Действителността, която сега писателят се заема да претворява, е особено интензивна, драматична, изпълнена с остри сблъсъци, със стълкновения от идейно-класов, социално-битов, нравствено-психологически характер. Колко трудни са пътищата, колко големи са изпитанията, докато новото се утвърди, докато се проумее неговата социална и нравствена същност. Върху тази именно

противоречива, сложна, но непреодолимо изменяща се действителност ще насочи творческите си сили писателят, от нея ще черпи вдъхновение да изпълни своя дълг на писател социалистически реалист, на гражданин-комунист.

И очевидно, кооперирането на българското село, с всички съпровождащи го конфликти, ще задържат за дълго време вниманието на Григоров. Не в един разказ той ни разкрива с жизнена правдивост своеобразието на процесите на преминаване от частнособственическо към колективно стопанство. Колко различни са пътищата, по които селяните стигат до убеждението да влязат в кооператива, колко различни са причините на колебанията им, колко дълъг е процесът, докато потиснат векове утвърждаваното чувство за собственост, докато прозрат истината и преодолеят предразсъдъците. И заедно с това — колко неумолими са законите на социалистическото развитие, с каква покруса и трагизъм гледат на непреодолимо настъпващото ново довчерашните чорбаджии, експлоататори, властници —безсилни в злобата си да спрат революционния устрем на историята!

Крум Григоров е един от първите белетристи у нас, който се опитва да нарисува моменти от новия бит в съвременното село, да разкрие красотата на колективната работа, изпитанията, през които преминава кооперативният строй. Неговите положителни герои са предимно бивши ратаи, бедняци, антифашисти, участници в Септемврийското въстание, партизани, народни учители, хора на широките низини. Затова и несъмнена е заслугата му за тематичното обогатяване на съвременната литература, за обрисуване новите черти на съвременния положителен герой. Макар не винаги тематичното и идейното новаторство да е съпроводено с необходимото художествено майсторство, избраният път е във вярна насока. Резултат на усилията да обгърне по-нашироко съвременните жизнени явления на село, да овладее по-цялостно метода на социалистическия реализъм са книгите му „Нашият дом“, „Председателят на Селсъвета“, „Жътва“, повестта „Игличево“, „Танчо от Гороцвет“ и др.

Тук вече идейно-художествената проблематика взема все по-широк обхват. Наред с картините, внушаващи ни истината за доскорошното мрачно минало и първите социално-икономически и културни преобразования, настъпили в резултат на социалистическата революция, разкриват се и такива явления, които говорят вече за нови социалистически отношения, за хора с нови битови и нравствени черти и тежнения, с ново съзнание. Авторът се стреми художествено да претвори движещите сили на времето, тревогите, изпитанията, героизма на трудовите хора, в чиито пориви и тежнения той съглежда въплътен своя граждански и естетически идеал. Пред нас непрекъснато се разкрива неумолимата борба между новото и старото, устремът на хората към социалистическия идеал, чистите пориви на много млади сърца, твърдостта на волята в преодоляване на трудностите, на ретроградното. При изграждане на новото хората воюват със себе си, с класовия враг, с късогледството или вредителството на някои ръководители, с неблагоприятните природни условия. Оттук и многообразието на обновителния процес, сложността на конфликтите. Сродил се със съдбата на селяните, Крум Григоров живее с благородните пориви да разкаже правдата за човека и човешкия живот, да обогати нашите знания за битието на селския труженик, сраснал се със земята, с труда, устремен в бъдещето, което трябва да изгради с голямо напрежение на волята и ума, с немалко сътресения и изпитания. И въпреки рецидивите на схематизма и догматизма, на опростителството, характерни за времето до историческия Априлски пленум на ЦК на БКП, на които писателят неизбежно плати немалка дан, въпреки пораженията на някои неправилни естетически постановки, в много от творбите на Крум Григоров ние се срещаме с герои, които въплъщават характерни черти и тенденции на онния напрегнати години, които ни вълнуват

с идейните си, трудови, нравствени качества. Колко млади герои израстват сред кооперативните блокове, във фермите, сред машините. С рядка любов са нарисувани образи на селски жени — довчера онеправдани, свити, боязливи, в плен на вековни предразсъдъци. Сега те проявяват учудващ размах при утвърждаване на новото, верен усет за бъдещего. А то, новото, не идва без родилни мъки, лични трагедии, обществени сблъсъци.

Обикновени хора, с още по-обикновени съдби, са поставени пред необикновени дилеми. Отприщена е от векове потисканата народна енергия, за да се родят героични дела, да израснат възторжени строители, мечтатели. От тяхната непритворна простота лъха и първична деловитост, и възвишена нравственост, безкористният им ентусиазъм увлича, кара ни да се замислим над творческите възможности на обикновените трудови хора. Зад грубата външност на селския човек писателят умее да открие възторжени пориви, богати душевни трепети, непосредно жизнено чувство — черти, опазени от нашия народ, въпреки всички изпитания в буржоазното общество. Нравствената красота на селската жена — опоетизирана някога от Йовков — сега се разкрива в нови аспекти, зазвучава по новому. Мнозина от героите на писателя чрез труда в името на новото намират своето място в живота, изявяват своята духовна същност. Човек чувствува, че в бита и психиката на тези селски люде се извършват промени, които имат историческо значение в движението по пътя към социализма. Потискани, изтерзани някога, сега те заживяват със самочувствието на пълноценни граждани, смело заявяват пред довчерашните потисници историческата им обреченост — едничкото възмездие за причинените безброй страдания, мъки, огорчения. Чрез образите на тези хора се утвърждава социалистическият хуманизъм, красотата на новия човек. Изобразяването на селския човек в такива преломни моменти ни помага да доловим истини с непреходно общочовешко значение, да почувствуваме големите проблеми на нашата съвременност.

При всичките художествени несъвършенства и психологическа неубедителност, при несъмнените схематични образи и немотивирани превъплъщения, които понякога се извършват така бързо в съзнанието, психиката и чувствата на хората (каквито слабости срещаме не в една творба) несъмнено е, че тук Крум Григоров влага и граждански ентусиазъм, и идейни дръзновения. Сякаш иска да види по-бързо осъществено онова, което е съглеждал в мечтите си и към което е водело неумолимото историческо развитие.

Творческите пориви и търсения се съпровождат със съзнание за дълг на писателя в грандиозната битка за мечтаното комунистическо бъдеще. Той живее със социалните, нравствено-естетически проблеми, съпътствуващи социалистическите преобразования на село. Домогва се до верни художествени концепции при претворяване на семеен и обществен бит, на психологически състояниуя и идейно-нравствени търсения. Затова и с пълно основание си е извоювал име на писател на българското село в неговите исторически преобразования по пътя на социализма.

*

През 1954 г. по витрините на книжарниците се появи една неголяма книга-на чиято корица бе изобразено бедно селско момче, с цървулки, бичкия през рамо и с торбичка в ръка, отправило се на далечния път. Тази повест, озаглавена „Моето детство“, скоро прикова вниманието на читателя, бе посрещната от критиката като радостно явление в съвременната ни литература. А когато на следните години излязоха и книгите „Сред народа“ (1955) и „Раздолчани“

(1958) — продължение на първата повест, — за трилогията на Крум Григоров се заговори с рядък интерес, писателят се откроi на общия литературен фон.

След като редица години погледът на писателя бе съсредоточен върху преобразуващото се на социалистически основи българско село, сега той се е обърнал към близкото минало, пълно с изпитания и надежди, и на основата на личния си живот ни е нарисувал една действителност във всичката ѝ житейска и духовна примитивност, в цялата ѝ сурова реалност и светла перспективност. Сега, когато онова време на материална нищета и духовен мрак е безвъзвратно отминало, авторът е решил да разкаже на новите поколения за безпросветения живот на техните деди, бащи и майки, за изпитанията на техните по-възрастни братя. Той е почувствувал вътрешна необходимост да ни каже суровата истина за живота в родния си край, за хората, с които е прекарал детските и младежките си години. На фона на своя жизнен път авторът ни чертае богато нюансирана картина на българското село между двете световни войни. Сега сякаш писателят е преоткрил себе си, тръгнал е от надеждни, дълбоко осъзнати идейно-естетически концепции, намерил е формата, за да разкрие истини, които раздвижват сърцето и ума на читателя. Тук именно Крум Григоров се изявява с нови черти на творец при изобразяване на един свят, привличал вниманието на толкова дарования в миналото, както и на наши съвременници.

Неправилно би било да се твърди, че с тези си произведения за някогашното село Григоров не служи на нашата съвременност. По думите на Горки — ако не се знае миналото, невъзможно е да се разбере истинският смисъл на настоящето и насоката на бъдещето. И наистина, с цялото си светоусещане Григоров е свързан с днешното, разказът за миналото ни насочва непрестанно към настоящето, помага ни да разберем тенденциите на общественото развитие. Преживяното, видяното и изстраданото някога той пречупва през призмата на днешните си разбирания за социални, нравствени и естетически ценности. От разказа — изграден на материал от миналото — се чувствува полъхът на новото, откроява се пътят на идейното съзряване на нашия селянин.

Изживял лично участта на една част от героите си, писателят по своему разкрива техните образи, пресъздава истината за техния живот, скицира портретите им. Колко верни наблюдения и разнообразни преживявания, колко убедително скицирани образи, свежи природни картини, битови сцени, обществени сблъкновения изплуват пред нас, когато четем трилогията на Григоров. Авторовата социална и етична оценка е вплетена умело в разказа. Острите социални проблеми са своеобразно пречупени през сивото повседневие на обикновените хора. Една неумолима житейска правда — с нейния трагизъм и суровост, с радостните проблясъци и трепетни надежди — ни тласка към размисъл за онази епоха. Зачитайки се в творбите, пред нас сякаш оживяват западните краища на нашата родина преди четвърт век — със схлупените сламени къщурки, с бедните нивици, с добродушните и изпити лица на хората, погълнати от вечна грижа за хляба, тръпнещи от страх пред бирника, стражаря, горския. Един своеобразен местен колорит оцветява цялото изложение, но регионалното звучене прераства в общочовешко, етнографско-битовите картини не заглушават социалния патос. Авторът е вникнал в социалната съдба на своите герои, правдиво разкрива класовите конфликти, с разнообразни тонове рисува обстановката — обществена и природна, — сред която кипят тези конфликти и по този начин ни кара да почувствуваме дишането на живота.

С вълнение и размисъл ние следим неумолимата съдба на главния герой Куне — олицетворяващ участта на цяло поколение, на голяма част от трудовата интелигенция, сродяваме се с нови страни, черти и моменти от онази тре-

вожна епоха, когато човекът бе поставен на големи изпитания, когато силите на прогреса и светлината се бяха вчепкали на живот и смърт с мракобесието и фашизма.

Едно неизмеримо съчувствие към обикновения човек лъха от всяка страница на разказа, с тревога и любов се говори за онеправданите от обществения ред люде, за осакатените от буржоазната власт души, за озарените от комунистическите идеи младежи, с гняв — за озверените буржоазни властници. Жизнената правда е дадена и в непосредната ѝ реалност, и в историческата ѝ перспективност. Непрестанно се чувствува неумолимата житейска драма, която души и едновременно тласка напред.

Крум Григоров по своему поставя проблема за живота и съдбата на човека в буржоазното общество, на мемоарно-белетристична основа разгръща художествената си идея, разкрива правдата за онова време. Ние слушаме сърдечната изповед на бедното селско момче Куне от Габрешевци, на младия учител от Джурина махала, Раздолци. Той, главният герой, скромен и дълбоко човечен, присъствува на всяка страница на повествованието. Неговите неволи, скърби и радости, терзания и надежди, неговото гражданско израстване и идейно съзряване ние следим от седемгодишната му възраст. И когато народният учител — бъдещият белетрист, уволнен от фашистката власт, е принуден отново да напусне родното си село, изпратен с любов от малки и големи, когато сълзите напират и гърлото съхне, едничка утеха той намира във вярата, „че скоро ще дойде друго време, когато моят роден край ще бъде свободен, ще изчезнат кожодерите и кръвопийците. . . ще изчезнат кариниците за преорана межда, за един ред пипер. . . По Хайдушки камък и Дълга чешма ще гърмят нови песни. От унинието и несподеляната човешка мъка не ще остане и помен. . .“ Със затрогващо лирично обръщение прокуденият народен син уверява своя роден край да не свежда глава, защото скоро „ще повее друг вятър“ и тогава неговите родни братя ще могат да се радват свободно на природните красоти, на изгряващото слънце, на високите буки. „За всичката мъка, която си претеглил, ще трябва да дириш сметка. . . Като пролетните потоци, дето шумят из балканските усои и помитат всичко пред себе си, така, мой роден край, ще заклокочи мъстта на народа, който ще очисти лихварите, фашистките кметове и полицаи. . . Ще светнеш чист и свеж, мой роден край, както е чиста и свежа утринната роса, що пада при ясни лунни нощи по крехките връхчета на младата трева, по листенцата на цветята. . .“

Не са много творбите от съвременната литература, в които така искрено и непринудено да е изразена любовта към родния край. Тук няма никаква поза, никаква външна преднамереност, а всичко е дадено просто, чистосърдечно, с рядка лирична топлота и с една непоколебима вяра в светлото бъдеще.

Да се сродиш с миналото посредством жизнената съдба на самия разказвач, да вникнеш в обществените отношения и социалните конфликти чрез лично преживяното и изстрадано от писателя е колкото увлекателно, толкова и поучително, вълнуващо. Лични и народни страдания, мечти и дръзновения са вплетени в единно цяло. Разказаното стига непосредно до сърцето на читателя, въздействува му с голяма сила, възприема се с цялата душевност, защото идейността на творбата извира от дълбоката жизнена правда. В това отношение Григоров несъмнено се е поучил от традициите на националната ни мемоарно-белетристична литература. В своеобразния литературен жанр на повествование писателят е успял да разкрие много страни от външния и вътрешен свят на тогавашните хора, изявил е най-пълно и своята творческа оригиналност. И ако е вярна мисълта, че своеобразието на всяка художествена индивидуалност се изявява най-пълно в определени жанрове, то несъмнено Крум Григоров в този именно жанр е сполучил в най-пълна мяра. Затова и

неговата трилогия определя най-вече облика му като писател на нашето време, носещ оригинални свои белези, изявил свой индивидуален стил.

Когато четем повестите на Крум Григоров, изпълнени с толкова колоритни портрети на селяни и селянки, на селски властници и търговци, на хора от всички прослойки, не може да не си спомним за живописните платна, скици, карикатури на художника Стоян Венев. Сходната житейска орис и на писателя и на живописеца, еднаквите им идейно-естетически позиции са позволили и на двамата да вникнат дълбоко в хората, сред които са се родили и живеели, да изявят характерни черти от техния физически образ, от бита и душевността на селянина от западните краища.

И със социалния си патос, и с многобагреността на бита, и с природния пейзаж, и с непосредния си лиризъм, с цялата си идейно-естетическа, нравствено-емоционална атмосфера повестите на Крум Григоров излъчват едно своеобразно звучене, носят определен местен и национален колорит. Сърдечният разказ ни кара да почувствуваме дъха на родната земя, багрите на пролетта и есента, бита и психиката на селянина от този край, които го отличават от добруджанеца и тракиеца, от мизиеца или родопчанина. Така писателят се е домогнал до националното чрез регионалното, местното.

И сега, когато писателят Крум Григоров прехвърля шестдесетте години, той продължава да живее все така непосредно с проблемите на нашата социалистическа съвременност, да се откликва на повелите на деня по пътя на осъществяване на онова щастливо бъдеще, за което някога така страстно мечтаеше бедното селско момче Куне от Габрешевци, ентусиазираният народен учител и просветител. И сега неговата гражданска и писателска съвест, неговото отзивчиво перо намират изява в множество разкази, очерци, статии, в които се пресъздават едни или други моменти от живота на хората от близкото минало или от непосредствената ни съвременност, разкриват се черти, тежнения и идеали на българина в епичната му борба, в непреодолимия му устрем към социална правда, духовен прогрес и човешко щастие. Слял живота си с живота на народа, направил от идеите на Комунистическата партия свое гражданско и естетическо верую, Крум Григоров продължава да им служи все така всеотдайно, за да въплъти в нови художествени ценности истини с непреходно значение, голямата правда на нашето време.

СЕНТ-БЬОВ В ИСТОРИЯТА НА ФРЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Николай Дончев

Годишнините от рождената дата или от датата на смъртта на крупни и бележити личности, свързани чрез творчеството си с определена епоха от историята на културните завоевания на човечеството, са добър повод да ни поставят в „диалог с миналото", както е озаглавил едно свое съчинение видният френскил итературен историк проф. Жан Помие, и да ни позволят да погледнем от позиции на нашата съвременност техните идеи, концепции, влияния с оглед на това да видим мястото, което те имат в панорамата на своята национална литература, както и в общата панорама на световната литература.

Шарл-Огюстен Сент-Бьов е в числото на тези крупни и бележити личности, чието внушително творческо дело в литературата го е поставило на висок пиедестал в пантеона на без смъртните. „Не е преувеличено да се мисли, че Сент-Бьов се е утвърдил в критиката — пише Алберт Тибоде, сам той назован „Сент-Бьов на XX в.", починал в 1936 г. — в своята „История на френската литература от 1789 до наши дни" — както Виктор Юго в поезията и Балзак в романа, че заема в нея същото видно място и внася в своя литературен сектор откритие от същото измерение. Ще забележим, че Юго, Балзак, Сент-Бьов са през XIX в. трите масови библиотеки, трите блока, трите редици, които времето е още малко увредило. Толкова по за учудване е — що се отнася до Сент-Бьов, — тъй като четири-пети от неговото творчество са писания на журналист, един от най-временните и най-нетрайни жанрове. Единствен той от всички журналисти е траен. Защото — добавя Тибоде — Сент-Бьов беше журналист, както Молиер беше актьор, но критик, както Молиер беше автор. Той е изпълнил половината от полето на критиката, както Молиер е изпълнил половината от полето на театъра. Техниката на тази половина е в пълно негово притежание. Той е изживял тази техника в нейната яркост, в нейните проблеми и понеже другите сектори на критиката, критика на живите, драматическа критика не са имали своя Сент-Бьов, той е бил неоспоримият княз на своя жанр. Литературната критика е станала градината на Сент-Бьов, както Театър-Франсе е Молиеровият дом."

В историята на френската литература Сент-Бьов е оставил име предимно и главно като критик. Но той е бил също поет и романист. Роден на 23 декември 1804 г. в Булон-сюр-Мер, починал в Париж на 13 октомври 1869 г., Сент-Бьов произлиза от старо буржоазно семейство, единствено дете, останало рано сирак без баща. Учил е в лицея Шарлмань и в колежа Бурбон. Следвал известно време медицина, която изоставя. Имал е безрадостно детство. Класическата литература е била голямата страст на Сент-Бьов, но той открива с еднакъв ентусиазъм мемоаристите и идеолозите на предшествуващия век, както и романтизма на Шатобриановия „Рьоне" и на Ламартиновите „Съзерцания".

Сент-Бьов начева да пише твърде млад. Двадесетгодишен, той публикува първата си статия в романтическото и либерално списание „Глоб" (Глобус) и продължава да сътрудничи насетне на това периодично издание с литературно-критически статии изпърво върху исторически съчинения и мемоари, по-късно върху творби от всички жанрове. Още в тези свои първи критически статии Сент-Бьов изявява забележителни качества и по отношение на стила

и на мисълта, отличаващи се с ярка изразителност и деликатност, и по отношение на психологическото проницание. Един дълъг етюд, който той посвещава в 1827 г. на „Оди и балади" от Виктор Юго, го свързва с поета, над когото Сент-Бьов упражнява голямо влияние. Той е, който ориентира бъдещият автор на „Клетниците" към политическия либерализъм. Едно увлечение на Сент-Бьов по жената на поета, Адел Юго, помрачава тяхното приятелство. Под влияние на чувствата, които ражда сантименталното му увлечение, Сент-Бьов пише „Книга на любовта" (1843). Все по това време той проявява интерес към сен-симонизма, към републиканството на публициста Арман Карел (1800—1836), основател на „Льо Насионал" (1830), противник на юлската монархия. Критикът се увлича от либералното християнство на Ламене, чието осъждане от папата му причинява дълбока горчивина. Разочарован, Сент-Бьов написва романа „Наслаждение" (1834), единствен в този жанр, в който той изявява по-щастливи качества. Романът е отчасти автобиографичен по своите морални, интелектуални и литературни тежнения, написан изящно, един от шедьоврите на личния роман, но признат като такъв едва в края на XIX в.

В 1827 г. Сент-Бьов печата в „Глоб" съчинението си „Историческа картина на френската поезия в XVI в." с което критикът възвръща стойността на широк дял от френската литература, обхващащ два почти забравени века, и който намира признанието, благодарение на него, на една от най-великите епохи на френската поезия.

Първите поетически опити, морални, религиозни и литературни рефлексии на Сент-Бьов са включени в „Живот, поезия и мисли на Жозеф Делорм" (1929); те издават голяма творческа сръчност у техния автор, както и някои оригинални вдъхновения на неговата интимна природа. Следващите поетически сборници: „Утешения" (1830), „Пълни събрани поезии" (1840) и вече цитираната „Книга на любовта" не повишават измерението на поетическия му талант.

Разочарован от революцията в 1830 г., която е тържество на деловата буржоазия, Сент-Бьов изпада в политически скептицизъм. Разрухата на надеждите му за една католическа обнова, от една страна, и от друга, разрива с Адел Юго, с която брутално скъсва, са причина Сент-Бьов да напусне за известно време Париж. От октомври 1837 до юни 1838 той чете лекции в Лозанския университет. Това е неговият знаменит курс върху историята на „Пор-Роял", опит за една широка религиозна, литературна, психологическа и историческа синтеза на живота и нравите на френското общество. „На Лозана — пише проф. Жан Помие — Франция, общата литература дължат едно от главните съчинения на XIX век".

„Пор-Роял" се състои от шест книги, които съответстват на вътрешните раздели на съчинението, което излиза в периода между 1840 и 1859 г. В книга първа на „Пор-Роял" авторът ни предлага една магистрална картина на моралното и интелектуално състояние на френското общество в първите години на XVII в. Глава втора е озаглавена „Пор-Роял на Сен-Сиран". Абат Сен-Сиран е приятел на холандския теолог Янсениус (1585—1638), автор на съчинението „Августинус" (1640), написано на латински език. В него холандският учен излага своите възгледи върху доктрините на свети Августин за опрощението, свободната воля и предопределението. Дискусията около това съчинение поражда едно от най-значителните духовни движения на модерното време: янсенизмът.

Книга трета Сент-Бьов посвещава на Блез Паскал (1623—1662), една от най-ярките фигури на френската мисъл, който с изяществото на прозата си, забележителна по гъвкавина, яркост и сила на стила и с размишленията си върху човешката природа подготвя френския класицизъм. Главата за Паскал е една от най-съществените в съчинението на Сент-Бьов. Авторът разглежда семейната среда, в която израства бъдещият писател и мислител, условията на неговото духовно формиране и на атмосферата, в която възниква и се разгъва гениалното творчество на този всеобемен ум. Книга четвърта ни запознава с възпитателните методи на „Пор-Роял", с „малките школи", в които преподават Лансло (1615—1695), автор на съчинението „Градина на гръцките корени". Книга пета е посветена на „втората генерация на Пор-Роял". За Сент-Бьов това е вече „есента на Пор-Роял". Сега янсенизмът е дълбоко смутен от полемиките с чужбина. В книга шеста, последна, е дадена, преди преследванията още, кар-

тината на безвъзвратния декаданс. Сент-Бьов разделя делото на „Пор-Роял" от това на янсенизма.

Според Алберт Тибоде, „Пор-Роял" е най-крупната книга на литературната история и критика. . ." Самият Сент-Бьов в края на живота си казва за „Пор-Роял": „Моето съчинение „Пор-Роял" е най-задълбочената и най-личната от книгите, които съм написал; и тук именно, ако добре се погледне, ще ме видят целия, когато съм отдаден на себе си и на своите вкусове". Действително, в „Пор-Роял" човек намира изразени — според френската критика — „устремите и противоречията на писателя, вкуса му към интелектуален и дори съзерцателен живот, стремежа му към точност, желанието да убеждава. Но „Пор-Роял" е също вълнуващо произведение, емоционално, рожба на симпатията, на една двойна симпатия, симпатията, която критикът сам изпитва и която успява да възбуди у своя читател. Сложена в съответната епоха на литературната история, „Пор-Роял" е без съмнение шедьовра на критиката през миналия век."

Важен момент в творческата биография на Сент-Бьов е периода 1848—49, когато критикът чете в Лиежкия университет (Белгия) своя курс върху Шатобриан, който впоследствие допълва в съчинението си „Шатобриан и неговата литературна група във времето на Империята" (1860). Тук за пръв път предтечата на романтизма, когото критикът не обича, както не обича и Ламартин, Шатобриан е проучен с критическо чувство и с една обективност, нелишена от зложелателство.

Когато излиза първият сборник със стихове на Сент-Бьов, „Живот, поезии и мисли на Жозеф Делорм", вече цитиран, в 1829 г., до прочутата в историята на литературата „битка на романтизма", битка между класици и романтици, остава само една година, защото на следната година първото представление в „Театър-франсе" (25 февруари 1830) на Юговата драма „Ернани" е сигнала на тази битка. Юго бе публикувал вече в предговора към своята дълга историческа драма „Кромуел" (1827) манифеста на романтическата школа. Нека споменем между скоби, че лириката на Сент-Бьов в поменатата сбирка е смесица от болезнено вдъхновение и нежна интимност, черти, в които не е трудно да се съзрат първите белези на онази дълбока и разтърсваща поезия, която по-късно ще създаде Шарл Бодлер.

В своите статии Сент-Бьов се явява „въоръжения херолд" на романтизма, който се опитва да свърже последния — през двата класически века — с Ренесанса. В своята „Историческа и критическа картина на френската поезия и на френския театър през XVI в.", която вече цитирахме, Сент-Бьов се опитва, макар и боязливо, да реабилитира шефа на Плеядата, Пиер дьо Ронсар (1524—1585). Очевидно, за да стори това, критикът плаща дан на своята страст и увлечение в класическите автори — латински и гръцки. Самият Ронсар пише своите „Оди", като подражава на Пиндар.

Един етап в критическата дейност на Сент-Бьов бележи годината 1849, когато последният започва да публикува във всекидневника „Льо Конститюсионел" на Доктор Верон своите „Понеделнишки беседи" (Causeries du Lundi), продължени насетне от декември 1852 до август 1862 в „Льо Монитор". Тези статии, които свидетелствуват за една неизтощима творческа енергия и обгръщат целокупния интелектуален, литературен и обществен живот на френското общество на тогавашната епоха биват събрани в книги: първа серия „Понеделнишки беседи" в 15 тома, 1851—62, втора серия „Нови понеделници" в 13 тома, 1863—70 и „Първи понеделници", посмъртно издание, 1871—1875.

До смъртта си Сент-Бьов работи трескаво и плодотворно. Сътрудничи на редица повременни издания: в 1829 на „Ревю дьо Пари", а от 1831, в продължение на седемнадесет години, сътрудничи на „Ревю де дьо Монд". Статиите му от това време са събрани в книги: „Литературни портрети" (1844), „Женски портрети" (1844), „Съвременни портрети" (1846), „Последни литературни портрети" (1852). Докато в своите шесттомни „Литературни критики и портрети" Сент-Бьов се изявява като темпераментен и боеви критик, проявяващ често пъти нескрито пристрастие, в „Женски портрети", „Литературни портрети" от 1844 г. и в „Съвременни портрети" от 1846 г. той се стреми да преценява книгите и хората, изхождайки от определени морални и политически принципи. Тук трябва да отбележим, че, в противовес на повечето романтици, Сент-Бьов приема Империята. В 1844 г. той е избран за член на Френската академия. В 1854 г.

е назначен за професор в Колеж дьо Франс, но още по време на първите му лекции е посрещнат с враждебни викове от студентската младеж и той се вижда принуден да си подаде оставката. Приготвеният за преподаване курс излиза през 1857 г. под наслов „Етюд върху Вергилий". От 1857 до 1861 г. Сент-Бьов чете няколко лекции върху общите проблеми на литературата в прочутата „Екол Нормал Сюпериьор".

Сент-Бьов е един от първомайсторите на френската литературна критика, в чиято история той има едно от най-първите места. Анатол Франс, като заема определението от граф д'Осонвил в книгата му за Сент-Бьов, нарича автора на „Пор-Роял" „нашият Тома Аквински". Алберт Тибоде в цитираната вече негова „История на френската литература" казва: „Сент-Бьов е критик, който е притежавал дълбоко и вярно чувство за това, което някои наричаха нрави, литературен етос. Той знае какво значи несполучлив литератор, успял писател, величието и мизерията на литературата, и общо сдружение на литературата, и техните отделни дружества. Той е Монтескйо на тяхната република, и от тази „Литературна комедия", каквато са неговите „Понеделници", човек би извлякъл един „Дух на литературата", по-гъвкав и не по-малко богат от „Духът на законите". . . Сент-Бьов — прибавя Тибоде — можеше да се роди само в една страна на социална литература, където не само литературата е израз на обществото, но където тя образува едно автономно духовно общество, което има своята вечност и своите закони."

Чрез Сент-Бьов критиката става „десетата муза" (Тибоде), но този голям критик не е без грешки в своите оценки. Сент-Бьов не е оценил Балзак, познавал е слабо Стендал и само веднъж произнася името на Жерар дьо Нервал, а за Бодлер се отказва да пише. Посреща благосклонно първите стъпки на поета Теодор дьо Банвил, оценява правилно поетесата Марселин Десборд-Валмор, поставя Беранже наред с Юго и Ламартин. Мюсе в оценката на Сент-Бьов стои на второ място, Алфред дьо Вини не назовава никак, още повече Теофил Готие.

Сент-Бьов пише симпатичен и обилно документиран етюд върху Пиер-Жозеф Прудон (1809—1865), философ, един от главните теоретици-социалисти през XIX в., прокламиращ тезата, че „собствеността е кражба" и възхваляващ социалната революция, която би осигурила равенството на индивидите и тяхната тотална свобода.

Критическата и историческа метода на Сент-Бьов се отличава с известна гъвкавина. Тя почива на принципа, много оригинален на времето, относно тясната връзка, свързваща художествената творба с интимния живот на автора и със социалната среда. Оттук и преимуществената роля на психологията, както и интересът на критика по-специално към произведения, които отразяват определена личност, определен социален елемент. Едно от качествата на Сент-Бьов е остротата на анализа, изяществото на слога, логиката на мисълта, проницателна и ясна. Критикът е несравним, когато обрисува хората от миналото, описва биографията им и ги разполага на фона на епохата. У него чувството за красивото е неразлъчно от чувството за живота. Сент-Бьов е съхранил голямата реалност на литературната традиция. Неговата страст към чистото литературно дело го води към една критика, освободена от всякакъв дух на система, макар в „Нови понеделници" той да се явява един вид „морален ботаник", който иска да създаде една „естествена история на духовете".

Ето резюмирани в съвсем сгъстен вид основните мисли в критиката на Сент-Бьов, които определят главните й принципи:

1. Критическият ум е преди всичко разбиране; по своята природа той е гъвкав, подвижен и схватлив (из „Мисли на Жозеф Делорм", XVII); 2. Критиката е търсене на гения в неговите живи извори. В областта на литературната критика и история няма, струва ми се, четиво по-увличащо, по-приятно и в същото време по-богато откъм всякакви поуки от добре написаните биографии на великите люде; но не биографии незначителни и сухи, а обширни, богати и понякога дори многословни истории за човека и неговите творби. . . Валтер Скот заявява за себе си, че не познава по-интересна книга в цялата английска литература от историята на доктор Джонсън от Бозуел, шотландски юристконсулт и писател (1700—1795). („Литературни портрети": Пиер Корней); 3. Френската критика търси гъвкаво красотата навсякъде, както пчелите търсят и правят своя мед. — (в „Шатобриан и неговата литературна група"); 4. Критиката упражнява своята най-висока юрисдикция в откриване на

таланти. . . Авторитетът на истинския критик се състои от доста сложни елементи, както при големия лекар; истинският критик предхожда публиката, направлява я и я ръководи; и ако публиката се заблуждава и се отклонява от правия път (което ѝ се случва често), критикът държи здраво в бурята и се провиква на висок глас: т е щ е с е в ъ р н а т к ъ м с ъ щ о т о. Критикът няма винаги такива добри сполуки и бележити случаи. Когато му се явят и е ловък да ги улови, това го прочува завинаги, както едно щастливо излекуване прочува лекаря (в „Шатобриан и неговата литературна група"); 5. Критиката трябва не само да схваща, но и да преценява (по повод на Вилмен, литературен историк (1790—1870). Свойственото на критиците изобщо, както показва това името им, е да преценява и при нужда да отсича, да решава. Вземете всички значителни люде, към които се е прилагал досега титулът критик, Малерб, Боало (защото и двамата бяха критици под формата на поети): доктор Джонсън в Англия: Ла Арп у нас, дори г. дьо Фонтан: всички тези люде, авторитетни на своето време, преценяваха нещата на вкуса живо, крайно изключително може би, но, най-сетне, с едно ярко, решително и неудържимо чувство. Боало изпитваше н е н а в и с т к ъ м е д н а г л у п а в а к н и г а и не можеше да не я осмее. („Понеделнишки беседи", първи том: Вилмен и Кузен); 6. Критиката е увод в четенето на писателите. Изкуството на критика в своя най-практически и обикновен смисъл се състои в това да умееш да четеш смислено авторите и да учиш другите също да ги четат, като им спестяваш колебанията и им определяш пътя (из „Понеделнишки беседи", първи том: за обществените четива). 7. Литературната критика е една „естествена наука на духовете" практикувана от творците художници. Литературата, литературната продукция не е за мене различна или най-малкото отделима от другото у човека и организацията; мога да вкусвам едно произведение, но ми е трудно да го преценявам независимо от познанието на самия човек, и бих казал драговолно: от т а к о в а д ъ р в о т а к ъ в п л о д. Литературният етюд ме води по този начин съвсем естествено към моралния етюд (из „Нови понеделници", трети том: Шатобриан). 8. Критиката трябва да бъде конкретна и откровена (пак там). 9. Косвена критика: човек може да познае един писател в неговите ученици и във враговете му. Кажи ми от кого се възхищаваш и кого обичаш, за да кажа кой си (пак там); 10. Един критик, бидейки това, което трябва да бъде, може да има до три преценки, три израза на преценка: на п р е д п о ч и т а н и е или на а н т и п а т и я; на п р а в д и в о с т и на д о с е т л и в о с т; преценка на п о з и ц и я или на с н и з х о ж д е н и е (из „Нови понеделници", шести том: Теофил Готие).

Към огромното творческо дело на Сент-Бьов, публикувано приживе на писателя, могат да се прибавят още редица трудове, които той е оставил след смъртта си, и които съставляват значително литературно наследство: „Спомени и индискреции", „Парижки хроники" (1843—1845), „Вечеря на Велики петък", „Тетрадки", „Златният гвоздей", откъс от роман, „Неиздадени интимни тетрадки", бележки, съдържащи интимни изповеди, мнения, размисли, пръснати из книжата, които е оставил, систематизирани и издадени през 1926 г. от литературния историк Виктор Жиро под наслов „Моите отрови". Сент-Бьов е оставил също огромна кореспонденция, събрана и публикувана в едно монументално издание под редакцията на Жан Бонро (в десет тома 1935—1960). Делото на бащата продължава синът, Ален Бонро, който в 1966 г. публикува том петнадесети от Кореспонденцията. Последната обхваща писма, сведения, бележки и документи, илюстриращи литературния и културен живот във Франция между 1830 и 1870 г.

Личността, делото и епохата на Сент-Бьов са предмет на значителен брой изследвания предимно и главно в родината му. Между по-новите трудове върху най-големия критик на XIX в. са двете студии на М. Льоруа „Мисълта на Сент-Бьов" (1940) и „Животът на Сент-Бьов" (1947), на Андре Бийи, „Сент-Бьов, живот и епоха" (1952), както и един посмъртен очерк на Марсел Пруст, публикуван в 1954 под наслов „Против Сент-Бьов" В 1967 г. цитираният от нас Жан Помие публикува обемист том (440 стр., издание А. Ж. Низе, Париж), озаглавен „Диалози с миналото". В този сборник с „литературни етюди и портрети" проф. Помие посвещава 40 големи страници на Сент-Бьов в две глави: „Около „Пор-Роял" — няколко неизвестни страници от Сент-Бьов" и „Курсът на Сент-Бьов в Лозана върху „Пор-Роял". „Различни публикации — пише авторът на „Диалози с миналото" — и особено издадената от Жан Бонро обща кореспонденция на Сент-Бьов привлякоха вниманието върху главното съчинение на знаменития кри-

тик „Пор-Роял“. . . Този курс — прибавя Жан Помие — е съставлявал един сбор от осемдесет лекции, които жителите на Лозана са слушали — седмично по три лекции — в периода от 6 ноември 1837 до 25 май 1838.“

У нас Сент-Бьов е познат на тесен кръг специалисти, боравещи в областта на литературната критика, история и теория. За него нямаме от наш автор такъв солиден труд, какъвто рано загиналият учен проф. Никола Алексиев (убит в Балканската война, 1912 г.) посвети на времето си на друг именит френски критик и философ Иполит Тен (публикуван в Годишника на Историко-филологическия факултет при Соф. държавен университет.) Любопитно е да се отбележи, че такъв горещ почитател на френския литературен гений и автор на редица литературно-критически етюди и статии, Симеон Радев, който подхвърли на времето си догматическата критика на Д-р К. Кръстев на остра и подробна оценка, никъде не споменава името на Сент-Бьов, докато имената на Тен, на Жюл Льометр, в чийто импресионистичен стил С. Радев е написал очерка си за Д-р Кръстев, на Брюнетиер и Емил Фаге, на Пол Бурже и Франсиск Сарсе се призовават често в писанията му.

Една по-значителна статия върху Сент-Бьов в нашия печат, която не обхваща впрочем целокупното му дело, дължим на академик М. Арнаудов, включена във второто издание на книгата му „Личности и проблеми в европейската литература“ (1967, стр. стр. 259—271). Нашият автор взема повод от издадената от Виктор Жиро книга с бележки и статии на Сент-Бьов и в 13 страници ни запознава със събраните в „Моите отрови“ различни писания на френския критик. Интересен е пасажът, който М. Арнаудов привежда из един текст на Сент-Бьов, твърде характерен за отношението на последния към съвременното нему буржоазно общество: „Ако хората — казва авторът на „Моите отрови“ — биха решили да си казват открито истините, обществото не би се държало нито един миг: то би рухнало от основи с ужасен трясък като храма на филистимляните под мишците на Самсон. . .“

Резюмирайки книгата на Виктор Жиро, нашият автор подчертава на първо място възгледите на Сент-Бьов върху критиката, развити по-нашироко от него в съчинението му „Основи на литературната наука“. В страниците, озаглавени „Моите отрови“, Сент-Бьов е изразил открито и дръзко, често без задръжки, лични чувства, настроения и оценки на съвременници в литературата и обществения живот. Следвайки своя метод на естопсихологическа и критическа преценка, Сент-Бьов дири да надникне преди всичко в личния живот на твореца-художник и този пряк досег го сблъсква неминуемо със слабости, недъзи и склонности у човека, които пораждат у него разочарования, недоволства, горчивини. . . Капчици „отрова“ изцежда неговото перо, когато захване да обрисува хората с онова тънко майсторство, което отличава неговия слог на дълбок и строг критик. Симптоматични са думите на Сент-Бьов, цитирани от академик Арнаудов: „за мен е почти невъзможно да пиша върху главните автори на нашето време. От дълго време вече аз съдя не произведенията им, а самата им личност, търсейки да доловя последната дума. Този род наблюдения досягат твърде отблизо човека, за да не бъдат печатани приживе.“

Никак не ни учудва поради това мнението, оценката му за Ламартин и Шатобриан, за Мишле и Алфред дьо Мюсе, чиито успехи в поезията дразнят силно неговия егоизъм, амбицията му на неуспял поет, за Жорж Санд, за която критикът не пести дори някои цинични изрази, говорейки за романите и за историка и държавника Гизо. . . за толкова други — писатели и общественици, — към които Сент-Бьов е насочвал острието на своята смела аналитична мисъл и своето ярко и колоритно перо.

Морис Барес предпочиташе, може би преувеличено малко и съвсем субективно, Сент-Бьов автор на „Жозеф Делорм“, на „Утешения“ и на романа „Наслаждение“ пред Сент-Бьов от „Понеделници“-те. Литературният критик Пол Суде, като разглежда един етюд на Емил Фаге върху „младостта на Сент-Бьов“ съзира в думите на Морис Барес нюанси на ирония и хумор, защото ако се говори сериозно — казва Суде — „именно в „Понеделници“-те и в „Пор-Роял“ Сент Бьов се изявява като голям ум и голям писател. Такова е мнението и на Иполит Тен, който за разлика и в плюс на своя учител Сент-Бьов, има заслугата, че наложи като големи писатели Балзак и Стендал, които „льондистът“ подцени и не схвана в истинската им стойност.

Сент-Бьов поставя френската литературна критика на такова равнище, което заставя тези, които ще се възкачат на неговия трон и ще продължат делото му, да поддържат същата степен на въздействие и влияние върху съвременниците си и върху идеите на своето време, същия импулс и напрежение на творческите сили, същата ефикасност на критическата мисъл. След Сент-Бьов навлиза в литературата и по-специално в литературната критика фаланга талантливи умове — от Дезире Низар и Гюстав Планш до Емил Енекен и в по-късно време до Емил Фаге и Фердинанд Брюнетиер. Те издигат литературната критика до равнището на сериозна наука, осъществявайки волята по този начин на техния знаменит предшественик, който искаше да превърне критиката в наука за човека. „Преди XIX в. — пише Алберт Тибоде в своята „Физиология на критиката" има критици. . . Но няма критика" „Едва в XIX в. — добавя Рафаел Моло в увода си към сборника избрани текстове под наслов „Литературната критика във Франция през XIX в. „критиката става професия и главно независим литературен жанр, съзнаващ своята независимост и проявяващ грижа да формулира собствената си дефиниция." Вилмен (1790—1870) в съчинението си от 1814 г, озаглавено „Реч върху предимствата и неудобствата на критиката" пише, че „истинската критика трябва да бъде безпристрастна оценка, основана на добрия вкус". Същият критик — по думите на Пиер Моро в книгата му „Литературната критика във Франция" — скрепва окончателно съюза на критиката и на историята във Франция" — скрепва окончателно съюза на критиката и на историята, като показва, че критиката трябва, преди да отсъди едно произведение, да го схване като функция на средата, страната и цивилизацията, които съпровождат неговото възникване.

Сент-Бьов е който разкрива широки перспективи на литературната критика, като я поставя на здрава научна основа, без да отхвърля в нея присъствието на поета. „Имаше у мене — пише Сент-Бьов в своя дневник — един поет, който е мъртъв; той е надживян и заместен от един критик и философ, който израсна", но с това той не иска да каже, че критикът е убил поета; той иска да каже по-скоро, че критикът е взел върху себе си наследството на поета. . . „Съюзът между един критически темперамент и една поетическа воля обяснява — пише цитираният вече Рафаел Моло — удивителното чудо на делото на Сент-Бьов . . . В своя най-общ аспект — прибавя същият автор — Сент-Бьовата критика е изкуство да се чете, изкуство да се учи публиката да чете, изкуство най-сетне да се учат самите писатели да препрочитат себе си и да откриват в собствените си творби това, което са поставили в тях, понякога без да искат. Изкуство прочее на схващането, на обяснението, на „възсъздаването" на литературните текстове, изкуство да се движиш свободно из книгите, да чувствуваш навсякъде наслади и красотата."

Мястото, което Сент-Бьов заема в историята на литературната критика във Франция, е място на творец, който освещава една нова метода — биографичната, положена на солидна историческа документация. С идеите си в критиката и в общите насоки на литературата на своето време Сент-Бьов влияе върху нейните пътища чрез делото на критиците след него. Един Ернест Ело (1828—1885) с основните мисли, развити в съчинението му „Живот, наука, изкуство", стои в браздата на Сент-Бьов. „Големият критик — казва Ело — търси големия поет, както желязото търси магнита. Не ме питайте кой от двамата е над другия; не им определям ранг. . . Критиката е една от най-висшите форми на изкуството. Критиката оплодява почвата и прокламира законите." Младият Емил Енекен (1858—1888) също изхожда от Сент-Бьов, за да изгради, без да я завърши поради ранната си смърт, една научна критика или „естопсихология", както казва той. Според Енекен, анализът на главните емоции е метода на научната критика; последната трябва да се основава върху вътрешния анализ на произведенията. Известни интересни аспекти на научната критика откриваме и у Пол Бурже (1852—1935) в неговите „Опити" и „Нови опити по съвременна психология" (1883—85), а също в „Етюди и портрети".

Най-сетне влиянието на Сент-Бьов надхвърля границите на родината му. Между крупните западни критици, в чието творческо формиране имат определен дял идеите, възгледите и концепциите на Сент-Бьов, са датчанинът Георг Брандес (1842—1927), английският литератор Метю Арнолд (1822—1888) и др.

ПРЕГЛЕД

СТУДИЯ ЗА ВЛАДИСЛАВ ГРАМАТИК[1]

Владислав Граматик е най-видният представител на книжовния ни живот през XV в., и по-специално през втората му половина, когато грохотът на оръжията вече е отшумял и когато турските удари са насочени на запад от България. Макар досега да са писани редица статии и студии за живота и творчеството на Граматик, все още има много неразрешени или пък неправилно осветлени въпроси. От друга страна, всичко това не е събрано на едно място и по този начин образът на писателя не е очертан по-цялостно.

При това положение налагаше се да се пристъпи към написването на по-цялостна студия, в която не само да се съберат разпръснатите в различните издания досегашни постижения на науката относно живота и книжовното наследство на Владислав Граматик, но и да се привлече нов материал, да се подложат на преоценка някои въпроси и т. н. В светлината на тези обстоятелства появата на труда на Георги Данчев е напълно оправдана.

Когато разглежда жизнения път на Владислав Граматик, Данчев постъпва напълно правилно — той очертава образа на книжовника в тясна връзка с епохата, погледната в различни аспекти. Особено ценни тук са сведенията за Ново бърдо, където Владислав Граматик стои известно време. Авторът се е постарал да осветли някои неща за първи път, изобщо тук са събрани твърде богати данни.

На второ място авторът на студията се спира на четирите Владиславови сборника (от 1456, 1469, 1473, 1479 г.), които са дошли до нас в оригинал и които ни изненадват с калиграфски изписаните 4300 страници. Пред нас Владислав Граматик изпъква като книжовник с извънредно голяма ерудиция и неизчерпаема енергия. Съставянето на тези сборници изисква не само добро познаване на гръцки език в неговия византийски период, но и добра ориентация в християнската книжнина, от която се вземат произведения и се поместват в сборниците. Тези сборници „са промислено дело — пише Данчев (стр. 32), — сътворено от определени позиции, с ясна задача и категорична цел. Макар да съдържат разнообразни по съдържание и жанр творби, създадени в различно време, преводни или домашни, в тия сборници е прокарана актуална за епохата тенденция. Всеки от тях има своя определена физиономия, с убедителна идейно-тематична връзка между съставящите го произведения".

След подробното очертаване състава и характера на Владиславовите сборници (стр. 32—75) Данчев минава на въпроса за Владислав Граматик като предполагаем автор на Шестоднева, който не е запазен. Вероятността Владислав Граматик да е автор на такава творба, според Данчев, е много голяма (стр. 75—77).

В отделна глава са разгледани някои предполагаеми Владиславови ръкописи (стр. 78—84). В науката съществуват мнения, че Вл. Граматик е превел и съставил следните произведения: Тактикон на Никон Черногорец, сборник от XVI в. със жития и служби, панегирик от 1483 г., разказ за пренасяне мощите на апостол и евангелист Лука от Рогос в Смедерево. И тук обаче Данчев е предпазлив в изводите си, тъй като няма някакви по-конкретни данни, въз основа на които да се решат по-убедително тези въпроси.

При разглеждането на книжовното наследство на Владислав Граматик най-ценни обаче според мен са страниците, посветени на т. нар. Рилска повест (Разказ за пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рила), която има своето място в културния ни живот през XV в. и като исторически, и като литературен паметник. Досега този оригинален Владиславов труд е познат в три редакции и съществуват спорове относно първичността им. В науката се прокарва тенденцията да се припише първичност на т. нар.

---

[1] Георги Данчев, Владислав Граматик — книжовник и писател, София 1969, 147 страници. Институт за балканистика при БАН.

бялградска редакция. Данчев поставя този въпрос на първо място, тъй като от неговото правилно разрешение зависи правилното разрешение и на други въпроси, свързани с тази повест.

Знаейки стойността на текстологическите съпоставки, Данчев проследява и двете редакции изречение по изречение (третата е преработка от Дим. Кантакузин), стреми се да обясни различията и въз основа на всичко това прави своите заключения. Освен това той прибягва и до някои стилистически различия, които са резултат на различни писателски натюрели. Така например у Владислав Граматик имаме склонност към дълги периоди в речта, към сложни сказуеми (стр. 113 и сл.), а у автора на бялградската редакция имаме разкъсване на дългите изречения, сложните сказуеми се подменят с лични глаголи и т. н.

След всички тези текстологични, стилистични и други съображения авторът прави следните заключения, които могат да се групират в няколко точки:

1. За безспорно Владиславово творение трябва да се приеме само рилската редакция, която после бива съкращавана и прередактирвана с оглед на определени тенденции.

2. Рилската редакция е създадена по конкретен повод през 1479 г. — по случай 10-годишнината от пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рила, когато се съставя и т. нар. Рилски панегирик; тук е поместена за пръв път и повестта.

3. Рилската повест е създадена въз основа на писмени и устни сведения, а може би и лични спомени, в резултат „на което се явяват и някои по-големи подробности при описанието в последната част на творбата" (стр. 116—117).

4. Вторичността на бялградската редакция се потвърждава както от цялостното звучене на двете редакции, така и от смисъла на добавените в нея пасажи, и главно онези, които имат легендарно-фантастичен характер (стр. 117).

5. Бялградската редакция се е появила не по-рано от 1483 г., когато рилската редакция е поместена без изменение в сборника на Мардарий. Прередактирването на повестта е станало по различни причини, например недоволството от славословията по адрес на Теофан, стиловите и повествователните особености, отличаващи я от Евтимиевото житие за Ив. Рилски и др.

6. Различията между двете редакции на Рилската повест — текстологични, стилистични и др. — са съществени и открояват две определено изразени тенденции в творческия процес на техните автори (стр. 118).

Всички тези разсъждения и изводи притежават голяма доказателствена сила и те именно трябва да залегнат вече в историята на нашата литература. Съществена промяна според мен може да настане само при положение, че се намерят някакви нови документи, които показват нещо друго.

Във връзка с разглеждането на книжовното наследство на Владислав Граматик могат да се направят някои забележки, които Данчев би могъл да използува при подходящ случай. На няколко места (стр. 48, 61, 68 и др.) той дава да се разбере, че Владислав Граматик твърде много се ориентира към Йоан Златоуст, че проявява известно предпочитание към Златоустовото творчество. На какво се дължи обаче това предпочитание, не се обяснява. За да се отговори на този въпрос, необходимо е да се знае характерът на Златоустовото творчество, да се знае мястото му в историята на християнската книжнина. Основното в творчеството на Златоуст не е догмата, а етичната страна на християнството. Златоуст засяга, от една страна, живота на съвременното нему общество и силно бичува порочността в различните ѝ прояви и форми, а, от друга, излага и изяснява положителната християнска нравственост. И при това всичко е дадено ясно, просто и със силата на красноречието. Затова и справедливо с името на Златоуст се свързва през вековете представата ни за най-великия християнски оратор. У нас Златоуст е познат още от началото на нашата книжнина и Константин Преславски го нарича богатство не само за гърци, но и за славяни.

По същия начин ще трябва да се погледне и на някои други византийски автори, като Григорий Богослов, Василий Велики, Атанасий Александрийски и др. Проникването им в нашата книжнина трябва да се обясни също с оглед на характера на тяхното творчество. Всеки от тях си има определена физиономия и с оглед на нуждите на момента се превеждат произведенията на един или друг.

Най-сетне тук стои открит и друг един въпрос: какво е отношението на Владиславовите преводи към оригиналите? Казано с други думи, предстои да се проследи как Владислав Граматик превежда — дали той е само преводач или пък приспособява чуждото произведение в някои случаи към нашите условия, към нуждите на момента. Такова едно изследване ще очертае още по-добре образа на Вл. Граматик като книжовник. Тази задача обаче не е стояла пред автора на студията и затова той изобщо не се занимава с нея.

В заключение искам да отбележа някои общи достойнства на студията, които характеризират нейния автор като научен работник. С тази си студия Георги Данчев се легитимира като млад научен работник с физиономия на литературен историк, който знае силата на фактите и който не гради въздушни кули. Освен това авторът проявява научна трезвост, т. е. когато наличният материал не позволява да се даде категорично решение на един или друг въпрос, той

поднася на читателя свое предположение, свое мнение, като представя нещата като вероятност. Когато разглежда дадени проблеми, Данчев старателно проследява историята на въпросите, т. е. той отчита сторе-

ното в науката преди него. Такъв подход към явленията не само че е правилен и необходим при научните издирвания, но той има и своята етична страна.

Кую М. Куев

НАУЧЕН ТРУД ЗА РОМАНТИЗМА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Книгата на Кръстьо Генов „Романтизмът в българската литература" излезе от печат през 1968 г., а една година преди това тя бе защитена като докторска дисертация. Някои от застъпените в нея принципиални становища авторът отстоява през последните години последователно в редица свои публикации из областта на българската възрожденска литература и най-пълно в труда си „От Паисий до Ботев", издание на „Наука и изкуство", 1966 г. При оценката на новата му книга трябва да се вземе под внимание главно обстоятелството, че у нас почти липсват обобщаващи или по-цялостни изследвания за основните направления и методи в българската възрожденска литература, по-специално за изявата, обсега и спецификата на романтизма в нея. Освен някои от по-известните проучвания на Иван Шишманов и Боян Пенев в миналото, познатата статия на Петър Динеков „Проблемът за романтизма в българската литература до Освобождението", написана във връзка с Четвъртия международен конгрес на славистите в Москва, трудът на Пантелей Зарев „Панорама на българската литература" и още няколко по-малки публикации, библиографията на специалните изследвания по предмета почти не предлага нещо друго оригинално и значително. Разбира се, това не означава, че в българската литературна наука за Възраждането не са правени и други изследвания по въпроса за романтизма в българската литература; известни са проучванията за Чинтулов и Раковски, за Друмев и Ботев. Ала изводите в съответните изследвания от миналото са твърде общи, а в по-новите — противоречиви. Дори в том втори от академичната история на българската литература са намерили изява различни становища по този основен въпрос.

Важно обаче е друго — постановката на самата проблема за романтизма претърпя през последното десетилетие и продължава да търпи еволюция в следната посока: от пълното отричане на романтизма като метод и направление в българската литература до Вазов или пък от крайно ограниченото му признаване само като „романтична струя" в творчеството на отделни писатели към все по-разрастващо се и аргументирано утвърждаване на характеризиращите го елементи и прояви, открити в литературния процес у нас през XIX век. На такъв етап се появява трудът на Кръстьо Генов, плод на няколкогодишни издирвания и проучвания, издържан изцяло в духа на концепцията, която иска да защити романтизма като основен метод и направление в българската възрожденска литература с ярки художествени завоевания. Щом всъщност е налице една еволюция на научното мислене по въпроса, нашето съвременно литературознание е задължено да набележи и научно да защити една обоснована концепция. Книгата на Кръстьо Генов е посветена тази цел и същевременно идва да активизира и насочи търсенията към още неизследвани или погрешно осветлени специфични страни на романтизма в българската литература.

Като пръв монографичен труд по тази основна и актуална проблема на съвременната ни литературна наука, с добре обмислена композиция и последователно приложен в нея изходен принцип (за типологичната доминанта), книгата на Кръстьо Генов има немалко качества, за да бъде характеризирана и оценена като положителен момент в осветляването на проблемата за романтизма.

Така както е замислен и осъществен, поменатият труд има една отличителна особеност, която обяснява не само метода на автора, но в определена степен и научното състояние на проблемата за романтизма в българската литература. Този труд цели преди всичко да разкрие в историко-литературен план кълновете, ранните и по-късните прояви на романтизма в българската възрожденска литература, да покаже елементите и границите на изявата му в различни по жанр и художествена стойност произведения, да посочи обективно създаващата се помежду им връзка. С други думи, да направи онова, което всяка национална литературна история има или трябва да има като свое добре установено начало — да аргументира нарастващата роля на романтизма като направление и метод за художествено изобразяване, в случая на българския живот през една из-

ключителна по съдържание, идеи и тенденции епоха. Кръстьо Генов има добре оформено разбиране за съвременното научно значение на задачата, щом още в предговора изтъква изрично: „Колкото повече разкриваме националното своеобразие на литературния процес от Паисий Хилендарски до Христо Ботев и от него до наши дни, толкова по-настойчиво се възправя пред нас необходимостта от системно и всестранно проучване на романтизма през епохата на Възраждането." Авторът съзнава също и нуждата от сравнителен подход към голямата задача и това често го заставя да привежда примери из историята на руската и балканските литератури, на френската или немската литература, като, разбира се, в преобладаващите случаи използува и други изследвания за тези литератури (Г. Н. Поспелов, Н. Я. Барковски, П. Рейман, В. В. Виноградов, Е. Георгиев и др.).

Поставил своето изследване на широка историко-литературна основа, Кръстьо Генов неизбежно засяга в него и такива въпроси на литературната история, които макар и съществени, не са в пряка връзка с появата, развитието и характерните черти на романтизма в нашата литература. Иначе не би могло в разнородните книжовни произведения от Възраждането да се открият или набележат всички кълнове, всички типични за романтизма прояви — една много важна именно за настоящия етап задача, защото все още липсва една спокойно разтълкувана и широко аргументирана концепция. Навсякъде в труда си, засягайки по-общи въпроси, авторът насочва вниманието към много важни особености в творчеството на отделни писатели и книжовници, в немалко случаи от значение и за литературния процес изобщо. Това е съществен приносен момент в изследването. Но все пак тук границата е явно нарушена и в това отношение към автора на труда с основание могат да бъдат отправяни критични бележки. Така например в частите за Паисий и Софроний Врачански, за първите български стихотворци и други български книжовници, донякъде дори в главата за Петко Славейков и Любен Каравелов, Кръстьо Генов допуска отклонения, като при всеки автор поотделно се занимава с факторите на творческото му формиране, с проблематиката на отделни произведения или пък най-общо очертава литературното му дело. В главите до Чинтулов, верен на фактите, които разкриват литературния процес у нас до Кримската война, Кръстьо Генов с право говори за „кълнове", даже за „първи кълнове" на романтизма. Както сам посочва, „времето до Геров и Чинтулов представлява подготвителен етап, период на предромантизъм у нас" (101—102). Но тъкмо поради ненужно разширено разглеждане на другите страни от делото на съответни писатели и книжовници, на „кълновете" от „периода на предромантизма" е посветена почти половината от труда. Трябва да се прибави още, че поради същата причина не изпъкват достатъчно ясно редица верни констатации на К. Генов за общото и различното в тези „романтични кълнове", в творби като „История славяноболгарская", „Житие и страдания грешнаго Софрония" и „Мати Болгария", от една страна, и от друга — в първите стихотворения и поетичното творчество на Найден Геров. Обобщаващите изводи на автора представят в правилна посока същността и литературното значение на набелязаните в труда „кълнове на романтизма" от ранния период на новобългарската литература, но не е разкрита тяхната обща характеристика в жанрово разнородни и идейно неединни произведения.

Както вече бе поменато, в труда си Кръстьо Генов последователно провежда принципа за типологичната доминанта в една творба, в сродни произведения на даден автор или пък в цялото му литературно дело, т. е. при решаването на въпроса изхожда от преобладаващите и определящите стилови особености на дадена творба. Не може да не се забележи като качество и постижение на труда, че в съответствие с този именно принцип авторът посочва и интерпретира правилно редица творби отпреди и след Кримската война, които или са изцяло романтични, или пък с някои свои черти съществено се родеят с романтизма.

Сполуките на Кръстьо Генов в това отношение не са малко. Ще приведа тук примери само от ония части на книгата, които са посветени на фолклора и творчеството на по-крупните писатели и книжовници в българското възраждане. В специална глава Генов поставя някои въпроси на фолклора, движен от мисълта за наистина естествената връзка между народното творчество и художествената литература. Така той разглежда по-подробно революционно-романтичното в хайдушките и юнашките песни, навсякъде в анализа си изтъква елементите на влиянието, което те оказват не само като „извор на теми и сюжети, езикови форми и проч., но и по отношение на метода — още нерешена задача. „Може изобщо да се каже, изтъква авторът, че цялата патриотично-революционна литература между Кримската и Освободителната война възприема, доразвива и новаторски обогатява по същество най-прогресивните традиции и тенденции в народното ни поетическо творчество" (стр. 86). Това е един от основните изводи в разглежданата книга и трябва да се прибави, че навсякъде тази връзка се загатва или разкрива къде повече, къде по-малко аргументирано. Характерни примери се съдържат в страниците за Паисий Хилендарски, Георги Раковски, Христо Ботев и за други творци на българската литература. Като се основава на несъмнените данни за живота на Паисий и установените в науката фактори на неговото идейно формиране, Генов отдава особено голямо внимание на значението, което фолклорът е имал в това отношение. Той се стреми към една обща

характеристика на народното творчество в „епархия Самоковская", черпейки за това данни предимно от Сборника на братя Миладинови, спира се на някои черти на атмосферата, в която Паисий неведнъж е бил при своите „многократни пътувания и общуване с любимите нему орачи, копачи, овчари и прости занаятчии" (стр. 127). Казаното тук насочва към жизнените предпоставки на романтичното у Паисий и в неговата „История славянобoлгарская". „Едва ли може сериозно да се оспорва тезата — пише Генов, — че тъкмо атмосферата на народния бит и нрави, моралният кодекс на трудовите народни маси и най-сетне фолклорът с патриотичния си и гериочен патос са играли ролята на п ъ р в о и о т р е ш а в а щ о з н а ч е н и е у ч и л и щ е в духовно-етичното и естетическо изграждане на Паисиевата личност". . . (стр. 126), че „в жизнено закономерно единство с това. . . се намира и неговият народен по същност повествователен стил" (стр. 120). Застъпваната теза е възможна и приемлива. Наистина просто трудно е да се извади формирането на Паисиевата личност от свежото, неподправено влияние на фолклора. И нека в отношението си към този пункт от книгата на Генов не се смущаваме от липсата на по-сигурни доказателства, толкова изобилни при Раковски или Ботев. За такава далечна епоха и още повече за личност като Паисий, който малко неща е казал за себе си, разумната догадка и логичните предположения имат стойност на факт, за чиято достоверност знаем или сме слушали от сигурен източник.

Кръстьо Генов проследява връзката между фолклор и литературата с оглед на интересуващата го проблема за романтизма, което личи най-вече в главите за Раковски, Каравелов и Ботев, дето точно установеният факт на въздействието и умелото му интерпретиране го довеждат до повече и по-сигурни резултати. Няма обаче да се спирам конкретно на този въпрос. Ръководен от принципа за типологическата доминанта, авторът на книгата не разкрива само зависимостта на романтизма от народното творчество. За него тя е необдима и съществена предпоставка за решаването и на други въпроси. Чрез анализа на съответни произведения той съумява да набележи и обясни редица характерни за романтизма художествено-стилни похвати, черти, идейни обобщения. За литературата ни до Кримската война това е постигнато най-много по отношение на Софроний Врачански, а за следващия период — по отношение на Чинтулов, Раковски и Ботев, с по значителни възражения — и на Каравелов, Авторът защищава убеждението, че в „Житие и страдания грешного Софрония" първият по време и значение последовател на Паисий Хилендарски не изнася обективно фактите на своя живот, че едни от тях премълчава, а други изтъква по-подробно. Кръстьо Генов подкрепя това гледище, като изтъква характерни за романтизма художествено-стилни похвати. Не може да не се убедим, че в своята последователност фактите от житието очертават твърде непълно и е д н о с т р а н н о напрегнатия живот на Софроний Врачански. Обяснението е потърсено не без основание в склонността на Софроний към емоционално и сантиментално повествуване, към „житийно-трогателното". След като отбелязва общоприетото схващане за реализма на този книжовник, Генов добавя: „А един по-внимателен литературоведчески анализ не може да не открие и известни р о м а н т и ч н и к ъ л н о в е в тази творба на Софроний Врачански" (стр. 144). И по-конкретно: „Никой от изследвачите на Житието не е обяснил от литературоведческо гледище обстоятелството, че неговият автор просто п р е с к а ч а мирните години от живота си: за тях той само споменава и преминава към „силните" към „необикновените" моменти. . . Не случайно тъкмо и най-жалостно драматичен случай в цялото си страдално „житие" Софроний Врачански разказва и най-широко, и с най-големи подробности — епизода със „султана"на село Шихлари" (стр. 148). Тук и навсякъде в изложението си за Софроний Врачански авторът на книгата е прав, логичен и убедителен, неговите наблюдения и констатации насочват вниманието към забелязвани, но малко осветлявани „от литературоведческо гледище" страни в творческия подход на първия по време и значение Паисиев последовател.

Такъв е авторът и на други места, особено в главата за делото на Раковски. За романтизма в творчеството на този самобитен български поет и за връзката му с Ботевата поезия са писали много наши литературни историци, това е, бих казал, обособена тема в нашето литературознание. И все пак никак не е пресилено твърдението, че в труда на Генов читателят намира нова и правилна интерпретация на набелязаните два въпроса. Всичко, което авторът казва, за да илюстрира и охарактеризира например „отгласите от романтичния свят на Раковски в поезията на Христо Ботев" или пък за да очертае чрез анализ на основните му произведения присъщата им „романтична панорама на идеи, чувства, картини", представлява част от най-хубавото в научната литература за вдъхновения създател на „Предвестник Горскаго пътника" и „Горски пътник".

Като преминава към художественото творчество на Добри Чинтулов, Васил Друмев, Любен Каравелов и в много по-голяма степен на Христо Ботев и Иван Вазов, Кръстьо Генов навлиза в сферата на най-типичните, най-ярките прояви на романтизма в българската възрожденска литература. Премината е границата на „романтичните кълнове" и отделните „романтични елементи" в ранните произведения. В драматургични, прозаични и особено в стихотворни произ-

ведения авторът набелязва черти на едно действено романтично светоусещане, на метода на писателя-романтик, който „привнася нещо повече в изобразяваната действителност — онова, което той не вижда в нея, а мечтае да се яви, да засъществува“ (стр. 27). Чувствуваме ги в поезията на Чинтулов в някои от ранните повести на Каравелов, за които Кръстьо Генов и другаде изказва свои верни мисли, в начина, по който Васил Друмев изгражда образа на своите герои, в отделни негови обобщения за историческото минало на българите. На тези страници от труда си Кръстьо Генов борави с най-съществените аргументи в подкрепа на своята теза. Наистина след Кримската война романтизмът като метод и направление в нашето литературно развитие е по-малко безспорен, макар че и сега остава спорен въпросът за границите и мащабите, в които се изявява, Тук отново изпъква с цялата си сериозност принципиалният за почти всички оригинални изследвания за Ботев въпрос: какъв е неговият художествен метод? Реалист или романтик е този титан на българската поетическа мисъл? Или пък в творчеството си обединява черти както на реализма, така и на романтизма? Кръстьо Генов е категоричен в своята позиция и оспорва всяко друго решение на въпроса: „Ботев е романтик и творчеството му отбелязва най-високия връх в развитието на романтизма в българската литература“.

„. . . В своята творческа практика — четем за Ботев на стр. 476 — с мощен новаторски замах той доразвива и усъвършенствува метода на революционния романтизъм до крайните предели на неговите творчески възможности в условията на епохата.“ Или: „Обективно схванат и преценен, големият принос на Христо Ботев по възходящата спирала на литературната еволюция се изразява преди всичко именно в това, дето в историческите рамки на своята епоха той издигна до възможното съвършенство и пълноценно приложение метода на революционния романтизъм“(стр. 476). В заключение на всичко авторът изтъква, че „с върховите постижения на своята поезия Христо Ботев застава в редицата на онези крупни творци на прогресивния романтизъм. . . , с чието поетично дело световната литература наистина направи крачка напред в художественото развитие на цялото човечество.“ Колкото и основателни да са тези изводи на автора, чието значение ще посоча по-долу, специално за Ботев склонен съм да приема за по-убедителна постановката на същия въпрос, която Пантелей Зарев дава в най новите си публикации за Ботев. Всъщност, с някои от изводите в тях се съгласява и авторът на разглежданията труд. „Макар че е реалист по мислене, посочва П. Зарев в очерка си за Ботев, — насочен към близкото и практичното, показва една необикновена далновидност на ума. . . Ботев е измежду най-големите оптимисти в нашата литература при тълкуване на историческите перспективи. Той е най-вярващият от всички негови съвременници в разума на историята. . . Ботев е съзерцавал историята като че ли с нейните две страни — идеалната. . . и реалната. . . Между тези две страни на своя исторически ден е бил разпъван поетът. . . Да се нарече Ботев само реалист, би значело да се обедни неговата лирика, в която има безспорно и романтични моменти и похвати. И обратното — да се нарече романтик, би било неточно не само защото обхваща и обобщава характерното в действителността с реалистични подробности, а защото и неговият романтизъм не може без тях“ (к. мой). С обстойния анализ на голяма част от Ботевите стихотворения Кръстьо Генов разширява значително представата за „романтичните моменти и похвати“ у автора на „До моето първо либе“ и „Хаджи Димитър“ С метода на революционния романтизъм са изградени ярки негови поетични творби и това неизбежно насочва към доуточнявания и разширяване на принципно по-вярното схващане. В този смисъл казаното от Кръстьо Генов е повече от полезно, то е научно оправдано, допринася за още по-внимателното прецизиране на нашата съвременна марксическа постановка на този важен въпрос, решаван успешно от българската литературна наука днес. Съображенията, верните наблюдения и някои от изводите на Кръстьо Генов не могат да не бъдат взети в предвид при по-нататъшната разработка на въпроса за отличителните особености на художествения метод у Ботев.

Изграден върху широка историко-литературна основа, трудът на Кръстьо Генов „Романтизмът в българската литература“ е наистина нов и положителен момент в научното изясняване на тази голяма, сложна и още неизследвана проблема. Не е и възможно да се проследят подробно всички засегнати в книгата въпроси, да се вземе отношение по предложените от автора решения на тези въпроси. Ето защо насочвам вниманието само към някои негови особености, които представляват несъмнен научен интерес. Ще прибавя накрая, че трудът е съобразен с най-новите проучвания по частните и общи въпроси на романтизма, установява в историческата им последователност всички нееднакви по стойност прояви на романтизма в българската възрожденска литература, предлага една най-обща периодизация на това направление, а в отделни случаи съпоставя българския романтизъм с отличителни черти на романтизма в други национални литератури.

Илия Конев

В НАЧАЛОТО НА ВЕКА

Когато рецензентите искат да направят голям комплимент на една критическа или литературоведческа книга, казват, че тя „се чете с удоволствие" или „се чете като роман". Не вярвам това да е от основните качества, за които претендира авторът на такава книга. Тук рецензентите просто правят една логическа грешка — разменят местата на нашия интерес към дадена проблематика с лекото удоволствие, което можем да получим от някое увлекателно четиво, превеждат на един по-стар език едно ново понятие. Затова няма да кажа, че книгата на Георги Константинов „Едно необикновено приятелство" (вече чух такова мнение) се чете „леко, като белетристично произведение". Тя просто се чете като интересна документалистика и в никакъв случай не бих заменил нейната съдържателност именно като документалистика с най-ловката белетристична постройка. Впрочем Георги Константинов е проявил и известна белетристична ловкост — той е подредил така документите, с които разполага, че може да се проследи последователността на събитията и фактите, техните логически и „сюжетни" връзки. Но не това е същественото. За нас е важно, че можем да почувствуваме неповторимия дух на автентичното, на личното свидетелство в историята. Вкусът към документалното, точното, фактологичното възпроизвеждане на историческите събития все повече се налага напоследък у нас. Ние като че ли вече предпочитаме едно писмо, един спомен на жив участник в събития пред всяко романтично въображение. Белетристиката като че започва да губи в едно състезание с историята; историята все повече се налага и властвува в нашето съзнание, тя ни изглежда по-необикновена и по-фантастична от най-големите полети на фантазията, тя сякаш има абмицията да измести и изкуството, и философията, и „митологията". Не сте ли забелязали, че напоследък мемоарът е най-търсеното, най-предпочитаното четиво? Разбира се, в световноисторическия процес, и по-специално в нашето развитие от 9. IX. насам, ще намерим много обяснения за тая „демитологизация", за тоя стремеж към разбулване, „дегероизиране", „историзиране" на историята, за това желание да се види „как тя е направена", но тия разсъждения биха ни отвлекли далеч.

А пред нас е книгата „Едно необикновено приятелство" — една оригинална по замисъл и изпълнение книга. (Доколкото ми е известно в нашето литературознание за пръв път се прави такъв опит.) Съставена само от писма и документи, с малък обяснителен коментар, тя възкресява една от най-интересните страници от историята на нашата култура. Това са писма и спомени на видни представители на нашата литература от началото на века — Димитър Подвързачов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Теодор Траянов, Гео Милев, Николай Райнов Людмил Стоянов, Константин Константинов, Иван Радославов и на още други от ония грешници и недоволници, които тогава, в оная епоха на буря и натиск, полагаха героични усилия да изведат нашата литература пред нови хоризонти, „на европейско равнище", да прескочат вековете на нашата изостаналост (колко ли пъти в нашата история ще се повтаря това „европейско равнище", което като хоризонта ни се изплъзва, щом го доближим!). Ония бунтари срещу традициите на възрожденската ни поезия като „безнадежндо овехтяла" и негодна да задоволи вкусовете на един нов човек, формирал се духовно през 90-те години и началото на века; ония „бохеми" и блудни хора на нашата бързо развиваща се култура, които, вкусили по малко от упойващите аромати на европейския декаданс, произнасят с горчива ирония думите „българска литература", „българска поезия". а всъщност горещо обичаха всичко родно и екзалтирано мечтаеха за великото културно бъдеще на своята родина. Когато става дума за тогавашната литература, в писмата си Д. Дебелянов я пише в кавички (как ли би я писал сега!). В едно писмо до Лилиев той пише „И Бащата, и аз дохождаме до убеждението, че българска поезия всъщност няма." Иван Радославов в друго писмо до Лилиев: „Пуснат съм в отпуск и мечтая за хубави работи — напр. за списания, за литературни борби и други бош-лаф работи за нашата България." Те са недоволни не само от своята съвременност, от състоянието на нашата култура, но и от себе си, от собственото си творчество, от своите стихове, които съпоставени с тия на техните учители от „Весы", „Mercure de France" и т. н. им се струват далеч, далеч не това, което. . . Та нали върховете, към които се стремят, не са от ранга на нашата литература, а Верлен, Рилке, Балмонт, Бели, Георге, Демел и т. н.! Димчо Дебелянов е взискателен не само към стиховете си, но и към писмата до приятели: по всичко изглежда, че за него това е също литература, иначе нямаше постоянно да се самоиронизира, че пише глупости, че се увлича по фрази, че не винаги писмата му са умни и смислени.

Благословен да бъде тоя навик на нашите бащи и деди да пишат писма! Без тоя навик колко много от тяхното време щеше да бъде завинаги изгубено за нас. Колко непосредствени впечатления и възприятия, колко непосредствени реакции на историческите събития, колко лични преживявания, моментни настроения, спонтанни възторзи, които иначе

потъват в забравата, са запечатани в техните писма и изпратени като безценен дар на идните поколения. В нашето време ние почти сме забравили тоя изискан и благороден начин на човешко общуване. Уви, това изкуство умира. Сега, когато индустрията е направила възможни светкавично бързите съобщения между всички точки на земното кълбо, ние нямаме нужда от писма, ние говорим по телефон, с телеграми, чрез радиото, гледаме телевизия. . . Можете ли да си представите, че по телефона ще успеете да кажете нещо важно на близък човек, да му разкриете душевното си състояние или някакво интересно преживяване. Пред телефона ние бързаме, тая ужасна машина е капризна, може да се повреди, затова трябва да кажем само „съществено". И колко е лесно — само за няколко минути вие се свързвате с близко същество чак от другия край на света, чувате гласа му, какво ви трябва повече, все едно, че наистина сте обшували. И благославяте техниката, че ви е освободила от затруднението да търсите хартия и писалка, да си напрягате мисълта, да се чудите какво да пишете. . . Всички велики писатели на последните два-три века са оставяли по няколко тома лична кореспонденция, ценна не само като голям материал за историята на времето, но и като истинско изкуство — великолепна артистична сплав между приятелската, интимна беседа и публичната литература. Че писането на писма е изкуство, го доказва историята на човешката култура, владеели са го Плиний Млади и Сенека, образованият и изтънчен XVIII век на Франция, всички културни и изискани общества. Колко пусти и ненаселени биха ни изглеждали цели епохи на историята без тия свидетелства на очевидци и участници в нея! Само по писмата на една фамилия Гершензон се възстанови вече умрялата, несъществуваща грибоедовска Москва. Не напразно епистолярната форма е възлюбена литературна форма на писателите от XVIII век. В тая форма е написано и гениалното произведение на Шодерло дьо Лакло „Опасните връзки", блестящ завършек на една блестяща литературна епоха. Защото писмото не е само сведение, то е и изповед, то носи неизгладимия почерк на една душа, на един характер, само дневникът може да го замени, но кой днес пише дневници? Как ли би изглеждала нашата епоха на бъдещите поколения, когато започнат да възстановяват психологията на нашето време само по публичните форми на общуване!

Нека бъдат благословени тия мъртви, пожълтели листа, с избледнели от времето букви, написани от нечия изгнила вече ръка, които носят неумиращия, неповторим лъх на отминали съществувания, които са запечатали навеки трепетите на отминали времена, на неповторими хора! Само те запазват неповторимото в историята, всичко друго умира между дебелите корици на печатното слово, дори изкуството. Не умира личността, нейният отшумял живот за всички векове запазва своята вечна свежест. Но аз имам още едно основание да ги благославям, тия свидетели на някогашен живот, на някогашни възторзи, тревоги и страдания. Какво бихме правили ние, архиварите и книжните червеи, без тях! Естествено, ние пак щяхме да си намерим работа, защото в известнен смисъл и ние сме безсмъртни. Но само оня, който има вкус към тези неща, може да разбере наслада та да четеш тия свидетелства за интимния живот на Лилиев, Дебелянов, Траянов, на всички ония, от чиито стихове сме се опивали. Наслада та да надникваш в забранени светове, в тайни алхимични лаборатории, където се открива безценният камък на поезията. Да добиваш илюзията, че знаеш нещо повече за поезията, че са ти достъпни някакви тайни.

В книгата „Едно необикновено приятелство" ние виждаме нашите символисти в тяхното всекидневие, с техните ежедневни тревоги и радости, надежди и съмнения. А като че ли цялото им ежедневие е заето от литературата. Всичките им писма се отнасят до книги, стихове, списания; всичките им разговори се свеждат до изкуството; те живеят само в този свят, света на идеите, поезията и книгите. За всичко останало в техния живот те споменават между другото, мимоходом, като за нещо, което не заслужава внимание. Грижите, бедността, гладът, безработицата — всичко това се понася леко, важното е да се чете, да се учи, да се пише. Имало ли е друго време, когато се произнасят толкова стихове, когато толкова поети се знаят наизуст! Възможни ли са в една сиромашка страна, при толкова жалка беднотия такива хора, чието съзнание е заето единствено от изкуството! Ако не знаехме какво е истинското състояние на нещата, можехме да си помислим, че това е охолно и артистично общество, сякаш слязло от картините на Ватo, което в старинни паркове, при странните, уморени светлини на поетически здрачове се е отдало на поезия и музика, на изтънчени, меланхолни наслади... Техните писма са все отчаяни и меланхолни, тъжни и уморени. Но това е само на пръв поглед. Всъщност те са здрави деца на един енергичен, тръпнещ от млади сили народ. Те са изпълнени с жажда и любопитство към света на изкуството, с творчески патос и убеждение, че се твори епоха в нашата литература. За тях няма друг живот, освен поезията, тя е единствената им вяра, единствената им надежда. Дебелянов пише на Лилиев през 1913 г.: „Наистина е подвиг да бленуваш за едно служене на чистата поезия, минавайки през всичките бедствия на живота презрително усмихнат, когато пътищата на пазарската слава са толкова широки, възможностите за охолност — толкова големи, а душите на ония, които утре

ще те ласкаят, бег да са те чели, — толкова нищожни." В друго писмо: „Аз вече твърдо вярвам в твоето бъдеще на внушителна поетична сила и моля „доброто божие начало" да нареди живота ти тъй, че ти да принадлежиш всякога, с всичките си дарби на литературата и само ней..." Кой днес пише тъй трогателно възвишено! Днес младите поети се срамуват от такива „силни чувства", от такава „пряка" изява на чувствата. На мнозина такъв идеализъм днес би изглеждал наивен. Ако днес в лично писмо получиш такива редове: „Не е ли хубаво, че твоята чужбина се осмисля от съзнанието, че живееш там, дето бродят невидимите сенки на такива великани... Оплакваш се от самота. Но пък не е ли цяло щастие да бъдеш там, дето са били, както пишеш, Бьоклин и Ницше" — ще помислиш, че те иронизират. Но без тая екзалтация нямаше да имаме възвишената поезия на Дебелянов и Лилиев.

Във всичките цитирани тук писма се чувствува тая екзалтация, тая възторжена вяра във всемогъществото на изкуството. Те всички са непоправими идеалисти. Дори когато заминават за фронта, в раниците си носят тетрадки със стихове, книги на Якобсен, Ницше, Балмонт, Брюсов; в писмата от фронта се говори пак за литература, като че ли пред очите им не се извършват най-ужасни неща; войната пак е тема за поезия, отново се обсъждат стихотворения и поеми. Свършва Балканската и Междусъюзническата война, те се завръщат и отново мисълта им е заета с литературата — подготвя се списание „Звено", разсъждава се върху неговата програма, събират се сътрудници. И пак поезия и изкуство, стихове и философия, пак оплаквания, че у нас няма поезия; те пак са готови да защищават своя идеализъм и гореща вяра в поезията от пристъпите на живота и суровата му проза.

Георги Константинов е направил много за популяризиране творчеството на нашите символисти и по-специално на Лилиев, и то още в години, когато у нас се считаше за „mauvais ton" да се обръща голямо внимание на тях. Неговите изследвания и книги, спомените и документите, които събира, допринасят много за осветляване на тая крайно интересна епоха от историята на нашата литература. Сега, в тая книга, събрал толкова писма и спомени за това време, той хвърля допълнителна светлина върху, тъй да се каже, вътрешната, интимна страна на тая епоха. Това определя особената стойност и привлекателност на книгата. Тия непосредствени свидетелства за психологическия мир, душевни настроения, взаимоотношения на плеядата поети от началото на века са особено ценни и интересни за нас, когато изследваме вътрешното съдържание и смисъл на това време, когато често си задаваме въпросите на какво се дължи това „спиритуализиране", „идеализиране" на поезията от началото на века, къде са корените на тоя нравствен и културен патос, откъде извира тоя тих и светъл нравствен героизъм на мнозина културни дейци от тая епоха; защо поезията се обръща изцяло към идеалните проблеми на нашето съществувание, към морала и философията, към проблематиката на културата и книжнината; защо поезията и философията, идеите и книгите се превръщат за това поколение във върховен принцип, в единствен център, когато фактически пред нацията стоят огромно количество неразрешени въпроси от съвсем друго естество; на какво се дължи това дематериализиране на нашето изкуство, защо всички трудности на нашия културен живот се прехвърлят изцяло в сферата на духа и само там се търси тяхното разрешение — извън политиката, революцията, социалните борби и т. н. Да го обясняваме с буржоазния произход на нашите символисти, то значи само да се намираме на приказка. Безкрайно наивни трябва да бъдем, за да кажем, че това се дължи на упадъчното влияние на декаданса. Тогава защо Михалаки Георгиев или Алеко Константинов не се повлияха от европейския модернизъм? Явно е, че навлизаме в областта на идеалистическите обяснения. А разрешението на проблема трябва да търсим в особеностите на нашето историческо развитие, в особеното състояние на нашата култура.

Ако не смятаме 90-те години, едва ли има друг период в нашето културно развитие като началото на века, отличаващ се с такава интензивност, с такова творческо горене и напрежение на всички интелектуални сили на нацията, с такъв културен патос и размах на културното строителство. Това е един златен век не само за поезията. Пробудена от проповедта на Пенчо Славейков, нашата литература навлиза в един период на самопреценка, самовглъбяване и самоосъзнаване. За пръв път тя има да решава „собствени", „вътрешни" задачи, да осмисля собствената си роля и мисия в цялостния живот на нацията. Нейната амбиция и отговорност са нараснали неимоверно, тя вече трябва да бъде средство за културно, духовно и нравствено усъвършенствуване на нацията. Докато преди Освобождението тя има да решава чисто прагматични задачи и няма избор — или ще служи на националната кауза, или нейното съществувание става немислимо, — то сега въпросът се поставя по същия начин, само че с допълнението „как". Както казва Пенчо Славейков, до Освобождението инстинктите са силни; тогава всички знаят „какво да се прави", никой не си задава въпроса каква трябва да бъде литературата, на кого трябва да служи изкуството, никой не се сеща да разсъждава върху вътрешните закономерности и процеси на културата. А в края

на 90-те години и началото на века нашата литература и изкуство се обособяват като относително затворени сфери с вътрешна функционалност, специфични закономерности, собствена проблематика. Затова са съдействували както историческите социално-икономически процеси в цялостното развитие на нацията, така и количествените културни натрупвания. Нашата млада литература за пръв път усеща своята „самостоятелност", „независимост" от обществото, от неговото пряко оръдие тя се е превърнала в отделен организъм, ако можем да се изразим на тоя биологичен език; тя е достигнала до етапа, когато разбира, че си носи собствената съдба, че има своя драма, нова, непозната, невиждана дотогава в нашата история, различна от драмата на цялото общество. За пръв път тя вкусва от противоречията, страданията и болестите на културата в модерния, тесния смисъл на думата, независимо от това дали е преминала всички необходими етапи за такова узряване, дали е подготвена да схване същността на собствената си драма.

Естествено, Възраждането, като всяка синтетична епоха, има много по-голяма творческа мощ; новият етап, в който навлиза нашата култура, макар че отразява едно по-високо стъпало на историческо развитие, в същото време в известен смисъл е упадък, той носи опасни противоречия, възможност за крайности, непознати дотогава трагедии, каквато е трагедията на Яворов; новият човек не е цялостната, монолитна личност на Ренесанса, той е раздвоен, болезнен, противоречив; духът се откъсва, обособява се в свои сфери, в собствените си противоречия и драми — пример за това е Лилиев, чиято поезия е изцяло затворена в противоречията на духа и нравствеността. Но това е една историческа неизбежност, каквато историческа неизбежност са всички явления, съпътствуващи тоя процес. Пред българската култура в началото на века вече стоят много пътища и голям избор на средствата. Защото и сега почти никой не си задава въпроса дали изкуството трябва да служи на народа или не (не бива да се приемат много сериозно недомислените и детински лозунги и манифести на някои културни дейци — демократическите инстинкти на нашата култура са необикновено силни), но изборът на начина и средствата преминава през мъчителни и драматични перипетии. Това, което на нашия жаргон ние дълги години наричахме „бягство от живота" от страна на поезията от началото на века, отклонение от задачите и призванието на поезията, беше всъщност задълбочаване в специфичната проблематика на нашето културно развитие. Защото, ако пред нашето изкуство се появиха задачи, не пряко свързани с политическите борби, те в крайна сметка отразяваха драматичното дирене на собствена съдба и път за развитие от страна на младата нация.

Разбира се, малцина от културните дейци тогава си даваха смекта, че вземат участие в един преломен етап на нашето културно развитие; че поставят основите на едно ново развитие, че споровете, новите литературни школи, новите лозунги, манифести и влияния, модернизъм, символизъм, „млади и стари", „Бодлер или Тургенев" и т. н. са само шумовете, съпровождащи раждането на нашата култура в собствения, специален смисъл на думата; че нашата литература вече сама открива, определя, налага собствените си задачи, които не се налагат пряко от политиката и социалните борби, че тя вече е призвана да бъде ни повече, ни по-малко духовен и морален водач на нацията. Твърде естествено е при такова състояние на нещата нашата млада култура да стане обект на всевъзможни влияния, немислими в един по-ранен етап, когато нуждите от изкуство са много по-прости. Символизмът, който така леко завладя съзнанието на всички тогавашни млади поети, беше една неизбежност и в същото време едно необходимо зло. Впрочем защо Пенчо Славейков се сърдеше на символистите? След като, както си мисля, той пръв осъзна необходимостта, по-точно закономерността в движението на нашата литература към нравственото и философско осмисляне на живота и националната ни съдба, след като сам проповядваше, че изкуството трябва да отразява не битпазарската врява на живота, а неговия висш смисъл, неговата същност, сега какво искаше — младите поети да не ахват пред модерната западна литература, да не се удивляват през изтънчената философичност на модерната западна и руска поезия? За тях това е повече от школовка, школа за поезия и философия, за мислене и вглъбеност, за съсредоточване върху „вечните", „нерешими", „идеални" проблеми на човешкото битие и съдба, т.е. върху собствените проблеми на духа. Щом изкуството трябва да бъде не просто отразяване на живота, а на неговите дълбоки същности и закономерности, то не е ли необходимо едно оттегляне в областта на духа и идеите, т. е. едно отдалечаване от ежедневната врява, едно оглеждане отстрани, едно вглъбяване в проблемите на изкуството и философията, което, на пръв поглед самоцелно, в края на краищата позволява да се види животът под нов ъгъл, в нова перспектива. Истинският смисъл на това влияние, на това възприемане на нови идеи и форми беше, че нашата литература се приобщава, влиза в измеренията, в системата на една нова култура — общоевропейската. Естествено, много често се получаваше маймунско подражание, възприемане на форми, чиято същност и съдържание са ни непонятни, но такава ни е съдбата — съдба на нация,

която трябва за десетилетия да преживява това, което другите са преживели за столетия.

За епохата, за която говорим, се получи едно вавилонско смешение на езиците. Всеки — от Антон Страшимиров до Ив. Ст. Андрейчин — предлагаше свое решение на културните проблеми, всеки знаеше тайната рецепта за културния скок, който всички се надяваха да се извърши; всеки знаеше от кого трябва да се учим, кои поети да четем и превеждаме, кои философи да щудираме, коя модерна школа е най-добра, как трябва да се развива нашата поезия, как се пишат стихове, за какво е необходимо изкуството. И въпреки че на умовете влияят мислители и поети на умората и скепсиса, на декаданса, това беше епоха на патоса и градивната енергия, на възторга и вярата в културата, в силата на поезията и изкуството, в тяхната първостепенна роля в живота, т. е. това беше вяра в силата и могъществото на духа и разума, епоха на надеждата. Защото декадансът, модернизмът и символизмът бяха само една форма за нашата литература от началото на века, вътре в която се извършваха процеси, съвсем различни от процесите в западноевропейската култура. По вътрешното си, идейно съдържание нашата поезия тогава имаше твърде малко общи неща със символизма като философска схема. Тогава всички вярваха, че е дошъл краят на нашата културна изостаналост, че настава нова ера в нашата култура, че всичко, написано дотогава, е безнадеждно старо и негодно, и всеки бързаше да вземе участие в това „европеизиране" на нашата литература. Едва ли е имало друго време с такъв висок градус на творческо горене; едва ли друг път нашата поезия се е устремявала с такава неудържимост към непознатите светове на мисълта и чистите идеи, към бездънните абстрактни небеса на духовността, към висините на нравствеността; едва ли друг път ще се родят у нас такива светии на платонизма и нравствеността, каквито са Дебелянов и Лилиев; едва ли друг път са звучали толкова химни на надеждата във всички сърца. Трябваше да се появи през 20-те години поезията на Фурнаджиев и Багряна като драстичен контраст, като артистична и буйна проява на земните, дионисивески сили на нацията, като обратна, не по-малко плодотворна крайност, за да можем да осъзнаем висините на платонизма, до които се издигна поезията на символистите от началото на века. Трябваше да станат такива страшни събития, като войни, въстания, кланета, за да се върне поезията отново към земята, да се види, че в живота има по-силни и властни неща, но вече уморена, уплашена, обезверена във високите полети на духа, смазана от жестокостта на нашата история, с чувство, че не е изпълнила своята мисия —

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безушумно, с надежда окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени...

Георги Константинов в „Едно необикновено приятелство" не си поставя като задача теоретическото решаване на тия проблеми, но неговата книга, която заслужава всяка похвала и която съдържа богат фактически материал за интимния живот на поетите-символисти, ни напомня, че сме се отнасяли твърде леко към един необикновено сложен и съдържателен период на нашата културна история. Време е да излезем вече от натрупаните през десетилетия грешни представи, фалшливи и груби схеми, повърхностни обяснения, груби социологични шаблони за тоя период и да го видим в истинския му смисъл и значение за нашето културно развитие.

Кръстьо Куюмджиев

SOMMAIRE

Todor Jivkov — Un quart de siècle sur le chemin du socialisme 3

Colloque sur l'ancienne littérature bulgare

Ivan Douïtchev — Sur certains problèmes de l'ancienne littérature bulgare et slave 8
Donka Petkanova-Toteva — A propos de certaines opinions sur l'ancienne littérature bulgare 24

*

Martin Nagg (Norvège) — Blok, Maïakovsky, Milev 41
Vidka Nikolova — „Les icones dorment" de Ghéo Milev 46
Nécho Davidov — La satire — poésie de la fable 56
Todor St. Stoïtchev — Connaissance artistique et reflet émotionnel 68

Deux sexagénaires

Elka Constantinova — Toujours sur le chemin du réalisme 79
Ghéorghi Dimov — Ecrivain de la campagne bulgare 84

Cent ans de la mort de Sainte-Beuve

Nicolaï Dontchev — Sainte-Beuve dans l'histoire de la critique littéraire française 91

REVUE

Kouiou M. Kouev — Une étude sur Vladislav-le-Grammairien 98
Ilya Konev — Un ouvrage scientifique sur le romantisme dans la littérature bulgare 100
Krestiou Kouioumdjiev — Au début du siècle 104

Поправка

Във френското съдържание на брой 4 (1969) на „Литературна мисъл" изразът „Pance pour" . . . „да се чете: „Pensées sur . . .".