6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1973

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

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

6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1973

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от рождението на Георги Бакалов

Георги Цанев — С ритъма на времето 3

75 години от рождението и 50 години от смъртта на Христо Смирненски

Константин Еленков — Живопис и звукопис в поезията на Смирненски 23
Пантелей Зарев — Една класова муза 35
Ванда Смоховска-Петрова — Сравнителното литературознание на нов етап 47
Любен Георгиев — Литературата — живот и съдба 67
Дженю Василев — Забравеното и незабравимото у. Борис Шивачев 74

Спомени, материали

Лилия Радославова-Попова — Три писма до Иван Радославов от Н. Обретенов, Ив. Андонов и А. Емануилов 93

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Франция, Полша, Югославия, ГФР, Австралия, Италия, Канада 99

Преглед

Тончо Жечев — „Михаил Чайковски — Садък паша“ от Ванда Смоховска-Петрова 117
Петър Тонков — „Изкуството като процес“ от Кръстьо Горанов 119
Йордан Василев — „Сердца взрывная сила“ от Леонард Лавлинский 123

Хроника

Пеньо Русев — Седмият конгрес на Международната асоциация за сравнително литературознание 129
Добри Вичев — Международна среща в Централния институт за история на литературата при Академията на науките на ГДР 132
Литературоведски книги, издадени през 1973 г. 136
Годишно съдържание 138

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня рождения Георгия Бакалова

Георги Цанев — С ритмом времени 3

75-летие рождения и 50-летие смерти Христо Смирненского

Константин Еленков — Живопись и звукопись в поэзии Смирненского 23
Пантелей Зарев — Классовая муза 35
Ванда Смоховска-Петрова — Сравнительное литературоведение на новом этапе 47
Любен Георгиев — Литература — жизнь и судьба 67
Дженю Василев — Забытое и незабываемое в творчестве Бориса Шивачева 74

Воспоминания, материалы

Лилия Радославова-Попова — Три письма к Ивану Радославову (Н. Обретенова, Ив. Андонова и А. Эмануилова) 93

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Франции, Польши, Югославии, ФРГ, Австралии, Италии, Канады 99

Рецензии и рефераты

Тончо Жечев — Ванда Смоховска-Петрова: „Михаил Чайковски — Садък паша“ 117
Петр Тонков — Кръстьо Горанов: „Изкуството като процес“ 119
Йордан Василев — Леонард Лавлинский: „Сердца взрывная сила“ 123

Хроника

Пеньо Русев — Седьмой съезд Международной ассоциации сравнительного литературоведения 129
Добри Вичев — Международная встреча в Центральном институте истории литературы при Академии наук ГДР 132
Литературоведческие книги, изданные в 1973 г. (библиография) 136
Содержание журнала за 1973 г. 138

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

С РИТЪМА НА ВРЕМЕТО

Георги Цанев

Георги Бакалов е едно от най-забележителните явления в историята на на шата култура след Освобождението. Надарен с неизчерпаеми сили и изключителна работоспособност, той се увличаше в много области на обществения и културен живот. В нашето съзнание обаче неговото име е свързано най-вече с литературата и преди всичко с критиката. Но тоя критик, роден в Стара Загора, града на поетите, извършваше всичко, до което се докоснеше, с вдъхновението на поет.

Социалистически деец-просветител, забележителен, неуморим пропагандатор на марксизма, издател и преводач, публицист и литературен критик, редактор на вестници и списания, организатор на литературни начинания — Георги Бакалов остави трайни следи във всички тия дейности, които най-често извършваше едновременно. Човек с колосална енергия и огромна ерудиция, с темперамент на борец и с воля за творчество, оптимист и ентусиаст. В моята повече от половинвековна дейност съм работил и съм имал близки връзки с мнозина, но не познавам човек ангажиран така страстно в толкова области на обществено-политическия и културен живот като Георги Бакалов.

Само преводите му ако вземем, ще получим учудваща бройка. В спомените си за него Христо Радевски съобщава: „В дългото — при ония условия — траурно шествие неговият съгражданин и личен приятел Николай Лилиев бил казал:

— Много от тия, които сега изпращат покойника (на погребението имаше и идейни противници на Бакалов), не го признаваха приживе. Но съмнявам се колцина от тях са прочели толкова книги, колкото той е превел.“ Аз съм чувал, че тая фраза принадлежи на Димитър Подвързачов, друг негов съгражданин. Но който и да е — това твърдение говори за впечатлението, което е правила безпримерната преводаческа дейност на Бакалов. От „Жълтурката и Кълвача“ и „Майка“ на Горки до Гьотевия „Фауст“ (в проза) и от „Комунистическият манифест“ и Марксовия „Капитал“ (т. I) до „Произход на видовете“ от Дарвин — такъв е широкият диапазон на неговите преводи — всички свързани с прогресивното материално и духовно развитие на обществото. Голяма част от тях са номера на многобройните библиотеки, тъй характерни за издателя Бакалов. Предназначението на всички тия преводи, както и на оригиналните му трудове, беше пробуждане класовото самосъзнание на работническата класа, издигане нейното културно равнище. На неговите преводи дължат много за своето обществено, литературно и общокултурно възпитание учащите се и цялата наша интелигенция.

Не по-малко значителна е и ролята му като редактор на списания и организатор в литературния живот. Няколко поколения писатели — поети и прозаици, — привлечени в списанията му, са били насърчени и подпомогнати морално

от него. Редица критици са школували при тоя майстор публицист. Тия, които са работили с него и участвуват дейно и днес с художествено и критическо слово в нашия литературен и културен живот, си спомнят с благодарност уроците и заветите на своя учител.

*

Тъкмо като редактор и организатор на литературни групи Бакалов — който носеше младежки дух — обичаше да работи с млади автори, дори начеващи. Привличаше ги в своите списания и им даваше възможност да проявят всеки своята творческа индивидуалност.

За пръв път голяма група от млади писатели той събра в сп. „Съвременник“ (1908—1910). Сътрудници са В. Карагьозов, Страшимир Кринчев, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Дим. Подвързачов, Георги Райчев, Рачо Стоянов и др. От по-старите писатели тук са Г. П. Стаматов и Ст. Михайловски. Определени социалисти са само Карагьозов и Кринчев. Димчо Дебелянов е съчувственик. Изглежда, че и Георги Райчев е изпитвал известни симпатии към социалистите. Другите са аполитични — но всички са хуманисти и демократи. Стаматов и Михайловски са критически реалисти.

На пръв поглед изглежда странно, че такъв заклет противник на буржоазната литература, какъвто беше Бакалов (а буржоазна литература за него беше творчеството на всички съвременни писатели несоциалисти), приема за сътрудници на едно социалистическо списание автори, които нямат нищо общо със социализма. В действителност тук няма нищо чудно. То си е в стила на неговата практика. Разбира се, той се придържа строго в принципа, че литературата в класовото общество е класова, по въпроса за писателите несоциалисти има сектантско отношение. Но той прави опит да използува таланта на млади писатели, които са още в началото на своето развитие и са податливи на въздействие, а също така и да привлече някои от по-старите реалисти.

В „Съвременник“ в същност Бакалов продължава практиката си, усвоена още в началото на нашия век: теоретически отрича като вредна за пролетариата литературата, създавана от писателите несоциалисти, а практически използува редица техни творби за възпитаване на борчески дух у работниците. Така в издадените от него сборници „Лъчите на поезията“ (1901) и „Към свобода“ (1902) — предназначени за работнически утра и вечеринки — той помества работи не само на Ботев, Полянов, Яворов (от първия период), но и от Ив. Вазов, Ст. Михайловски, Пенчо Славейков, Мих. Георгиев и др. Нещо повече: най-много са стихотворенията от Вазов, когото най-много отричаха и партията, и Бакалов. Същото е и в сборника „Пред изгрев“, съставен за „работнически срещи, вечеринки и утра“ от Л. Дюкмеджиев и издаден от партийната книжарница на тесните социалисти в 1910 г. Това са стихотворения, които изразяват социални чувства, протест и недоволство от буржоазния строй, изобличават обществени недъзи, вдъхновяват за борба, възпяват свободата.

Принципно същото имаме и в „Съвременник“. И в него Бакалов подбира — само че не произведения, а автори. Ето Михайловски. Той му беше известен като писател, който се люшкаше от най-реакционния лагер към най-напредничавия, социалистическия. В началото на века той беше сътрудничил в широкосоциалистическите издания. В „Общо дело“ през 1900 г. беше отпечатал своя „Пролог към книга на робите“ — най-силното му по идея стихотворно съчинение. През януари 1901 г. Бакалов му беше писал писмо, в което съобщава, че „счита за приятен свой дълг“ старателно да популяризира неговата поезия в своята партия, „а чрез нея и в най-тъмните работнически маси“. Нещо повече: в същото писмо Бакалов казваше, че в лицето на Михайловски „потиснатите и онеправдани людье“

ще намерят „дълго очаквания свой поет“. Бакалов, разбира се, се излъга в това си пророкуване. Но в ония години Михайловски, както се вижда и от други данни, се е бил проникнал от уважение към социалистите — борци против един държавен строй, на който той е виждал много ясно гнилите подпори. И в „Съвременник“ авторът на „Книга за българския народ“ печата остроизобличителната антибуржоазна сатира „Людокос“, както и насочената против безсмислиците на декадентите сатира „Демонисти и упадъчници“. В списанието си Бакалов поддържаше линията на реализма и социалната тематика. Но допускаше и творби несоциални, а просто израз на обикновени човешки вълнения — каквито бяха скръбните стихове на Дебелянов и Лилиев. Тук Дебелянов напечата стихотворения с интимни, любовни мотиви, които не е грях да четат и работниците, публикува и други лирични творби със светли пролетни настроения. В кръга на „Съвременник“ съществуваше атмосфера, в която се говореше, пишеше и мечтаеше за социализъм. Тук пишеха по обществено-политически, общокултурни и литературни въпроси социалисти — наши и чужди. Бакалов дори беше успял да спечели за сътрудник твърде популярния у нас и обичан от нашата народна интелигенция и от много писатели Максим Горки. Горки му пращаше свои непечатани произведения — така че да излязат едновременно и на български, и на руски език. В „Съвременник“ се поместваха работи от Маркс, Каутски, Плеханов, Ида Акселрод и други световноизвестни социалисти. На кориците се съобщава, че през втората годишнина са обещали своето сътрудничество Мартов, А. Богданов, Ан. Луначарски.

Трябва да се има пред вид, че по страниците на списанието се срещаше най-много името на самия Бакалов, който пишеше литературни статии, очерци, рецензии за редица български писатели. Със създадената атмосфера в кръга около „Съвременник“, със статиите си, с поведението и ерудицията си редакторът оказваше влияние върху своите сътрудници. Естествено и непринудено те се съобразяваха с програмата на списанието. По тоя начин Димчо Дебелянов написа социалното стихотворение „Кръстопът на бъдещето“, Рачо Стоянов — разказ за съдбата на онеправданите „Малката робиня“ (из фабричния живот). Най-интересно е влиянието на Бакалов върху Лилиев. Тоя нежен лирик на интимните, скръбните и най-субективни настроения публикува в „Съвременник“ социалното стихотворение „Аз чувам сърцето на мъртвия ден“. Поетът чува „кимвали на нови зори“, „чува тръби и зов за борби“, чува „шума на бъдещий град“. И най-после изразява своята надежда, „че скоро ще съмне“. Стихотворението има мото от Уйтман. В творческия живот на Лилиев това е едно малко чудо: да подхване характерния за революционната поезия „зов за борби“! И тук не бе достатъчен безспорният авторитет на редактора — това чудо беше извършила приятелската любов на критика към поета. Показателно е, че оптимистичният мотив за „разсъмване“ се среща по-късно и в друго стихотворение на Лилиев, което той помества в редактираното пак от Бакалов списание „Борба“ (1914):

Ала в оня миг, когато гръмне
властний глас народен в родний край—
в моята родина ще разсъмне—
свойте синове ще тя познай.

Така Бакалов успяваше да приближи — макар и най-общо — сътрудниците си към своите идеи и към разбиранията си за художественото творчество. Списанието не измени своя социалистически облик — остана на марксически позиции. Значението на „Съвременник“ е в това дейно творческо обединение между писатели социалисти и несоциалисти, но демократи и хуманисти, за да се създаде под ръководството на редактора една литература, ако не направо социалистическа, то във всеки случай антибуржоазна.

Че наистина младите тогава поети са се били привързали към Бакалов, че създадената в списанието атмосфера им е харесвала, личи от едно писмо на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев. „Съвременник“ спира — пише Дебелянов — изчезна едно малко поле за състезанието на „младите таланти“: Лилиев, Дебелянов. . . Карагьозов, А. Томов и др. Как ти се струва?“

В „Съвременник“ Бакалов започва в същност своята сериозна системна литературно-критическа дейност. По-рано критически статии и рецензии пише между другото. Най-важни литературни документи до 1908 г. са „Песни на революционера“ (1895) — сборник от оригинални и преводни стихотворения, и остро отрицателната рецензия за стихосбирката на Кирил Христов „Трепети“ в „Ново време“ (1898), подписана с псевдонима Базаров. А страниците на „Съвременник“ са изпълнени с критически статии и бележки от Бакалов. Само за Вазов са поместени четири негови обширни изследвания и рецензии остро критически: Вазов бил поет на заможното еснафство и шовинист; за Яворовата книга „Подир сенките на облаците“ една отрицателна рецензия; за „Regina mortua“ на Траянов също отрицателна рецензия и др.

*

След Първата световна война Бакалов имаше вече зад гърба си дългогодишна дейност като литературен критик, издател, преводач, просветител на работническата класа и редактор на многобройни вестници и списания, които не ще изреждаме. В тоя момент, след войната, с идещия от далече път на известния литератор се преплете и младежката нишка на моя живот. Личното ми познанство и преки връзки с Георги Бакалов датират от първата половина на 20-те години. Но, както се е случвало и с други от моето поколение, името, книжовната му и издателска дейност ми бяха известни от по-рано — още от ученическите години във Враца, когато си изписвахме преведени от него марксически книги и художествени произведения или негови литературно-критически съчинения. Преди да се срещнем с Бакалов, аз бях вече чел негови издания — например книгата му „Българската литература и социализмът“, сборника „Изкуство и критика“ (с философски и литературни статии от Плеханов и други руски марксисти), някои номера от библиотеките му „Книжки за народа“, „Библиотека на научния социализъм“ и др. И когато — след Първата световна война — дойдох за пръв път при него в София, аз влязох в кабинета му в книгоиздателство „Знание“ като при почти познат човек, на когото бях дори изпратил през есента на 1915 г., преди да ме повикат в казармата, един свой превод за издаване.

След войната Бакалов, който беше посрещнал Октомврийската революция възторжено, продължи своята издателска и литературна дейност. По това време — през 1922 г. — аз започнах литературната си дейност и общата работа ме сближи с Бакалов. Публикувах своите първи работи в същите издания, в които и той сътрудничеше — в комунистическия периодичен печат — най-често в „Притурката“ на „Работнически вестник“ и в органа на Комсомола „Младеж“, редактор на който беше Тодор Павлов. Бакалов поместваше мои статии в редактирания от него всяка година на 2 юни „Ботев лист“, издаван от комунистическата партия. Бяхме заедно членове на съществуващия за малко време Пролеткулт. Срещахме се за решаване на задачи, свързани с тая организация, или за обсъждане на някоя книга. Веднъж у дома пред нашата пролеткултовска група Иван Мешеков прочете отрицателна рецензия за поемата на Ангел Каралийчев „Мауна лоа“. Бакалов се съгласи с Мешеков, но го посъветва да не я печата. Той можеше да се шегува приятелски с пишещите младежи за слабостите на произведенията им, но когато те бяха талантливи и комунисти, той ги протежираше и щадеше авторското им са-

молюбие. Към бездарните обаче, още повече когато бяха реакционери, той беше остър, саркастичен, безпощаден.

С богатия си опит, натрупан през трите десетилетия на своята дейност, Бакалов навлезе с нов ентусиазъм в литературния живот след Първата световна война. Една бурна епоха, основният тон на която даде Октомврийската революция. Работническата класа, вдъхновявана от примера на руските работници и селяни, се намираше в революционен подем във всички страни на Западна Европа, особено в ония, които бяха победени във войната. В революционен подем бяха работническите и селски маси и у нас. Революционните настроения завладяха и нашата народна интелигенция, включително и артистичните среди. Бакалов, сам вдъхновен от идеите на Октомври, беше в своята стихия. В разбушувалото се море на новата епоха неговият кораб плуваше с пълна пара.

Между нас, младите тогава литератори — поети и критици, — той се ползуваше с голям авторитет. Вече работехме на една и съща фронтова линия. Срещите с него очаквах с радост. И не че бях непременно съгласен във всичко с него, но неговата реч, която лесно се възпламеняваше, неговият находчив ум и бистра, жива, бих казал, пластична реч, неговите огромни знания ме покоряваха и аз го слушах и разговарях с него с истинско удоволствие. Той обичаше да говори за руската литература, която познаваше отлично, превеждаше от нея и я популяризираше у нас. При всички юбилейни дати на руските писатели той публикуваше обширни статии за тях. Всеки момент той беше готов да изнесе беседа, да произнесе възторжена реч за кой да е от големите автори — без всякакви бележки дори. Разказваше анекдоти из живота им и цитираше наизуст техни произведения. Популяризирането на руската класическа, а после и на руската съветска литература е една от най-големите заслуги на Георги Бакалов. При това той познаваше много добре и руски език, говореше свободно като русин и стана през 30-те години автор на руско-български речник, който има това предимство, че за пръв път съдържа и новата руска лексика, създадена през и след революцията.

От руските писатели особено близък до сърцето му беше Некрасов („най-любимия“ му поет). От него дори той по-късно превежда стихове и ги издава през 1938 г. — сборник „Мъст и печал“. Споменаваше твърде често и Салтиков-Шчедрин, а с Максим Горки още преди войната е бил в преписка. В 1921 г. Бакалов превежда сборника „Под знамето на Пролеткулта“ — със статии от В. Полянски и А. Луначарски, когото той цитира в своите статии. Бакалов беше възприел някои от естетическите схващания на Пролеткулта, пишеше статии за него, но с крайното нихилистично отношение на В. Кирилов към наследството той не се съгласяваше. Известно е, че в едно свое стихотворение пролеткултовският поет Кирилов заявява:

Во имя вашего Завтра — сожжем Рафаэля,
разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

Макар че сам не приемаше съвременната несоциалистическа литература изобщо, Бакалов — човек с голяма хуманистична култура — се уплаши от тоя краен нихилизъм на Кирилов и му възрази рязко и категорично. И като най-силен аргумент в своето възражение той привежда мисли на „най-компетентния русин“, комисаря на просветата Луначарски. Една от тия мисли гласи: „Не, за хилядо и един път повтарям, че пролетариатът трябва да бъде въоръжен с общочовешката образованост, — той е историческа класа, той трябва да върви напред във връзка с всичко минало“ („Беседи по изкуството“, 1924).

В началото на 20-те години Бакалов, както казах, беше изминал дълъг път като социалистически деец и литератор — път, твърде неравен, засенчен от политически грешки, но винаги целенасочен в областта на културната, просвети-

телска и литературна дейност. Тук неговият искрен стремеж и беззаветна преданост го представят като човек, който притежаваше нещо от възрожденския патос. Каквото и да вършеше, вършеше го с цел да помогне на народа, на работническата класа в нейните борби за нов свят, за социализъм. И от литературата изискваше да бъде оръжие в тая борба. Собствената му издателска и литературнокритическа дейност също така имаше за непосредствена цел да служи като средство, като оръжие в класовата борба на пролетариата. Още когато издава първата си книга — „Песни на революционера“ (1895), той пише в предговора: „Да спомогна за нейното [на работническата класа] пробуждане — ето защо издавам тая сбирка.“ Това признание напомня направо признанието на Васил Друмев, който в 1860 г. изповядва в предговора на първата си повест „Нещастна фамилия“, че с написването ѝ е целял да принесе някаква полза „Майце си“. По-нататък в предговора си Бакалов заявява, че не е поет, че стихът му е „неодялан“, но подчертава, че той „е отзив на страданията, борбите и надеждите на пролетариата“. Така още 22-годишен той формулира, макар и малко несръчно, оня утилитаристичен принцип, който изтъква примàта на съдържанието — на полезното и дейното съдържание — и който ще го ръководи в практиката му като критик.

В ония години — първата половина на 20-те — Бакалов разви богата критическа дейност. При вечните му спорове с крайно вулгарния социолог Иван Клинчаров по въпросите около Ботев аз бях решително на страната на Бакалов. Бакалов беше страстен, извънредно находчив и остроумен полемист. Особено значение имат в ония години полемичните му статии по въпросите на пролетарската поезия. Пред българската марксическа литературна критика и теория стояха тогава нерешени два основни, свързани един с друг въпроси — за литературното наследство и за характера на пролетарската революционна литература като съдържание и форма. Най-примитивни, опростителски теории по тия въпроси развиваше Ив. Г. — три букви, под които се изписаха толкова — малко е да се каже сектантски — просто нелепи и вредни мисли. И то по някакво страшно недоразумение — в „Ново време“! Иван Генчев се опираше върху теорията на съветския критик Федор Калинин, член на ЦК на Пролеткулта, представител на крайния нихилизъм по отношение на културното наследство. В статията на Калинин „Диктатурата на пролетариата в изкуството“, преведена и печатана в „Ново време“ (1923), основните мисли се свеждат към това, че изкуството от буржоазното минало за нас има „само историческо значение“. Не са ни нужни нито Шекспир, нито Толстой, нито Достоевски. На „старите художници“ ще гледаме „като на паметници на старината, отминаващи в историята на културата“. Тия мисли, проникнати от любов към победилия пролетариат, но съвсем наивни и сектантски, свидетелствуват за пълно непознаване на реалното развитие на литературата. Сякаш по повод на подобни мисли пише с гневен тон Анатолий Луначарски: „Само от лицемерие или от невежество може да се говори, че всичкото старо изкуство няма никаква ценност, че на земята не е имало велики епохи на изкуството, велики художници и велики произведения. Само един оголял анархист, който случайно се сметнал за комунист и марксист, може да мисли, че пролетариатът е човек гол на голата земя, който се отказва от цялата минала култура.“ След публикуването в „Ново време“ на статията на Калинин се разпалва гореща дискусия по въпроса за пролетарското изкуство — за неговото създаване и характер. Дискусията, в която участвуват Г. Бакалов, Т. Павлов и Ив. Генчев, се предизвиква от Генчев. Тоя лъжемарксист, настанил се кой знае как в редакцията на научнотеоретичния орган на партията, напечатва статията на Калинин, за да я има като опора срещу Бакалов. Към нея помества бележка, явно насочена против Бакалов. В следната книжка на списанието той публикува своя статия „Отношението ни към изкуството“. Няма да излагам съдържанието ѝ — то не заслужава това. Ще се спра само на най-важното положение в нея — моти-

вите в пролетарското изкуство и неговата форма. Тук достига своя апогей сектантската ограниченост на автора. Нашето изкуство — ни поучава Генчев — ще бъде грубо политическо. „Неговите главни мотиви трябва да бъдат мъст към господствуващата класа и зов за борба. Ние бихме казали — доуточнява Генчев, — неговите единствени мотиви да бъдат те.“ И след като е така обеднил представата за пролетарското изкуство, като е свел мотивите му единствено до два, и то формулирани твърде елементарно, Генчев определя и неговата форма. И като забравя огромния исторически факт (или просто не иска да се съобрази с него), че Смирненски беше вече създал пролетарска революционна поезия с много висока художествена форма, Генчев продължава: „То [пролетарското изкуство] си служи . . .с ниска художествена форма. . .“ То няма да вземе готовите „културни“ форми на буржоазното изкуство, а ще ги понижи (р. а.), за да бъде понятно на масите.“ По тоя въпрос Бакалов беше се вече изказал в една по-раншна статия в „Ново време“. „При научния социализъм — пишеше там Бакалов — и дума не може да става за опростяване, за приспособяване към масите чрез понижение на културните форми.“ Като цитира това правилно твърдение, Генчев самоуверено възразява: „Може и да не става дума, но „културните“ форми ще бъдат понижени, колкото и да са скъпи те на буржоазните критици, та и на др. Бакалов.“

На вулгаризаторските теории на Генчев отговаря пак в „Ново време“ Бакалов. Той изхожда от вярното положение, което и днес е в сила: не може движението, което е стимулирано от най-възвишените идеи и което се стреми да създаде най-справедливия висококултурен строй, да изразява своите идеи и чувства в ниски, примитивни форми, не може да се задоволи с едно примитивно изкуство. „Ако др. Ив. Г. — пише Бакалов — не смята, че и съдържанието на пролетарското изкуство трябва да се понизи, тогаз нека не зове назад — към примитивността, а напред — към преодоляване мъките на формата, за създаване едно блестящо изкуство, което не е възможно без хармонично съчетание на съдържание и форма.“ Бакалов привежда и конкретни примери. Ако Генчев — възразява той — пристъпеше към Ботев и към Смирненски „със своя естетически рецепт: да понижат формите на своето творчество — ние нямаше да имаме онова могъщо оръжие в класовата борба на пролетариата, каквото притежаваме в тяхната поезия“.

Така Бакалов защити убедително марксическото схващане за формата на пролетарското изкуство. Колкото се отнася до мотивите, т. е. до идейно-емоционалното ѝ съдържание — по тоя въпрос той се беше изказал много по-рано. Още в 1921 г. в една възторжена статия в „Работнически вестник“ за пролетарската поезия в Съветска Русия той изтъква, че тя е „мощна“, че „издига, въодушевява, възпитава, възпламенява“. Но той отбелязва и нейните слабости. „Тая поезия — пише той — е може би още еднообразна, във всеки случай не многообразна.“ В нея не са намерили място любовта и природата. Но виждайки правилно тая празнота, Бакалов се примирява с нея. „Пред величието на тия предтечи на свободния човек — се аргументира той — не жалиш“, че в тая поезия липсват любовта и природата: и за тях щяло да дойде време, и те щели да бъдат възпети. . . „от поезията на бъдещето“. Природата днес била „заменена от фабриката и завода, розите — от железните цветя“. Разбира се, Бакалов има пред вид пролеткултовската поезия в първите години след Октомврийската революция и я оправдава с основния принцип, от който той самият винаги се е ръководил — че поезията днес трябва „да спомогне за пълното освобождаване на човека“. Но — бихме възразили ние — човекът в Съветска Русия беше вече освободен и тоя освободен човек Смирненски вече възпяваше. При това в съветската поезия навлязоха наскоро и любовта, и природата. Но и в страните, неосвободени от капиталистическия гнет, каквато беше нашата родина, револю-

ционната поезия не можеше, не биваше да чака пълното освобождение на човека и чак тогава да обърне внимание на любовта, на възторга от природата и на толкова още човешки преживявания. Пълното изображение на човека, работника, бореца не може да пречи на пълното звучене на главния мотив: зова за борба.

Необоримо доказателство за това беше революционната поезия на Смирненски, която със своята високохудожествена форма и най-разнообразно съдържание или по-точно с единството на съдържание и форма разбиваше без остатък опростителската теория на Генчев. И когато се появи историческата стихосбирка „Да бъде ден!“, Бакалов пръв, в края на февруари 1922 г., побърза да се отзове възторжено. „На улицата на пролетарската поезия — писа той, перефразирайки един израз на Чернишевски — настъпи празничен ден. Млад, свеж, сочен талант в шеметната пъстрота на свои оригинални краски и образи, които извират и се пръскат като огнен каскад, внесе тази радост със стихотворната си сбирка „Да бъде ден!“. Тая рецензия, дадена в „Работнически вестник“, не беше публикувана. По-късно Бакалов я предлага на в. „Младеж“, дето излиза на 14 окт. 1922 г. За авторитета на критик, който има Бакалов, свидетелствува бележката, сложена от Тодор Павлов към статията в „Младеж“: „Пролетариатът трябва достойно да цени своите таланти, за които буржоазната „критика“ мълчи. Ето защо, при все че в „Младеж“ се дадоха вече два отзива за поезията на др. Смирненски, редакцията намира за необходимо да даде и авторитетното мнение на др. Бакалов.“ За второто издание на „Да бъде ден!“ Бакалов пак пише рецензия с простото заглавие „Другаря Смирненски“ и я изпраща в „Ново време“ в началото на март 1923 г. Тя обаче излиза едва на 15 август — след смъртта на Смирненски, — когато очевидно при така широко изразената скръб за загубата на големия пролетарски поет не е било възможно да не се публикува. И ако виновникът за спирането на рецензията в „Работнически вестник“ е трудно (макар и не невъзможно) да се открие, то в „Ново време“ можем със сигурност да кажем, че това е прословутият Ив. Г.

За Смирненски Бакалов написа редица статии и преди смъртта му, и след нея. Той го защищаваше от буржоазната реакционна критика. Той популяризираше неговото творчество. Знаменателно е, че напук на мнението, че Бакалов не бил обръщал внимание на художествената форма, а се интересувал само от съдържанието, той в една от статиите си за Смирненски, след като изрежда основните мотиви в съдържанието на неговата поезия, заявява: „А формата — феерия от огнеструйни образи и картини. . . И нека си признаем ние, изкопнелите за искрена и истинска пролетарска поезия, че това начало бе славно, многообещаващо. То ни разкриваше велики възможности.“ Трябва ясно да се каже: Бакалов не беше безразличен към художествената форма. Той винаги е подчертавал единството на съдържание и форма и е твърдял, че пролетариатът, който се стреми да изгради най-висшето, социално справедливо общество, не може да не се стреми да създаде и поезия със съвършена художествена форма. Истината е, че когато говореше с възторг за някой поет, той подразбираше и художествената форма на неговото творение, красотата на която той чувствуваше, но се изказваше за нея декларативно. Изобщо Бакалов имаше усет за красотата на поезията. Но запленен от идеите, той всякога се питаше каква идейност се крие под красивата форма — наша или чужда. Той разглеждаше идейно-емоционалното съдържание, мотивите. Критиката му беше идейна и психологическа, и социологическа, но не и художествена — той не показваше как възприетото от живота се превръща в поезия под перото на поета. Критиката му оценяваше реалистическите особености на творчеството, мирогледа на писателя, проникваше в психологическата и социалната страна на творбата. Прекрасен пример е хубавият психологичен и особено социологичен анализ, който той е направил на обществените типове в повестта на Елин Пелин „Гераците“. Един образцов анализ.

Когато веднъж поетът Атанас Смирнов го упрекнал за тоя характер на неговата критика, Бакалов отговорил: „Разбирам те добре. Разбирам аз и от по-интимното в творческата лаборатория на писателя. Виждам го не по-зле от някои. Но строят на моята критическа дейност от години вече е такъв, че не мога току-така да го променя. Това е строй на нашата войнствуваща марксическа критика, тя се бори сега за нещо по-важно и съществено със средствата на критика-публицист, като оставя другото в сянка, за което и ти ме укоряваш. Аз съм посочвал съдържателното, нашето и мобилизиращото, това, което отваря очите на народа в борбата му за освобождение.“ Това признание показва, че Бакалов е разбирал характера на своята критика. Но сам той, когато отговаря на опростителя Генчев, подчертава, че поезията на Ботев и Смирненски е наше мощно оръжие в класовата борба, защото е високохудожествена. А това значи, че марксическата критика би трябвало да насочва пролетарските поети към високохудожествена форма, като подлага творчеството им именно на художествен или по-точно идейно-естетически анализ. Да се покаже дали и доколко идеите и жизнените факти са придобили художествено, образно въплъщение. Една такава критика също така може да бъде и трябва да бъде войнствуваща. Но Бакалов беше представител на публицистичната критика, както сам признава — тя беше присъща на неговата борческа природа. И тук той беше истински майстор, който на времето си извърши добра работа за чистотата на пролетарската поезия. Темпераментен, емоционален и някъде образен стил, категоричен тон, ясна, хубаво построена фраза, в която възторгът се заменя — дето е нужно — с остра ирония или лют сарказъм, богат, точен, чист български език — ето отличителните черти на неговите критически работи. Той притежаваше умението с една или няколко думи да охарактеризира художествена добродетел или творчески недъг у писателя: „Муза с мундир“, „Мъртвата ивица в нашата литература“, „Поет на огнените гриви“ и мн. др. След публицистичната критика — казваше той — ще дойде време да се говори и за другото. И признаваше искрено: „Ние разчистваме пътя за делото на критика-художник.“

*

Опитен организатор, смел, талантлив публицист, Георги Бакалов умееше да работи при всички обстоятелства — и при най-тежките можеше да намери форма да каже своята дума като комунист. Неговата активна и борческа натура не го оставяше никога да чака „по-благоприятно време“. Той схващаше веднага характера на историческия период — какво е необходимо и какво е възможно да се извърши, за да проникне комунистическата мисъл до работния народ. Той напипваше пулса на обществения живот, той чувствуваше ритъма на времето във всеки момент и се съобразяваше с него — долавяше актюелните задачи и намираше начин за тяхното решаване.

Той си изработваше езоповски език, когато бе забранена марксическата терминология. Неизчерпаемата му енергия стигаше винаги да се справи с всякакви материални и обществено-политически трудности, да посочи изход и от най-заплетени обстоятелства. Неуморим и изобретателен, той откриваше нови форми и начини за дейност. Такъв го познах най-вече в края на 1923 г.

След варварското потушаване на Септемврийското въстание фашистката власт се наложи с всичката си жестокост в страната и упражни кървав терор над всичко прогресивно. Създаде се Закон за защита на държавата. Въведе се цензура. Всички комунистически издания бяха спрени. Партията преминаваше в нелегалност. За революционната литература, която бе започнала да се развива така хубаво в комунистическия периодичен печат, настанаха тежки дни. И в тоя труден момент Георги Бакалов намери изход. Как ни събра, как ни съобщи (то-

гава никой от нас нямаше телефон), не знам. Но си спомням ясно как в една ноемврийска вечер по здрач се разхождахме — той, Разцветников, Каралийчев и аз — по площада около храма „Александър Невски“ и приказвахме за литература, за положението, за това — как би трябвало да се работи при настъпилите нови условия. Най-после Бакалов ни съобщи съвсем категорично (очевидно беше дошъл с взето вече решение), че той започва да издава списание и ни кани да го подкрепим. Така се роди „Нов път“, на което ние (заедно с Фурнаджиев, на когото веднага съобщихме) станахме редовни и най-близки сътрудници. Бакалов умееше да създаде най-другарски отношения между себе си и нас — така че ние се чувствувахме задължени като към свое списание. Той работеше колективно с цялата група. За нас четиримата това беше прекрасна школа. Бакалов, който беше така остър в споровете със своите противници и изобщо когато се скараше с някого, към своите сътрудници проявяваше голяма толерантност. Даваше им свобода на мнение — разбира се, в границите на програмата на списанието. Не си спомням да е поправял някога нещо в статиите ми или да е „редактирал“ стиховете и разказите на моите другари. Или пък да е отказал нещо да ми напечата.

В организирането и редактирането на „Нов път“ — което излизаше два пъти месечно с педантична точност на първо и петнайсето число — Бакалов прояви изключителна енергия и умение. Списанието веднага стана средище на цялото младо поколение писатели: в него сътрудничеха още Димитър Осинин, Николай Хрелков, Камен Зидаров, Емил Коралов, Тодор Харманджиев, Иван Мешеков (Д. Ив.) и др. Във второта годишнина напечата първите си разкази Крум Велков (с псевдоним Кешиш Първан). То публикуваше статии от Тодор Павлов по философски и обществено-политически въпроси, от Димо Хаджидимов на обществени теми и от Петър Георгиев и много други комунистически дейци работи с различни псевдоними.

„Нов път“ беше комунистическо списание, макар това да не се казваше открито поради фашисткия Закон за защита на държавата. То се ръководеше от партията. Още в първата статия на първата книжка — „Задачите на „Нов път“, подписана „От сътрудниците“ (а не „от редакцията“ — Бакалов държеше за колективния метод на работа в списанието), се развива мисълта, че старият свят е в криза и се разпада. „Ролята на новото изкуство в това разпадане на стария свят и раждането на новия е от първостепенно значение.“ Задачите на списанието се определят така: то „ще се стреми да съдействува за разширяване и задълбочаване на връзката между новото изкуство и широките работни маси“, да увеличи „размера на въздействие на това изкуство върху тях“ и да им помогне да си изработят „нужния мироглед и нужната естетическа култура“.

„Нов път“ се бореше за марксическа идеология в литературознанието, за комунистическо идейно-емоционално съдържание на изкуството, за създаване на литература, която да е израз на борбите и стремежите на работническата класа, да я вдъхновява за борба. То воюваше с буржоазната естетика и литература и пропагандираше, доколкото можеше при онния условия, съветската литература. Отзоваваше се бързо, своевременно на литературните прояви и поместваше остри критики за произведения с реакционен характер или слаби в художествено отношение. Критически статии пишеха не само професионалните критици, но и поетите Каралийчев, Разцветников и най-много Фурнаджиев. Особено интересни и критични бяха прегледите, правени от Фурнаджиев, на списанията и вестниците, прегледи, в които той поставяше и принципни въпроси за идейни и естетически позиции. В „Нов път“ се водеше борба против реакционните фашистки писания на Йордан Бадев. Изобщо „Нов път“ беше живо, борческо списание. С критическите си позиции и главно с поезията в него то си спечели голям авторитет.

В „Нов път“ се развиха и израснаха цяла група млади писатели, чието творчество, свързано с живота и борбите на народа, се стреми да решава проблемите на тревожната съвременност — което му придава актюелен характер. В списанието сътрудничеха много поети. Всички те имат своя дял в изпълнение на ролята, която то беше поело. Но неговият авторитет утвърдиха постоянните негови сътрудници Ангел Каралийчев, Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев, лице на „Нов път“ даваха те със своето творчество. Тяхната поезия беше най-яркият израз на новото, тя възбуждаше остър интерес у читателите. Книги като „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев, „Ръж“ на Каралийчев, „Жертвени клади“ на Разцветников — всички издадени от Георги Бакалов през 1924 г. — бяха заедно със „Септември“ на Гео Милев в оня момент най-високите постижения в българската литература изобщо. Те — тримата новпътци — бяха първите представители на оная литература, която Бакалов нарече септемврийска — термин, останал и приет от всички в нашата литературна история. Основните мотиви на първите им книги идат от Септемврийското въстание 1923 г. и от атмосферата на неговото потушаване: героизмът на борците, скръбта по жертвите, протестът против терора, мечтите за ново въстание и вярата в бъдещата победа на народа. Още в първата книжка от първата годишнина на „Нов път“ е поместен цикъл със септемврийски мотиви, озаглавен „Жертвени клади“: 5 стихотворения от Каралийчев и по едно от Разцветников и Фурнаджиев.

Литературата в „Нов път“ беше първата революционна антифашистка литература у нас. В творбите на Фурнаджиев, Каралийчев и Разцветников от оня период покрай актюелните им особености на революционна антифашистка литература бяха заложени и трайни черти от националната душевност на българския народ. В тях дишаше родното — онова родно, което е свързано с бунтовните стремежи и с жаждата за справедливост, присъщи на българския народ през всички векове на неговото съществуване. Тия творби с високохудожествени качества бяха ново явление в българската литература — един особен разцвет на поетичното слово. И тоя разцвет е свързан с името на Георги Бакалов. Литературната история ще отбележи с особено подчертаване значението на „Нов път“ като основен и пръв център на септемврийската и — взето в по-широк смисъл — на първата революционна антифашистка литература, а на неговия редактор ще признае заслугата като организатор на тоя център и като ръководител и насърчител на нейните творци. Не напразно всички почти, които са писали спомени за Георги Бакалов, изтъкват голямото въздействие на „Нов път“. „С какво вълнение разгръщахме първата книжка на „Нов път“! — съобщава Емил Коралов. — Списанието скоро стана един от „революционните учебници“ в нашите нелегални просветителни кръжоци.“ „Нов път“ — си спомня Георги К. Георгиев — се вля като живителна, спасителна струя в онемелите и смразени души на хората от българския трудов народ.“

*

Списание „Нов път“, първата книжка на което се появи на 1 дек. 1923 г. и което можа да продължи до средата на 1925 г., е безспорно най-големият актив на Бакалов през първата половина на 20-те години. Но не и единствен. През това време той издаде и няколко книги. В една от тях събра статиите си за Смирненски, в друга — „Сергей Нечаев и Христо Ботев“ — направи сериозен принос в ботевистиката, разкривайки момент от влиянието на руските революционери върху Ботев и връзките му с тях. После той издаде още четири книги за Ботев и връзките му с руските революционери.

Но най-важната книга, която представя Бакалова като литературен критик и теоретик, е „Беседи по изкуството“ (1924). В нея, полемизирайки с Вл. Василев, Й. Бадев и най-вече с Ив. Генчев, той излага своите схващания за изкуството, литературата, критиката и културното наследство. Соб-

ствено той обобщава своя дотогавашен литературно-критически опит, като изхожда от ония основни положения на марксическата материалистическа теория на литературата, които бяха развити от Д. Благоев — за художественото творчество като отражение на обществения живот и действителността изобщо, за класовия характер на изкуството в класовото общество, за ролята на мирогледа. Книгата му „Беседи по изкуството" — въпреки нейните слабости, дължащи се на Плехановото влияние и на тогавашния догматизъм — е първият опит у нас да се изложат системно основните положения на марксическата литературна теория. Тръгнал по пътя на Благоев, Бакалов излиза на свой собствен път, постига свои формулировки и решения на въпросите, критическите му рецензии са основани винаги на ясни теоретични позиции. В развитието на марксическото литературознание той заема видно място. Като литературен критик е изиграл извънредно голяма роля в българската литература. Неговото научноизследователско и литературно-критическо наследство обхваща проучвания и на нашето Възраждане, и на съвременната литература. Критиката на съвременната литература у него върви редом или се сменя бързо с историко-литературно изследване, теоретическите разсъждения — с конкретни оценки на писателите, погледът към миналото — с анализ на настоящето. И всичко е подчинено на една основна цел — да се докаже предимството на марксическата мисъл и в областта на изкуството и литературата. Чувството на литератора у него беше подчинено на патоса на гражданина, за когото литературата е свързана с борбите в обществото.

Като критик той се беше възпитавал от критическите и естетически произведения на Белински, Чернишевски, Добролюбов. Но негов авторитетен и любим учител по въпросите на философията и особено на литературата си оставаше Г. В. Плеханов — макар този му учител да беше изгубил всякакъв кредит като политик поради погрешното си отношение към войната и после към Октомврийската революция. В своята книга „Беседи по изкуството" Бакалов споменава съветски автори на литературни статии, цитира често Ф. Калинин и още по-често А. Луначарски, но в най-важните моменти на неговата книга са залегнали литературните схващания на Плеханов — на него се опираше. Според автора на „Беседите" Плеханов е „единственият крупен марксист, който е разработвал въпросите на изкуството". Бакалов подчертава настоятелно, че художествената литература има значение в „историческата борба" на пролетариата „дотолкова, доколкото може да бъде използувана" „за повдигане на жизнените му сили". Бакалов се бореше цял живот против теорията за „чистото" изкуство. Той воюваше неотстъпно против безидейната литература, като обичаше да подчертава за себе си: „Аз винаги съм се придържал в утилитарния възглед върху изкуството, изразен от Белински между другото така: Който пее за себе си и върху себе си, презирайки тълпата, той рискува да бъде единствен читател на своите произведения." Литературата служи на народа, като отразява неговите борби. „И изкуство, и наука, и цялата идеология — обобщава Бакалов — е функция на живота, родена от него, служеща нему, т. е. създадена е от хората и за хората." Тия мисли той развива в „Беседи по изкуството", дето излага своите литературни възгледи, както бяха се оформили у него до 1924 г. Предан ученик на Плеханов, той изяснява много въпроси с негова терминология или привежда направо като меродавно неговото мнение, макар да цитира и други теоретици.

Подчертавайки, че изкуството е класово и отражение на действителността, той правилно предупреждава, че то не е „просто копиране" на тая действителност. Изкуството „разглежда" действителността „критически и се стреми да долови нейните характерни особености, да представи главните съществени черти на едно явление". Основен принцип, поддържан от Бакалов, е — че „решаващ елемент на художественото произведение е съдържанието, на което тряб-

ва да отговаря съответната форма“. Една от големите заслуги на Бакалов е, че той до края на живота си подчертаваше последователно и неотстъпно като определящо идейното съдържание и се бореше против естетическия формализъм. Тая „безспорно огромна заслуга пред нашата литературно-критическа мисъл — според Тодор Павлов — в никой случай не е позволено да се подценява.“

Разбира се, Бакалов подчертаваше и това, че идейността трябва да бъде прогресивна. Както споменах и по-рано, той на много места в своите писания приема, че художественото произведение представя единство между съдържание и форма, при което решаващо е съдържанието. Но в своята критическа практика той не правеше идейно-естетически анализ — анализ, при който творбата се разглежда като единство между съдържание и форма. Както сам признава, неговата публицистична критика има друг строй — тя изтъква главно идейното съдържание. Но нека бъдем справедливи: това не беше лична вина, не беше лична слабост на Бакалов, а особеност на едно време, в което сектантството беше — в по-голяма или по-малка степен — обща болест. За онова време Георги Димитров в края на живота си казвал на Полянов: „Някога бяхме сектанти. . . По времето на твоите „Червенушки“.“

Като говорим за критиката, нека припомним още нещо. Според Плеханов „Научната естетика не дава никакви предписания на изкуството; тя не му казва: трябва да се придържаш в такива и такива правила и похвати“; „тя е обективна като физиката“. Нелепо би било — обяснява той — да хвалим тия автори, които изразяват приятни за нас обществени стремежи, и да порицаваме ония, които са изразители на неприятни. Защото „за критика, като такъв, става дума не „да се смее“ или „да плаче“, а „да разбира“. Така критиката запазвала характера си на истински научно дело. Бакалов възприема това гледище: „Обективната критика на марксизма — пише той в „Беседи по изкуството“ — не предписва правила на изкуството. Тя, като някоя точна наука, зема художественото произведение като даден факт и го изучава тъй, както точната наука изучава фактите.“

Плехановото схващане на критиката беше възприето и от Д. Благоев. За щастие в своята практика на критици нито Плеханов, нито Благоев, нито Бакалов са се придържали в подобна студена „обективност“ — те са заемали рязка своя позиция към изобразеното идейно-емоционално съдържание. Макар да повтаряше думите на учителя, Бакалов беше страстен изобличител на писателите, които смяташе за реакционни (т. е. изразяваха „неприятни“ за него стремежи), и вдъхновен ценител на ония, които отговаряха на основното му изискване — да пишат творби за живота на работническата класа и да зоват към борба за нов свят, като разкриват пороците на буржоазния строй (т. е. изразяваха „приятни“ стремежи).

Главна задача на критика според Бакалов е да установи „социалния еквивалент“ на дадено творчество. А това значи — да определи социално-идейните му елементи, най-важни от които са класовата принадлежност на автора и неговият мироглед. Това е заето буквално от Плеханов. От тоя принцип се ръководеше Бакалов, оценявайки творчеството на писателите несоциалисти и литературното наследство. Оттук отрицателната му оценка на Вазов, Елин Пелин, Пенчо Славейков и много други писатели, макар сам да чувствуваше и да пишеше, че Вазов е крупен поет със значителни заслуги пред българската литература, а Елин Пелин голям художник. А ги отричаше, защото, вместо да види „социалния еквивалент“ в самото съдържание на отразените образи и картини, той го търсеше направо в произхода, а за мирогледа на писателя съдеше не от творчеството му, а от публицистичните му изказвания.

Но тук е необходимо да прибавим, че Бакалов, който имаше гъвкав и търсещ ум, — след като беше живял в Съветския съюз и се беше отблизо запознал със

съветското литературознание — дойде по тоя въпрос до ново прозрение и сам коригира старото си становище. В една своя статия от втората половина на 30-те години, озаглавена „Публицистичната критика“ и поместена в сборника му „Днешната българска литература“ (1938), той със свойствения му рязък и категочен тон се възмущава от неправилните разсъждения на един млад поет: „Каква заблуда. . . — да се извежда мирогледа на писателя изключително от неговата биография и се свързва по тоя начин писателят само с класата на своето произхождение, като се забравя възможността за неговото преминаване на други релси.“ Тук вече Бакалов се приближава до ленинското схващане за оценка на писателите.

*

През 1925 г., след като е прекарал два месеца арест, Бакалов успява да напусне със семейството си България и прекарва седем години в емиграция. Отива най-напред в Москва, дето стои 8—9 месеца, през което време става член на ВКП(б). От Москва е изпратен в Париж на работа в Съветското търговско представителство — в Париж тогава съветски пълномощен представител е Кръстю Раковски. В продължение на три години (1926—1929) в Париж той пише статии против фашисткия терор в България, полага грижи за защита на жертвите на фашисткия режим, участвува в протестни митинги. Пише статии и спомени за Плеханов, Акселрод, Никола Габровски, печатани в съветски издания, отдето се превеждат и публикуват в Поляновата „Наковалня“. Занимава се с разпространение на съветски книги. Пропагандира съветската литература и култура. Написва брошура „Закрилата на труда в Съветския съюз и безправието на българския работник“, изпратена и издадена у нас.

През 1929 г. се завръща в Москва и там развива изключително широка и плодотворна книжовна дейност. Той участвува с удивителна енергия и размах в културния и литературен живот с обществено-политически, литературни, исторически и историко-литературни статии и студии. Следи внимателно развоя на съветското литературознание — нещо, с което подготвя преустройството на собствените си литературно-критически позиции. Помага на Сергей Городецки при превода на творби от Смирненски, за когото пише и статии. Публикува трудове и за други български писатели и за българската революционна литература. Издава книгите — на руски „Димитрий Благоев — дедушка болгарского пролетариата“ и на български „Христо Ботев — живот и поезия“. Пише предговори и бележки към преведените на руски избрани съчинения на Христо Ботев и „Бай Ганю“ на Алеко Константинов. И много, още твърде много статии и студии са излезли с неговото име през тия четири години. За своята дейност по препоръка на Анатолий Луначарски и по доклад на проф. Н. Державин той е избран за член-кореспондент на Съветската академия на науките.

*

Когато през 1932 г. се завръща в България, революционното работническо движение е в нов подем — в нов подем е и пролетарската литература. В родния революционен климат Бакалов диша с пълни гърди и — макар да е вече в навечерието на шейсетата си година, с младежки ентусиазъм се захваща за работа. Натоварен от партията, той организира и редактира „Звезда“ (1932—1934) и — след нейното забраняване — „Нова литература“ (1935—1936), — и двете списания двуседмични, и двете с много рубрики, обхващащи целокупния обществено-политически, научен, икономически, литературен и общокултурен живот. Между сътрудниците са обществени и културни дейци комунисти като Сава Гановски (Трудин), Жак Натан, Иван Стефанов и други — почти всички с псевдоними.

Бакалов тук е обкръжен от цяла редица млади пролетарски писатели: Христо Радевски, Георги Караславов, Николай Хрелков, Младен Исаев, Ангел Тодоров, Крум Пенев и мн. др. Към тях в „Нова литература“ прииждат още Пантелей Зарев, Крум Велков, Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Орлин Василев и редица други.

Най-много литературни статии, рецензии, критически отзиви и бележки в двете списания са излезли от перото на Бакалов. Почти няма автор от пролетарския фронт, за книгите на когото да не е писал. Той се чувствува като водач на едно ново литературно движение, като ръководител на творческата дейност на събраните около него млади автори. Насърчава ги за техните постижения, укорява ги за слабостите, дава им наставления. Той написа възторжена статия в „Звезда“ за първата стихосбирка на Христо Радевски „Към партията“. Първите му думи са: „Както някога ние възторжено поздравихме сбирката на Христо Смирненски „Да бъде ден!“ като празник на улицата на пролетарската поезия, така и днеска в стихосбирката на др. Христо Радевски „Към партията“ ние с радост трябва да посочим най-високия пункт, до който в тоя момент е достигнала нашата пролетарска поезия.“ По-нататък той казва, че в сбирката „има истинска, искрена, дълбока поезия“ и че „Хр. Радевски разрешава на практика въпроса за партийността“. Така още от първата стихосбирка на Радевски той видя в негово лице големия талант, наследник на Смирненски.

По повод повестта на Караславов „Селкор“ той пише, че „Караславов разкрива гънките на класовата борба в съвременното българско село в живи образи“. Изтъква, че именно „с художествената си форма повестта „Селкор“ играе организираща роля. Това е най-голямата похвала, която може да се каже за една художествена книга в днешно време.“ Рецензията свършва със следната оценка: „Осезаемо и бързо Караславов се развива в крупен пролетарски белетрист.“ Когато се появи първата стихосбирка на Младен Исаев „Пожари“, Бакалов го поздрави, че „влиза в поезията с дар, който обещава и на който работническият читател гледа с надежда“. И верен на своята емоционална природа, в края на рецензията, като отбелязва, че „нашите поети“ се намират още в периода на идейна преустройка и на овладяване на формата, Бакалов изпада в лирически екстаз и възкликва: „Всичко ще бъде преодоляно, всичко ще бъде овладяно. Бъдещето — не, по-вярно казано, вече настоящето! — принадлежи на пролетарските поети. На работа, другари, бъдете барди на щурмуващата небесата класа!“ Само дълбоката и твърда вяра на комуниста в бъдещата победа — с каквато вяра живееше Георги Бакалов в ония трудни времена — можеше да изтръгне подобни оптимистични възгласи. И тая вяра не остана излъгана от историческото развитие!

И за други от пролетарските писатели се е отзовавал Бакалов с хубави думи. При всички случаи обаче е посочвал и слабостите им. Радостта на редактора-ръководител не пречеше на взискателността на критика — особено когато се касаеше за идейна слабост. Колкото се отнася до писателите, за които в онова време се смяташе, че стоят от другата страна на барикадата — А. Страшимиров, Елин Пелин, Йовков, Ст. Л. Костов и др., — те бяха просто отричани или почти отричани. Нека припомня, че тогава беше времето на левосектантския курс, когато безогледно се отричаше както много нещо от миналото на партията през тесняшкия период, така — и още по-рязко, почти всичко в литературата, което не е подчертано социалистическо — макар да беше творчество демократично, хуманистично, критическо-реалистично. Така с лека ръка на левосектантството се отричаше стопроцентово поезията на Лилиев, смятана за формалистична и наречена от Бакалов „безкръвна лирика“, отричаше се и белетристиката на Йовков от някой си Тр. Духов, смятана за реакционна. Бакалов обичаше Лилиев, но като социалист, теоретически, считаше поезията му за безполезна и не я при-

емаше. Вината тук беше на левосектантския курс, беше на времето — не на отделната личност.

И все пак — въпреки левосектантското ръководство на партията — Георги Бакалов, преодолял и фашистката забрана, издига своя глас на протест против процеса в Лайпциг. Той подписва апела на общоградския комитет за защита на Георги Димитров и помества статия в „Литературен глас", в която призовава българските писатели да протестират против хитлеристкия съд.

Положението в партийните, а и в литературните среди се променя след речта на Георги Димитров в 1935 г. на Седмия конгрес на Коминтерна — реч, която е програма и апел за сплотяване на всички демократични, всички прогресивни сили начело с комунистическата партия, за борба против фашизма. Тогава левосектантството у нас беше преодоляно. А след Шестия пленум в 1936 г. — когато партийната работа беше преустроена в духа на решенията на Седмия конгрес на Коминтерна — започнаха и пролетарските писатели да се обединяват с другите прогресивни писатели за борба против фашизма и чрез художественото слово.

Както винаги, и сега, след 1932 г., Бакалов не е само редактор — той е активен участник в литературния живот и автор на книги. Веднага щом се завръща, той дава във в. „Поглед" „Интервю за Съветския съюз", което излиза и в отделна брошура. В него той продължава традиционната си дейност — да запознава българския народ с новия живот в страната на социализма и със съветската култура. По-нататък до края на живота му в 1939 г. марксическата литература се обогатява с още 12 книги на различни теми: за Ботев, Чернишевски и Алеко Константинов, за Българското възраждане и националното революционно движение,сборници от критични очерци за съвременната българска литература, преводи от Некрасов и др. Особено място между тях заема брошурата „Против меншевизма в литературоведението" (1934) — документ за идейния развой на автора като литературен критик.

Десет години по-рано, в 1924 г., в „Беседи по изкуството" Бакалов беше по естетическите въпроси убеден плехановист. „Що се отнася до философията — а следователно и до философията на изкуството (разр. а.), — заявяваше той тогава — няма „стар" и „нов" Плеханов, а има само един велик учител." С това убеждение той отива и в Москва. Но през 1930 г. в Съветския съюз се поставя остро въпросът за издигане на литературознанието на „ленински етап". Тоя въпрос се подема още по-енергично през 1931 г., като се насочва борбата против Плеханов: подлагат се на критика и преоценка неговите литературни възгледи, изтъква се неговият меншевизъм и в литературата и се поставят като основни задачи на литературната критика „овладяването на ленинския метод, борбата за болшевишка партийност". Тая борба се пренася и у нас, дето влиянието на Плеханов в миналото беше извънредно голямо — простираше се не само върху Бакалов, но и върху всички останали комунисти. Пръв Трудин (Сава Гановски) повдига пред пролетарските писатели въпрос за ленинизирането на литературния фронт в 1931 г. („Диалектическият материализъм и литературата" — в РЛФ).

Бакалов следи разискванията в съветския печат и още докато е в Москва, написва известна част от брошурата си „Против меншевизма в литературоведението". Някои глави от нея излизат в РЛФ и „Звезда". Той подлага на остра критика литературните възгледи на Плеханов, като им противопоставя ленинските естетически схващания. Особено интересна е главата „Плехановски и ленински подход към Толстоя", в която прави извода, че „разглеждането на Толстоя от Ленина ще да си остане класическо, образцово приложение на марксизма към литературните явления". Още по-критически насочва той своето перо към собствената си литературно-критическа практика и си открива редица „ос-

новни грешки“. Трябва обаче да се отбележи, че Бакалов пресилва твърде много в критиката си на Плехановите възгледи, като провъзгласява значителен брой от тях за меншевишки грехове. В Плехановия естетически кодекс далеч не всичко е порочно. Съветското литературознание днес, като отбелязва слабите страни на неговите естетически и литературно-критически възгледи, признава и големите му заслуги в развитието на марксическата естетика и литературна теория.

Твърде силно акцентира Бакалов и на собствените си грешки. Но същественото тук е съзнанието за необходимостта от преустройство на нашето литературознание върху основата на ленинските концепции за литературата и изкуството. Ясно е, че у него е започнало това преустройство. Но възприел литературните схващания на Ленин като теория, той не можеше изведнъж да ги прилага пълноценно. Бакалов променяше постепенно и бавно отношението си към писателите, които по-рано смяташе за служители на буржоазията. През последните години на живота си (1935—1939) той се опитва да разшири рамките на прогресивната литература, като поставя в нея наред Ботев и Вазов, вземайки пред вид участието им в обществения живот и отражението на борчески и патриотични настроения. Вместо на мирогледа той обръща внимание на метода и взема в съображение отразеното жизнено съдържание в творбите. В една от статиите си от втората половина на 30-те години за доказателства на свои тези той взема в положителен смисъл разкази като „Тъмен герой“ и „Кардашев на лов“ и особено „Епопея на забравените“. Като отговаря при една анкета през 1937 г. на поставени въпроси за ролята на литературата в обществения живот и за мястото на българския писател в обществените борби, Бакалов пише: „Всекиму е ясно нейното обществено влияние, като се спомнят имената на такива нейни творци като например (за да изброим само неколцина от тях) Чинтулов, Петко Славейков, Каравелов, Ботев от преди Освобождението и Вазов, Михайловски, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Яворов, Смирненски, Гео Милев — след Освобождението.“ Това е вече решителна стъпка към ленинското разбиране на литературното наследство.

Но ако подценяваше известни български писатели, Бакалов беше съвършено прав, като се бореше против упадъчната, реакционната, шовинистическата буржоазна литература. Нека си спомним статиите му „Муза в мундир“, „Мъртвата ивица в нашата литература“ — които направиха на времето си силно впечатление в широк кръг от читателските маси — или статии като „Войнствената поезия на г. Кирил Христов“, „Нашата поезия през войната“, „Regina mortua“ и др. Като се бореше против тая литература, той в същност подпомагаше развитието на демократичната и хуманистичната литература.

Мисля, че най-голямата заслуга на Бакалов през 30-те години е работата му с младите писатели и грижите, които полагаше за развитието на революционната пролетарска литература.

Бакалов прави обща оценка на младата пролетарска поезия през 30-те години. Макар да я насърчава с всички средства, той отбелязва и един неин съществен недостатък. „Нашата поезия — пише той — изцяло страда от един съществен недостатък, който се състои в значителна (понякога пълна!) откъснатост на поета от живите извори на поезията, от допирането до черноземa. . . Нашите поети малко живеят с живота на оня колектив, чийто политически глашатай искат те да бъдат“ („Днешната българска литература“). В тая откъснатост на пролетарската поезия от живота на работническата класа, от „житейската практика“, Бакалов с право вижда „смъртна опасност“ и зове за нейното преодоляване. Той ѝ поставя и конкретни задачи.

Какви задачи поставяше той пред пролетарската литература?

Той изискваше настоятелно от нея да си служи с метода на художествения реализъм — както тогава се наричаше социалистическият реализъм, — да бъде

действена, борческа. На пролетарските писатели той даваше за пример Некрасов, Салтиков-Шчедрин и най-често Горки и съвременните съветски поети. „Пролетарският поет — казва Бакалов на едно място — е преди всичко пролетарски борец“, а на друго място — „Борческият дух е един от основните признаци както на Ботевата, така и на пролетарската поезия“. Пред нея той поставяше задачата да отразява и въплъщава в образи актюелните идеи на нашата епоха, пулса, тревогите, както правеше това Смирненски. „Поръчката, която времето е задало на нашата поезия — съветва Бакалов, — трябва да бъде изпълнена от колективните усилия на разнообразните търсения на много поетически таланти.“

Той изтъква правилно, че от новите поети се изисква все по-голямо и по-голямо майсторство, че те не бива да останат във формата и средствата си, дето са били техните предшественици, а да вървят към по-голямо съвършенство във всяко отношение. Нещо повече: той даваше конкретни указания как да се издигне на по-високо равнище и като съдържание, и като форма пролетарската поезия. „Изработете си свой език — поучаваше той авторите, — но език толкова ярък, че да поразява с новота, изразност и образност. Изработете си нови образи, но такива, че да се врязват в паметта със своята оригиналност. Разширете своите теми, като смело посегнете на всичко, което представлява някакъв обществен интерес. Хвърлете се във всички родове литературно творчество.“ Според Бакалов пролетарската поезия е длъжна да обхване всичкото богато разнообразие на живота, като се разшири и жанрово. И понеже над пролетарските писатели бдеше една свирепа цензура, Бакалов и тук намираше начин да се преодолее ограничението. „Като не ви е възможно с пряк призив „глаголом жечь сердца людей“, както казваше руският поет, — то прибегнете към алегорията и баснята, търсете алюзия за сегашното в миналото, аналогия между онова, което е било, с това, което е днес.“ Каква широка и прекрасна програма, сложена пред пролетарските поети от онова време — програма, която засяга всички страни — и форма, и съдържание, и жанрове, като се вземат пред вид и всички обстоятелства. Можем да си представим с каква радост и готовност са я посрещнали младите автори.

Застанал на ленински позиции, Бакалов проникваше вярно в нуждите на литературата и в посоката на нейното развитие. Той съумя да намери най-подходящите форми и начини за творчество в онова време. Алегорията, баснята, историческите сюжети можеха да минат безпрепятствено през иглените уши на цензурата. Това важеше за цялата демократична и прогресивна литература: историческите романи през периода от края на 20-те години и през течение на 30-те получиха най-широко място в българската литература.

Програмата, представена от Георги Бакалов, не би била пълна, ако не се спрем и на една от най-хубавите му и богати по съдържание статии — „Изобразете героичното!“. Тая статия — станала ръководна в практиката на пролетарските писатели — той написва веднага след като в 1935 г. по някакъв начин е успял да посети Москва, гдето се срещнал с Георги Димитров. Останал във възторг от разговорите, които е водил с Димитров, той развива в същност неговите съвети и указания в статията си. Още заглавието — „Изобразете героичното“ — звучи като лозунг и повеля. Повеля на историческия момент.

Статията преди всичко е образец за езиковите средства и форми, с които Бакалов си служеше в оня момент. Въпреки фашистката цензура, която не допускаше научната марксическа терминология, Бакалов съумяваше да внуши пределно ясно своите мисли на читателя. Той си изработи т. нар. езоповски език, в който класите стават „групировки“, класовата основа — „социално-групов фон“, революционното движение — „пролетно пробуждане“, освобождението от капиталистическия гнет — „пълно освобождение от зимните мразове и ледове“,

Георги Димитров — „оня борец от световна известност“, а Карл Либкнехт — просто Карл.

„Нашата епоха е пълна с героизъм.“ Така започва статията. Всяка епоха от историята — казва Бакалов — създава своята героика. Преди Освобождението героизмът се е проявявал във формата на хайдутството, а по-после — на „въстаничеството“. Във всяка епоха героиката има своите конкретни „реални носители“. В подтекста на статията се крие мисълта, че реалните носители на героизма в епохата на капитализма и фашизма са борците против буржоазния строй — комунистите и всички останали антифашисти. Те са героите на епохата. Но те не биха могли да се назоват открито. Поетите, белетристите трябва да откриват, възпяват и изобразяват героизма и на масите, и на отделните дейци. Революционерът, станал герой на литературното произведение, има силно обаяние и обществено възпитателно значение. Бакалов припомня „оня борец от световна известност, който бе заявил, че върху неговото оформяване като идейна и морална личност е оказал решаващо влияние Рахметов, герой-борец в романа на Чернишевски „Какво да се прави?“. Произведения с такива герои-борци трябва да създават и нашите писатели.

Бакалов е изтъквал винаги партийността на пролетарската художествена литература. Но през 30-те години под ленинското влияние той обърна особено внимание на идеята за партийност. По-рано — казваше той (като имаше пред вид литераторите-социалисти) — литературните историци и критици са излизали от руските революционни демократи „или от Плеханов и ония руски социалдемократи, които са прокарвали опортюнизма в литературната критика“. Днес обаче — продължава Бакалов — се налага „като господствуваща идеята за партийност в литературата“. Проникната от партийност трябва да бъде и литературната критика, която за него е била винаги бойно оръжие. „Нашата критика — пише той — трябва да бъде бойка, публицистична критика.“ „Най-важният въпрос за критиката — цитира Бакалов в статията си „Публицистичната критика“ един съветски писател, чието мнение споделя — е: служи ли даденото произведение на делото“ („Днешната българска литература“). Критиката трябва да бъде научна, публицистична, трябва да даде политическа оценка на произведението и едновременно да бъде естетична. Изобщо Бакалов, който винаги е практикувал именно публицистичната критика, през 30-те години все повече и повече подчертава и теоретически нейния публицистичен, борчески партиен характер. Но сега вече изтъква, че трябва да бъде и естетична. Като защищава на едно място прогресивната, т. е. марксическата критика, той определя така посоката, в която тя трябва да се развива и расте: трябва „да се стремим да я тласнем напред, да я направим борчески бдителна, да засилим нейната борба с враждебните идеологии, да я усъвършенствуваме като ръководство на борческата литература, да я направим дълбока, ярка, чрез нея да съдействуваме за новата култура“. Така ясно е подчертана ръководната, направляващата роля на критиката. Принцип, който и днес поддържаме. Бакалов, пак в статията „Публицистичната критика“, обвинява някои, че не са „наясно по въпроса за единството на формата и съдържанието на художественото произведение“ и са „склонни да изнасят на пръв план формата, откъсвайки я от съдържанието. И като признава, че си служи с думите на съветската литературна критичка Елена Усиевич, казани за руската критика, но могли да се отнесат и за българската — Бакалов настоява: „Нашата критика трябва да бъде бойна, публицистична критика. Тя трябва да анализира формата, изхождайки от съдържанието, и само такава критика може да даде истински естетически и формален анализ на произведението.“ Едно хубаво прозрение, една правилна мисъл.

Последните години на живота си Бакалов прекара в усилена работа над проблемите, които поставяше нашата обществена и литературна действителност, както и над проблемите на нашето Възраждане, на които той даде свое решение, — и българското националнореволюционно движение. За нашите предосвобожденски революционери той написа редица статии и отделни очерци, като сочеше на своите съвременници техния борчески патос и готовност да се жертвуват за народното дело. Той изучаваше революционните традиции на нашия народ и осветляваше живота и делото на редица революционни дейци, като Раковски, Ботев, Левски и др. В тия си изследвания и очерци той следва указанията на Димитров в известния му доклад на Седмия конгрес на Коминтерна в 1935 г. В доклада си Георги Димитров призова комунистите да изучават и осветляват миналото на своя народ, исторически правилно, в марксистко-ленински дух, „за да свържат своята сегашна борба с неговите революционни традиции в .миналото“, а не да предоставят на фашистките фалшификатори всичко, което е ценно в историята. Тъкмо това вършеше и Бакалов: осветляваше в марксистко-ленински дух миналото.

*

Огромно по обем и особено по разработваните проблеми е културното наследство на Георги Бакалов — тоя талантлив и смел ратник за създаване на нови духовни ценности. Другарят Тодор Живков в приветственото слово по случай 50-годишнината от основаването на Писателския съюз казва: „Димитър Благоев, Георги Бакалов, Тодор Павлов са гиганти на културния фронт, гордост за прогресивната интелигенция, за нашата работническа класа, за българския народ, гордост за комунистическата партия.“ Невъзможно е в една статия да се изчерпи богатството от постижения на Бакалов в нашето марксическо литературознание и заслугите му за развитието на българската революционна социалистическо-реалистична поезия. Невъзможно е да се посочат и разяснят всички негови идеи за художественото творчество и за критиката. Продължител на делото на Димитър Благоев, той работи с безпримерно усърдие, измина труден и неравен път и стигна до щастливия момент, когато стъпи върху здравата и плодотворна почва на ленинската естетическа концепция. В онова мрачно и борческо време, между двете световни войни, той със своите знания и опит си спечели отговорното място на ръководител и вожд на цяло едно литературно движение — най-новаторското движение на пролетарската революционна поезия. Ония, които са работили с него, си спомнят добре как той се запалваше от всяка нова идея, от всяко ново начинание и как умееше да те зарази със своя ентусиазъм, да те убеди със своя оптимизъм, да те увлече със своята вдъхновена реч и да те подтикне към творчество.

Винаги заслушан в ритъма на времето, доловил нуждите на момента, той не познаваше бавния ход — и в прекия, и в преносния смисъл, — той бързаше от една работна площадка на друга.

С присъщата си оперативност той не оставяше да го чакат новите книги и актюелните литературни явления. За да бъде винаги в ритъма на литературния живот, той не обичаше дългите рецензии — той беше майстор на светкавичния отзив, изпълнен с ударни фрази, проникнати от утвърждаващ или отричащ патос.

С тези хубави черти на своята личност и дела Бакалов може да ни служи за пример и днес. Неговото литературно-критическо дело представя важна съставка в почвата, върху която израства днешното наше социалистическо литературознание.

ЖИВОПИС И ЗВУКОПИС В ПОЕЗИЯТА НА СМИРНЕНСКИ

Константин Еленков

Тук дойдох запленен и от сивия ден,
и от цветната майска дъга.

Почти всички, които са изследвали поезията на Смирненски, не са пропускали да отбележат нейната особена образност и ритмика, необикновената ѝ наситеност с багри и звуци. В тая връзка интересно ще е да приведем някои характеристики, указващи пряко на изтъкнатата особеност.

Георги Бакалов, първооткривателят на поета, пише: „Цялата поезия на Смирненски блика радост, движение, пламъци. . . Тя е огнеструйна. . . Образите на Смирненски са ярки, феерични, пъстроцветни.“ Според Георги Цанев живописността е „истинска украса на тая поезия — свежа роса по разноцветни камъчета“. Пантелей Зарев, като разделя условно образността в поезията на Смирненски на „битово-реалистична“ и „световна“, „космическа“, отбелязва: „Всичко в картината (която ни внушава поетът — б. м.) е точно, обективно и пластично в подробностите и отговаря на едно реално наблюдение върху живота.“ Ефрем Каранфилов: „Смирненски е художник. Той има чувство за пейзажа, за пропорциите и знае да рисува. . . Това е поет, влюбен в колорита, в музиката на цветовете.“

Други изтъкват умението на поета да „запомня живо и релефно“. Страшимиров го нарича просто „слънчево дете“.

Но най-силно впечатление прави едно изказване на Крум Кюлявков, който говори за Смирненски съвсем като за художник:

„Линията стана тънка, пречупена; забелязва се ръката на добър и рядък художник. Разляха се цветни петна по редовете — топли и игриви. Нещо светло се спусна и картините му започнаха да се отличават с особен колорит: нежен, виолетов, теменужен — специфичен негов колорит, който отпосле даде такива богати плодове.“

Сам художник, Кюлявков улавя твърде съществена за поезията на Смирненски закономерност: преходът от спокойните, „топли и игриви“ тонове към пурпурните багри на революцията е израз на дълбоко вътрешно преустройване.

Повече и по-целенасочени наблюдения върху звукописа и живописта в поезията на Смирненски прави Минко Николов в очерка си за поета.

Доколко цитираните мисли се докосват до една и съща черта от поезията на Смирненски и доколко авторите на тия мисли не са имали за задача специално да изследват тази черта, ясно е, че се касае за съществена отлика в основата

на която е предразположение, оказало силно влияние върху пластично-образната структура на тази поезия. С риск да бъда обвинен в самоцелно формално тълкуване на поетическото наследство на Смирненски ще се опитам да направя някои анализи, да споделя някои наблюдения върху звуковата и багровата живопис на това творчество.

*

Багровата и звуковата живопис са така явно и толкова специфично изразени в поезията на Смирненски, че е излишно да доказваме предразположението на поета към багри и звуци като към „градивен" материал, зает от другите изкуства. Известни факти от биографията му само допълват обяснението за такова едно предразположение: още от детски години Смирненски рисува, по-късно проявява подчертана склонност и умение в областта на илюстрацията и карикатурата, другарува с Жендов. Склонността към друг род изкуство не е частен белег в случая. Знайно е, че почти няма творец, който да не е проявил интерес или дори професионално майсторство в други, извън неговото изкуство, области. И Пушкин, и Лермонтов рисуват, Скрябин се опитва пък да обедини багри и звук в едно. Още Бах мечтае за музика в цветове. Да не говорим за древните майстори на изкуството. Ясно е, че явлението изисква не само констатации, изпълнени с възхищение и екзалтирано преклонение, а целенасочено и задълбочено изследване, но тук ще се спрем на него само дотолкова, доколкото представя интерес като основна, определяща формална доминанта. Звуково-цветовата определеност и оформеност на поезията на Смирненски, цветът, конкретно-оптическият наглед са не само основа на поетическата образност тук, но и съответен закономерен израз на определено вътрешно състояние — духовно и емоционално. Символиката и алегоричността у Смирненски, както отбелязва това Стоян Каролев, следват конкретния рисунък. В това отношение багрите в палитрата на Смирненски имат своя ясен и точен порядък: никога тоновете не са произволно разхвърляни. В подбора на цветовете, в диференцираната им употреба, в противопоставянето им може да се види една строга връзка: цвят — настроение — чувство и дори идея. Няколко цвята имат по-особено място и твърде определена стойност. Тях поетът намира с привичката на художник — почти инстинктивно, но винаги безпогрешно и на място. Това са жълто, червено, черно. В повечето случаи те са използувани в символична функция. С по-рядка и неясна употреба са синьото и зеленото.

Най-определено и постоянно значение има жълтият цвят. Като същински живописец Смирненски никога не рисува с него светлината, слънцето. И в предреволюционната, и в по-късната поезия на Смирненски ще срещнем жълтото в значение на нещо некрасиво, порочно, гнусно. Нещастието — също.

Сивожълти безплодни поля/ се простират кат смъртен саван
. . А сред жълтите тез пустоти / сгорещеният въздух трепти. . .

(„Глад")

Смирненски не остава при тривиално-популярното значение, а достига неочаквано богата гама от разнообразни смислови тонове. Жълтото е политическият цвят на времето: „. . . и жълта стража по паважа отмина с глъчка и псувни"; цензурата е жълтозъба баба; словото на оранжевата власт е жълто („Жълто слово"), „жълт звънък динамит" са парите. Изобщо всичко чуждо и ненавистно на поета от това време е в жълто. Този цвят, както казах вече, има най-определено символно-алегорично звучене в поезията на Смирненски. Стихотворението „Жълтата гостенка" — може би най-тъжното в творчеството на поета — завършва с победа на жълтия цвят:

И сноп жълта светлина във безжизнени очи помръзва. . .

Творбата изцяло е издържана в производните тонове на жълтото: „бледолика девица“, „восъчно лице“, „кехлибарени пръсти“.

Червеният или, както Хегел го нарича, царственият, деятелният цвят е най-силният в поезията на Смирненски. Това е цветът на борбата, на революцията, на вярата в комунистическото бъдеще. Това е цветът на най-хубавото стихотворение на поета — „Червените ескадрони“.

Друг цвят с по-особена употреба в поезията на Смирненски е белият. Като Йовков и Смирненски си служи с него в изключителни случаи — там където трябва да се каже нещо красиво, светло, чисто.

Ето какво заглавие носи едно стихотворение от 1917 г. — „На госпожицата откъм Бунарджика, дето с бялата кърпичка ме повика“. Това не е само шеговито подхвърляне — бялото тук е в своята символно-условна значимост. В същото стихотворение: „Сред китка теменужки / трендафил бял си ти“. — Просто чудно е как народният певец не е видял по-рано тоя образ. . . Бялото се среща и в контрастни противопоставяния от по-друг характер. Например в „Пътни акварели“ поетът ни извежда от вагона и за да ни убеди колко тъмен и смраден е бил той, ни показва бели дръвчета, които „кат млади невести. . . стърчат заскрежени“.

Последователната и постоянна употреба дори само на тези цветове говори за зрителна памет на художник, който въздействува върху рецепиента често дори само с някакво цветово петно: ние помним „тъмносив каскет, изпобеляла блуза“, „вечер теменужена“, „червените ескадрони“. Усетът към съпоставяне е вроден у Смирненски заедно с предразположението на поета към живописно-пластичното изобразяване. Много често срещаме контраст черно-бяло или червено-черно:

А като бели пламъци в нощта /размахват чайките крила. . .

Или:

И, мълчалив и блед след бледите си братя,
ще понеса аз черния си кръст.

В последното двустишие е налице и акустично противопоставяне: „л“, „ли“, „ле“ са прекъснати от „р“, „рн“, „кр“. Често контрастът е и по-сложен:

Роден в урагани, целунат от мълнии
сред мрака той вдигна в почуда глава;
душата му огнена болка изпълни я,
ръцете му хладна верига скова. . .

Мълния — мрак; огнена болка — хладна верига. А понякога със заангажирването на повече сетива взаимно се индуцират различен род възприятия, асоциращи една обща представа:

И в погледа му е разлян
и нежния трепет на цъфнали праскови,
и смъртния гръм на разбунен вулкан.

(„Робът“)

Тук, ако бихме могли така да го наречем, смесването на двата типа образност — поетическа и живописна — има по-скрит характер: думата е отдалечена от сетивно-усетното, противопоставянето е по-абстрактно, тъй като се отнася до един символно изграден образ. Още по-ярко това е изразено в следните стихове:

Аз исках в тъмните бръшлянени очи
усмивка слънчева да пратя
и на акациите аромата
в душа ти черната печал да изличи.

Какво богатство от нагледи и усети. При това те са в сложно контрастно противопоставяне: бръшлянени очи — слънчеви лъчи; на акациите аромата — черна печал.

Често откриваме смислово или звуково-оптическо противопоставяне. Интересно е симетричното редуване на слухови с оптически картини, което указва за здрав междусетивен мост:

Непрогледни, непросветни тегнат черните тъми (опт.)
Монотонно, непрестанно ситният дъждец ръми (зв.)
Виждам бледи след колата крачат близките души (опт.)
- - - -
. . .Плавно татък се понася тежък погребален звън (зв.)
- - -
Стихне всичко. . . но избухне в миг несдържан горък плач (зв.)
пропълзи и се изгуби в пазвите на синий здрач (опт.)
Сякаш някой тихо стене в полунощните тъми, (зв.+опт.)
сякаш всичко туй кошмар бе, сякаш всичко туй бе сън.

Звукосъчетанията, ритъмът и дори римата тук създават едно допълнително движение, а заедно с това и илюзията за напев, мелодия, т. е. движение звуково и оптическо: плачът избухва, пропълзява, изгубва се в синия здрач. . .

В стиховете по-долу е добре доловимо съгласието между звук и настроение:

Унесена в мечти, самата ти мечта
очакваш ме сега на дървената пейка.
край тебе ронят се посърнали листа
- - -
В очите ти блести лъчът на ведрина. . .

От цялото стихотворение се улавя едно кантиленно настилане на „и“ — -ти, -ни, -ли. В първия куплет този звук се повтаря 6 пъти, във втория — 9 пъти, в третия—10 пъти. Такава е диаграмата на първите дванадесетстъпни четиристишия. В следващите шест (вече петстъпни тристишия) това звучене търпи промени: то е засилено в първия куплет: „Сред всички жени /едничка плени/ сърцето ми ти/“,а в следващите постепенно отстъпва на един нов реприз: трепт'Ат, пламт'Ат, душА, цъфт'Ат, есентА. И още:

За тебе са те,/за тебе дете/ ела набери
А после със тях /без свян и без грях/ ти друг надари. . .

Постепенното стихване на емоцията, по-рано смяната на настроението се е отразило пряко на звуковата живопис в стихотворението: острото И се е разляло в безстрастната протяжност на А и Е.

Изобщо римовото и ритмовото богатство на поезията на Смирненски е забележително. От шлагерно-оперетното „Моя мила гълъбица /стройна като кипариса/ ти си нежна, скъпа, фина/ екстра калите коприна“ до симфоничната широта на „Москва, Москва/ Ти ярко пак пламтиш. . .“.

Нерядко словесната картина има адекватно ритмично и багрово покритие:

Сенки се преплитат в правата алея
пустота и горест властно дремят в нея. . .
Плахо се промъква вечер тъмносиня,
вечер тъмносиня — скръбна монахиня.
- - -
С пресна кръв обагрен потъмнява запад
в правата алея с плач листата капят. . .
(„В правата алея“)

Един озвучен пейзаж. Може да е прав Рембо: щом като с думата можем да означим цвят, защо да не търсим и в буквата — цвят? Звуковете в думата могат да се доближат до магията на мелодията, могат да създадат и илюзия за багрово-оптическа картина, дори за друг род усетни представи:

Тук има кафе с табланет
ела, вледенен пилигриме,
другарски тегла да делиме. . .

В случая неколкократното повтаряне на меките „ла“, „не“ и т. н. паралелно с усещането за мекост допълват и представата за кафено-кадифяно.

Смирненски се подчинява твърде много на своите сетива при изобразяване на една картина или състояние. Звуковете, багрите и усетните възприятия са естествена тъкан на неговата поезия. Един интересен пример за сетивното моделиране на поетовите нагледи: „Тез кучета, котки, луна и китари /ми помнят тогаз/ за някаква странна и тежка попара/ от семки, какао и праз.“

Сензитивността на поетовата натура е изявена най-силно във визуално-оптическото, а после в останалите сетивни области. Както вече казах, често пъти настроението има свое съответствие в багри и асонанси. Например:

Излез, девойко златокоса /букет от черни рози нося,
напръскан с кърви и сълзи.

Излез, девойко светлокоса: /аз връщам се от бран жестока/
смъртта мнозина де сразди. . .

В първите два стиха се долавя призивното (но кухо) „о“- звучене. Следва едно постепенно сгъстяване на съгласните и по-специално на сонорната „р“: „. . . аз в*р*ъщам се от б*р*ан жестока, смъ*р*тта мнозина де с*р*ази.“ При внимателно изчитане на приведения пример става забележимо и противопоставянето: от една страна, безметежна, игриво-закачлива мелодия, от друга — барабанният екот на боя.

Смирненски не може без картина, без макар и графична скица, дори когато идеята и темата изискват едно абстрахиране от конкретното. Така и в символите поетът търси образна пластичност. В такива случаи се забелязва интересно степенуване: от първата към последната картина конкретното губи постепенно своя смисъл и отстъпва място на обобщението; символът „израства“ от него. Особено добре това може да се види във „Въглекопач“:

. . . В студените бездни слезни, / където тела полуголи
се гърчат край черни стени; / де опват се мишци железни
и техният удар звъни. . .

Поетът е заживял с картината, тук няма и намек за символ. Но полека-лека символното изображение измества реалната живопис, за да стигне в последната картина до обобщението:

. . . Земята ще ври, ще гори във огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри!

И символът у Смирненски е прост и ясен:

И моят щит е сноп души човешки,/
калени в пламъка на сетни грешки
и в мъдростта на свойта първа власт. . .
- - -
. . . Защото слънцето е моя щит!

(„Спартак“)

По такъв начин образно-пластичното начало надделява, абстрактното, отвлеченото става сетивно-достъпно:

Когато в ранна утрин изток се топи
в море от пламък златоален —
върви той редом с бледоликите тълпи
и сам от гняв пламти запален.

(„Работникът“)

Аз помня през нощ сребросиня
погали ме странна мечта

и в моята мъртва пустиня
възкръсна море от цветя. . .

(„Ехо“)

Смирненски не може да удържи на напора да рисува, да се любува на формата, на баграта, даже ако това е за сметка на едно отстъпление от основната тема на стихотворението:

Трептят и се сплитат искри многоцветни,
съзвездия бликат за миг;
изваян от бронз сякаш ярко просветна
и стъмни се старчески лик.

(„Ковачът“)

Но поетът рядко остава при картината. Едно заглавие като „Художник броди“ ни подготвя за чисто самоцелно живописване. И наистина като че ли окото на художника е съблазнено от „китната горица“, от млечната пяна на клокочещата река и надвесената над нея върба, едрото червено слънце и снежните върхове. Но дори и сега пейзажът не е останал крайна цел. Багровата и звуковата живопис, условно казано, са средство, ала никога не са самоцел в поезията на Смирненски. И независимо че съдържа живописни елементи, тя не е чисто живописна. Живописта и пластичността, музиката и асонансите в тази поезия са постоянно, но не съзнателно търсено средство. Това именно ни дава най-голямо основание да говорим за живописност в поезията на Смирненски, а не да я окачествяваме като живописна поезия изобщо. Чисто пейзажните стихотворения у Смирненски са рядкост и са резултат на познатото желание да се улови и запечата колкото се може по-ярко и живо видяното. Смирненски — повтарям — рядко рисува заради самата рисунка. А колко лирични пейзажи би ни оставил:

В тихи утрини в полето, виждала си ти, нали,
като плачущи девици сини есенни мъгли.
Те витаят, те ридаят межу голите брези
и покриват, и разпръсват ситни маргарни сълзи.

И над някой храст самотен, дето сетните листа
мълком есента целува с жадни кървави уста.
Спрат случайни и незнайни тия плачещи деца
и обкичат, и обличат храста с бисерни зрънца.

Стихотворението е печатано в „Звънар“ (год. 1, кн. V, 1924) като . . . недовършено.

Има стихотворения, в които като че е разказана една картина:

Малка хубава градина / дъхат цъфнали цветя. . .
Завистлива месечина, / смях и шепнене в нощта.

(„Амор пасата“)

В това стихотворение поетът се е „скрил“ зад художника:

Мрачна, глъхнала градина, / куп увяхнали цветя,
черни врани десетина / на дървета без листа. . .

Но в края:

Привечер във тъжна зима
ситен, но безспирен дъжд,
мрачна, глъхнала градина
и ридающ в нея мъж.

Художникът е отстъпил — макар и образно изнесена чрез противопоставяне на две картини, идеята е трябвало да потърси опорна точка в една трета, пояснителна картина.

В друго стихотворение от подобен род буди интерес динамичността на рисуването:

Устата ти, усмихната весден
е изток, изток кървавочервен,
устата ти е цъфнал мак сред росна шир,
трептящ под ласките на лек зефир.
Очите ти са слънце в юнски ден,
възпряно морно в ясни висини
- - -
Гърдите ти са кипнали води
на тътнещо през бурна нощ море.

(„На тебе“)

При доуточняването и степенуването на детайлите Смирненски проявява последователност, която в известни случаи загатва за качествата и на живописеца, и на драматурга. Ето една изключително „сценарна“ композиция:

„Леге“. Задръстен тротоар / и двойка там. Той хапльо стар,
а тя пък прелестна жена / с очи на палава сърна.
Потънал в пот почервенел / той, хапльото, се е навел
и връзва връзките ѝ, тя / стои с усмивка на уста,
върти на четири очи / и нещо смътно в тях личи. . .

(„В Леге“)

В „Бедняшки тост на буржоазен пир“ Смирненски пак като художник нахвърля ескизи, готови за сцена. А „На гости у дявола“ показва усет към драматургичното, който несъмнено е водел поета към следващото стъпало на поезията — драмата.

Може да се допусне, че кинематичното в много от стихотворенията на Смирненски (особено хумористичните) е рожба на времето — немият филм владее тогава духовете. И все пак това е само поводът, дълбоката причина е в наглата на поета — особена склонност към живописта.

В хумора Смирненски е карикатурист: „Трикрака разкривена буква / ни риба, ни пиле, ни рак, / ти цяла си куки и котви / ти бременна сякаш че си. . .“ Поетът протестира като че ли не срещу ненужната и неуместна буква, а срещу нейната грозота (става дума за голямата носовка ѫ).

От много злободневки и сатири не е трудно да се направят карикатури:

На трикольорна позакърпена постеля
лежи умиращият лев. . .
- - -
И пъхат му в устата данъчна лъжица
со нова марка „Жеризе“. . .
- - -
А Българан поглежда ги и се кикоти:
„Какво ще стане, братко мой.
Та тук е само кожата му от банкноти,
а сам в чужбина дреме той!“

(„Умиращият лев“)

Една коментирана карикатура!

Интересно е, че Смирненски, който ни е оставил толкова романтичен образ на Витоша, има и такава хумористична скица:

Тлъста слугиня пред своя задирник
с беличко шалче безмълвна стои. . .

Това са слънцето-задирник и Витоша, която „червенее цяла от срам“ под целувките му.

Шаржовата автопортретна скица „Скрит във чизмите си тежки / шепна си молитви жежки“ от „Аскерска въздишка“ показва, че Смирненски има поглед и вкус към карикатурното, деформирано изображение на света. Той е майстор и на леката скица:

Рекат ли паметник да му градят,
не трябва никаква легенда:
ще издълбаят Пендо
натряскан и опрен до
бай Пижо или някой негов брат. . .

(„Елин Пелин“)

Много от стихотворенията на Смирненски ни го разкриват като рисувач на детски искрени и свежи картинки, както сам поетът нарича някои свои етюди: „Нацапана с пудра, повдига земята към гордото слънце очи“ („Нощ“), „Кат суха наведена баба Луната, / събрала дечица край себе си дребни / широко отворила в унес устата / разказва им приказки чудни, вълшебни“ („Зима“).

Смирненски попада (или по-точно намира) твърде често звукови равностойности на определена картина или настроение:

Глъхнат сградите, зловещо гледа всяка
с жълти стъклени очи,
оскрежената топола — призрак сякаш —
в сивата мъгла стърчи. . .

Странни струни са изопнатите жици,
посребрени с тънък пух
и снегът, поръсен с бисерни искрици,
хрупка с вопъл зъл и глух.

(„Зимна вечер“)

Като песен, малко по дебеляновски, зазвучават стиховете:

Спомням си, спомням дни пъстроцветни
дни, преживяни в песни и смях,
спомням си, спомням си радости сетни
в черни неволи, дошли след тях.

(„Безотпускни настроения“)

Стиховете, цитирани по-горе, носят мелодиката на символната ни поезия. Нещо, характерно за много стихотворения на Смирненски. Това, разбира се, в никакъв случай не ни дава право за някакви по-задълбочени изводи, още повече, че в много случаи е налице пародия, гротескна шега или шарж.

Постоянството, с което се проявяват звуковата и багровата живопис и зависимостта на звук и багра от чувство и настроение в поезията на Смирненски, ни позволява да направим и някои по-специални изводи. Разбира се, не такива, каквито би могло да достигне едно по-тясно психологическо изследване, имащо за цел да разгледа всички аспекти на субординацията нагледи-образи — образност.

Има случаи, когато поетът не е успял да смени „палитрата“:

И мигом обагри се жълтият пясък
със кървави тъмни петна. . .

(„Гладиатор“)

. . . И бурно ехтеше в нощта златозвездна. . .

(„Гладиатор“)

В Египет по жълтите огнени
пясъци. . .

(„Робът“)

. . . Искра след искра във пожарища алени. . .

(„Робът“)

Двете стихотворения са писани в един и същи ден — 1 май 1923 г. Иначе те са различни — както по образи, така и по образност. В „Гладиатор“ има по-

вече багри, повече живописна пищност (може би най-богатото в тая насока), докато „Робът“ носи повече алегоричност и символни обобщения.

В други две стихотворения — писани в един период от два-три месеца — установяваме една и съща тема, обща идея, но различна образност. Това са „Бунтът на Везувий“ и „Червените ескадрони“. В първия случай поетът е трябвало да насища образите с автовнушени картини; въображението е заето само със себе си. Мястото на отсъствуващия конкретен повод — така важен за поета, е запълнено от едно по-детайлно, на места дори разточително в подробностите описание на картините. Художникът е имал време да се любува на създаденото от въображението на поета. В „Червените ескадрони“ обаче поетовото въображение е изцяло заето и подчинено на чувства, породени от действително станалото. Картините са в черно-бяло, разточителната обрисовка тук е заменена с кинематографическата динамичност в смяната на картините. В поезията на Смирненски по-истински и по-ярки са образите, родени под непосредственото действие на конкретния повод.

Ето финалите на двете творби:

И когато сетний камък на обгърнатия в пламък
и разплуха древен замък се отрони в пепелта,
вий слезнете от конете и земята целунете —
възцарете вечна обич, вечна правда над света.

(„Червените ескадрони“)

И сграда след сграда във хаоса пада,
вълна я залива след миг
и в черната бездна на вечер беззвездна
изчезна последният вик.

(„Бунтът на Везувий“)

Видима е близостта на темите; общата идея е движила поетовата мисъл в обрисуването на образите във финалната част на двете стихотворения — разрушаването на „древния замък“. Но в първата картина (както и в цялото стихотворение) се чувствува реалността на ставащото, силата на непосредствено (макар и само във времето) възприетото.

Символът и алегорията внасят в поезията на Смирненски някои нови черти. Изменят се в известно отношение багрите—губят своята живописна самостойност. Същото можем да кажем изобщо за картините, изразяващи едно по-абстрактно, символично или алегорично обобщение, смисъл или значение. При това, ще отбележа, образността не губи емоционалния си характер, мисловното не взема връх. Но багровата живопис тук вече има по-друго предназначение; рисунъкът, цветовете са познати — ново е осмислянето им:

. . . И туй намръщено море / от морни роби и робини
да озари, да приласкай / усмивката на първи май

Зората пурпурна вестява / смъртта на тягостната нощ.

(„Първи май“)

Неочакван смисъл и изразност получават понякога твърде известни, банални дори за палитрата на Смирненски образи:

Над него червеният факел потрепва,
обжарващ крилата на робския мрак
в пламъкът негов чертае, нашепва. . .

(„Христо Ботев“)

Това не е пламъкът, който свети, това е пламъкът, който шепне. Особено обединяване на звук и багра има в „Червеният смях“. Червеният смях иде от черни чаши, смехът ярко свети в сиянието на ханджар.

В обобщенията и символните картини Смирненски помирява емоционално и разсъдъчно, мисъл и образ.

А робите стоят като скали / скала е мисълта за свобода
и сградите са пламнали гнезда / където синьоблузите орли
развяват пурпурните знамена. . .

(„Буря над Берлин")

Но ако трябва да се предаде случка, па макар и изградена от поетовата фантазия, всичко е с истинските си цветове, образите и картините придобиват конкретност и земност. В стихотворението Йохан най-добре като че ли се вижда способността на Смирненски да се преселява в света на автовнушеното видение. Това умение е помогнало на поета с художническа последователност да рисува действия и образи, да синхронизира и хармонизира мисъл, багри и звуци. Творбата може да се раздели на три цялости: нощен Берлин („мъртвата градинка", „черен мрак", „бледа луна"), пред разсъмване (викове и гърмежи заедно с рубинените пламъци раздират нощта; виждат се сини блузи, с алени петна по тях, смръзнатият вик в очите и димът в пушките на още неизстинали ръце. В общата картина се открояват белобрадият старец и бледият Йохан). И третата част — утро след боя — мъгла и скреж, но синкав здрач. Отново тишината на първата картина. Но това е тишината на идващия ден, в която шепотът на бедната жена отеква камбанно Йохан.

Безцветието на първата картина е в унисон с пустотата и беззвучието. Звукосъчетания като разпускаше, открехна са в контраст с ехото на изстрелите, с червените отблясъци върху покривите.

Обикновено в поезията на Смирненски денят е многоцветен, с много детайли:

Далече се сливат и губят блестящите релси
сред цъфнали шипки и трепетна ръж
и старият орех бленува широко прострел се,
обкичен в седефени капчици дъжд.

А нощта е тишина и аромат. В нощта може да се чува, да се усеща, но и да се вижда:

И тайнствена лятната привечер сплела е мрежи
от синкави сенки и златни петна. . .

(„Вечерно ехо")

Смирненски вижда всичко в цветове. Дори „дъхът на безцветната зима" е помразен в цветя. Безцветието е не само синоним на тъга и нерадост за поета — „тленни миражи, призовали назад пролетта" — за Смирненски това е самата тъга — безпросветна и неотразима. А цветът — това е светът в неговото многообразие, в пълнотата на неговото възприемане. . . Многолика и пъстроцветна е тълпата, многоцветна е улицата, цветен е житейският друм, младостта и всичко красиво, цветна може да бъде и човешката душа:„. . . И вечно зад бледи слова / стоцветна душа ще се крий" / Под черни ресници /. Разбира се, в последния от приведените примери цветът е в най-условно значение. Но дори и когато баграта е употребена в преносен смисъл, т. е. когато е „вън" от привичната употреба, тя може пак да играе важна роля главно в противопоставянето:

И мълчалив и блед сред бледите си братя
ще понеса аз черния си кръст. . .

„Червеният гняв" — „черни талази", „огнена пролет" — „черни беди" т. н. Често конкретното значение на цвета може да извика съответна символна асоциация: „земята на гордите сини очи". Подобно значение бихме могли да открием

в следните космически образи: „Че времето върти над тъмни бездни /великото си колело/ и върху него меч разискрен / гиганта огненочервен“: „А в черната прощална катафалка / лежи звезда наместо труп.“

Особен характер имат и следните, изваяни сякаш от скулптор, а след това оцветени от живописец картини:

В тълпите смълчана е буря незнайна
стопено е слънцето в тях. . .

. . . и черния облак на днешните грижи,
и светлия призрак на празник свещен.

(„Тълпите“)

За Смирненски цветът е имал значението, което му дава Дега — отразена светлина. Слънцето не може да се стопи в тъмнината, то може да бъде погълнато от жадните за светлина. Идеята за претворяването на светлината е системно разработвана в поезията на Смирненски:

Милиони души непознати, нечути,
се разтапят на светла роса. . .
- - -
А запиташ ли тия звезди неброими:
„Сред житейската сива вълна вий какво сте?. . .
Що търсите скръбни, незрими?“
Отговарят чрез своето огнено име:
„Светлина, светлина, светлина!“

(„Безименните души“)

В същност слънцето, светлината е над всичко — те са синтезиран и най-адекватен израз на идеята за красота в най-пълния смисъл на тази дума. Тук отпадат като че ли грижата и необходимостта да се изобразява картинно и багрово, да се дири живописно уплътняване на идеята в образ.

Свободното и дори произволно използуване на термини като „цвят“, „багра“, „тон“ и т. н. може с право да предизвика въпроса: не преувеличаваме ли богатството и силата на словото, като говорим за звукова и багрова живопис, без при това да се съобразяваме с възможностите на реципиента. Предварителната уговорка за условна употреба на споменатите понятия не отменя следващия въпрос: дали действително изградените от и чрез словото образи са измерими и реално установими или се касае за илюзорна двуизмерност, основаваща се на психически мост от рода на втора сигнална система? За нас тия въпроси са интересни само доколкото произтичат от разглежданата тема, но тъй като отговорът им изисква по-пространно и специално разглеждане, тук ще се задоволим само с тяхното най-общо отбелязване.

Така или иначе това са въпроси, занимавали по един или друг повод не толкова теоретици, колкото самите творци. Така известната максима на древния мислител Симонид (VI в. пр. н. е.) „Живописта е няма поезия, а поезията — говореща живопис“ има свои следовници и поддръжници сред много поколения художници и мислители.

Рембо търси връзка между звук и цвят в думата. За Лудвиг Тик багри и тонове са неразделни. Йовков изповядва: „Думата е страшно нещо, в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения. . .“ Бодлер говори за „всемирна аналогия“, т. е. за тясна взаимовръзка между мирис, багра и звук.[1]

---

[1] Цитираните примери тук са взети от „Психология на литературното творчество“ от акад. Михаил Арнаудов.

Разбира се, примерите биха могли да бъдат увеличени с още по-интересни и знаменателни изказвания на творци и философи — историята на изкуството е пребогата в това отношение, но и тия са достатъчни, за да ни убедят в едно — изконното стремление у художника да затвори в образите, които му предоставя неговото изкуство, колкото се може повече и различни нагледи. Поезията на Смирненски в тая връзка е едно от многобройните доказателства.

Някому може да се стори чисто формално и самоцелно анализирането на тази поезия по такъв начин. Методологическите указания обаче на нашата критика, както и общият развой на литературно-теоретическата ни мисъл дават дръзновение за все по-всестранно изследване на Смирненски. Така че едно такова външно формално разглеждане косвено засяга и по-дълбоки слоеве от структурата на творчеството. Тогава ние бихме могли с чиста съвест да твърдим, че познаваме добре социалното внушение и сила на тази поезия само когато разкодираме и изучим всички особености на художническия стил в най-дълбокия смисъл на това понятие. Естествено настоящите анализи ни най-малко могат да претендират за пълнота на наблюденията и задълбоченост на обобщенията, още повече, че темата за смесването на образностите предполага самостоятелно изследване.

ЕДНА КЛАСОВА МУЗА

Пантелей Зарев

За Христо Радевски, какъвто го познаваме още от началните му стъпки в литературата, не може да не се пише с повишено чувство. Той е виден представител на партийната революционна поезия, и то в продължение вече на половин век. Променя се през това време, претърпява голямо развитие и си остава същият. В неговите стихотворения, изградени с изсечени сякаш думи и с динамични паузи, се усеща винаги борческо мъжество. И когато страда, и когато се колебае, той е верен на себе си. У него драматичното напрежение е постоянно, но се изживява в намиране на равновесието между помисли, намерения и дела. Той преживява тежко всеки разрив на чувствата с разума, всяко несъгласуване между тях, което би унищожило и поета-борец. В тази именно поза — на неотстъпчив революционер — го виждаме през цялото му творчество.

У Радевски има нещо, което, заложено в дълбочина, ни напомня за добродетелите на нашия народен характер. Той би могъл донякъде да се сравни с Ламар. Докато у Ламар обаче народностното начало преобладава главно чрез фолклорното — поетът се бунтува срещу съвременността, ала има пристрастие предимно при битово-фолклорното, — то у Радевски народностното начало се изявява чрез неговата жизнена всеотдайност и мъжество или, казано иначе, чрез неговите здрави „исторически инстинкти“, които винаги са силни. Той е народностен не толкова чрез пъстрото фолклорно облекло на словото, колкото като борец, като мъжествен партиен поет.

Почти през всичките произведения на Радевски преминава привързаността му към революционната идеология на комунистическата партия. През увеличителното стъкло на тази идеология той вижда съвременния живот, съпреживява даже вечните въпроси на битието — любовта, смъртта. Той довежда умовете на читателите до съвсем живата идея на епохата и дава тласък на тази идея чрез своите мисли и чувства. Той е донякъде „интелектуален“ поет, тъй като обича да размисля върху своите стремежи, върху чувствата и изживяванията си.

Поезията на Радевски е едновременно образ, изповед на емоции, и беседа, силно пропагандистко слово. Той води разговор и с класосъзнателните, и с некласосъзнателните, но предпочита първите. С тях споделя и собствените си колебания, желанието си да се освободи от слабостта, от ръждата на „интелигентщината“. Защото мерило за личността му е все моралът на партийния колектив.

Такъв виждаме Радевски още в онези първи произведения през 20-те и 30-те години, с които се открои като последовател на Смирненски. Той е донякъде съвръстник — в поезията, не по години — на Багряна и на Далчев, но с близостта си до обществения живот отразява предимно сътресения и борби, въ-

вежда ни във времето, за да ни научи да се борим. В неговия малко груб и, както се казва, „мускулест“ стих се отразява и участта му:

Не цъфтях аз в комфорти сред дойки загрижени
и разглезен детински живот не живях.
Аз родих се в къщурка с прозорци закнижени
и на грижата в грубия скут възмъжах.

Подчертаването на автобиографичното — в произхода и във възпитанието — е направено с явен умисъл. Поетът иска да се отдели от политически неутралните поети. Той враждува с онзи „лирически егоизъм“, който тегли поетите към прекомерно личното. Този „лирически егоизъм“ е за него „лошо“ качество даже и когато уважава някои от аполитичните поети. Защото у тях открива привързаност към една остаряла поетическа догма, а животът, суров и безпощаден, иска превъплъщаване в нова форма, нови чувства и мисли, една нова поетическа тематика. Така Радевски не само се нарежда измежду майсторите на партийната революционна лирика, но и воюва срещу отживели според тогавашните му схващания естетически принципи. В автобиографичните изповеди той обяснява ясно и категорично промяната, която е изживял:

Аз обичах да пиша поезии охолни,
да възпявам еснафската радост и скръб.
Но животът наставнишки дръпна ухото ми
и посочи ми локва работнишка кръв.

Ето, тази локва работническа кръв е пресякла лутанията му. Тя го е освободила от еснафските предразсъдъци, тя е направила поезията му оръжие.

Неговият ум бди над чувствата и сетивата, той ги контролира, той не отстъпва от своето „кредо“. И чувствата се подчиняват, драмата се изживява чрез намереното равновесие.

Радевски се наслаждава на естетическото в поезията, търси неговата пълнота, но не избягва и строго „идейния“ публицистичен стил:

С колко искрена вяра, с колко подли съмнения,
с колко зигзаги моят път е набразден —
от тревожния път на Бакунин до Ленина,
от бунтаря самотен до партийния член!

Поетът иска да е ясен в позицията си и затова пише партийно-публицистични изповеди. В цитираното тук поетическа функция имат само епитетите и скандираната стихотворна реч. Всичко друго в пласта под тях е публицистично: вяра, път към бъдещето, имена на Бакунин и Ленин. Поетическа функция има и един „психологически компонент“ в творбата — тези „подли съмнения“. Те са негова тема, на Радевски — тема за необходимото откъсване на комуниста от интелигента еснаф. С изповедта угнетителното състояние се е изчерпало. Победно звучи драматичният финал. Борецът се е съхранил, той не се е оказал сам на арената. С победата си над интелигентско-еснафското той се е сближил с колектива, усъвършенствувал е себе си като воля на революцията. И води напред, щурмува, бомбардира със слово и ритъм стария, разложен свят.

Радевски не е поет на преки политически лозунги, той е дълбоко изповеден поет. Има много негови стихотворения, които са изпълнени с усещане за поетичното в природата, с дълбока любов към нея. Нали поетът е роден в подножието на Стара планина (Троянско), нали там е тичал по ливадите и е слушал тайнствените гласове на небето, на вятъра, на водата? Но Радевски, като не губи напълно това си поетическо чувство, се откъсва понякога от него. Защото търси и друга поетичност, иска да бъде новатор в мисли и идеи, верноподаник в държавата на своето идейно credo. Той говори като поет за онова, което е запалило и ума, и чувствата, той се вълнува и измъчва от всеки прилив и отлив на борбата, от всяка жертва, от всяко временно тържество на реакцията и превежда и през

мисълта, и през чувството си своите революционни вълнения. Така те стават поетичен глас и на неговата личност, чувствителна, мъжествена, борческа.

Радевски бе открит противник на невежите създатели на псевдопролетарска литература, онези, които пишат безпомощно, без усет за езика и за красотата на речта и формата. Но неговата красота е с чар на мъжественост. Тя се огрява от борбата и идва с морално-поетичното, създадено в опита на класата. Именно като революционен поет на 30-те години, като новатор в идеи и теми той по своему, „тихо“ ненавиждаше неспособните на оригинални поетически пътешествия, отричащите голямата литература, онези,които смятаха културата за предразсъдък, унаследен от класовите общества. Въпреки някои сектантски наслойки, неизбежни през 30-те години, Радевски имаше вкус и за голямото, за трайното изкуство. Той отрано бе грижлив почитател и на революционната поезия,и на световната класика. Особено силно обича руските класици. И измежду тях — както личи от негови изказвания и статии — Пушкин и Гогол. За Пушкин е обяснимо, но към Гогол той се пристрастява и поради своето чувство за хумор. Неговият публицистичен, хаплив хумор се подхранва от извори, намерени в световната класика.

И една оправдана гордост притежава тоя пролетарски поет, гордост, която бих нарекъл артистична. Горд бе той, поетът отрицател на индивидуализма, борецът срещу „интелигентската ръжда“. Разбира се, някои негови „артистични настроения“ дойдоха и по-късно, с времето, но те имаха почва и преди, за да се наложат по-късно.

Радевски е вдъхновен поклонник на съветската литература. Обича я не само като комунист, а защото открива в нея и разнообразието; войнишка, революционна и маршова, изящно лирична, пъстра в спектъра си — от Маяковски до Пастернак и Ахматова. И това влияе на неговата естетика. В едно стихотворение, написано впрочем не през 30-те години, Радевски се връща към естетическите си схващания:

Поезията: —
и загадъчност,
и безпределна яснота.
За скудните е безпорядъчна,
за дръзките е висота.

Пророчество или откритие —
вселената е нейна площ.
Тя влиза в смутните събития
като арбитър или вожд.

Превръща в музика, в сияние
тя хаотичните тъми.
Ту нежи се като признание,
ту като барабан гърми.

Тя носи бремето — най-тежкото:
надмогването на смъртта
Защото химн е
на човешкото
величие и красота.

(„За поезията“)

Това стихотворение говори за многообразието на поетическото: и „музика“, „сияние“, и „барабан“, който гърми. То не би било написано през 30-те години, когато Радевски вярваше предимно в Маяковски, но и тогава у него е имало пиетет, макар и недоизказан, към разнообразието и всемощта на поезията. И лирикът, изминал сложен път, остава верен на себе си. Той изживя няколко сътресения, като все е привързан към тезата за обществено изкуство и за значително истинско изкуство.

Радевски извърши може би най-голямото си дело през 30-те години, когато неговата лирика пряко, отблизо следи и възпява революционните борби, пресъздава партийното всекидневие на бореца, укрепва волята. Но и тогава той търси поетическото и го реализира според силите си в своята призивна изповед.

Вкусът на Радевски към високото и съвършеното и неговото духовно неразположение към скромните занаятчии се определят и под влиянието на неговите дружби и познанства. Продължителна и дълбока е била личната му привързаност към Борис Ангелушев. Тя е протичала през онези времена, когато Радевски здраво държи перото като копие, когато смело воюва като партиен поет. В своите книги „Живи като живите“ той разказва за срещи и познанства и с други видни творци, изразители на висока духовност и артистичност. В познанствата му е имало и много случайности. Ставали са срещи на улицата, в кафенето, в някое издателство. Но спомените излъчват едно — сегашното и тогавашното — преклонение пред таланта, пред несравнимото превъзходство на способния човек. Радевски тачи личната оригиналност — била тя Елин Пелинова, Николай Лилиева, Стоян Загорчинова, Бешкова или на Кирил Христов. Радевски, отрицателят на буржоазното общество, воинът срещу буржоазния светоглед, ценеше високо всеки български творец, който въплъщава нещо от духовната мощ на народа ни. Той изобщо цени българската национална култура и това е негово предимство пред онези, които се отнасяха нихилистично към нея и така обедняваха и себе си. У него бяха подчинени на единна цел партийната страстност и преклонението пред високото и съвършеното като литература, като изкуство. Сектантството му през 30-те години се е изразявало не толкова в отричане на културата, колкото в преклонението пред силата на политическия тезис.

*

Биографично Радевски би трябвало да принадлежи на селото. Той е роден в село. Но Радевски е поет на града. Написал само няколко стихотворения за селото — като спомен, като духовна реминисценция, — Радевски израсна с темата за града. С темата за разбунения, за пулсиращия в революционно напрежение град. Той дойде в града от село, което също бе раздвижено издълбоко от нови пориви, което се бе пролетаризирало. И в най-хубавите му ранни стихотворения, наситени с природни картини, гори и болката на това село, потънало в мъгла, насечено със стари и разкаляни пътища, минаващи край схлупени къщи („В мъглата“). В него поетът вижда печалния образ на родината си. И обобщенията му придобиват една силна, класова категоричност — най-хубавото тогава в неговия поетичен фонд:

В кървав ропот треперят занданите
и кръчмите неспирно ехтят.
То народът настръхнал, окъсан,
със прегърбени морни плещи,
влачи своите неволи под съсъка
на куршума и хладния щик.

В тези авторови мисли, обрамчени с лирични природни картини, звучи гласът на живота, напира конкретната реалност. От тази реалност идват и мрачните бои, а не от духа на поета. Природата, възвърнала си тук своето величие, ни напомня за наситеното с балкански образи въображение на поета. Той пише за селяните кираджии:

Кален път. И по пътя кола —
монотонно и глухо скрибуцат.
А студената гъста мъгла
е простряла над тях ямурлуци.

Тези „ямурлуци“ на мъглата в Балкана извикват асоциации за селянина, запъ-тен в пустотата на тъжната, на студената безлюдна есен. Поетът рисува убеди-телно планината — с архитектурата на мрачния есенен ден под мъгливите не-беса, с детайлите на планинската пустота, с асоциациите за мрачното житие на селянина сред необятния космос на природата. Хубави са и други картини на житейска безнадеждност и на борческа скръб:

Тук уличка кална извива
край дувара порутен, мъхнат,
и в мъглата безлистните сливи
като скелети сухи стърчат.

И оттатък блещука. . . и глъчка. . .
там народът потиснат, разбит,
в тази стара приглушена кръчма
се бунтува и пей, и скърби.

Това са образи-обобщения, извлечени от „домашния“ свят на Радевски. Но след „В мъглата“ и още няколко други творби поетът не се възвърна повече към селото. Бе дишал достатъчно въздуха на града и ни въвежда под неговите сводове. С градската тема идва и една от особеностите в лириката на Радевски — тя скоро и, бих казал, силно се „интелектуализира“. След „В мъглата“ в малко свои стихотворения поетът рисува конкретни природни картини — природата му предлага само метафори за възсъздаването на неговия градски пейзаж. Съзер-цаването на пейзажа се отместя изцяло от динамиката на мисълта. И Радевски — като изключим първите му творби — дълго време не се съпричастява с приро-дата и не би могъл да се нарече и неин поет. Той по-скоро разсъждава за нея, отколкото да я съзерцава пряко. Това отбягване на природата даде своето отра-жение в творчеството му даже и по-късно, когато го увличат общите въпроси на битието, общочовешките мотиви на живота и смъртта. Пише понякога и за природата, но все не може да слее напълно своята личност с космоса ѝ, остава си в своето особено, интелектуално отношение към нея. Не усеща непосред-ната ѝ поетичност, както вече бе постигнал това с някои превъплъщения от преди.

Градът също има свой пейзаж. Като поет на града, на революцията Радев-ски създаде някои от най-хубавите си произведения. Той следи весело-критично съдбовната игра на града. Градският грохот преминава в римите и в съзвучията на стихотворенията му. Музиката на труда укрепва и неговия глас:

И аз поглъщам всяка рима
и всяка думица следя,
че аз туптя в задружен ритъм,
в задружен ритъм със труда.

Не природната безкрайност, а мисловните дълбочини за значимостта на теку-щото привличат поета. И той намира мислите си сред грохота на града, в тът-нещите улици, в шумния мравуняк на множеството. Като следовник на Смирнен-ски с темите за града поетът е и нов, различен от предходниците си. Той се опива непрекъснато от люлеенето на улиците и площадите, припламнали в бит-ки, оживени от многогласието на хора. Сред тази мощ на живота той е и гне-вен, и сатиричен. Роптае и се заканва, като в заканата му се чува гласът на бъ-дещето. Радевски написа най-хубавите си градски стихотворения за София. Едно обобщение и на града Содом, и на епохата. Нека го припомня — и като съдържание, и като особен ритъм, насечен, ударен, преповтарящ в себе си ритъма на града:

Сутрин пробуждаш се, тръпна и нервна,
вечер ти шлагери слушаш модерни. . .
София — с гнойното злобно сърце!
София — с двойното пъстро лице!

Вик на трамваи, вик на таксита,
ек на гальоти, звек на копита.
В дим, в миризма и сред облаци прах
ти се заливаш от плач и от смях.

Сутрин в гърдите на гневни сирени
виеш ти като същинска хиена —
виеш и с злъчен разбойнишки глад
гълташ потоци работнишки свят.

Нощем, когато тъмата те глътне,
почваш да святкаш ти погледи мътни,
и във ръката с димящ парабел
дебнеш по ъглите своя прицел.

С градската си тема поетът се открои изцяло като поет на партията. Нея той възпява, славослови я. Осъзнава я сред колектива или сред градското множество. Тя е филтърът, през който се прецежда мътният поток на всекидневието. Тя е фокусът, в който се събират целите, идеите за бъдещето.

Най-силен бе Радевски в една интимна ода, онасловена пряко „Към партията“. Той изповядва в нея чистата си любов към партията, решението на своя трезв ум и на сърцето си да ѝ бъде винаги верен. Тя е преобразила личността му, тя е единството му с колектива, тя е политическата мъдрост. Комунистът, възпитан от нея, е готов на жертвеност. Одаистичният стих на Радевски не е декларативен, стоплен е от силно и искрено чувство, от непосредна лиричност. Така топло и вълнуващо се пише за любимата или за майката. А партията той наистина отъждествява и с майката, и с бащата:

Във своята сурова строгост
ти нежна като майка си.

И още:

Тъй както някога, на село,
свежен от утринна роса,
баща ми с лапи загрубели
показваше ми да кося —
тъй ти десница ми подаде
и във борбата ме кали.

Какво повече от това изравняване на партията с хората, които са му дали живот, под чиято любов е израсъл? Тази съвсем кратка поема-ода е и досега най-хубавото, написано от Радевски за човешката мъдрост и за човешката власт на партията. Природните образи („Тъй както някога, на село, свежен от утринна роса“) изпълняват помощна функция. Акцентът пада върху вярата, върху победата над интелигентското колебание, тема, характерна и за други изповедни творби на поета.

Стихотворението „Към партията“ бе израз и на поетическа позиция. Кой бе писал досега на такива теми? Смирненски. Но нали адептите на естетизма и политически аморфното изкуство нарекоха неговото творчество „лава от революционна фразеология“, а Радевски без боязън продължи Смирненски. Като поет на партийната съвест, която иска революционна накаленост, пределна всеотдайност. Самокритиката като принцип намира своето поетично и философско въплъщение в поезията на Радевски. Тя преминава и през стихотворението „Към партията“.

*

Стихосбирката „Към партията“ излезе през 1932 г. Поетът бе вече 29-годишен. Той бе преминал през тревогите и бурите на младостта, но в неговата книга отсъствуват любовни мотиви. Приглушил бе с волята си гласа на сърцето, за

да обезсмърти верността си към работническата класа и към революцията. Той избягваше „вечното“ в интимно човешкото, за да възпее „вечното“ в историческия миг, в борбата. По-късно Радевски ще заговори иначе — и с по-интимен поетически глас. По-късно той ще се разнежва и ще се топи в радостта и болката на любовната си мъка. Но през 30-те години той бе главно поет-воин. И не измени на повелите на своя ум и на своето сърце, на повелите на съвестта си да бъде предимно мъж-борец, партиец, истински служител на революцията, изпепеляващ еснафското и даже и лично човешкото у себе си. В същност неговата лирика не бе лишена от интимни тонове, но това бяха спомени за класови стълкновения, обич към пролетарката, обречена на жестока експлоатация, мъка и радост в класосъзнаването сред колектива. Радевски прокарваше пътя към поезията, която създаде Вапцаров. Не само общо тематично, а и непосредно, психологически. Достатъчна е една кратка съпоставка на творби, за да се види как поетически идеи, настроения и мотиви, възсъздадени в лириката на Радевски, преминаваха, великолепно развити, разбира се, в поезията и на Вапцаров. В памет на артиста Порфирий Велков Радевски написа стихотворението „Интелигент“. Темата за интелигента бе актуална. В революционното движение идваха мнозина от средите на интелигенцията. Стихотворението на Радевски, написано през 1935 г., предхожда стихотворението „Двубой“ на Вапцаров, а в образната тоналност и в смисъла на двете творби има много общо. Ето тезата на Радевски, неговото поетическо откровение, направено като размисъл за живота:

Вместо химни —
чу грохотен
ропот.
Затова
тъй жестоко
може би
на очите си
острите
копия
сред гръдта
на живота
заби.
Но животът е зъл,
отмъстителен —
този дребен
непотребен
живот!
Той ръмжи
щом подръпнеш
юздите му
щом попречиш
на стария му
ход.

В „Двубой“ Вапцаров преминава към пряк диалог с живота. Неговата тема е по-широка: той говори за различните превъплъщения на страдащите и борците. Но и той води диспут с живота за защита на лична и класова правда. Вапцаровата емоционалност блика на силни вълни, неудържима в полемиката, ала тематичната близост на места е очевидна. Двамата са с близко социално и партийно съзнание,и двамата разбират смисъла на битката — с разкапания, с озлобения живот. Радевски изведе предимно обобщението, Вапцаров бе поет на конкретната човешка драма, изживяна пряко, и с разум, и с чувство. Радевски рисуваше реалността като мисловно състояние, Вапцаров, работникът-интелигент, бе вече в самия ѝ пъкъл, в самата ѝ същина. Но Вапцаров бе повлиян донякъде от Радевски, той имаше основание за своя нескриван пиетет и за другарското си преклонение пред своя събрат-поет.

Радевски подготви донякъде и стиха на Вапцаров — макар и с разчупването само в стълбицата на схемата на класическото четиристишие и с акцентите, които слагаше върху отделните думи-стихове:

Небосклоните —
мътни,
безнадеждна тъга.
— Есента.

Като злобен
смъртник,
като стария свят
е тя.

Пожълтели баири
и посърнали
тъжни
поля.

Над Балкана
се шири
страхотна
студена
мъгла.

По небесния
връшник
светят
нощни
студени искри.

Виж:
гората се мръщи
под трагичния
цветен
грим.

Срещу нас
непрестанно
съска вятърът —
злобен пират
и ни шиба
с дъха си
побеснялата
бялата смърт.

Тук традиционната мелодичност е явно нарушена. Тук стиховата хармония се изгражда от дисхармонии. Поетът „оварварява“ не само езика, а и стиха си. Той, разбиращият от артистичност и изкуство, се отказваше от традицията на старото, ласкаещото духа и слуха изкуство, стреми се да се доизкаже чрез ударно слово или ритмичен дисонанс. Защото те, „дисонансите“, в тези стъпаловидни стихове с отсечена стъпка носеха нови смислови и пунктуални акценти. Вапцаров се възползува от тая тенденция и я разшири чрез могъщия си поетически инстинкт. Той придаде стойност на отделната дума, равна на стихова цялост, явление, толкова характерно за поезията му, и излезе смело извън матрицата на традиционния мелодичен стих.

Вапцаров продължи, доразви и извиси наченатото от Радевски, като доразруши авторитета на онази поезия, която бе започнала да скандира еднообразно. Той превърна в психология външната поетическа структура.

*

Възсъздаването на външния свят чрез вътрешния свят на поета, чрез интимните му изживявания е много сложен и труден, оригинален процес. Особено пък на такъв жесток, драматичен свят, непознат за традиционната поезия, като капиталистическата действителност и революционната борба. Затова Радевски през 30-те години бе и поет-новатор. Но обстоятелствата се изменяха, изменяше

се и поетът, все същият и различен вече. Краят на 30-те и началото на 40-те години е време, по-различно от началото на 30-те години. Цензура. Полицейско преследване. Минала в нелегалност партия. . . Преживени бяха и „кормиловските“ сътресения. Радевски бе вече сътрудник на сп. „Изкуство и критика“. Той споделяше там с читателя свои мисли за съвременността и за перспективите на литературата. Той там спореше с поети като Далчев например.

Още в стихосбирката „Пулс“ (1936) поетът се докосва до интелектуалната си тема за съдбата на културата, за изкуството, премазано от капиталистическата действителност. Тази тема зазвуча в по-друг аспект вече и като стремеж сега за спасяване на интимно-човешкото у човека. В „Пулс“ и във „Въздух не достигаше“ (1945) наред с политическата лирика се появяват и интимно човешки стихотворения. Това са лирични размисли, свързани пак с борбата, но изпълнени и с интимна жажда за опазване на човешкото. Малко късно поетът гласува права и на сърцето си. Той му дава надежда и за любовно томление, и за личен копнеж. Той възпява сега и класата, но и родината, търсейки морални, образно духовни опори в нея. Той интелектуализира поезията си и когато най-интимно, с лирична непосредност изповядва себе си. Така приплямва особената „интелектуална емоционалност“ на стиховете му — емоционалност, напоена и с борчество, и с приглушена тъга. В „Писмо“ четем:

Навън вали.
И вълчи вятър вее.
Любима, туй е вече есента. . .

Есента идва да отнесе и последния живот. Тя носи предчувствия и за личен трагизъм, очакван неизбежно в борбата:

Ще дойде онзи ден и час —
тогава
за моя земен край ще чуеш ти.

Този край ще бъде пак там — във вихъра на революцията. Но поетът беседва с любимата. На нея изказва своя размисъл за посърналата природа, за „вълчия вятър“, за своята героична болка. Чувството носи в подтекста си мисъл за нещо непостигнато, то навява толкова характерната вече за Радевски мъжествена тъга. Поетът като че съчувствува на самия себе си. Той се самопреценява вече как се държи не като интелигент, виждащ се в сражение — стихотворенията в сборника „Към партията“, — като личност, обичаща и измъчвана от личната си неудовлетвореност или от низостта на живота. Заслужава внимание тая нова, особена психология на бореца, интелигент, преминал през закалката на революционната борба, запазил верността си към нея, но ударен от обстоятелствата, обърнал се към себе си, станал самоаналитичен. Заслужава сега внимание и променената лирическа дикция на поета. Той е в редовна беседа със себе си. Той размисля и за себе си, изследва себе си.

За нас, по-старото поколение, личността на Радевски-поета се асоциира обикновено с творбите му, написани за партията. Но той сътвори и немалко стихотворения, в които откриваме лирик с дълбоко интимно отношение към темата за любовта, към темата за родината като най-интимни човешки изживявания. Той потъна постепенно интелектуално и в огромната тема природа. Природата не му дава само материал за образни асоциации, тя става изходно начало за мъдри размисли (стихосбирката „Премъдрата книга“).

Това бе духовната еволюция на Радевски, новият „лирически период“ за него. Процесът се разшири у него особено през 60-те години след нови лични сътресения. Лириката му придоби по-особен поетичен тембър — без да погасват в нея партийното чувство, мъжествените борчески вълнения, тя стана по-топло интимна, сякаш очовечаването на човека е сега главна задача и на поета. Ра-

девски вижда ясно как хералдическите орли на историята летят напред, как те побеждават и водят въодушевения народ. Той сам ликува сред това колективно тържество. Нали бе мечтал за него в своята поема „Мечта“. Нали в толкова стихотворения бе изказал своята привързаност към идеалите на революцията. Но много промени станаха, много нови събития настъпиха и поетът се размисли и над онова, което е вечно и трайно и в нашето човешко битие. Сега той ни затрогва с борбата у себе си, с остротата на мисълта, с по-богатата култура на чувствата. Сега той отново се колебае между интелигента и труженика революционер и слуша упрека на някаква скривала се до вчера съвест, сепната сякаш от действителността. Сега се стреми да намери и онази поетическа тема, която е отричал или не е доосъзнавал. Така той е все същият и различен вече в себе си. Много води са изтекли и духът — мъжественият дух — сякаш омъдрява за нови поетически решения. Това усилва неговата продуктивност, той репродуцира и себе си, и света.

*

Не бихме разбрали пълно Радевски — поета и човека, без да погледнем към неговото хумористично творчество, към сатирата и към баснята му. Гневът, извикан от несправедливостта, направи Радевски сатирик още в началото на 30-те години. Широка популярност имаше сатиричният му цикъл „Ний сме правова държава“. Поетът заклейми безправието, което демагогствува, което в непочтената си игра сменя маските си. След лиричната сатира и епиграмата Радевски откри за своите сатирични цели жанра на баснята. Пише басни настойчиво в края на 30-те и началото на 40-те години. При условията на жестоката цензура баснята бе особено удобна за него жанрова форма, предлагаща му своя хитроумен образен език. С нея вече той продължава традицията на сатиричната ни литература.

Баснята бе необходима на Радевски — възпитателя и след народното освобождение. Поетът бе искрено измъчван от низостта, запазила се в живота. И баснята-сатира бе негово оръжие, точно нацелено. Поетът се увлича и от особената красота на баснята. Той преповтаря познатия реквизит от животни-герои, от сюжети, поучителни истории, преосмислени вече идейно. Радевски обича да се смее. Неговият смях е дързък и хаплив. В ранните му още творби личи тази хаплива дързост. Тя се омекоти донякъде по-късно, претопена в Езоповия език на баснята, но не изчезна. Баснята помогна да прелее в смеха на Радевски своенравно лукавство. То личи и в по-ранните му басни — „Досадните мухи“, и в по-късните — „Слон градинар“.

Радевски написа и немалко интимно-изповедни стихове, които, като са далече от жанра на баснята и сатирата, са с критичен подтекст. Това е даже подчертана особеност на интимния му изповеден жанр през последните години.

Между алегоричните му произведения особено изпъква своеобразната му поема за характерите — ако може така да я наречем, — онасловена „Облаци“. Облаците са: кристалният, който стои на небесната вис с аристократическа важност, но не пуска на земята нито капчица дъжд, помпозният, който се задава изящно на хоризонта, сякаш създаден да украсява летния ден, а се оказва най-обикновена, досадна при това мъгла; яловият, който пристига тържествен, дъждовит на вид, сякаш ще ощастливи дървета, полета, треви, а отминава със стотина капки, изтърсени в пепелта. И т. н. Следват „Досадният“, „Вятърничавият“, „Поройният“, „Градоносният“, „Измамният“, „Потискащият“, „Навременният“. В тези превъплъщения на облаци-характери се отразява заслужаващият присмеха персонаж на обществото — неговите казионни, неговите бюрократични, култовски „добродетелни“ герои. В морално-философския подтекст на алегориите

личи и поетическа култура, и проникновена мисъл. Личи и остро обществено чувство.

Този цикъл е нещо рядко в нашата литература, предпочитала повече преките изображения и откритите морални проповеди и отбягвала алегориите.

*

Макар и не всякога еднакво силен емоционално, макар и тезисен на места, Радевски остава в съзнанието ни като поет на една голяма любов — любовта към партията, към родината, към народа. Това го е крепило всякога въпреки многото превратни вълни, идвали ту да го издигнат, ту да го катурнат в неговото лично и човешко битие. Той е упорит — понякога и в не съвсем оправданата от времето насока, склонен е към афектации, даже на пристрастие, но остава верен на своя идеал, на своите морално-политически принципи. Затова и когато е сред обществеността, сред кипежа, и когато се отделя от него, той е някак си все на своя поетически пост.

Творчеството му от 30-те години има голяма литературна и историческа стойност. То прави в известен смисъл „вечен“ авторитета на Радевски. Възхищава ни и неговото чувство за отговорност пред българската литература. Поетът разшири спектъра на своето творчество през 60-те години не само за да изкаже нови чувства и вълнения, а за да убеди и литературната общественост в необходимостта да се разгърне и интимна, общочовешка проблематика в социалистическата ни поезия. И направи това, без творчеството му да губи актуалност и текуща значимост. Той иска чрез поезията човекът да стане повече човечен. Любопитни са като явление мисловната насока на лириката му, оригиналността на една рефлективна емоционалност.

Значително по обем е и културното дело на Радевски, особено като преводач. Зад преводите му стои личност с вкус, с усет за езика и с култура на мисълта. Малцина са популяризирали като него съветската поезия, и то с най-добре намерените ѝ образци.

Когато се разговаря за поет, свързан исторически със своята революционна класа, с народа си, с техните борби и завоевания, обобщенията и съпоставките са неизбежни. Радевски е сякаш роден да бъде моралист на своето време. Той има у себе си нещо от патоса и гражданствеността на големите мислители от Ренесанса — нашия, пък и световния. Той иска да види в настоящето бъдещата красота. И честно писа и за своята поезия:

Иди, мой стих, иди сред тях,
сред мойте съдници и братя,
които в труд и в плач, и в смях
превръщат в Ханаан земята.

Другар и зов бъди им,
води ги и ги вдъхновявай.
Невежеството им прости,
но низостта им не прощавай!

И още една негова изповед, която следва да ни води към същността на творчеството му — изповедта на поет, писал и нежни, изпълнени с човечна копнежност стихотворения, и остри сатири:

Не бързай да ми казваш черногледец,
загдето виждам черните неща.
Нима денят е черноглед и вреден
когато с огнен взор лови нощта?

Аз влюбен съм в живота чист и в тия
неуловими багри на света.

И виждам толкоз много грозотия,
че виждам толкоз много красота.

В това признание нека търсим искреността и вярата му. Радевски е от поетите, които са давали лице на едно време. Без неговото творчество не ще разберем 30-те години и идейното издигане тогава на българската поезия. А и по-късно, сега, когато в поетичната гора израснаха толкова много млади и силни стволове, той се забелязва с общественото си чувство, със стремежа си към актуалност и към борба с низостта, като поет със зорка мисъл и с неотстъпно желание за творческа широта.

СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ НА НОВ ЕТАП

Ванда Смоховска-Петрова

Може би още в началото трябва да се изтъкне, че самото название „сравнително литературознание“ е будило и продължава да буди сериозни възражения. И действително то не е от най-сполучливите. Сякаш узурпира правото на сравнение, неизбежно, както знаем, при всяка критическа оценка. Но тъй като то вече доби гражданственост, трябва да го възприемем като условен термин, означаващ една област от литературознанието, която, най-общо казано, проучва зависимостите, връзките, аналогиите и сходствата, а съответно и разликите между литературните явления, принадлежащи към различни национални литератури.

От втората половина на XIX в. връзките между отделните национални литератури стават все по-очевиден факт. Но още през първите десетилетия на миналото столетие за съществуването на тези връзки започва да говори по-определено Сент Бьов, а преди него френските енциклопедисти вече загатват за някои прояви на литературните взаимоотношения, което лесно можем да си обясним с насочеността на научната им мисъл, опряна върху многообразен и многонационален материал. Неслучайно изтъкнатият съвременен френски компаративист Рене Етиамбл (René Etiemble) говори за „енциклопедичното призвание на компаративиста“. През годините 1827—1830 Гьоте, развивайки някои мисли на учителя си Хердер, заговаря може би пръв за световната литература като жив и постоянно обогатяващ се пантеон на най-хубавите творби, създадени от човечеството.[1]

Бързото развитие на етнографията през тридесетте години на XIX в. извършва твърде полезна подготвителна работа. Стремежът към определянето на капитала от световните теми, сюжети, образи, макар и откъснати от по-широк „значещ“ контекст, поражда правилната догадка за тясната връзка между литературните явления в цял свят. Митологическата школа на братя Грим разкрива любопитния факт на пренасянето на фолклорни сюжети от древна Индия в Европа. Разните континенти се оказват свързани помежду си с неподозирани порано нишки. . .

Значително, но все още недооценявано място в създаването на предпоставки за появата на съвременното сравнително литературознание заемат трудовете на славянските учени от миналия век, изградени върху идеята за славянската взаимност. П. Й. Шафарик в „История на славянския език и литература на всички

---

[1] Естествено тук съвсем не си поставяме за задача подробно да проследим историята на развитието на сравнителното литературознание. Такова подробно изложение поднасят книгите на Cl. Pichois et A. M. Rousseau. La littérature comparée. Collection U_2, Armand Colin, Paris, 3 ème trime, 1971, и Ulrich Weisstein. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Kohlhammer, 1968. И двете книги обаче почти напълно отминават, впрочем недостатъчно още проучена, историята на славянската компаративистика.

наречия“ (1826) дава пръв общ очерк за развитието на славянските литератури, а Людовит Щур в сборника си „Поеми и песни“ (1853) на славянските „братски племена“ се опитва да приложи сравнителен метод, изхождайки от убеждението за общи, специфични черти на славянската историческа съдба, а оттам и на културата. Цялостна концепция за единството и своеобразието на литературата на славянските народи, разглеждана в общоевропейски контекст, създава Адам Мицкевич в лекциите си по славянски литератури, четени през четиридесетте години на миналия век в Колеж дьо Франс в Париж. Авторът на „Пан Тадеуш“ прилага в тези лекции по новаторски начин диахроничен и синхроничен метод, съчетани заедно. Важна роля за развитието на сравнителното литературознание играят и редица статии, главно от френски автори, поместени също през четиридесетте години на миналото столетие в сп. „Revue des Deux Mondes“, добре известно и на Балканите.

Съществен подтик за утвърждаването на сравнителните проучвания като нов аспект в общото литературознание дават трудовете на изтъкнатия руски филолог и литературен историк Александър Веселовски, създател на теорията за миграционните сюжети, разработена в трудовете му от края на XIX и началото на XX в. — „Три глави из историческата поетика“ и „Поетика на сюжетите“.

Сравнителното литературознание получава организационна основа и се оформя като отделна дисциплина във Франция след Първата световна война. Нейните корифеи са Ф. Балденсперже (Baldensperger), основател на „Revue de littérature comparée“ (1921), Пол Азар (Hazard), дългогодишен професор по сравнително литературознание в Лион, парижката Сорбона и Колеж дьо Франс, и Пол ван Тигем (Van Tieghem), най-изтъкнатият теоретик на западноевропейската компаративистика. Пол ван Тигем създава солидни основи за проучване на литературите на отделните културни зони. В синхроничен очерк „История на литературата на Европа и Америка от Възраждането до наши дни“ (1946) той проследява развитието на новата литература от западния културен кръг. В труда му ясно се очертава основната за сравнителното литературознание аксиома, че всяка национална литература независимо от собствените си традиции се докосва до други литератури и е част от някакво по-голямо цяло. В проучванията си върху преромантизма и романтизма в западноевропейските литератури ван Тигем поставя редица съществени проблеми, свързани с появата и развитието на международни литературни течения, които въвличат в потока си отделни национални литератури. Но френските и други западноевропейски компаративисти се движат предимно в тесния кръг на собствените си литератури, считани за „водещи“ или „законодателни“, и проучват взаимните им връзки. В 1934 г. излиза трудът на Пол Азар „Френското влияние в Италия през XVIII в.“, а още в началото на века се появяват няколко труда, посветени на рецепцията на Гьоте във Франция, Англия и Испания.

Западната компаративистика, и по-специално френската, успява да разкрие механизма на литературното влияние с трите му основни компонента: този, който влияе, възприемащия и посредника, като твърде голямо внимание отделя на посредника — резултат на емпиричен изследователски подход. Тя търси двуезичен посредник, пътешественик или политически емигрант и понякога това дирене застава в центъра на работата, засенчвайки други по-съществени въпроси. На „френската компаративистика“[1] дължим и удобната за компаративиста формула, изразяваща най-често срещаната форма на сравнителните проучвания: „X и У“, в която X или У могат да бъдат континент, цивилизация (например „Запад и Изток“ от Конрад), нация, творчество на един автор, самият автор, отделен

[1] Понятието „френска компаративистика“ е поставено в кавички, понеже имаме работа с условен термин, неозначаващ, както ще се види от по-нататъшното изложение, единна школа.

текст и т. н. „И-то“ естествено може да приема други форми, например „в очите на“, „в съпоставка с“, „във“ и т. н. „Френската компаративистика“ ни учи да забелязваме литературното влияние и да проследяваме рецепцията на една литературна творба. Тя обаче се интересува главно от литературната слава и успеха на дадената творба, като изпуска най-често от вниманието си самото произведение със своеобразните му черти. Любопитен е фактът, че Балденсперже още в програмната си статия, поместена в бр. 1 на „Revue de littérature comparée“, е предвиждал, че проучванията на влиянията само на „водещите“ литератури (френската, немската, английската) върху други литератури могат да доведат до задънена улица. Той е възразил и против привилегированото място, заето от проучванията на заимствуването на сюжетите (безспорно наследство от митологическата школа!) и е предлагал сравнителното литературознание да обърне внимание и на по-малко известни писатели, и на моментни литературни моди.

Причините обаче, които довеждат западната компаративистика около 1959 г. до криза, се коренят по-дълбоко. През последните години изниква въпросът, дали въобще е правилно обособяването на сравнителното литературознание като отделна дисциплина, съединена с историята на идеите. Очертават се разни становища, като мнозинството от литературоведите искат сравнителното литературознание да бъде третирано като помощна дисциплина на историята на литературата или отделен, специфичен метод на литературното изследване. Още известният италиански философ и теоретик на литературата Бенедето Кроче е смятал, че сравнителната литература е по-скоро метод и не може да бъде отделна дисциплина със собствен предмет и цели на изследване. Виктор Н. Жирмунски в студията си „Проблеми на сравнително-историческите литературни проучвания“ изтъква, че сравнението принадлежи към областта на методиката, а не на методологията и следователно е методичен похват, който може да бъде прилаган с различни цели и в рамките на различни методи.[1] За унгарския компаративист Ищван Шотер сравнителното литературознание не е отделна наука, нито помощна дисциплина, защото сравнителният метод не означава преминаване към друг метод или научно становище, а е само своеобразна гледна точка при анализа и интерпретацията на текста, едно разширяване на кръга на изследванията с нови възможности за обяснение на връзките между явленията.[2] Да добавим в скоба, че Унгария има богати традиции в областта на сравнителното литературознание. От 1877 г. там излиза „Journal de littérature comparée“, редактиран на 6, а след това на 10 езика. Последната световна война е прекъснала започнатата в Унгария подготовка по издаването на многоезиковия речник на литературно-историческата терминология. От голямо значение бяха, и то естествено не само за Унгария, трудовете на Лукач.

Полската литературоведка Мария Янион смята от своя страна, че сравнителното литературознание не може да бъде признато за метод, равноправен с другите (марксически или структурален), а е високо развита изследователска техника, с която могат да си служат различни методи.[3] Италианските литературоведи гледат на сравнителното литературознание главно като на по-широко схващана история на литературата. За словашкия теоретик на сравнителното литературознание Дионис Дюришин сравнителното изучаване на литературата е част от общата теория на литературата. С една дума, сравнителното литературознание се смята все по-често и по-определено за един от аспектите на общото литературознание.

---

[1] Pamiętnik Literacki, 3, 1968.

[2] Istvan Soter. Zasadnicze problemy kompleksowych badań porównawczych. — Pamiętnik Literacki, 3, 1968.

[3] Maria Janion. Badania komparatystyczne a problemy genezy literackiej. — Prace Polonistyczne, Seria XX/1964/, Łódź, 1965.

Най-много възражения е събуждала френската компаративистична школа със своя детерминизъм и емпиризъм. Към нея се отправяха упреци, че споделя наивната вяра на позитивизма от XIX в., че от отделните тухлички на знанието може да се издигне величествената сграда на един синтез. Отрича се нейното причинно обяснение на явленията, дошло в литературознанието от естествените науки, остарелият фактологичен метод, превърнал някои от западните компаративисти в малодушни „ловци на заемки". Бездушното проследяване на влиянията ограничава творческата индивидуалност на писателя, който изчезва зад списъка на влиянията и реминисценциите, навеяни от чужди автори.

Трябва да се отбележи, че през последните години опозицията срещу позитивистичния компаративизъм се засилва и в самата Франция. Фактът, че катедрата по сравнително литературознание беше поверена на Рене Етиамбл, отдалечен от всякакъв догматизъм и затова считан за enfant terrible на френската литературна наука, говори сам за себе си. Етиамбл не може в никой случай да бъде обвиняван нито в позитивизъм, нито в схематизъм. Тъкмо обратното: той често шокира с открития и съпоставки, които събарят веднъж установените мнения. Преди известно време той е изнесъл беседа за европейския предромантизъм, която е илюстрирал с материал, почерпен от . . .китайската литература от периода преди нашата ера и преди епохата Сунг. Проучванията на сюжетните прилики — любимата тема на френската компаративистика, са според Етиамбл само една подготвителна работа, защото литературата започва едва там, където сюжетите получават своята разработка посредством въплъщаването им в определен жанр, форма и стил. Не стига вече нито история на идеите, нито иманентното третиране на литературната форма. Работата ни не е завършена — казва Етиамбл — с проучването на социалните, политическите и историческите фактори; трябва да кажем и каква е естетическата стойност на даденото явление.[1]

„Напоследък — пише не без известна подигравка американският компаративист Хари Левин — Институтът по сравнително литературознание при Сорбоната, който десега е смятал сравнителното литературознание за хроника на заминаванията на френските писатели в чужбина и отбелязване на чуждите книги, излезли на френски език, се зае по-сериозно с „thèmes et structures."[2]

Много решително се противопоставиха на френската компаративистика американските теоретици на литературознанието, свързани с т. нар. „New Criticism". Те отричат нейния детерминизъм, психологизъм и историзъм, опирайки се на концепциите,свързани с „науката за духа" на Дилтай (Dilthey), която изключва от хуманитарните науки причинното обяснение като свойствено за природознанието. Началният лозунг на Дилтай е „природата обясняваме, духа разбираме". В „Новата критика" решителна роля играе и антипсихологизмът на Хусерл (Husserl). Приемайки Хусерловия тезис, че всяко явление притежава собствения си иманентен закон на развитие, тя се стреми към описание на „чистия продукт", „голата творба". Според нея да следиш причините за създаването на една творба означава да изпускаш от погледа си самата творба. И тук трябва да се признае, че подчертаното изтъкване на значението на изследването на самата творба довежда американските компаративисти до правилната по съществото си мисъл, че могат да се сравняват не само литературни явления, свързани с непосредствена причинност, но и отдалечени както по време, така и по място, но свързани със структурни или функционални сходства.

Известният американски литературовед от чешки произход, първоначално свързан с пражката лингвистична школа, Рене Уелек признава, че френските ком-

---

[1] Вж. René Etiemble. Comparaison n'est pas raison. 1963, и полския му превод Porównanie to jeszcze to nie dowód. — Pamiętnik Literacki, 3, 1968.

[2] Harry Levin. Tematyka a krytyka. — Pamiętnik Literacki, 1, 1972.

паративисти при проследяването на заимствуваните мотиви, образи и фабулни ситуации са събрали твърде много паралели, прилики, идентичности, но рядко си поставяли въпроса, какво показват тези връзки освен факта, че един писател е познавал и чел друг писател.[1] Сравнителното литературознание, когато проследява само фактическите отношения, извори и влияния, историята на посредничеството и литературната слава, се движи според Уелек по периферииte на най-съществените проблеми и допринася за атомизирането на и без друго вече дезинтегрираното съзнание на съвременния човек. Писана „с най-добри намерения", Библиографията на сравнителното литературознание, издадена (1950) от Балденсперже, която съдържа специален дял, озаглавен „Литературни теми", с подзаглавия: Приказки, Легенди, Литературни типове, Колективни мотиви, Индивидуални мотиви и т. н., е според някои американски компаративисти плод на погрешната методология на френската школа и днес може да се счита за безполезна. Но в областта на фолклора подобно начинание на Stith Thompson „Motif-Index of Folk-Literature", който съдържа 40 000 разкази, митове, приказки, анекдоти, класифицирани под 26 букви, се смята за предприятие полезно, а за неговото създаване несъмнено е послужил опитът на френската компаративистика.

За да може да се намери пътят към голямото течение на съвременната литературна наука, необходимо е според американските компаративисти да се премахне изкуственото деление на „сравнително" и „общо" литературознание. Особено остро американската школа атакува национализма на западноевропейското сравнително литературознание. Този национализъм го е заставил според Уелек да прави чудноватия баланс на културата с явното желание да натрупва активите само на страната на собствения си народ. Но обвинявайки западната компаративистика в „супернационално" отношение към литературните явления, американското литературоведение изпада в друга крайност. То обявява националните черти на литературата за външни и лишени от значение, а доктрината за националните литератури за абстрактна и остаряла. Това становище е основно и убедително разкритикувано в труда на И. Г. Неупокоева „Проблемы взаимодействия современных литератур".[2] В отричането на значението на националните черти на литературата американските структуралисти имат обаче предшественици и в лицето на някои френски компаративисти. Неправилно тълкувайки идеята на Гьоте за „Weltliteratur", Жозеф Текст (Joseph Texte), автор на монографията „Жан Жак Русо и изворите на литературния космополитизъм" (1895), предвижда „с надежда и страх", че европейската публика ще си оформи един вид общ идеал на литература, който няма да бъде повече нито немски, нито френски, нито италиански, а просто европейски. Подобна прогноза прави „с усмивка и със сълзи на очи" Фредерик Лолие (Frédéric Loliée) в 1903 г., като предвижда, че разширяващият се интелектуален космополитизъм ще нивелира националните различия.[3]

Днес виждаме до каква степен тези прогнози са били погрешни. Оказва се, че същите средства на информацията и съобщенията ускоряват узряването на народностното съзнание. Свидетели сме на създаването на нови мощни центрове на културата и литературата, които разбиват старите историко-културни конструкции и традиционните литературни форми. Опитът на освободилите се от колониалното потисничество страни е ярко доказателство, че развитието на националните култури съвсем не върви към унифициращ универсализъм.

Американската литературна школа отива до крайност и в критиката си на генетичния позитивизъм, като му противопоставя типология, лишена от вся-

---

[1] Rene Wellek. Kryzys literatury porównawczej. — Pamiętnik Literacki, 3, 1968.
[2] Москва, 1963.
[3] Ulrich Weisstein. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. W., Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1968. S. 26—27.

какви генетични основи. Обявявайки изследванията на контактите и изворите само за външни и помощни, тя признава за истински предмет на литературната наука самата творба с нейния вътрешен ред и последователност (структурата), напълно откъсната от обстоятелствата и факторите на нейното създаване (епохата, обществената среда и т. н.). Вярно е, че историзмът, отправил погледа си само към исторически документирани връзки между литературите, често е водил до празнодумие и схематизъм. Но не по-малко е вярно, че антигенетичната типология и проучванията, насочени само към типологическите сходства между генетически несвързаните творби, невинаги дават материал за обогатяване на общата поетика, а нееднократно също стигат до формализъм. И това е неизбежна последица от незачитането на идейното съдържание и националните традиции. Издигането на непроходима преграда между твореца и творбата и откъсването на литературата от живота неминуемо създават предпоставки за схематизъм. Прав е цитираният вече Ищван Шотер, когато пише, ча най-добрите представители на американската школа ни дават ценни информации за структурата на литературната творба, но изоставят най-съществените проблеми на творчеството и взаимните връзки между отделните творби. Споменатата вече Мария Янион напълно основателно подчертава, че практикуваната в Америка типология нееднократно води до съвсем арбитрални изводи.

Не ще бъде излишно да добавим, че и сред американските литературоведи крайностите на американската структурална школа будят вече решителни възражения. Хари Левин, автор на монографията за Джойс и на „Essays in Comparative Literature“ (1966), подчертава, че Новата критика, „звено, съединяващо ранните славянски формалисти с по-широк исторически подход от трудовете на Рене Уелек“, е била една стигаща до крайност реакция срещу традиционния метод на изследване, който не се е интересувал от естетическите аспекти. Програмната синтеза на Рене Уелек и Аустин Уорън (Austin Worren) „Theory of Literature“, публикувана в 1948 г., която решително отделя вътрешния аспект на литературата (стил, структура и разни формални прийоми) от външния (обществен, психологически и философски) аспект, е според Левин вече неприемлива. Не е бил прав Сент Бьов, когато е наричал „риторика“ онова, което Новата литература обяви за „вътрешното“, но също тъй неоснователно е аспектите, смятани днес за „външни“, да се изключват от проучванията. Не само формата се превръща в съдържание, но и съдържанието се превръща във форма. Идейната концепция представлява съществен компонент на структурата.[1] За изясняване на несъстоятелността на противопоставянето „процеса“ и „структурата“ твърде много допринесоха трудовете на Леви-Щрос, които недвусмислено доказват, че е невъзможно да се разбират структурите, когато не разбираме процесите.

Едно сближаване на двете школи, които едновременно проявяват тенденции да се освободят от най-ярките си крайности, е несъмнен факт. Клод Пишоа и Андре М. Русо, автори на цитираната вече книга, включват в изложението на проблемите на сравнителното литературознание раздел, озаглавен „Структурализъм“. Те дори са склонни да не признават въобще, че са съществували отделни компаративистични школи. Според тях подобно деление било абсурдно още от момента, когато американският компаративизъм (към 1950 г.) се е противопоставил на френския (или въобще европейския). Но в противовес на това изявление на с. 31, когато говорят за развитието на сравнителното литературознание в Япония, самите автори признават, че японците са се обърнали отначало към „френската“ школа, докато изследвали главно литературите от XIX в., а при проучването на по-сложната съвременна епоха вече клонят към

[1] Вж. Harry Levin. Tematyka a krytyka.

„американската“ концепция. Включването на отделна глава за структурализма явно разширява разбирането за сравнителното литературознание чак до някаква концепция за „компаративизъм без брегове“ или може би е опит за създаване от страна на сравнителното литературознание на собствена теория на литературната наука. Такива опити според Claudio Guillén ще бъдат все по-чести, защото са характерни за най-новия етап от развитието на компаративистиката (вж. Есета за теория на историята на литературата, изд. Ню Джерси, 1971 г.). При все това авторите на този труд са до голяма степен сковани от старите традиции на своята школа. Това проличава в иначе прегледната и несъмнено полезната им работа и особено в раздела „Personnages Littéraires“ (литературни образи или герои), където на с. 151 се казва, че Фауст и Дон Кихот — образите, които писателите величаят най-много, са имали и все още притежават такава необикновена жизненост, че „понякога се запитваме какво би станало без тях с програмите на сравнителното литературознание“. Едно изявление наистина твърде типично за френския компаративизъм!

Тъй или иначе сравнителното литературознание въпреки редица песимистични прогнози се развива все по-буйно в целия свят. Международната асоциация по сравнителното литературознание (Association Internationale de Littérature Comparée / AILC) проведе вече няколко конгреса: 1958 — Чапъл Хил, 1961 — Утрехт, 1964 — Фрибург — Швейцария, 1967 — Белград (само в Югославия съществува отделна катедра по сравнително литературознание). В 1956 г. бе открита в Калкута катедрата по компаративистика. В 1962 г. се състоя конференция по сравнително литературознание в Будапеща. През 1953 г. бе учреден Институт по сравнително литературознание при университета в Токио. През 1967 г. започнаха да излизат „Cahiers algériens de littérature comparée“, които ще допринесат за сближаването на Европа с мюсюлманския свят.

*

Сравнителното литературознание в социалистическите страни, опряно върху принципа на диалектическия материализъм, търси понастоящем своя собствен път. Естествено то не може да бъде механическо обединение върху марксическа почва на историческия и структуралния подход, а един синтез, при който понятието „художествена структура“ ще бъде „освободено от формалистическа трактовка“[1]. Правят се опити да се стигне до един творчески синтез. Дионис Дюришин в ценния си труд „Из историята и теорията на литературната компаративистика“[2] вижда главното ядро на марксическото сравнително литературознание в обединението на историческата поетика със стиловия и жанровия подход към литературните явления. Подобно становище застъпва Ст. Жулкевски по отношение не само на сравнителното, но и на общото марксическо литературознание в труда си „За интеграцията на литературните изследвания“ (Варшава, 1963). Той изхожда от безспорния факт, че в течение на динамичния процес на развитието на междулитературните връзки едни стойности се превръщат в напълно различни, а следователно необходимо е да си служим с категории от функционален и структурален характер.

Естествено генетичната гледна точка може за нас да бъде защитена като метод на изследване, тъй като диалектическият метод е винаги и генетичен, но не и във формата на тесен позитивистичен генетизъм. Литературният генезис трябва да се схваща като вътрешен компонент на творбата, като важна част

---

[1] Вж. Дмитрий Ф. Марков. Теоретически и методологически въпроси на сравнителното изучаване на славянските литератури. — Литературна мисъл, 1972, кн. 1, с. 48.

[2] Dionýz Ďurišin. Z dejín a teorie literáturnej komparatistiky, Vyd. slov. akad. vied, 1970.

от нейната същност. Напълно неприемлив е за нас структурализмът в крайните му формалистични прояви. Нашият светоглед съдържа, и то по иманентен начин, директивата за светогледната интерпретация на формалните изменения. „Литературата — пише полската литературоведка Ханна Дзехчинска, — изразявайки това основно за нас положение, е орган за разбирането на света.“[1] Ето защо нашата цел не може да бъде описването на изолираните формално елементи. Вглеждаме се в структурата на литературните явления и във формалните изменения и насоки, като търсим в тях изразители на промените в разбирането за живота, самосъзнанието на човека и неговата автоинтерпретация. За постигането на тази цел с помощта на сравнителното литературознание нашите страни, чиито литератури дълго време са били, а и продължават да бъдат третирани като бедни роднини, на които само се дават подаяния, се оказват днес в особено изгодно положение. Това се дължи преди всичко на факта, че най-изтъкнатите литературоведи у нас като представители на литератури „по-слабо диференцирани“, „незаконодателни“, „подлежащи на чуждите влияния“ винаги са разглеждали литературната история на собствения си народ за разлика от западноевропейските литературоведи в по-широк общоевропейски контекст. Излизали са и излизат на Запад истории на европейски литератури, без да се споменава в тях за славянските литератури. Обратното явление е било невъзможно. Изучаващите например барока в Полша или символизма в България трябва да ги поставят върху общоевропейския фон — едно изискване, което днес се издига на Запад с особена настойчивост. Л. Голдман в забележителната си книга „Le Dieu caché“ подчертава изрично, че само някакъв по-широк контекст, по-широко цяло дава възможност да се решават основни изследователски проблеми, да се разграничи основното от случайното, да се разбере и обясни историческото значение на дадено явление. В това отношение нациите с т. нар. „големи литератури“ са в най-неизгодно положение, защото „имат винаги склонност да концентрират всичките си сили върху себе си“, както признават Пишоа и Русо.[2] Всеки голям историк на литературата в славянските страни е бил едновременно, без да носи съответен етикет, и компаративист. Важна и неотложна задача на нашето литературознание е да покажем в специални изследвания какви тънки компаративисти са били Боян Пенев, Ив. Д. Шишманов, Михаил Арнаудов.[3] А техните имена няма да намерим в никой от общите очерци и ръководства по сравнително литературознание, излизащи на Запад, и естествено не ще ги намерим, докато сами не попълним тази празнота.

Има и други причини, които определено ни насочват към тъй препоръчваните днес комплексни изследвания. Категорията „цяло“ винаги е играела решаваща роля в марксическата диалектика, според която „значещата“ единица е разбираема само в своя контекст. От друга страна обаче, ние не можем да се съгласим с „културния аристократизъм“ на някои западни изследователи, които приемат съществуването на някаква обща, универсална литература като върховна категория, като идеален образец, на който „малките“ литератури се стремят да подражават. Няма никакво съмнение, че по-задълбочените проучвания както на славянските, така и на литературите от други континенти ще покажат, а в някои случаи вече показаха, че не всички категории в тях съвпадат със западноевропейските. За да може този факт да бъде разкрит докрай, необходимо е да премислим още веднъж както цялата ни национална литература, така и основните положения

---

[1] Hanna Dziechcińska. O metodologicznych zagadnieniach współczesnej komparatystyki. — Ruch Literacki, R. VII, z. 1 (34), 1966.

[2] Цит. книга, с. 178.

[3] По инициатива на проф. Е. Георгиев сътрудници на Института за литература започнаха вече да работят върху тази тема.

от общото литературознание, за да ги съпоставим по нов, качествено по-висок начин.

В нашите страни, намиращи се на кръстопът на много влияния, идващи както от Запад, така и от Изток, е по-ясно съзнанието, че процесът на развитието на всяка национална литература е обусловен от развитието на всички други литератури и затова особено близък ни е постулатът на нашето съвремие да бъде създадена нова поетика, опряна върху опита, почерпен от всички, достъпни за нас зони на човешката култура. Образът на историята на европейската литература ще си остане едностранчив и непълен, ако не се разгледа мястото и на по-малко диференцираните или закъснели в своето развитие литератури. Цитираната вече полска литературоведка Дзехчинска пише, като безспорно има пред вид известния труд на ван Тигем: „Създава се ярка карикатура на историята, когато развитието на европейската литература от 1500 години е затворено в тясната схема, извлечена от развитието на френската литература." Югославският компаративист Мирко Деянович в критичните си бележки върху труда на W. P. Friederich и D. Malone „Очерк по сравнително литературознание от Данте до О'Нил" (Чапъл Хил, 1954) подчертава, че на славянските литератури не се отделя достатъчно място, когато западните компаративисти решават общите въпроси на европейския литературен процес. Александър Флакер в книгата си „Književne poredbe" (Zagreb, 1968) очертава мястото на хърватската литература в общоевропейския литературен процес и приноса на тази литература в общоевропейската литературна съкровищница. Не се касае обаче само до това да се изтъкне значението на славянските литератури за развитието на европейската литература, макар че и това е твърде необходимо: време е вече да се покаже ролята на старата българска литература и особено на богомилството и неговата книжнина в общоевропейския историко-литературен процес, на полската романтична литература и философия, на големите представители на руския реализъм от XIX в. и т. н. Не е главното и в това да въведем редица нови славянски имена в пантеона на световната литература, където фигурират само имената на Достоевски, Пушкин, Толстой, Кохановски, Мицкевич, а все още липсват тези на Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Вапцаров, Йовков, Алеко Константинов и други, макар че и това е също една от предстоящите ни задачи. Същината на проблемата се състои преди всичко в новото схващане на понятието „световна литература", опряно върху представата за съществуването на всеобщи, генерални, наднационални закономерности на литературното развитие и върху пълното съзнание за взаимообусловеност на генетико-контактните и структурно-типологически форми на междулитературното общуване на народите от цял свят. „Световната литература — пише Дионис Дюришин — не е само сбор от национални литератури, поставени една до друга в синхронична или диахронична поредица, не е и сбор от върховните постижения на отделните литератури, а комплекс от литературни творби, по известен начин взаимно зависими в генетично и типологично отношение." За задълбоченото проучване на този основен проблем имат като че ли най-благоприятни условия съветските литературоведи. С особена настойчивост изтъкнатият съветски ориенталист Н. И. Конрад подчертава, че само всемирният исторически аспект разкрива природата на историческите явления в цялата им пълнота и значение. Необходимо е да се види общосветовният литературен процес „в целия му действителен световен мащаб", да се покаже, че той е „продукт на съвместната дейност на цялото човечество", да се „моделират общите категории върху материал на Запада и Изтока"[1].

Тези изисквания се поставят с такава категоричност съвсем правомерно в една многонационална държава, каквато е Съветският съюз. Та тъкмо там се

---

[1] Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972. с. 453, 428, 25.

откриват и популяризират съкровищата на народната епика на племената на Кавказ, Средна Азия и Сибир. Там в пантеона на гениалните представители на световната литература се въведе лириката на Ду Фу и „Витязът с тигрова кожа“ от Шота Руставели. Там се подготвя многотомна „История на съветската многонационална литература“, а специализирани ориенталски издателства пускат всяка година нови преводи на класически и съвременни творби на народите на Индия, Китай, Япония, Корея и специална серия „Паметници на източната писменост“, някои от които издавани направо от уникални ръкописи! Тук се издават многобройни сборници от преводи на приказки, песни и поговорки на народите на Африка и Океания, на Латинска Америка, паметници на предколумбийската писменост от „Попол вух“ (Popol vuh) — създадена на езика кече свещена книга на маите. Руската преводна литература прониква във всяко кътче на света и съсредоточава във все по-голяма степен енергията на всички езици от всички епохи. В тази страна проблемите на сравнителното литературознание добиват световни измерения и мащаби, а съзнанието за тяхното значение расте от година на година.

Израз на това беше предприемането на грандиозното и смело колективно дело — написването на история на световната литература. Създателите на тази история си поставят извънредно трудната задача да обхванат целия сложен световен литературен процес. „Самото развитие на нашата наука ни насочва — пише Конрад — към обобщение и осветление на световния историко-литературен процес“ (с. 415). В тази история трябва да бъдат изяснени въпросите за движението на световния литературен процес, съдържанието му и подтиците, които го създават. При това ще трябва да се покаже, както подчертава Конрад, че наред с движението във всяка отделна зона има и общо световно движение (с. 424). Затова истинската световна литература не може да бъде прост сбор от истории на отделните литератури. Те се съединяват не само въз основа на субстанциалното си единство, те са свързани и от общото движение на историята. Твърде ценна подготвителна работа са усилията на съвременните ориенталисти да очертаят една обща схема на историко-литературен процес в Изтока. Важно място заема тук опитът на Конрад да установи понятието „Ренесанс“ като световно явление, като проява на историческа закономерност от световен мащаб. Като ценен извод от този опит идва и предложението на Конрад да се премахне при създаването на История на световната литература обикновеният хронологичен принцип. В раздела, посветен например на Ренесанса, да се разглежда китайската литература от VIII до XII в. заедно с европейския Ренесанс от XIV до XVI в. Основното изискване е литературният историк да има поглед „отгоре“, а не от една или друга страна (с. 98). Тогава въпросът за епохата на Ренесанса престава да бъде въпрос на която и да било отделна страна, а става въпрос на световния литературен процес. Така може да бъде реализирана и голямата мечта да се изработи обща литературна теория, построена върху историята на литературите на цялото човечество. В нея ясно ще проличи, че няма, както казва Конрад, народи изконно напреднали и изконно изостанали; че всеки народ с нещо превъзхожда другите и всеки в известна епоха става водещ народ.

Западноевропейският компаративизъм, достигнал най-големия разцвет в страните със стари и богати култури, не е могъл да приеме друг облик освен формата на проучванията, в които въздействуващата страна се изтъква на преден план за сметка на приемащата, третирана като непълноценна, несамостоятелна и пасивна. Не по-малко закономерен е фактът, че тъкмо в страните с литератури, които дълго са били считани за предимно приемащи, и на първо място в славянските, най-енергично се отстоява неоспоримата вече истина, че в същност активен не е този, който влияе, а този, който приема влиянието. Все по-ясен става фактът, че същото литературно явление придобива понякога съвсем друго значение

в страната, която го усвоява. В отечеството си символизмът — пише Ищван Шотер — е бил лишен от всякакво революционно съдържание, а в редица страни на Източна и Централна Европа той често става средство за израз на революционна поезия. Резултатът не зависи непосредствено от това, което предизвиква влиянието — той понякога е противоположен на мислите и намеренията на влияещия. Такива „парадокси“ стават разбираеми само тогава, когато ги погледнем от страната на асимилационните усилия и стремежи на отделните творци и на отделните национални литератури. Чуждото въздействие може да ускори или да забави някакъв литературен процес, но не може да предизвика в една литература процес, който не е в руслото на нейните тенденции на развитие. Виктор Жирмунски в критичните си бележки за западния компаративизъм изрично подчертава в цитираната вече студия, че емпиричните съпоставки на фактите, неопрени на никакви принципи, откъснати от историческия контекст, мирогледа на автора и неговия стил, извършени въз основа на чисто външни прилики и механически схващани влияния, не са в състояние да държат сметка за историческата, националната и индивидуалната специфика и дълбокото преобразуване на всяка заемка в зависимост от тази специфика (с. 282). Трябва да съществува нужда от определен идеологически внос, да съществуват определени аналогични тенденции на развитие (А. Н. Веселовски ги е наричал „сходни течения“), за да може една творба да окаже влияние. Изборът, асимилацията и трансформацията на възприемането се извършват винаги от литературата, която усвоява влиянието и съгласно нуждите ѝ. Само в светлината на тази истина може да бъде обяснен фактът, че „Бодлер — както пише Ищван Шотер — е отсъствувал в световната литература от перспективата на унгарската поезия от 1850 г.“ и че Шилер е имал, по думите на Достоевски, по-голямо въздействие в Русия, отколкото във Франция и че е отбелязал „почти епоха“ в развитието на руската литература.

Само като имаме пред вид безспорния факт на активността на приемащия въздействието, можем да се освободим от чувството за малоценност и от още често срещаното в славянските страни преувеличаване на значението на западноевропейските литературни влияния. В Полша, където връзките на националната литература и култура със западния свят са били винаги много близки и живи, още в 1921 г. изтъкнатият литературовед Вацлав Борови в труда си „За влиянията и зависимостите в литературата“ категорично се противопостави на практиката да не се забелязват зад чуждите влияния както родните извори на творчеството на един писател, така и своеобразната му индивидуалност. Като парадокс се сочи фактът, че творчеството на Юлиуш Словацки — една гениална поетическа индивидуалност, се е разглеждало от някои критици като сбор от влияния, като крехък повит, оплитащ мощните дънери на чуждите дървета. И то само поради това, че поетът често е черпил мотиви и сюжети от западните майстори на словото. Против легендата за всемогъщото влияние на Уолтър Скот върху създаването и развитието на полския исторически роман се бори Вацлав Кубацки, а Мариан Якубец доказва в своите трудове, че идеята за славянската общност е съществувала у славянските народи дълго преди да се появят съчиненията на Хердер. Несъмнен е вече фактът, че до редица нови идеи и концепции славянските народи са стигали по собствени пътища.

Понякога т. нар. западни „влияния“ се изразяват в безусловното отричане на автора, който на пръв поглед има силно въздействие върху един славянски писател. Немалко се писа за влиянието на Зола върху Достоевски или върху автора на „Селяни“ Владислав Реймонт. Но и досега не е проучен въпросът за особената форма на това „влияние“. В същност и двамата славянски писатели остро полемизират със Зола, решително отричайки неговия мироглед, макар че усвояват по нещо от писателската му техника.

При литературните въздействия това, което в един контекст има съществено значение, в друг може да бъде само украшение. Когато разбираме същината на цялата творба и нейната функция в литературния процес на дадената литература, можем правилно да решим този въпрос. Необходимо е обаче да проникнем в структурата както на творбата, така и на дадената литература, като я третираме не формалистически, а с марксически подход, който може да ни доведе до диалектическото разбиране на проблемите. Ясно е днес, че както отделните творби, така и отделните национални литератури са цялостни структури, които асимилират и преработват почерпения от друго място градивен материал според законите на собственото си развитие. Дюришин така формулира този принцип: „Междулитературните връзки се реализират в известна структура (всяка национална литература е отделна развиваща се структурна единица) в зависимост от предразположението и нуждите на тази структура да абсорбира и претворява в духа на собствените си тенденции на развитие хетерогенните литературни подтици и импулси“ (с. 166).

Всичко това съвсем не означава, че проучванията на чуждите влияния и съпоставките между славянските и западноевропейските творци са нещо излишно и безполезно. Напротив, без такива паралели и конфронтации е невъзможно и разкриването на националното своеобразие на една литература. Това е неизбежен път, по който трябва да мине литературната историческа и критическа мисъл във всяка страна. И ние можем да обвиняваме например големите полски критици от периода между двете войни — Тадеуш Бой-Желенски, Карол Ижиковски и Станислав Бжозовски (от малко по-ранен период в сравнение с първите двама — че са оценявали полската литература, излизайки от големите европейски литератури като еталон за полската. За Желенски такъв еталон е била френската литература, за Ижиковски — немската, а за Бжозовски — английската. Но не можем да си затворим очите пред факта, че и тримата са допринесли може би най-много за поставянето на полската литература в широкия общоевропейски контекст, без което осъзнаването на националната специфика е немислимо. Не бива също така да изпадаме и в друга, не по-малко вредна крайност — да правим от собствената си литература еталон за всички останали.

От всичко казано дотук става ясно, че никакво външно въздействие или влияние върху собствената ни литература, никакво подражание, заимстване, стилизация, аналогия с творби от чужди автори, полемика или пародия на чужди творби не могат да бъдат правилно изтълкувани, ако не разбираме значещата структура на собствената си литература и нейните своеобразни тенденции на развитие. Една неотложна задача става впрочем разкриването на спецификата на всяка национална литература съгласно принципа „разнообразие в единството“, т. е. в общоевропейски, а по-късно и в общосветовен контекст. Полският компаративист Мечислав Брамер бележи в статията си „Някои перспективи на сравнителните литературни проучвания в Полша“: „За компаративиста литературата на собствения му народ е този еталон, който има пред очите си.“[1] Това е съвсем вярно и все пак в случая трябва да изоставим временно този еталон и да вземем за изходна и повратна точка някакъв по-широк, определен модел било на развитието на другите литератури от същата литературна зона, било модела на развитието на западноевропейските литератури. На всички ни е известно колко полезен беше опитът на Г. Гачев да съпостави развитието на българската литература със западноевропейския модел, колко плодотворни мисли събуди той въпреки някои крайни и неприемливи за нас постановки. Спецификата на една национална литература изпъква само при сравнение с други литератури и винаги,

---

[1] Mieczysław Brahmer. Niektóre perspektywy porównawczych studiów literackich w Polsce.—Przegląd humanistyczny, 1 (22), R. V, 1961.

както пише Конрад, пространствената ограниченост пречи за създаването на пълната и правилна характеристика на литературните процеси и у отделните народи (с. 311). Изрично трябва да се подчертае, че при плодотворния за нас опит на Гачев не може да става дума за някакъв западноевропоцентризъм. Трябва пак да си спомним мъдрите думи на Конрад, че съпоставките с общите положения, извлечени от историята на европейските народи, съвсем не означават европоцентризъм, а са нещо абсолютно необходимо и неизбежно, стига чуждите категории да не се пренасят по механичен начин. Редица въпроси за националното своеобразие на българската литература се откроиха ясно именно за това, че Гачев ни помогна да ги видим върху широк общоевропейски фон.

От друга страна обаче, безспорен признак на западноевропоцентризма е стремежът да се докаже на всяка цена, че българската литература е минала през всички големи епохи, известни на нас от развитието на западните европейски литератури. Да се твърди например, че в българската литература е имало барок или псевдокласицизъм само въз основа на това, че са се появили няколко отделни произведения, в които могат да се открият барокови или псевдокласически черти, означава да не се държи сметка за спецификата на българския литературен процес, който се развива в условия, неблагоприятни за появата на тези течения. Да смятаме, че това е някакъв минус и недостатък на българската литература, че в нея отсъствува едно или друго литературно течение, би означавало да забравяме безспорния закон, че когато в една литература нещо липсва, то в нея непременно ще намерим, и то в изобилие, нещо друго, от което другите литератури са лишени или го притежават само в малка степен. Всяка литература има собствената си целесъобразност, собствената си вътрешна осмисленост. И по-малко диференцираните литератури притежават своята пълноценност за даденото време и за обществото, което обслужват, и именно тази своеобразна пълноценност трябва да бъде разкрита и показана. Днес е съвсем ясно, че както в областта на обществено-икономическия живот, така и в литературното развитие отделните страни могат да прескачат определени етапи. Редица страни, влезли в състава на Съветския съюз, са преминали направо от феодалния строй към социализма, без да минават през капитализма. Що се отнася до литературата, „не е задължително — пише Виктор Жирмунски — закъснелите в развитието си литератури, които изживяват периода на ускореното си развитие, да повтарят всички етапи, през които е преминала европейската литература“[1].

Развитието както на народите, така и на техните литератури върви неравномерно и тъкмо неравномерността му е един от моторите на историческия процес. Във всяка голяма епоха — изтъква Конрад — тласъкът напред се създава в някакъв отделен район на света.[2] В българската литература нямаме барок и псевдокласицизъм, затова пък имаме твърде ранна и богата средновековна книжнина на българския език, и то тогава, когато другите народи „говорят на собствения си език само с конете си“.

Много плодотворно би било сравнителното разглеждане на българската литература с византийската литература, която все още е недостатъчно проучена. Редица западни компаративисти смятат проучванията в тази литературна зона за една неотложна задача. Българската литература трябва да се постави и в контекста на литературите на Близкия и Далечния Изток. Констатацията на Конрад, че литературите в страните на Изтока, едва поели пътя на романа, при това в крайно сантименталната му форма, и неуспели да усвоят този път изцяло, вече се отправят към реализма — буди мисли за известни аналогии. Естествено всичко това не е по силите на един изследовател. Прав е цитираният вече Ме-

[1] Цит. студия, с. 285.
[2] Цит. кн., с. 427.

числав Брамер, когато пише, че далеч от нас е епохата на Weltliteratur на Гьоте, когато единицата е могла да обхване достиженията на своето време. Само един колектив от специалисти би могъл да проучи тези проблеми в духа на най-новите изисквания, които формулират като главен предмет на сравнителното литературознание „процеса, който се реализира във взаимното подменяне на двете сфери — международната и вътрешно литературната“[1].

Ищван Шотер вижда и друга отрицателна страна на незачитането активността на приемащата страна при литературните въздействия, този път неизгодна и за самите „водещи“ литератури. Когато френската компаративистична школа, която той все пак счита за „по-близка на нас“, не се интересува от възприемащи влиянието литератури, тя просто не може да обясни и естеството на самото влияние. Със събраната си огромна документация тя допринася по-скоро за прикриване на най-съществените въпроси. Трудовете за литературната слава на Юго, Байрон, като не засягат същината на самите творби, имат само документална стойност. Те не дават възможност нито да се разбере по-добре Гьоте или Байрон, нито писателите, които са се намирали под тяхното влияние. Традиционният компаративистичен подход, при който се определят разликите и приликите, е само встъпителен етап от работата, който трябва да послужи на едно творческо обобщение. Една монография, да кажем, за Байрон, която би си поставила за задача да отговори на въпроса, защо и как разните литератури през различните епохи са се нуждаели от този писател и как са усвоявали и интерпретирали неговото творчество съгласно собствените си представи, би могла да разкрие и нови аспекти на тълкуването на Байрон, незабелязани и от английските специалисти. Следователно трябва да се види функционирането на заетите елементи в новата творба. Тук особено важен е въпросът за значението на литературната традиция. Явлението традиция е по-широко от явлението влияние, то обхваща въздействията на известни комплекси, в рамките на които може да влиза влиянието на една творба върху друга. Съществен става фактът на избора в конкретен исторически период на такива, а не на други творби, мотиви или конструкции. Необходими стават конфронтации със съществуващите естетически норми на приемащата среда, за да се види доколко една литература във вътрешното си развитие е способна да се „насища“ с художествени стойности на друга литература, т. е. да влиза с нея във „вътрешни“, по определението на Дюришин, връзки. С други думи, в центъра на вниманието на компаративиста трябва да застане днес вътрешната историческа динамика на приемащата литература.

Наред с въпроса за активността на приемащата страна възниква и проблемът, пряко свързан с отхвърлянето на старата практика всяко сходство да се обяснява с влияние. Закономерността на историческия процес ни дава основание да приемем, че съществуват прилики и сходства между исторически, а следователно и литературни явления, които не са резултат на генетични (контактни) връзки, а са проява тъкмо на този процес. Такъв е например убедително разкритият от Конрад случай с появата на Ренесанса в китайската литература. Този род сходства, наричан типологически, обикновено се отнасят към закономерности от по-общ характер. Много и разнообразни наблюдения са насочили към тях вниманието на компаративистите. В редица нови проучвания се оказало невъзможно едно литературно явление да бъде сведено до единствен, конкретен генезис. Същите явления се появяват в разни страни и през различни епохи независимо едно от друго. Понятието „оригинален“ става днес — както изтъкват Пишоа и Русо — също така подозрително, както понятието „примитивен“ за етнолозите. Дори по отношение на възникването на отделните литературни жанрове невинаги

[1] Цит. кн. на Дюришин, с. 150.

може да се установи техният моногенезис. Понякога имаме съвсем очевидно работа с полигенезис (възникването например на „селския роман"). Когато си даваме ясна сметка за възможността редица прилики да имат типологичен характер, преставаме да търсим генетична връзка там, където сходството е резултат на подобни външни условия, аналогии в представения материал, реалиите, свойствени за дадената епоха или подобен светоглед на авторите. Ще се предпазим и от безплодните паралели и сравнения между творбите, които в типологическо отношение са напълно различни, макар че контактни връзки могат да бъдат налице. Такъв случай е умело разгледан от полския русист Базили Бялокозович в книгата му „Из историята на взаимните полско-руски литературни връзки през XIX в." (Варшава, 1971). Поставяйки въпроса за отношението между историческите романи на Сенкевич и „Война и мир" на Толстой, той подчертава, че съпоставката на тези романи не може да бъде плодотворна, макар че между двамата творци е съществувала контактна връзка, тъй като творбата на Толстой е създадена в съвсем друга, нова за историческия роман поетика, докато романите на Сенкевич спазват традиционния строеж на приключенско-авантюристичните исторически романи от XIX в.

Типологическите съпоставки разкриват пред сравнителното литературознание широки възможности, направо може да се каже — нови хоризонти. Те имат най-голямо бъдеще, защото са в съзвучие с епохата, в която живеем. Ловът на влияния като последици от лични контакти става занимание все по-безсмислено. Днес е невъзможно да се проследят личните връзки на един творец с чуждите литератури. Не е вече достатъчно да направим списък на книги от личната или семейната библиотека на един писател. Той влиза във всекидневен допир с чуждите литератури било чрез пресата, било чрез телевизията, киното, библиотеките и т. н. Всички се свързват с всички във все по-голяма степен.

Многообещаващите типологични проучвания са обаче нещо извънредно трудно и самоизмамват се тези, които мислят, че тъкмо тук работата е най-лесна. Всичко — разсъждават те — може да се сравнява с всичко. Не съществуват никакви изисквания, нито принципи. А в същност тъкмо при типологическите съпоставки те са далеч по-сложни и по-строги, отколкото при изследването на генетичните връзки. Защото тук трябва да се имат пред вид не само външните исторически условия, но и законите на вътрешното развитие на отделните литератури. Когато се сравняват форми и жанрове, а дори и цели литературни течения, несвързани генетично помежду си, литературните закономерности се разкриват най-добре и задачата на изследователя може да бъде проучването на самата типологическа общност на явленията (например типологическото сродство на рицарския роман в западните европейски литератури и военната епопея в японската литература). Но на практика, когато имаме работа с литератури от същата или близките зони, контактните връзки и типологическите сходства най-често взаимно се обуславят. Понякога е много трудно те да бъдат разграничени. И затова е най-добре генетичният и типологическият метод да бъдат прилагани заедно. Диахроничната и синхроничната гледна точка взаимно да се допълват. Историческите сходства, наричани типологически — пише Жирмунски, — и взаимните литературни въздействия са диалектически свързани и в процеса на развитието на литературата трябва да бъдат разглеждани като два аспекта на едно историческо явление. Полската литературоведка Мария Янион дори смята, че ключът към съвременния хуманизъм е връзката между структурното описание, свързано с типологията и генетичното обяснение. Няма защо да смятаме, твърди тя, че анализите от структурен тип са нещо чуждо за нас, тъй като пример за такива анализи ни дава Маркс вече в „Капитала".

Сравнителните типологични проучвания, накратко казано, са плодотворни само тогава, когато изпълняват следните основни задачи или поне едната от

тях: 1. Дават възможност за по-дълбокото проникване поне в едната от сравняваните творби или други литературни явления. 2. Подпомагат разкриването на националната специфика на дадената литература. 3. Допринасят за обогатяването на литературната теория, за разкриването на общите закономерности на литературното развитие.

Типологическият сравнителен подход трябва да бъде обусловен от динамиката и инерцията на развитието на националните литератури и да създава предпоставка за един синтез, схващан и тълкуван върху фона на висшите свръхнационални литературни контексти. Следователно въпросът за определянето на националната специфика не е въпрос на национален сепаратизъм, а тъкмо обратното — стремеж към общочовешка интеграция. Типологическото сравнение на литературните явления е тук абсолютно неизбежно, тъй като спецификата се разкрива само с помощта на сравнението. Но за да могат сравненията да бъдат плодотворни в научно отношение и методологически обосновани, при съпоставките на две различни литератури в определени епохи, т. е. на две различни историко-литературни ситуации, трябва да се държи сметка за различните пропорции, каквито добива даденият жанр или друго литературно явление в страната с по-малко или повече диференцирана култура. Само когато си даваме сметка за диференцираността на двете съпоставяни литератури, можем да разберем до каква степен приемането и вътрешното претворяване на „типологически адекватните чужди подтици“ (Дюришин) могат в нова структура да предизвикат появата на ново качество. Не успеем ли да разберем облика на това ново качество, ние нямаме податки и за установяването на своеобразната специфика на собствената си литература. При това обаче не бива да мислим, че всяка творба на известен автор трябва да има стимулиращ характер. Една творба, например „Селяни“ от Реймонт или „Под игото“ на Иван Вазов, може да има успех в другите страни, защото дава интересни данни за живота на дадения народ, но не притежава стимулиращо въздействие. От голямо значение е и кога дадената творба прониква в другите страни. Например фактът, че едва наскоро е излязло „Под игото“ в Япония, говори сам по себе си. Естествено техниката на тази творба е вече остаряла за съвременните писатели и в това отношение страните с по-малко известни езици са винаги в по-неблагоприятно положение.

Различни са и степента на обработката на езиково-конструктивните средства в различните страни и теоретическото съзнание у самите творци. Сравнителното типологическо проучване трябва да държи сметка за това. Негово задължение е да се стреми към историко-литературното обобщение и само при наличието на такъв стремеж анализът може да има динамичен характер. Динамичният характер на типологически съпоставки може да бъде осигурен единствено тогава, когато приликите между сравняваните литературни явления са интензивни. Ако сравнението се провежда въз основа само на един белег, обикновено от идейно естество (например патриотизъм, революционност), без да се навлиза по-дълбоко в структурната и функционалната същност на сравняваните явления, напрежението е толкова слабо, че съпоставката не може да доведе до важни теоретически изводи. От този недъг страдат у нас редица трудове из областта на сравнителното литературознание, въпрос, който заслужава по-подробно разглеждане.

Както прекалената теснота на погледа, така и прекалената широта може да бъде опасна. При голямата широта и изобилие на повърхностно съпоставян материал изводите са толкова общи, че в повечето случаи могат да бъдат направени и от неспециалисти, защото не се основават на задълбочен научен анализ, а са резултат на външни впечатления и хрумвания. „Конкретность историко-литературных и теоретических исследований — вот в чем сегодня остро нуж-

дается наша литературоведческая наука“ — писа Неупокоева преди няколко години[1] и това изискване не загуби все още нищо от своята актуалност.

При типологически съпоставки чрез приликите трябва да се виждат различията. Необходимо е да се държи сметка и за висшите или т. нар. свръхнационални литературни единици, за „инвариантите“ на човешкото въображение, т. е. образи, които намираме във всички цивилизации и всички езици, за онова, което Eugenio d'Ors нарича „еони“ (вечни субстанции), които се изразяват в противопоставката на дионизийското (бароково-романтично) и аполонското (класическо-рационалното) начало, проявяваща се във всички цивилизации и времена.[2] Да не държим сметка за тях означава да подменим например романтизма като конкретна историко-литературна категория с романтизма като „еон“ и по този начин да представим повечето от българските писатели, както прави Кръстьо Генов в книгата си „Романтизмът в българската литература“, за романтици.

При типологическите изследвания трябва да се има пред вид и топиката, т. е. общите места, които се повтарят като готови клишета, някои само в определени епохи, други, свързани с архаичния свят на колективното съзнание, в разни времена. Тук въпросът е не само да не изтълкуваме погрешно един топос като лично изживяване, но и обратното — да не сметнем лично преживяното за топика. Когато например Паисий неколкократно подчертава собствената си и на народа си простота, то тук нямаме работа с тъй разпространената през средновековието топика на изтъкването на скромността и нищожеството на автора, а с „простота“ като определена философска категория, с функционално значение за творбата.

Типологически съпоставки на едно литературно течение, да кажем символизма, в две различни литератури, не могат да се правят, докато това течение не бъде напълно проучено на местна почва. В противен случай изводите ще имат много общ характер и ще бъдат лишени от по-значителна научна стойност.

Един сравнително нов клон на компаративистиката, твърде полезен за развитието на психологията на народите, е проучването на образа на дадена страна в чужди литератури или на героите от дадена националност, представени в чуждестранни творби. В това отношение за класически труд може да се смята „Великобритания пред френското обществено мнение през XVII в.“ (1930) от Жорж Асколи. У нас пък „България и нейният народ в очите на англо-саксонските пътешественици, 1586—1878“, С., 1949, от М. Лео.

Това са теми трудни, криещи в себе си също големи опасности предимно от националистически увлечения или раздразнителност. Те изискват не само задълбочен анализ, но и спокоен, обективен подход. Обикновено не е достатъчно проучването на самите творби, а трябва да се прибягва и към проверки в периодичния печат. Що се отнася до образи на герои от една националност в чуждите литератури, тук трябва да се прави основна разлика между две категории герои. Едните са представени само формално, като принадлежащи към дадената националност, а в действителност авторът въплъщава в тях или някаква собствена концепция, или създава героя по собствен образ и подобие. Другите са очертани в резултат на личните наблюдения на автора. Естествено само втората категория герои могат да имат стойност за изводи относно народопсихологията на дадената нация. Така например М. Чайковски, когато създава образа на своя Кърджали в едноименната си повест, не притежава още никакви лични наблюдения, тъй като никога не е стъпвал в България, и този герой е плод на неговата фантазия, събудена от разказа на Пушкин и от желанието му да въплъти в него както собстве-

---

[1] Цит. кн., с. 20.
[2] Вж. Пишоа и Русо, цит. кн., с. 107.

ните си черти, така и някои черти на най-известните тогава и любими герои на романтичните творби. Съвършено различен е случаят със З. Милковски (Т. Т. Йеж). Той създава в своите романи образи на българи, след като е живял в България и е бил с българския народ в близък и непосредствен контакт. Затова неговият Стоян от романа „Зарница“ — един бай Ганю от ранен стадий на капиталистическото развитие, притежава неподправен автентизъм и дава основание за убедителни обобщения и изводи. Не бива да се забравя важната директива, сполучливо формулирана от Ищван Шотер, „За полезността на сравнителния метод решаващо е това, в каква степен той допринася за задълбочаването на материалистично-диалектическия и исторически анализ на литературното изражение на действителността.“[1]

При изследването на междулитературните отношения особено плодотворни за теоретически изводи могат да бъдат проучванията на „мултилитературните“ връзки. Тогава връзката на приеманото и приемащото явление отстъпва на заден план, а на първо място изпъкват, както бележи Дюришин, зависимости от по-висша степен, надминаващи границите на народната литература, закономерности на междулитературния процес на развитието. Тези закономерности се извличат от развитието на народните литератури, но в крайна сметка, като ги синтезираме, се оказва, че те не се покриват с тях, а че се създава едно ново цяло, което съвсем не е механически сбор от частите, от които е създадено. Междулитературната линия на развитието се изменя в зависимост от промените в сферата на народните литератури, но и развитието на народните литератури подлежи от своя страна на влиянието на доминиращите „наднародни тенденции на развитие“ (Конрад). За този важен факт на „обратното спрежение“ в отношенията между литературите трябва да има пълно съзнание. От голямо значение е и фактът, че явление, което приема определена форма в рамките на една национална литература, незабавно променя характера си, когато го изследваме върху плоскостта на отношенията на няколко национални литератури. Някои смятат например, че романтизмът има толкова аспекти, колкото са националните литератури. Едва един синтез на това множество аспекти и съпоставката на тези разлики в значенията може да ни доведе до истинското разбиране на неговата същност. А това може да направи само един компаративист, както изтъква полският философ Владислав Татаркевич.[2] Опасно е да се борави с готови понятия „романтизъм“, „реализъм“, „класицизъм“ и т. н., тъй като те могат да добиват различен смисъл в зависимост от епохата и народа. Не може следователно да се реши сериозно въпросът за съществуването на романтизма, псевдокласицизма или барока в една национална литература, ако не се разгледа този въпрос върху широк общоевропейски фон.

В сравнителното литературознание важно и традиционно място заема т. нар. тематология (Stoffgeschichte), която отново си извоюва право на съществуване въпреки възраженията против този вид сравнителни изследвания (например на Бенедето Кроче). В случая се изхожда от общозначими теми, например „Образът на твореца в литературата“ или „Образът на Антигона в европейските литератури“ и т. н., и се правят проучвания както в диахроничен, така и в синхроничен аспект. Пиер Маро в „Revue de littérature comparée“[3] с право изтъква, че това е изключително опасен род изследвания, тъй като те не познават никакви граници между страните, нито между езиците, нито между жанровете; те засягат и всички изкуства. Изследването на подобна тема може да бъде задача само за един много опитен литературовед, извършил основна подготвителна работа.

---

[1] Цит. студия, с. 302.
[2] W. Tatarkiewicz. Romantyzm czyli rozpacz semantyka. — Pam. Lit., 4, 1971.
[3] Кн. 1, 1968, с. 291.

В по-малко опитни и изкусни ръце — пише Маро — тематологията лесно може да се превърне в смес от разни елементи, които не създават никаква картина. Изследването на една тема прилича на сложна мозайка, която само един голям литературовед превръща в „огромна картина на човешката съдба — нещо твърде ценно за литературата и хуманитарния ѝ смисъл“. Тези бележки на Маро са писани във връзка с появата на известната книга на Раймонд Трусон (Raymond Trousson) „Темата на Прометей в европейската литература“, Женева, 1964, която се счита за един рядък успех в областта на този вид изследвания. Наистина Маро я упреква, че в нея липсва материал, почерпен от скандинавските и славянските литератури. Но в статия, написана от самия Трусон, в която той ни поднася основен анализ на методологията на този вид изследвания, авторът с пълно право отговаря, че при проучванията на една тема важна е не изчерпателността, а правилната конструкция тъкмо затова, че материалът е необятен. Този род изследвания не бива да бъдат опрени и върху хронологическия принцип, а трябва да се изграждат съгласно указанията на вътрешните проблеми и изисквания на самата тема.

Без да претендираме за изчерпателност, трябва да отделим още поне малко място за два важни въпроса, пряко свързани със сравнителното литературознание. Това са въпросите за литературната критика и за превода. Без развитието на сравнителните проучвания в областта на съвременната литература не може правилно да функционира и литературната критика в дадена страна. В един преглед, поместен в „Revue de littérature comparée“, изрично се подчертава, че във Франция буйното развитие на литературната критика е станало възможно благодарение на сравнението на творбите на френските автори с чуждестранните литератури.[1] Неслучайно главна тема на съвещанието на Международния конгрес на литературните критици, състоял се в 1970 г. в Барцелона, е била „отговорността на критика към чуждите литератури“. Само един компаративист може да направи оценка на една съвременна литературна творба, като я постави върху международен фон, и по този начин да определи както нейното значение, така и характерните за нашето време доминанти било в дадена литература, било на световната арена.

Въпросите, свързани с художествения превод, застават по естествен начин в центъра на вниманието на компаративиста. Литературата за разлика от музиката и изящните изкуства не може да стигне до чуждестранните консуматори, без да си послужи с помощта на превода. Каквото и да се приказва за несъвършенството на всякакви преводи, те си остават най-важният начин за създаване на връзките между хората от цял свят. Когато Гьоте е издал своя „Westöstlicher Divan“, той е подарил съкровище на персийската поезия не само на немския народ. Междулитературните връзки са една от основните причини за възникването на преводаческата дейност, но същевременно те видоизменят отвътре преводаческата практика. Полската литературоведка Ядвига Зентарска в труда си „Изкуството на превода според литературните възгледи на полското просвещение“ (1969), където полският конкретен материал се разглежда върху общоевропейския фон, по интересен начин показва до каква степен теорията на превода е обусловена не само исторически, но и е зависима от националната специфика. Във връзка с превода възникват редица неразработени още проблеми, като между другото: оценката на оригинала, изразена в самия превод, актуализацията на оригинала, трудностите и преодоляването им, когато преводачът има работа с две различни поетики, различни историко-културни традиции. За теорията на превода може днес да допринесе най-много конкретният вътрешен, литературно-исторически разбор на преводаческите методи. При едни преводи може да имаме

[1] Кн. 1, 1968.

налице усвояване на нов творчески метод и това става обикновено, когато преводът се прави в условията на две нееднородни литератури. Споменатият вече френски професор по сравнителна литература Рене Етиамбл предлага да се проследяват преводите на едно стихотворение на няколко езика и да се отбелязват разликите в тези преводи, тъй като те зависят от мирогледните суперструктури и от традиционните в дадена страна образи. Този метод би допринесъл според Етиамбл твърде много за създаването на сравнителна поетика и определяне на формите на литературното виждане. Естествено ефикасността му може да бъде проверена само с практиката. Въобще сравнителното литературознание, както и другите области на литературната наука ще разработват своята теория, опирайки се на практиката. Та тъкмо в практиката човекът стига до най-съвършените методи на работа. С амбициозното си и издържано в методологично отношение изследване Трусон успя да реабилитира тъй атакуваната тематология. Италианската компаративистка Даниела Делла Вале в книгата си „Барок и маниеризъм“[1] си поставя за цел да проучи в сравнителен френско-италиански аспект творби на неизвестни или забравени днес автори и това се оказва твърде полезно за по-дълбокото проникване в известните вече текстове. Съветските компаративисти И. Виноградов и Н. Денисова ни поднасят едно великолепно изследване — паралел между героя на „Загубени илюзии“ от Балзак, Люсиен дьо Рюбампре и Разколников от „Престъпление и наказание“.[2] Това изследване не само отхвърля мита за всемогъщото влияние на Балзаковата творба върху Достоевски, но и довежда до извода, базиран върху задълбочен анализ на принципните различия между двамата герои, до плодотворното заключение за генералната разлика между френския и руския реализъм. У Балзак — изтъкват авторите — категориите „добро“ и „зло“ са константни, у Достоевски те са проблемни величини. Затова Разколников е истински трагичен герой в Хегеловия смисъл на това понятие, тъй като носи пълната отговорност за собствените си деяния, докато Балзаковият герой се движи сред категориите на социалния механизъм, който го оформя отвън и детерминира постъпките му. Категориите на Достоевски са етично-философски и романът му може да бъде определен като „героико-философски роман“ и той е продължител на създадената в руската литература традиция (Лермонтов, Чернишевски, Тургенев). Както виждаме, тук имаме работа с един компаративистичен труд, който напълно отговаря на трите посочени по-горе изисквания: позволява да се проникне по-дълбоко в двете съпоставяни творби, открива нова своеобразна черта на руския реализъм и дава основание за редица по-общи теоретически изводи. При това типологическите съпоставки са съчетани с генетическия подход. Такива качества трябва да притежават днес компаративистичните трудове, ако искат да застанат на висотата на новия етап, до който е стигнало сравнителното литературознание. Не ни е позволено да изоставаме или да се връщаме назад.

---

[1] Daniella Della Valle. Baroque et manierism, вж. рецензията в Revue de Littérature comparée, 1,1972.

[2] Вопросы литературы, бр. 10, 1972.

ЛИТЕРАТУРАТА — ЖИВОТ И СЪДБА

Любен Георгиев

Когато се заговори за критик, някои си представят същество навъсено и свирепо, войнствено и експлозивно. Достатъчен е и най-дребният повод, за да го разгневи. Тогава той мята неудържими светкавици,приковава зло и безпощадно, заклеймява и развенчава, унижава и унищожава.

Като критик Ефрем Каранфилов разбива тази представа. Той е нещо коренно противоположно на всичко това.

Макар да дойде от армията, не е никак войнствен, а е дори благ. Макар да пише често за храбростта, не я е демонстрирал в статиите и книгите си.

Една душевна мекота и доброта има в писанията му, една всепоглъщаща (но не всеопрощаваща) толерантност.

Тя личи още при подбора на темите и авторите, за които ще пише. Ефрем Каранфилов ще подмине пет слаби книги и ще се залови за шестата—за добрата, за онази, в която усети живеца на изкуството. Предпочита риска на утвърждаването пред риска на развенчаването. Предпочита да сгреши, като наложи някого, отколкото като му пресече пътя. И не се разкайва после за раздадените незаслужени аванси, ако избраникът не оправдае изцяло гласуваното му доверие.

Дълго време си представяхме, че същинската задача на критика е да разчиства литературата от случайното и посредственото, годното и талантливото ще се наложи само, гениите ще определи народът. Ефрем Каранфилов показа с книгите си, че това е половин работа. Когато утвърдиш едно ново име в литературата и откритието ти се окаже наистина значително, създаваш мярка и образец за равнение, пред която сивотата и нищожеството издребняват съвсем. Литературните лилипути си живеят нормално и доволно, докато между тях се яви един истински великан. Те се принуждават да го гледат от долу на горе и престават да се ядат един друг кой е по-голям.

И критическите лилипути си живееха добре до появата на автори като Ефрем Каранфилов. Не искам да кажа, че той е кой знае какъв великан и богатир, но ръстът му в критиката се извиши рязко и изведнъж, почувствува се присъствието на едно тънко и изискано критическо перо, появи се един тих борец за вкус и стил. А това значи много!

Ефрем Каранфилов изведнъж надрасна тия, с които започна да пише. Не става дума само за продукцията, с която ги превъзхожда. Нито за качеството на неговите 20 книги. А за хронологията, която изглежда задължителна.

Негови статии изпълниха страниците на печата около 1956 г. Но той се нарежда не сред поколението, явило се след обновителния полъх на историческите превъзмогвания, а сред предидущото. Дори го отнасят през едно поколение — още по-назад. . . Но не само защото си припомниха за откъслечни негови печатни прояви още преди 9 септември (философско-етични есета от сп. „Философски

преглед“ на Д. Михалчев), а преди всичко заради зрелостта на обобщенията и улегналостта на стила. Така той се изравни не с ония, с които започна да печата критики, а с връстниците си от календара.

Повторното раждане на Ефрем Каранфилов като автор стана внезапно и неочаквано. А то е съвсем лесно обяснимо: годините на догматичните тежнения и схематизиращата нивелация изискваха борба, за която той не бе пригоден. Предпочиташе да мълчи. Интересно е, че след едно толкова продължително мълчание той се появяваше като зрял и завършен литературен критик със сигурни позиции, вкус, стил и морал. Неща, които се придобиват след дълги и настойчиви търсения.

Той започна повече по привичка с проблематиката на военната литература, защото сам не беше свалил пагона, но беше повече от ясно, че дълго няма да се задържи там. Цеховото дробене на критиката му е чуждо. И докато да го определят като „критик на военната белетристика“ (по подобие на „критик на поезията“, „критик на детската литература“, „критик на историческите романи“ и пр.), той вече беше се приобщил към голямата и единствена, към целокупната и неделима българска литература. И го направи още с първата си критическа книга „Войникът в строя и в литературата“ (1956). В нея има заглавия, които могат да подведат: „Войникът — наследник на възрожденците“, „Войник или слуга“, „Защо войниците-отпускари се бунтуваха“ и пр. и особено „За героичното в мирновременния живот на народната армия. . .“ Това са литературни статии за Иван Вазов, Т. Г. Влайков, Г. П. Стаматов, Г. Караславов и др., написани по повод на някои техни военни произведения. Въпреки че втората му книга „Поезия и проза“ (1957) беше вече посветена изцяло на „цивилната“ литература, Ефрем Каранфилов и по-нататък продължи да се интересува от всяка книга с армейски герои, като търсеше да открие всеки път под пагона човека. Привлича го морално-етичната проблематика, свързана с казармата, и в нейното разнищване той се видя принуден да се прехвърли и в някои чужди литератури, за да открие герои или писатели с мундир. Похвални са усилията му да разбие предразсъдъците, витаещи над хората с униформа, но защо ми се струва, че резултатите щяха да бъдат по-големи, ако паралелно с това се развенчаваше солдафонщината и ако на казармата се гледаше не някак другояче, а просто като неизбежно зло, което ще изчезне в комунистическото бъдеще заедно с необходимостите, които все още го пораждат и развиват. Само във време на война са налагат ролята и значението на казармата, тъй като цялата воюваща страна се слива с армията. Тогава най-добре изпъкват и моралните стойности и добродетели на нацията и подобни моменти не се изпускат от майсторите на художествени обобщения. Като отделя техните произведения тематично, критикът получава възможност да се задълбочи в народохарактерологията и да извлече ценни поуки и за съвременните писатели.

С тази книга почва и свършва просветителският период в литературно-критическата дейност на Ефрем Каранфилов, когато той обикаляше военните поделения, за да търси „героичното в мирновременния живот на народната армия“ и ревностно призоваваше да не бъде то изгубено за литературата ни. Първата му книга е една равносметка на времето, в което не само пред войнишката аудитория трябваше да се популяризират и потвърждават думите на Максим Горки, че „възпитателното въздействие на художествената литература е огромно, тъй като тя действува едновременно и еднакво силно върху мислите и чувствата“. Точно тези думи са сложени и за мото на сборника „Войникът в строя и в литературата“. А мотото очертава и задачите, които си поставя сам авторът.

С друго мото се открива втората книга на Ефрем Каранфилов. Вече го ръководи мисълта на Ромен Ролан: „Заклевам ви, когато изучавате произведенията

на твореца, не започвайте с изгасване на плъмъка! Защото именно този пламък е неговата същина."

А как няма да се загаси пламъкът на поезията, ако към нея се пристъпва студено и разсъдъчно, ако се третира като предложен за аутопсиране труп, не като жив организъм?

Във времето, през което се изяви като критик Ефрем Каранфилов, се натрупаха немалко умъртвяващи наслоения, които обаче се прикриваха с всевъзможни солидно звучащи наименования: методологична, академична, научна критика, публицистична, социологична и т. н. Терминологичната критика оставаше в преддверието на изящното творчество, защото ѝ липсваше способност да прониква зад общото и външното. Тя изравняваше както писателите, така и самите критици — обезличаващите тенденции обхващат еднакво както обекта на изследване, така и изследващия го субект.

Критици като Ефрем Каранфилов трябваше да поведат борба на два фронта: за очертаване на индивидуалното своеобразие на всеки автор и за запазване на свой собствен и отличителен стил в критиката. Това значеше да не се гаси пламъкът, когато се изучават произведенията на писателя, да не се даскализира и примитивизира неговият неповторим свят, да се търси поезията в прозата. А как, по какъв начин можеше да се съхрани пламъкът и все пак да не се въртиш около него, да откриваш диалектиката на общото и единичното, на серийното и особеното? Това можеше да се получи само чрез критически претворявания, чрез превъплъщаване в образите на литературните творци и във взаимоотношенията помежду им. Портретната критика доби гражданственост и един от най-изявените ѝ майстори е безспорно Ефрем Каранфилов. Със статиите си за Захари Стоянов, Йордан Йовков, Димитър Талев, Ангел Каралийчев, Белински и др. той разрешаваше не само текущи задачи на литературното развитие, но демонстрираше на практика и ония разбирания на творческата критика, които я издигаха до равноправно положение сред останалите жанрове. Затова в статията си „Патосът на Белински" (една програмна работа) Ефрем Каранфилов сложи за мото характерен цитат от Анатолий Луначарски:

„Критикът е също художник, не само разбиращ, но и чувствуващ изкуството, влюбен в неговата красота."

Нашият автор се стреми да бъде верен на това определение. От огромния литературен поток той си избира ония произведения, които са му любими. Превъплъщава се в героите, с които е живял дълго — Дон Кихот, Жулиен Сорел, грозното Андерсеново патенце, малкия принц на Егзюпери. И понеже търси героичното и мъжественото в различните му измерения, между любимците му няма героини. Има приказки и митове, смели воини и храбри командири, видени с юношески захлас и опиянение. О, как желае да бъде и той сред тяхното войнство, техните мечти са и негови мечти, и той самият е романтик като тях, нищо че живее в друго време и историческата дистанция му повелява да оценява, да тълкува и обяснява, да изрича присъди. С цяло сърце той адмирира героите, характерите, мечтателите, защото те подготвят почвата, върху която се явяват революционерите. Поредицата „Герои и характери" на Ефрем Каранфилов се оказва в дълбоко вътрешно родство с поредицата „Българи", където са включени портрети на хора на делото. Безнадеждна работа е да се определя кои са му по-скъпи, да се търси дали той търси и въплъщава онова, което сам носи в някаква степен, или пък си отреагирва творчески за онова, което му липсва. Една богата, всестранна личност не може да подчини художническите си рефлекси нито само на едното, нито само на другото — и в двата случая тя се осъществява пълно и убедително.

Особено са му мили на Ефрем Каранфилов ония същества, към които природата и животът не са били щедри, не са ги надарили с физически прелести, но

зад непривлекателната външност те носят добро и човечно сърце, светъл порив, ненакърнимо чувство за справедливост. Той се интересува от вътрешното им излъчване, затова пише затрогващо за Грозното патенце, а за Дон Кихот съвсем категорично утвърждава: „Смешният рицар с шлем от разбит бръснарски леген, със счупено копие и дръглива кранта е героична, красива фигура и във възвишеното табло на човешкия организъм нему се пада едно от първите места"(„Герои и характери", с. 25).

Критикът забелязва, че Дон Кихот възбужда не само весел присмех, където той се появи, заедно с него се поражда смътно безпокойство, тревога. Колко много съчинения сме прочели за рицаря на печалния образ и въпреки това разсъжденията на Ефрем Каранфилов ни привличат с богатата си култура и с блестящо изведените характеристики и паралели. Критикът обича този смешен и страдащ герой и се обявява срещу ония, които го иронизират, защото да иронизираш страдащия е най-малкото грозно и недостойно.

„Безкрайна е върволицата на донкихотовците в живота и в литературата" — пише той и изброява някои от тях: Ема Бовари — раздвоена и търсеща напразно любов, Байрон — романтичен дух, станал жертва на идеята си за свобода, Юго и Хайне — толкова противоположни един на друг, а вечно преследвани от сянката на испанския рицар, Оскар Уайлд с изтънчената му борба срещу бруталността. . . Според критика още преди Дон Кихот за донкихотовци са били обявявани Колумб, Магелан и Васко де Гама, а те станаха великите откриватели на човечеството. Дон Кихот е светец в литературната религия и негови последователи прехвърлят Пиренеите и населяват литературната карта на планетата:

„Сред литературните герои духовното семейство на Дон Кихот продължава през другия рицар — Сирано дьо Бержерак, през мечтателите на Кнут Хамсун, с които той насели мъглявите фиорди и фелди на Скандинавия, за да стигне до наши дни. Филдинг пренесе Дон Кихот в Англия, Якобсен нарече своя Дон Кихот Нилс Люне, а Селма Лагерльоф — Гьоста Берлинг. Друг образ на испанския рицар е „Глупецът" на Келерман и най-после „Идиот" на Достоевски. Да си припомним ли княз Мишкин, този странен, дълбок, славянски Дон Кихот, чийто живот преминава сред грозния смях на търговците, лихварите, търгашите?"(с. 41).

Може би към тази поредица следва да се прибавят и няколко образа на критици, които по нищо не се отличават от своя предшественик. Като него и те гонят ветрищата и се сражават с вятърни мелници, като него са изложени на злия присмех на трезвите еснафи, като него са окръжени от практични санчопанчовци, съумяващи да извлекат изгода от всяка ситуация.

Критиката е борба — всекидневна и рискована. И мечта за едно време на спокойно любуване на красотата, което все не настъпва. Винаги ще се намерят дребнави присмехулници, предприемчиви еснафи, ненаситни използвачи. Затова Ефрем Каранфилов е отделил толкова страници на тяхното заклеймяване не само в книгите си „Сенки от миналото" (1960) и „Минало и съвременност" (1972), а и във всичките си статии. Този кротък по нрав и незлобив критик се възпламенява от гняв, когато забележи проявите на еснафлъка, посредствеността, сивотата. Тогава, макар и анонимен, езикът му става груб и язвителен, категорично безпощаден и особено към салиеровците. В анализа на Андерсеновата приказка за възрастни четем:

„Славата на посредственика не дразни никого. Тя ласкае посредствениците. Талантът дразни, възбужда, гневи. Славата на таланта е ужас за посредственика, защото тя го погребва, премазва" (с. 85).

И това важи за критиците.

Посредствеността не се чувствува толкова застрашена, когато се развенчават себеподобните ѝ, колкото когато се утвърждава един истински талант в критиката. Като няма сили да го достигне, какво ли не предприема тя, за да го

низвергне или компрометира. По такъв начин можем да си обясним защо и кротките по нрав критици,които не са огорчили персонално никого, не са обичани.

Но истинският критик само може да се гордее с непризнанието на литературната посредственост. Нему стига признанието на читателя. Като всеки творец и той адресира творбите си към народа.

Критическата етика се определя от принципността, с която се служи на литературата. Критикът може да се самоликвидира с една единствена безчестна проява — има подобни случаи вече за жалост. Няма спасение от мрачната сянка на нечистоплътната проява — тя дамгосва критика за цял живот.

20 години ще станат, откакто Ефрем Каранфилов не е изрекъл нито една осъдително-конфузно погрешна присъда. В едно време на критически фрикфлаци и периодични самокорекции това никак не е малко. То е равнозначно на подвиг, с какъвто могат да се похвалят малцина.

Самото присъствие на Ефрем Каранфилов в някой разговор за литературата внася коректност и смекчава нашите твърде груби литературни нрави. Наистина той рядко участвува в дискусии, тъй като предпочита да показва пред читателя готовите резултати от своите търсения. Крие ревниво самия процес на изследване, изнася откритията и находките, а ако не е достигнал до тях, не ни занимава с опитите си. Това също така е свидетелство за творческа зрелост.

Много пъти съдим критика заради онова, което не е. Готови сме да го приемем не какъвто си е, а какъвто ни се иска да бъде. Свикнахме с вътрешното разнообразие на писателските таланти, критиците ги подвеждаме по един единствен модел. Изискваме от всекиго да бъде онова, което може да ни даде само събирателният образ на критика, а на практика се получава от дейността на неколцина.

Какво пречи на Ефрем Каранфилов да се изравни с оптималния тип на критик според нуждите и изискванията на литературната практика? Той трябва да познава отлично фактите на литературното минало, да няма бели полета в съзнанието си относно най-изтъкнатите писатели от историята. Трябва да е подготвен много добре теоретически. Да е добре ориентиран в тенденциите на съвременната литература и да познава творчеството на нейните създатели. Да бъде не само добър портретист, но и да улавя картините на литературното движение и закономерностите в развитието.

С всичко, което е дал, Ефрем Каранфилов се приближава твърде много до този тип. Но енциклопедичността на литературните занимания просто заставят критика да премине към по-крупни и серийни форми на обобщения. Тази необходимост изпитаха и други. Така се появяват многотомниците, посветени на определена задача. С „Герои и характери“ Ефрем Каранфилов направи един експеримент, който се посрещна добре. Двата тома на „Българи“ продължават и задълбочават достигнатото в тази насока. Безсистемното подбиране на имената освобождава от обвързващата хронология, от задължението да се пише за всичко. Взема се най-яркото, дълго носеното, продължително преосмисляното. Но макар да се трактуват в отделни и самостоятелно завършени портрети, писатели и дейци не са изтръгнати от историческата им атмосфера. Личностите се разглеждат в сложната им взаимозависимост от епохата. И това еднакво се отнася както за писателите, така и за фигурите на общественици, политици, герои или жертви.

Защото Ефрем Каранфилов не е само критик. Той е и есеист, и публицист, и характеролог, и социолог не само в пъстрия си сборник „Минало и съвременност“. Философ е не само по образование, но не от ония, които изчерпват познанията си с декларативно дефиниране на тезиси и начетеност; той е философ по проникване и осмисляне на закономерностите, по привеждането им в хармонична система. Невъзможно е в творческия му метод да се разграничи докъде се простира литературата и откъде почват философията, социологията, психоло-

гията. Неговите книги са всичко това, взето заедно. Само в сборника „Сенки от миналото“ той е „чист“ есеист. Там той събра на едно място отрицателните фигури на тариката, мижитурката, еснафа и пр., чиито превъплъщения го занимават много отдавна. Той продължава да ги открива „в скритите гънки на ежедневието“.

Антипод на тази книга са двата тома „Българи“. Тя е опит да се синтезира националният ни характер, като се обгледа в най-ярките му изражения. Само Христо Ботев липсва, за да бъдат завършени наблюденията над дейците от Възраждането. В титаничните фигури на Паисий, Раковски, Левски, Бенковски и Кольо Фичето Ефрем Каранфилов прозря едно обобщение на славното минало и една проекция към бъдното. По тази доминантна ще се изгражда винаги националният характер в различните епохи.

„Аз не пиша историческо съчинение, а животопис“ — цитира авторът Плутарх в своите есета. В тях наред с бледи работи (на Вазов са отделени само пет странички) се срещат проникновени портрети на малко известни дейци (майор Узунов, майор Паница, солунските атентатори, полковник Дрангов, Петко Д. Петков, Георги Шейтанов, Коста Янков). Заедно с образите на Георги Димитров, Александър Стамболийски, Георги Кирков, Станке Димитров, Гео Милев и Христо Ясенов те плътно очертават пъстрата панорама на епохата, пренасят ни в епичните битки за свобода и социална справедливост, дават ни не само познание, но и емоционално усещане за величавост и саможертвеност, приближават ни до подвига и го правят зрим и осезателен. Възрожденци и македонски революционери (Гоце, Яне), комунисти и земеделци, анархисти и терористи, поети и политици и сред тях един архитект (Фичето) и един монах (Паисий) — всички те живеят в съзнанието на народа ни с българските си имена и разкриват нови страници от нашата история и нови страни от нашата народностна характерология. Вижда се върху каква обширна територия, без каквато и да е предубеденост, строи своите обобщения Ефрем Каранфилов. По дух и мащабност, по всестранност на погледа и дори по маниер неговият замисъл напомня двутомника „Строители на съвременна България“ на Симеон Радев — книгата, която постави основите на българската характерология.

„Българи“ потвърждава високата класа на Ефрем Каранфиловите есета. Той блестящо защищава реномето на жанра, силно разклатено в последно време от повърхностни, първосигнални рефлекси.

Най-очебийната особеност на неговите есета не е стилът, взет сам за себе си. Елегантната фраза, изящният паралел, грациозно поднесената метафора се обезсмислят и забравят, превръщат се в словесна пяна, ако не открием зад тях една силна и оригинална мисъл, една ясна и категорична позиция, една солидна естетическа система.

Ефрем Каранфилов е мисловен, концепциативен автор. Всяка негова книга е подчинена на някаква обобщаваща идея — достатъчно богата, за да не е нужно да се изкривяват фактите и приспособяват към предпоставени тези. Голямата култура на автора го предпазва от вулгаризации, а ясният му израз се дължи на ясната и назоваваща мисъл.

Съвсем не искам да кажа, че едно толкова многостранно дело е лишено от пропуски и грешки. Внимателният читател ще забележи, че в портрета на Коста Янков не се и споменава за атентата в катедралата „Света Неделя“ — Ефрем Каранфилов не е разполагал със спомените на Цола Драгойчева и е предпочел да подмине неудобните моменти в житията на своите герои. На друго място могат да се срещнат отделни противоречия. Така например на с. 218 във втория том от „Българи“ се твърди, че като школа символизмът е твърде разностранен, а на с. 227 се показва как духовното отшелничество, литературният манастиризъм на школите уеднаквяват поетите и обезличават тяхната индивидуалност. За Рудин в „Герои и характери“ (т. I) се казва, че „той не е родственик дори на

Хамлет“ (с. 93), след това се вижда все пак, че „той е близък до Хамлет“ (с. 94), и накрая се заключава, че „приликата му с Хамлет е само външна“ (с. 95).

Но аз тук сега нямам намерение да се разпростирам във възражения, нито пък да излагам бележките си по белите полета на старите му книги. Дребнавото човъркане не доказва нищо при едно добре замислено и добре изпълнено дело. Само искам да отбележа нещо друго, по-съществено. Приповдигнатият тон в есеистиката и критиката се издържа мъчно. Появяват се признаците на преумората и изтощението. Като всичко друго и въображението на есеиста се изтощава. Страстта се уталожва и се явяват огризки от някога великолепни мисли, искрици от позагаснал огън.

На подобни мисли ме навеждат някои от афоризмите, които публикува Ефрем Каранфилов за сивия поток във в. „Народна култура“ и за критиката в сп. „Пламък“ и събрани в рубриката „Из бележника на критика“ в книгата му „Минало и съвременност“.

Освен самоповторения и анонимност в тях не личи и особено богат и преосмислен житейски опит. Нито игра на фразата, за да стане тя каламбурна, парадоксална, абсурдна, да зазвучи като формула. И други критици (не само литературни) изпитаха сили в жанра на Ларошфуко и ни поднесоха поредното разочарование. Защото в театрални или кинорецензии и статии те могат да се прикрият зад терминология или зад емоции, но афоризмът изисква ясна и оголена мисъл, оригиналност и находчивост. Парадоксалното е, че в съчиненията на Ефрем Каранфилов се срещат повече типични афоризми, отколкото в нарочно съставените от него лаконизми. Ето, в статията за Жулиен Сорел четем: „догмата е място, където посредствеността се чувствува на своето място“. В анализа на „Полковник Шабер“: „Трагично е, когато героичното се превръща в смешно.“ В предговора към т. II от „Българи“: „С огън и изстрели никога не са се решавали въпросите на духа.“ В есето „Колоездачите“: „Този, който не е способен да вдъхва уважение, предпочита да вдъхва страх“ и пр.

С прелестно разточителство подобни сентенции са пръснати из страниците на всичките книги на критика. Те произтичат от контекста и го подчертават естествено и непринудено, без да са специално тъкмени, без напрежение, без придирчиво търсене на думите, леко и непринудено. От това статиите и портретите на критика стават приятни за четене и във века на науката притежават едно позабравено качество — увлекателността.

Най-добрите работи на Ефрем Каранфилов са излети сякаш на един дъх, в пълно вътрешно съсредоточаване. Те са литературно-критическа лирика. Емоционалната развълнуваност на автора се предава и на читателя, увлича и заразява. Носи познание и наслаждение.

Едва ли е нужно нещо повече, за да признаем подобна критика за изкуство.

ЗАБРАВЕНОТО И НЕЗАБРАВИМОТО У БОРИС ШИВАЧЕВ

Дженю Василев

I

И досега името на този български писател стои в съзнанието на читателя обкръжено с романтичен ореол. По-старите са го позабравили, по-младите знаят малко за него. Но красивият му приключенски живот и развълнуваното му свежо творчество продължават да будят спомена за една малка бляскава звезда на нашия литературен небосклон, угаснала, преди да разгори своя ярък пламенен светлик.

Обикновено писателят остава да живее с творческото си дело, чрез своите произведения. Но Шивачев живее не само с книгите си — неговият жизнен път и личната му съдба привличат и до днес интерес и любопитство, вълнуват с драматичните си перипетии, разгарят благородни чувства и страст към големи и смели дела. Кой знае! Може би сега, ако беше оцелял, в солидната си възраст от седем десетилетия писателят щеше да се усмихва снизходително на преживяното, да прелиства своите книги с критичния поглед на големите си кафяви очи, да се радва на признание и слава. И все пак не мога да си представя Шивачев стар, улегнал и самодоволен. Той е от онези личности, които съдбата изстрелва като ракети — да прелетят, да осветят пътя си и да изчезнат. Живот-миг, живот-светкавица. Макар жесток и мъчителен, неговият край някакси логично завършва един жизнен цикъл, обречен на трагична развръзка още от своето начало. Така писателят остана в нашето съзнание завинаги млад и завинаги проникнат от онзи „дух свободен, дух за борба“, който още от Ботев та до наши дни разпалва благороден гняв в сърцата и който е най-скъпото ни национално достояние.

Роден в Плевен през 1902 г. в семейството на патриотичен офицер, у когото живеят още духът и традициите на Възраждането, малкият Борис следва преселническия път на семейството: от Плевен — в Ловеч, от Ловеч — в Ямбол, от Ямбол — отново в Ловеч. Това са години на изпитания за целия български народ — Балканската и Междусъюзническата война, непосредствено след това — Първата световна война. И в тези сурови паметни години будното дете търси истината, живее с болките и грижите на семейството и на народа. В своя „Опит за автобиография“, писан вече в зряла възраст, Шивачев изповядва: „По време на Балканската война, когато баща ми беше на фронта, страхувах се много да не го загубя. Молех се на бога да го запази. Ала моите молитви като че ли не ме успокояваха. Всеки ден гинеха толкова добри хора. Ако имаше бог, нима той би допуснал подобно убийство. И ето, аз възнегодувах против него. Моята детска съвест се беше разбунтувала. Аз бях станал безбожник. . .

По-късно гладният и печален вид на толкова сръбски и румънски пленници ме накара да стана антимилитарист. И не само това: причините бяха много и дълбоки. Мизерствуваха не само пленниците. Мизерствуваше целият български народ. И когато на фронта умираха, а в тила гладуваха, спекулантите грабеха най-безсъвестно. Моята юношеска съвест търсеше справедливост. Ала справедливостта бе изчезнала заедно с моите първи детски години. И ето че се разбунтувах. Отново намразих войната. И всички онези, които я поддържаха. Атеист и антимилитарист, аз бях на две крачки от анархизма."

В същия „Опит за автобиография" Шивачев припомня своя призход по бащина и майчина линия. И все ми се струва, че онази живописна характеристика, която прави той на своите прадеди, предопределя сякаш и неговата съдба. Неспокойният скитнически и бунтовен дух на бащиния род буквално ще се разрази в талантливия потомък: разумното и аналитично начало на рода му по майка ще го дари с такт и със способността да гледа с ясен поглед на действителността. „От майка си аз съм наследил моята способност към анализа и спокойното преценяване на фактите, доколкото това ми позволява романтичното и бунтовно начало, което съм наследил от баща си."

Макар и роден в Плевен, Борис прекарва основната част от детските и младежките си години в Ловеч. Тук той получава образование, тук формира своя граждански облик и естетически възгледи, тук още твърде млад прозира големите истини на живота и определя обществената си и морална позиция — вярност и любов към отрудените и онеправданите, ненавист към техните насилници и експлоататори. Без съмнение за изграждането на този борчески мироглед наред със семейната среда и възпитание за формирането на твърдия и непреклонен характер на младия човек голяма роля е изиграла и духовната атмосфера на Ловеч с неговите революционни традиции и жив бунтовен дух. За годините на младостта писателят ще си припомни по-късно с умиление: „От Ловеч имам интересни спомени: една ученическа стачка, основаването на една босонога команда и... един кръжок. Има още и една художествена изложба, дадена в един от читалищните салони от мен и трима още другари. После участието ми в разни ученически вечеринки като декламатор и рисувач. Правили сме екскурзии до Балкана група другари, на своя глава. Но стига толкова спомени от Ловеч. Иначе никога не ще свърша..."

Шивачев започва своя път в изкуството не в областта на литературата, а като художник. Като ученик той рисува пейзажи и портрети, обикаля красивите местности на Ловчанския Балкан с рисувалната дъска в ръка. Както сам по-късно признава, той се е готвил след завършването на гимназия да постъпи в Художествената академия в София. И тук наследеният скитнически нагон и готовността да се самораздава се изявяват по един съдбоносен начин. В своите спомени майката на Борис разказва: „Един ден той ме запита какво мисля за неговото бъдеще — дали би трябвало да се отдаде на рисуване или пък сериозно да се залови с писателство, понеже имаше — наклонност и към двете. Аз му казах, че неговото призвание още от дете е да рисува и че ако иска да стане добър писател, трябва много да скита, много да страда и много да преживее. След като помълча малко, той отсече: Не! Ако аз стана дори и голям, известен художник, каква полза ще има света от мене, когато картините ми ще красят салоните само на някои богати хора. А ако пиша, ако съм добър писател, ще пиша за народа и моите книги ще проникнат и до най-затънтените колиби." И майката, трогателно нежната майка Хинка Шивачева, завършва: „И този ден реши съдбата на Бориса. Той реши и наистина стана писател."

Но писателят остана верен до края на живота си на своето първо увлечение в изкуството. В дома на сестра му са запазени и досега не много на брой, но достатъчно изразителни картини. Те издават ръката не на случаен любител, а на

опитен, одарен художник. И може би този именно талант на художник придава на литературните му работи такъв богат колорит, такова изобилие от полутонове и нюанси, характерни за неговия авторски стил.

Всестранно надареният млад човек е имал данни да се развие и като солиден научен работник. Като студент в Свободния университет по дипломация и консулство той пише дипломна работа на тема „Стара и нова Турция“, която показва аналитичен ум, добросъвестна и упорита научноизследователска работа и висока политическа култура. Тази негова работа получава от Академичния съвет първа награда и бива публикувана като специално издание на университета.

Какво накара младия благовъзпитан човек, обкръжен от любовта и грижите на своето състоятелно семейство, да напусне спокойния и сигурен живот пред самия избор на своята бъдеща професия и да се отправи на далечен път, пълен с неизвестности и риск. Сам Шивачев обяснява: „Една друга случайност ме тласна непосредствено след завършването на гимназията през 1920 г. да замина за Южна Америка. Имах желание да следвам. Какво точно — сам не бях решил и по-късно не можах да си избера професия. Като че ли съдбата ме беше осъдила да се лутам вечно.“ Каква е тази „случайност“, за която говори писателят в своята автобиография?

Пано Василев, близък приятел на Борис, който в същност организира емигрирането на група младежи от Ловеч за Южна Америка, разказва в своите спомени:

„Имаше нещо, което ни измъчваше и не ни даваше мира: това беше положението ни на ученици, които и през пръсти не са видели работнически живот, работнически движения, т. е. ядяхме на бащите си хляба, а разправяхме против „кариеристичната интелигенция“, която „няма място в работническите организации“, и т. н. И много ни беше мъчно, когато някой работник, на когото ние „давахме ум“ и му разправяхме, че работничеството трябва да изгони своите водачи интелигенти и адвокати и да „поеме съдбините си в собствените си ръце“, ни кажеше: „Ами вие какви сте? Нали и вие за водачи учите! Какво разправяте против интелигенцията, когато сами сте „интелигенция“?

Тогава беше голяма мода да се критикува „интелигенцията“, без да се определя какво се разбира под това име. Но ние отначало смътно долавяхме, а после ясно разбрахме какво неудобно беше нашето положение на пропагандатори на нови порядки, бидейки ученици, готвещи се за бъдещи държавни чиновници-бюрократи. И решихме да потърсим изход от това положение там, дето са го търсили и намирали руските народници, т. е. да отидем между народа, да станем работници. Но как? И къде да се заловиш на работа? Дойдохме до заключението, че да станем истински работници, трябва да се школуваме на практика в живота. Избрахме за обект Южна Америка, страна с много индустриални заведения. С много работници и конфликти. . .“

Малко е било нужно на романтичния младеж с вроден скитнишки импулс, подхранен с идеите на „свободнячеството“ и с омраза към експлоататорите да се подложи на действителна проверка, да влезе в огъня на работническата борба. Случайността в същност е била един логичен за него избор.

И тъй младият човек, завладян от жажда за приключения и надъхан с идеите за „свобода и човешко щастие“, напуща бащиния си дом и се отправя на далечен път. Зад себе си той има само гимназиалната диплома и богатството на книгите, четени с ненаситна жажда. Така започва неговата творческа биография. Голям и драматичен път трябваше да извърви този романтичен юноша в годините на доброволна емиграция, за да премине от волния протест до осъзнатата организирана борба и да остави името си в българската литература.

Биографът на Борис Шивачев непременно ще опре до неговите произведения. И не само за това, че за най-важния период от живота му — емигрантските години — ние нямаме почти никакви данни. Целият жизнен път на тази многостранна личност е отразен в творческото ѝ наследство. Който иска да се запознае с живота и борбата на писателя, трябва да прочете неговите книги. Там като у всеки искрен художник е разкрита не само външната, събитийната страна от биографията на твореца, но и неговата душевност, нравственият му строеж, идейните му и творчески импулси, действителният му вътрешен портрет. Канавата, върху която той строи литературните си произведения, е животът, живият живот, на който той гледа с трезв и ясен поглед. Ние можем напълно да се доверим на искреността на думите му: „Животът стои над всичко. . . Само той е истинска реалност."

Живот-горение. Само с такъв устремен ритъм на живот може да се обясни онази неукротима жажда към света, към неговата сложност и неговата простота, към необозримото му многообразие. Представете си този юноша, който след многочасов изтощителен работен ден се отдава на математика или изучава испански език. И не само го изучава, но и чете в оригинал латиноамерикански автори, които по-късно ще представи на българските читатели в кратките си есеистични портрети. Завърнал се в България, Шивачев стана първият и най-ревностен популяризатор на литературата на испански език.

Това, което заслужава да изтъкнем с чувство на национална гордост, е активното участие на младия българин в испанския и южноамерикански литературен печат. В мадридския вестник „Гасета литерария", в аржентинските седмичници „Брухула" и „Вита литерария", в редица свои лични писма до известни испански и южноамерикански писатели той системно пропагандира българската култура, произведенията на български автори и дава интересна информация на текущия литературен живот у нас. И заедно с това взема активно участие в актуални дискусии по въпроси на испанската литература, посрещани с интерес и уважение.

В същност Борис Шивачев започва своята литературна дейност именно като автор на очерци, кореспонденции и статии, като публицист. И тази страна от неговото творчество, слабо известна, заема значителна част от произведенията му. Нещо повече — публицистичното начало придава онзи граждански патос, с който са проникнати и литературно-художествените му работи, това начало е рожден белег на цялото му творчество.

II

В края на двадесетте години в софийските литературни вестници и списания се появява едно ново име — Борислав Витски. Още първите публикации на неизвестния автор в „Развигор" обръщат вниманието на публиката и на редакторите на многобройните тогава литературни издания. Написани темпераментно и смело, с динамичен език и с една необичайна конструкция на фразата, статиите на Витски започват да излизат все по-често в „Литературен глас" и „Глобус", в „Литературни новини" и „Мисъл", в „Театър и публика", „Светлоструй", в „Идеи" и „Вестник на жената". И се печатат вече с истинското име на техния автор — Борис Шивачев.

Сега, когато разглеждаме отново публицистичните и литературно-критически статии на Шивачев, се изненадваме не толкова от формалните им качества. Един млад човек, расъл в интелигентно семейство, влюбен от дете в литературата и „погълнал" гимназиалната библиотека, отрано формира литературен усет, а след това и личен стил. При това перото на младия публицист е напоено вече от творческите трепети на една книга, „Сребърната река", която позволява

известен прилив на опит и амбиция. Учудва друго: острото виждане на автора, неговата бърза ориентация в една сложна, изпълнена с динамика и противоречия действителност, трезвата му и вярна оценка на факти и явления от тогавашния обществен бит.

Откъде идва тази яснота и графична строгост в гражданските позиции на начеващия публицист, бедното му социално чувство, непримиримата му страст на борец?

Ние и досега не притежаваме някакво по-цялостно изследване или поне по-пълна информация за времето, прекарано от младия човек в чужбина. Неговата скромна „автобиография“ и репортажите му от Южна Америка са почти единственият източник за проучване и коментар. И все пак именно там, в далечната чужда действителност, в непрестанната сурова борба за съществуване, в острия конфликт с реалния живот трябва да търсим причините за ранното гражданско и обществено оформяне на твореца.

Обществената действителност в България през втората половина на двадесетте години — времето на творческото осъществяване на Шивачев — е твърде динамична, контрастна и колоритна. Правителството на Сговора е заменило откритата военно-дворцова диктатура, юздите на демократичните и прогресивни партии са малко по-отпуснати, след кървавите изстъпления на фашизма през Септемврийското въстание и Април 1925 година настъпва относителна нормализация на политическия живот в условията на буржоазното господство. Обществените борби са в необикновен разгар, страната е превърната в арена на остри граждански битки. В този кипящ обществено-политически живот печатът играе особено активна роля. Никога в историята на буржоазна България не са излизали толкова много на брой печатни издания, никога престрелките между тях не са били тъй яростни и непримирими. И в този многогласен и нестроен хор младият човек, току-що привдигнал се след тежко боледуване, бързо намира своето място и заема позиция, която ще брани мъжествено и вярно до края на броените си вече години — на страната на прогреса и на трудовия народ.

Първите си опити в областта на литературната публицистика и критика Борис Шивачев прави през 1926 г., когато изпраща за в. „Развигор“ статии за испанската и латиноамериканската литература. В една своя бележка по повод смъртта на Шивачев редакторът на вестника проф. Александър Балабанов си спомня: „Преди пет-шест години получих от него за далечна Южна Америка едни хубави статии за поети на испански език, с верни характеристики и с портрети. Още тогава те ми направиха впечатление, те бяха въобще първите писания на съвсем млад автор — и аз силно го насърчих в тая насока.“ По това време начеващият пропагандатор на испанската литература в България е още в Ловеч, в бащиния си дом, прикован на легло от белодробна туберкулоза и разкъсван от мъчителна кашлица. Зад него е пълният с поучителни приключения и незараснали рани страдалчески живот на скитник в Южна Америка, пред него — планове за нови пътешествия, идеята за един роман, сборник разкази и амбицията да разкрие пред българския читател света на съвременната литература на испански език.

С това именно той и започва. И с това именно стана пионер в една област, в която все още не можем да се похвалим с майстори. В годините на емиграция Шивачев амбициозно е чел произведенията на испанската литература — класическа и съвременна, изучавал е нейните проблеми, запознавал се е с нейните творци. За българския читател по това време хоризонтите на тази велика литература почти се закриваха с христоматийната представа за Сервантес, Калдерон и Лопе де Вега. Съвременната испанска литература, наследила традициите на един блестящ период на развитие, си оставаше „терра инкогнита“ у нас. Затова и с такава жажда и с такова свежо чувство на откривателство се посрещаха

статиите, рецензиите и прегледите на младия автор, които запознаха България с автори и творби, с проблеми и явления на един далечен свят. Така у нас добиха популярност и симпатия писатели като Бланко Ибанес, Еспронседа, Унамуно, Нардо Басан, Хуана де Ибарбуру, Бланка де лос Риос, Хуан Валера, Хосуе Кесада, Мануел Галвес и други, имената на мнозина от които за първи път се чуваха у нас. Борис Шивачев беше първият български автор, който запознаваше в един продължителен период от време нашия читател с явленията и проблемите на съвременната литература на испански език, представяше им непознати досега имена и книги, вдъхваше към старата и съвременна испанска литература уважение и любов. Портретите на Бласко Ибанес, Унамуно, Тамайо, Фернан Кабалеро, Пардо Басан са написани не само с преклонение към творчеството на тези талантливи творци, но и със самочувствието на съдник, който знае да отмери истинското им място в богатата и пъстра панорама на един голям литературен свят. В тези портрети има съждения и оценки, които може да си позволи само претенциозен познавач както на конкретните автори, така и на цяла една национална литература. В портрета на Хосе Ортега и Гасет младият испанист не без ирония бележи, че „той е по-малко известен в своята родина, отколкото в чужбина. Причината за това е неговото аристократическо отнасяне към литературата и идеите". И по-нататък той го характеризира като „аристократ и ницшеанец, изпълнен с противоречия". За него е важна само формата, тъй като истинското изкуство нямало съдържание — то е възприемане на цветове, тонове и форми, една колекция от непотребни и екстравагантни неща. И въпреки амбицията на Ортега и Гасет и на групата около него да издигнат и прославят името на Испания техните усилия са обречени на неуспех. Защото, както пише нашият автор, „те забравят, че истински големите произведения се раждат от приобщението на артиста с масата. . . Една от трагедиите на съвременната испанска действителност е именно неразбирането на тази проста истина".

Изобщо в статиите за испанската литература, за стила на испанската култура и дух Шивачев поразява с дълбочината на наблюденията и оригиналността на оценките. Тези оценки са изградени върху истинността на фактите, върху непосредственото им познаване. В тях няма нито книжност, нито опит да се вземат на заем готови клишета. Откритата и чиста природа на младия човек, неговата неукротима страст да търси, анализира и обобщава го водят до самостоятелни открития и поуки. Затова не само в художественото си творчество, но и в публицистичните си и литературно-критични творби той е все така органичен, самостоятелен, изповеден. Може и да се спори с него по отделни оценки, може той да бъде критикуван за непълнота и фрагментарност, но в едно не може да бъде винен — в липсата на искреност. С делата на своя чист живот той изцяло покрива искреността на творческата си позиция.

Неслучайно тези мънички, стегнато написани портрети на испански писатели оцеляха през десетилетията и сега още се четат с интерес. Защо? Защото са написани с познание, защото излъчват любов и защото са изработени с онова тънко ювелирно майсторство, което превръща добросъвестния изследовател във вдъхновен художник.

Наред с литературните портрети Шивачев посвети на испанската литература и редица статии, третиращи по-общи въпроси: характер и традиции на испанската култура, мистиката в Испания, новите литературни течения, мястото на испанската култура в света. Сред тях трябва да отбележим една, която направи името на нейния автор не само популярно, но и твърде уважавано в испанския литературен и културен свят — „Трагична и друга Испания". Статията е обнародвана в големия мадридски литературен седмичник „Гасета литерария" (бр. 65, 1 септ. 1929) и представлява отговор на есето на известния

френски писател Анри де Монтерлан, напечатано през същата година в парижкото списание „Revue des deux Mondes“. На Монтерлан и на френските автори, които създават за Испания представата за „една разкапана и умирающа страна, героична и недодялана“ Шивачев дава интересен отговор: „Испания прилича на дивна омагьосана принцеса, която от своя страна омагьосва всеки, който се приближи до нея. Ето защо всеки, който отива в Испания, загубва чувството за действителност и заживява с легенди и химери. И въпреки всичко модерните писатели са се наситили на китарите и на циганите. И ето те създадоха нова легенда: Трагична Испания! Испания на смъртта! Черната багра — национален цвят. В това схващане има нещо философско, нещо съвременно и модерно. Но то е напълно фалшиво.“

Тази статия, образец на публицистично майсторство, действува с изключително убедителна сила не само с богатството на историческите познания на автора, не само с логичната си аргументация, но и с горещата сила на вътрешно убеждение, с емоционалната си температура. И трябва наистина да вярваме на един от най-близките приятели на младия испанист, че по това време в Испания той е бил повече популярен, отколкото в България.

Но и в България името на Шивачев публициста започна да печели все по-голяма популярност. Почти всички тогавашни прогресивни издания му предлагат страниците си, убедени в чистотата на идейните подбуди и в умението на автора да реагира на време и остро на актуални обществени и културни проблеми. В онази нажежена от страст политическа действителност съчетанието на темперамента на борец с таланта на публицист е правило от Шивачев търсен сътрудник и любим автор. И младият човек се отдава с една необикновена енергия на публицистично творчество, което ще пресекне едва в последните дни на неговия кратък напрегнат живот.

Осъдено по начало на преходност, подчинено на временен ефект, публицистичното творчество рядко оставя дълготрайна следа, рядко продължава да излъчва импулси, заразителни за идните поколения. Времето, конкретната обществено-историческа действителност, актуалните проблеми на деня са неизбежните рамки, които винаги са ограничавали историческото депо на това творчество. Обичайната следа на публициста е примерът на достойно изпълнен граждански дълг, поуката от личната доблест и умението да се превърне словото в силно и точно оръжие, поставено в служба на обществения идеал.

Когато сега отново прочитаме статиите на Шивачев, в тях ще открием факти и явления от една действителност, достатъчно близка, за да я наречем история, и достатъчно чужда, за да я приемем като наша. Подобно съставките на пъстроцветна мозайка всички тези статии, бележки, памфлети, отзиви очертават образа на тази действителност, възраждат я с нейната колоритна атмосфера и остър аромат. В тях се улавя стремителният ритъм на епохата, бучи подземният, но все по-ясен тътен на наближаващата освободителна буря.

С какво именно вълнува и досега публицистиката на Шивачев, къде се крие коренът на нейното звучене?

Бунт на една честна природа — така бих определил най-силната и най-привлекателна черта в публицистиката на Шивачев. В цялото му творчество трепти гражданска развълнуваност, живо и лишено от поза безпокойство за съдбата на народа и прогреса, страстен протест срещу всяка форма на социално зло и неправда. Стремеж към истината — историческа, жизнена, социална — пронизва неговите творби. Този именно стремеж обединява всичките му публицистични произведения и ги превръща в елементи на едно цяло — картината на тогавашното обществено битие. Без да бъде марксист, без дори да е изучавал Ленин, Борис Шивачев сам стигна до Лениновата концепция, че истинският публицист пише историята на съвременността. До тази концепция той дойде по пътя

на трудния си и пълен с изпитания живот, чрез трезвата си и ясна гражданска позиция.

Идейната страст и нравствената сила на автора намират израз и в неговите статии. В тях звучи ту гневен протест, ту съжалително презрение, ту унищожителен сарказъм срещу носителите на социалните пороци. Кипящият темперамент на борeца, обладан от благородни чувства и граждански пориви, прелива в неговите статии, придава им висок обществен градус, ярки емоционални багри. Той никога не пише на отвлечени теоретически теми, чужд му е напълно бездушно проповедническият тон. Неговото вродено чувство на протест и усетът към актуалност го насочват към въпроси конкретни и злободневни, към проблемите и борбите на днешния ден. Пламенен и смел, открит и дързък — така се легитимира в печата младият публицист.

В статията си „Свобода на мисълта и словото“ Шивачев отправя срещу новото буржоазно правителство на Народния блок, дошло на власт в името на граждански мир и демократично управление, гневен изобличителен упрек: „Едно време имахме една красива конституция. Тогава се тупахме по гърдите и искахме да минем за белгийци на Балкана. Деветоюнците създадоха Закона за защита на държавата. Създадоха и една строга цензура. Знае се защо и против кого се създадоха тези закони. И въпреки смяната на режима, въпреки бомбастичните обещания на „новата власт“ тези стеснителни закони за мисълта и словото продължават да тегнат върху нашата черна действителност за срам и позор на нашите „демократични управници“.

Все като пример на честна гражданска позиция, съчетана с морален кураж и лична доблест, бих искал да посоча статията, озаглавена „Към тези, които продават патриотизма на едро“. По своя директен адрес — едрата българска буржоазия, по острия си предизвикателен език и находчиви характеристики тази статия стои сред най-доброто в публицистичното творчество на Шивачев. Тя е насочена против ония, които пишеха родина с главна буква и я продаваха на дребно; които проповядваха свещена война за освобождението на поробените братя, а си осигуряваха топли места в тила; които говореха за жертви в името на национални идеали, а трупаха пари в банките и създаваха нови предприятия.

Ето как започва тази статия: „У нас има два вида патриоти. Едните са на „дребно“. Те носят трикольорни ленти, членуват в някой спортен клуб, а понякога нанасят и побой над някой беззащитен „свободомислещ“. Патриотите на „едро“ са съвсем друго нещо. Те говорят за държава и държавна необходимост, за отечество и поробени братя. Изобщо те говорят за големи и красиви неща. За жертви и за любов към родината. Патриотите на едро ще ги срещнете най-вече сред богатите среди на българската буржоазия. Те никога не са ходили на фронта. Тъкмо напротив, на мнозина войните спомогнаха да спечелят своите милиони. Та какво от това! Нима, за да бъдеш патриот, е необходимо да идеш в окопите. Тези хора се тупат в гърдите и казват, че са патриоти, че обичат отечеството си. А нима това е малко?“ (Мисъл, бр. 13, 1931.)

Все в този маниер на съчетаване трезвата аналитична мисъл с горещо чувство е написан и памфлетът „Престараване“. Този памфлет, адресиран срещу известния буржоазен публицист и литературен критик Йордан Бадев, буквално искри от презрение, оставя по лицето на жигосания незаличими петна. „Литературният редактор на в-к „Зора“ Йордан Бадев се е страшно възмутил напоследък, че даже и големите литературни вестници у нас започнали да водят антимилитаристична пропаганда. . . Ние питаме уважаемия г-н Бадев, какво разбира той под термина литература?“ Да не би да мисли, че литературата означава само блеене пред красотите на природата? И ако е тъй, защо той като литературен редактор е започнал да води най-реакционна политика. Но нека

уважаемият г-н Йордан Бадев има по-голяма смелост. И нека открито да раздрънка калъча. България има нужда и от такива хора. Иначе на кого ще се раздават ордени за храброст?“ (Литературен глас, бр. 128, 1931.)

Голямата и сложна школа на живота, която преминава Борис Шивачев, го научи да познава много неща, неговата активна природа го тласкаше да взема отношение към различни явления. Оттук идва и енциклопедичността в неговата публицистика. Той следи непосредствено обществения живот и като боец на пост стреля с оръжието си при всяко ново злодейство в политическия живот на страната. В областта на културата и на културната политика той притежава значителна ерудиция, придружена от съзнанието за действената роля на изкуството в обществения живот и не пропуска случай да се изкаже при всяко ново значително явление. Специално в зараждащата се по това време българска кинокритика неговото име оставя пионерска диря.

В областта на литературната критика наред с портретите на редица испански и латиноамерикански автори Шивачев остави няколко работи, които издават човек с тънък вкус и високо съзнание за обществената функция на литературата. В тези статии („Космополитизъм и литература“, „Още за Бай Ганю“, „Плагиатори и майстори“, „Сологуб“ и др.) липсва ясно изграден естетически критерий, те са плод на еклектични постановки и теоретически заимствувания. Но и в тях тупти сърцето на неуморен и страстен търсач на красота и правда, в тях звучи гласът на човек, който умее тънко да реагира на всичко значително в изкуството. В това отношение особено характерен пример е статията му за Антон Страшимиров. В нея независимо от прегледно-познавателния ѝ характер се срещат оригинални оценки и обобщения, които издават не само горещия поклонник на творчеството на големия български писател, но и окото на верен ценител на естетическите ценности.

Това, което направи впечатление още при първите публицистични изяви на Борис Шивачев, бе не само смелата гражданска позиция и нейната талантлива литературна защита. Мнозина още тогава почувствуваха появата на творец с оригинален стил и език, който отчетливо се открояваше с личния си почерк и който се познаваше още от първите думи на неговите писания. Както в художествената си проза, така и в публицистичните си работи Шивачев остана верен на своя стил — устрем и напрегнатост на ритъма, органично сливане на аналитична мисъл с поетично чувство, преплитане на ирония и гняв, на любов и ненавист. От всички негови творби струи неукротима енергия, искрят изострени активни чувства. Понякога кипежът на чувствата надделява и авторът изпада в известна реторичност, патетичната лексика измества обичайния благородно сдържан тон. Езикът на Шивачев публициста е чист и точен, образната му сила е безспорна. Фразата е стегната и кратка, изпълнена с вътрешна динамика. При него няма преднамерено боравене с натруфени чуждици и претенциозна терминология, няма езикови фокусничества и словесна еквилибристика. Позицията на автора е изявена просто, логично, категорично. И заедно с това развълнувано, с емоционална приповдигнатост и от активни жизнени позиции, намерили адекватен езиков израз. Защитена по такъв начин, концепцията на автора идва до съзнанието на читателя по един закономерен начин, изводите му се налагат не само с логиката на фактите, но и с магията на словото.

По целия патос на своето публицистично творчество Борис Шивачев си остава наш съвременник. Неговото не твърде обемисто, но темпераментно и талантливо публицистично наследство продължава и сега да буди интерес, да дава пример и да служи за вдъхновение. От него ние и сега можем да се учим на изкуството на репортажа, на памфлета, на пътеписа и статията, да вземаме уроци по публицистика. Но преди всичко — с целия си кратък, но богат и съдържателен

живот, с целия си етичен образ той напомня, че публицистът трябва да бъде непримирим борец, неуморен търсач на правда и верен син на своето време.

III

Човек чист и безкористен, неспособен да мисли за лично облагодетелстуване, Шивачев донесе от Южна Америка вместо пълни куфари и чекова книжка — белодробна туберкулоза и възпалени прешлени на гръбначния стълб. И все пак той се завърна в България с един неоценим багаж — спомена за своя труден, но богат с впечатления живот. Всичко, което беше видял и изпитал в далечните земи, напираше сега у него за външна изява. И заедно с публицистичната си дейност той се заема и с художественото пресъздаване на преживяното. Така скоро след завръщането в бащиния си дом в Ловеч той започва да пише разкази, излезли през 1926 г. под общото заглавие „Сребърната река".

Сребърната река — така се превежда на български името на могъщата легендарна река в Южна Америка Рио де ла Плата, край брегoвете на която кипи животът, предмет на изображение от начеващия белетрист. Тези разкази са началото на едно развитие, което показваше действителните белетристични възможности на автора и будеше добри надежди у читателите.

Сега, прочитайки отново разказите от „Сребърната река", съвременният читател ще открие у тях ред несъвършенства, ще изпита чувството на неудовлетвореност от един автор, който вече е врязан в неговото съзнание с великолепните му „Писма от Южна Америка". Трудно е наистина да се каже, че тези разкази са дело на майсторска ръка и че са оставили трайна следа в нашата белетристика. Това са очерци и скици, в които авторът приема нещата без достатъчна творческа дистанция. В тях художественото обобщение отстъпва пред елементите на непосредствения показ на репортажа.

В повечето от тези къси творби конфликтът е опростен, техниката черно-бяла, композицията нестройна. Като правило сюжетът е недоразвит, редица образи са само загатнати, нереализирани, лишени от реално художествено съдържание. Това са първите опити в белетристиката на един млад начеващ автор, който по това време се намира под влиянието на модния по това време конструктивизъм и анархистически космополитизъм, намерили малко по-късно още по-определен израз в романа „Изобретателят".

Но в разказите от „Сребърната река" струи и заразява страстна и искрена любов към хората, в тях прозира нравственият идеал на автор, който никъде не отделя у себе си писателя от човека и който честно и развълнувано се взира в действителността и страда заедно със своите герои. А тези герои са хора от народа, бедни скитници и пропаднали мечтатели, хора без пари в джоба и без надежда в сърцата. Повечето от тях не са плод на творческа измислица, те са действителни живи хора, с които авторът се е срещал, работил, делил е обща съдба и заедно с тях е мечтал за по-добър и по-честен свят. И сякаш да изтъкне още по-ярко своята хуманистична позиция, да разгори у читателя усета към моралното, Шивачев пише разкази, чиито герои са деца. Тези именно разкази („Антонио", „Детето на падналата", „Фабриката") са най-доброто в белетристичното му творчество не само по ярко изявена гражданска позиция, но и по чисто формалните си качества. Те са написани с проникновение и правдивост, привличат с непосредствено искрено чувство, написани са стегнато, с чувство за мярка, с овладяна емоционалност и ясен композиционен план. Читателят остава дълбоко развълнуван от горчивата съдба на талантливото дете-художник Антонио с гордо и нежно сърце; до сълзи трогва трагедията на малкия гаучо Хуан, у когото липсата на майчина грижа и грубите обноски на чужди хора отрано зараждат чув-

ство на мъст. Остър социален и морален протест извиква безчовечното третиране на децата в разказа „Фабриката“.

В някои от разказите в „Сребърната река“ има описания и картини, които издават окото на пейзажиста, вкус към природата и природните стихии. Ето как въвежда авторът в един от най-социално наситените си разкази: „Параходът бавно се приближаваше към високия и опечен жълто-червен бряг. Никаква зеленина! Никакъв признак на живот! Само някакви мрачни кули и грамадни черни петна небрежно бяха нахвърляни като че ли от четката на някой художник върху жълто-червения фон на баирите.“

И по-нататък:

„Тъмносинята повърхност на океана беше тъй спокойна, както рядко биваше на юг. Лениво се плискаха вълните в черните стени на петролера и като че ли със своята ленивост бяха заразили и него, та той едвам-едвам се движеше към брега. От двете му страни, на километър или два, няколко кита изхвърляха огромни струи вода, подобно на гейзери“ („Черното злато“).

В тези разкази Шивачев показва наистина умение да развива добре сюжета, да владее индивидуализирания диалог, да се любува на природата и да вае пълнокръвни образи. От тях лъха своеобразен лиризъм, който впрочем в една или друга степен обагря цялото му творчество.

По-късно, вече след смъртта на писателя, излиза още един сборник белетристични произведения — „Неиздадени разкази“. Макар и тук да са поместени разкази с тематичен и сюжетен източник на живота в Южна Америка, по-голямата част от тях са изградени върху нашата действителност от тридесетте години на века.

И тук писателят остава верен на своята творческа природа — да рисува от натура, да възпроизвежда живата действителност. Но тук именно го напуща онази дълбоко шивачевска страст към социалните контрасти, афинитетът му към острите конфликти и стремежът към обществено усъвършенствуване. В повечето от тях изплува дребнотемието, повърхностното описателство, липсата на дълбока човешка драма е заменена с евтин психоанализ, потопен в сладникавия сос на мелодраматизма. На фона на цялото огнедишащо творчество на Борис Шивачев такива разкази като „Консулката“, „Любов,“ „Женитба чрез малки обявления“, „Мач“, „Ревност“ се открояват с аполитичния си и до известна степен салонен характер, напомнят за разпространената по това време в печата забавна литература. Очевидно авторът не е намерил още подстъпите към новата за него жизнена действителност и това създава трудностите, които водят до схематизъм и бедност на психологическите мотивировки.

Най-значителното белетристично произведение на Борис Шивачев е романът му „Изобретателят“. Този роман е свидетелство за укрепващия талант на автора и едновременно с това за дезориентиращото увлечение по една мода и по една болезнена философия, неприсъща на бодрия нрав и жизнерадостния мироглед на писателя. В уводната бележка към това произведение авторът пише: „Фройд. Подсъзнание и психоанализа. Хомосексуализъм. Една нова тема. И затова на мнозина ще се стори екстравагантна. Невъзможна. И все пак на Запад има опити в това направление. Говоря за романите на Андре Жид и Панаит Истрати във Франция. И на Ернандес Ката в Испания. А може би и други, които третират този забранен от човешката ипокризия сюжет.“

Малко по-долу в същата встъпителна бележка Шивачев изтъква: „При това ще добавя, че „Изобретателят“ не е само роман на психоанализа и на извратеното полово чувство. Той е същевременно социален и космополитен роман.“

На времето, непосредствено след излизането на романа, литературната критика му отдели значително внимание, примесено с изненада и незадоволство. Критиката видя в този роман преди всичко пикантерията, екзотичния материал,

самоцелната психоанализа, като отбелязваше при това очевидното влияние на западноевропейски автори, които се занимаваха с психологията на сексуалната извратеност. Заедно с това мнозина автори изразяваха недоумението си от новата изява на творец, в чиито разкази, статии и есета те бяха свикнали да виждат непримирим изобличител на обществените пороци и страстен борец за социална правда и нравствено усъвършенствуване на човека.

Прочетен отново и поставен в цялостната рамка на Шивачевото творчество, в системата на неговите идейни и морални възгледи, „Изобретателят“ сега не буди изненада и недоумение. Струва ми се, че това произведение е консеквентно дело на творец, който непрестанно търси, експериментира и който има определен вкус към необичайното и фрапиращото и който в определен момент не е останал чужд на модата. В същност и тук в основата на романа стои социален конфликт, и тук борбата между двата свята е разкрита не по линията на интимните отношения между главния герой и неговия работодател, а на класова основа и в етичен план. Борбата между здравия и чист човек Иван Бистров, носител на високи социални и морални ценности, и неговия патрон дон Рикардо Перес е преди всичко резултат на сблъсъка на два социални мирогледа, на две личности, които символизират тези мирогледи. Сам Бистров характеризира тези отношения като „борба между светеца и демона, между животното и свръхчовека“.

Към това трябва да прибавим и едно категорично доказателство — писмото на Шивачев от Буенос Айрес от 3. II. 1923 г., писано наскоро след като младият емигрант напуща доброто си място във фирмата на капиталиста Рафаел Чакон, очевиден първообраз на героя от романа дон Рикардо Перес. Това именно писмо дешифрира истинската същност на драмата и обяснява мотивите на конфликта, техния социален корен. Както винаги, писателят е искрен: „Има хора като Рафаел Чакон, които притежават един тирански дух и едно ужасно лицемерие. . . За тях всички, които ги окръжават, са покорни на тяхната воля глупци. Един човек, за когото няма ни бог, ни дявол, ни общество, ни семейство. Но не е това, което ме учудва. Учудва ме как е могъл да се издигне в обществото. Може би по-голямата част от така наречените „почетни членове“ на нашето цивилизовано общество са такива нещастници и простаци. . . Именно след като съм опознал горе-долу не само българското, но и американското общество, след като съм познал неговите слабости, не мога да бъда негов защитник. Това, което трябва да разберем, е, че животът, за който мечтаем, не се намира в Америка, защото и тук обществото е подчинено на същите икономически и морални закони.“

Вярно е, че в романа обичайната острота на социалното зрение на автора е притъпена от самоцелни, на места наивни психоаналитични увлечения; вярно е, че развитието на сюжета е затлачено от умозрителни постановки и съждения; вярно е и това, че фройдизмът е владял за известен период съзнанието на младия автор. И все пак, и въпреки всичко „Изобретателят“ не е загубил своя социално-морализаторски характер, звучи като определен протест срещу злото и неправдата в капиталистическото общество. Това произведение представлява жестока картина и сурова присъда над разлагащата се буржоазна върхушка, преситена и развратена, отдадена на пороци и престъпления. Големият южноамерикански град, който авторът рисува с неговата студенина и бруталност, с мизерията и унижението на безработните, с надменността и алчността на богаташите, е майсторски обрисуван като един съвременен Содом, като символ на нов апокалипсис. В този именно град живее и работи главният герой, той с горест ни разказва за „страшната самота, която човек изпитва там“, за своите скитания из пампасите, за глада и за непоносимата осемнадесетчасова работа. Той иска да избяга от железобетонния град, пълен с извратени хора, стреми се към здрав и естествен живот, към труда и радостите на обикновения човек.

В лицето на главния герой Иван Бистров авторът рисува един сгъстен портрет на индивидуалистично настроените български интелигенти от първите десетилетия на нашия век, които се бунтуваха срещу установените буржоазни порядки, но които не бяха намерили още пътя на трезвата и резултатна борба за премахването на тези порядки. Това са хора ентусиазирани и чисти, въодушевени от романтичен идеал за „общочовешка правда и свобода". Скоро, много скоро суровите удари на обществената действителност в страната щяха да ги разтърсят и да пратят едни от тях — малодушните и слабите — в лагера на буржоазията, а другите, силните — в редовете на безкомпромисната революционна борба в името на голям обществен идеал.

Представяйки своя герой, Шивачев пише: „Той беше дошъл наскоро от България с някакъв почти религиозен екстаз, който в същност не го напусна и до самата му смърт. Вярваше свято и неотклонно в доброто. И самият той беше негово въплъщение. Една странна смесица от толстоизъм, ницшеанство и анархизъм. Анархизмът на Бакунина и Кропоткина. Спорехме често за класовата борба и за класовия морал. Той приемаше първата, но не в нейната абсолютна цялост. А за класов морал не даваше и да се издума. „Моралът на пролетариата е общочовешки. Той е надрасъл класите и там е неговото велико значение. А това именно ще доведе до унищожаването на самите класи."

Навярно, ако беше оцелял, при правилното си идейно и естетическо развитие през последните години от своя живот Борис Шивачев действително щеше да преодолее онази „странна смесица от толстоизъм, ницшеанство и анархизъм" и да се слее напълно с идейно-политическите и естетическите концепции на българската работническа класа и на нейната марксистко-ленинска политическа организация.

IV

Книгата, която донесе на Борис Шивачев истинска литературна слава и остави името му в българската литература, е пътеписът „Писма от Южна Америка".

„Писмата" са писани преди повече от четиридесет години — срок напълно достатъчен да бъде забравено едно произведение от капризния жанр на пътеписа, тъй чувствителен на време и на вкус. Но и сега тази творба представлява не само най-хубавото, което ни остави Борис Шивачев; тя е сред най-личните книги върху лавицата на българския художествен пътепис. Тя и сега вълнува като искрена и страстна изповед на човек, влюбен в окръжаващата го действителност, която той се е заел да претвори не като страничен наблюдател, а като непосредствен и активен участник.

Къде е тайната на дълголетието на това произведение, което и днес се чете на „един дъх", което покорява с непосредствената свежест на чувството, с необикновеното любопитство на автора към света, с неизтощимия заряд от жизнен патос, с изблика на духовна енергия?

Десетилетия са изминали от времето, когато четох за първи път „Писмата". Но и сега, както тогава, ме поразява органичният контакт на автора с действителността, разкриването на тази действителност от позицията на прякото участие, рисуването от натура. Животът с великото и дребното, с трагичното и смешното, с изящното и грозното е пред нас, изобразен от безпощадно честен художник. Пейзажът и социалният бит на страните, за които разказва авторът, макар и с бързината на кинематограф, се разкриват пред погледа на читателя с цялата им пъстрота и екзотичност и заедно с това — с цялата им голота и суровост. Днес ние знаем естествено много повече за онази действителност, за която някога ни разказваше Шивачев с чувството на първооткривател. Но и сега големите истини, които той улови и майсторски предаде, си остават същите: природата,

хората и тяхната психология, обществените отношения. Богатите продължават да експлоатират бедните, бедните продължават да живеят в несигурност, а блясъкът на големите авениди все тъй предизвикателно контрастира с бараките на работническите квартали. И може би липсва само хотел „Балканико“, „пъпът на българщината в Буенос Айрес“, изпратил и последните си обитатели в неизвестността на аржентинската пампа. . .

Това, което изненадва у един твърде млад човек, е зрялото виждане на социалната действителност, верният поглед и точна оценка на явленията в сложната обстановка на далечни и чужди страни. Авторът уверено ни развежда из градовете и пампасите на Южна Америка, запознава ни с красотите на Рио де Жанейро и Буенос Айрес, с планините на Балкарсе и горите на Чако, с богатствата на Сантос и с космополитния грохот на Монтевидео. Заедно с него ние се люшкаме по бурните вълни на океана, бродим по дивите брегове на Патагония, дишаме знойната атмосфера на жътвата в селските имения, слушаме вълнуващите разкази на скитници-емигранти в кръчми и бараки. С колко много неща ни запознава авторът! Ние усещаме температурата на работническите вълнения, самодоволството на богаташките лакеи, трагедията на негрите и индианците, увличаме се в главозамайващия шум на карнавала и ушите ни пищят от неговия възглас:

— Viva el rey-mono! Да живее кралят-маймуна!

Една живописна галерия от образи на местни работници и чуждестранни пришълци, на бездомници и безделници, на български емигранти се реди пред погледа на читателя, вълнува го с интересната и почти винаги трагична съдба на хората от „трета класа.“

Описанията на южноамериканските страни от чуждестранни пътешественици и романисти по това време бяха загнездили в съзнанието на българския читател повърхностни или явно изопачени представи за действителността. Тези автори се любуваха на екзотичната красота на природата, с мелодраматично чувство на професионални филантропи показваха мизерията на народа, естетизираха изостаналия бит и странните обичаи. Бразилия — страна на кафето! Аржентина — царството на тангото! Патагония — краят на географията! И още — романтични приключения в злачни кътове, волно препускащи гаучоси из безкрайните пампаси, чудни пътешествия по Ла Плата и Парана. И над всичко — легендите за лесно забогатяване и приказни богатства, които само чакат смелите преселници, за да се изсипят в ръцете им.

Борис Шивачев също рисува екзотичната природа, също така описва народния бит, нрави и традиции. Но за него всичко това не представлява цел, то е само средство, за да навлезе в живота на народа, в неговата същност и проблеми. Погледът му е взрян в лицето на общественото битие и в това, което става в съзнанието на хората. У него липсва онази лъскава замазаност и псевдоромантиката на благодушните писачи, няма и помен от тяхната екзотика на бараките. Писателят навлиза в действителността без преднамереност, дори без предварителното намерение да я пресъздава. Тази идея идва по-късно и тя не можеше да не се роди в съзнанието на една импулсивна творческа натура, която трябваше да се освободи от гнета на преживяното и да го превърне в естетически ценности.

Младият човек, който непрестанно обикаля из този далечен свят, не търси зрелища, той не е колекционер на спомени и любител на пикантни приключения. В тези страни той е един от милионите малки хора, които трябва да отвоюват насъщния, да осигурят не утрешния, а днешния ден. Чертожник и зидар, метален работник и хамалин, ратай в селски имения — той често сменя своите професии и навлиза в нови и нови кръгове на социалната действителност, сблъсква се с нови хора и взаимоотношения, попада в нови конфликти. Неговата впечатлителна

природа попива жадно цялата пъстра и колоритна панорама на битието и го убеждава, че „няма нищо на света по-екзотично от окръжаващия ни свят, нищо по-фантастично от реалната действителност“. Книгата представлява не мемоари на съвременник, а жива и страстна изповед на участник. Тук правдата на жизнените факти е проверена и потвърдена от правдата на чувствата. Затова „Писмата“ бяха истинско откриване на Южна Америка за българския читател. Всички тези двадесет и седем писма представляват органично споена сплав от факти и събития, от сцени и образи, от впечатления и размисли, циментирани от патоса на хуманизма. Здравият художествен усет никъде не е изменил на автора, с правдата на живота той проверява художествената правда. Така пред очите на българския читател застана една друга Южна Америка — кипяща от класови борби и противоречия, от работнически вълнения и протести, от човешки страдания и безчовечна експлоатация. Така легендата за един фееричен живот свали своите призрачни одежди и доби реални очертания.

Наистина Шивачев е превърнал в свое творческо кредо иронично подхвърлените думи в началото на пътеписа: „Достатъчно е едно перо, хартия и мастило и желание да скиташ. Да скиташ с широко отворени очи. И да поглъщаш всичко. Нека душата ти стане сюнгер, който попива влагата на живота. На чудния и разнообразен живот по всички географски дължини и ширини. А ако не ви харесва това сравнение, то пригответе си един пътнически куфар. В него най-удобно ще запазите вашите впечатления. В такъв случай ще трябва и чекова книжка. Останалото се нарежда от само себе си. Но аз не разполагам с подобна книжка и затова предпочитам торбата на скитника. На скитника, който гладува и страда. И поради това чувствува по-дълбоко. И по-ясно вижда нещата. . . “

Някога, при първата публикация на „Писмата“, лесно можехме да си обясним техния необикновен успех с темата, с разказите за страни далечни и непознати, обвеяни от екзотичен полъх. Борис Шивачев беше първият български писател, който проникваше в американския субконтинент и се вглеждаше в живота там с наши, български очи, при това с очи, въоръжени с остро социално зрение. И всичко, което той след това разказа, бе съществено, колоритно, увлекателно, то попадаше върху девственото и жадно съзнание на читателската публика, заинтригувана и благодарна да се запознае с една действителност, позната само от географските учебници и от вестникарската хроника.

Но ето изминаха десетилетия от първото запознанство с тази нашумяла на времето книга, а тя продължава да задържа интереса и вниманието, чете се и сега с вълнение и жажда. Очевидно живописният сюжет не е бил единственият изкусителен магнит за читателските интереси и не са любопитните сами по себе си преживелици, които придават трайното въздействие на книгата. Днес още по-уверено и определено може да се говори за литературно-художествените достойнства на пътеписа, за неговата оригинална композиция и самобитния стил на автора, за неговия език. Именно благодарение на художествените си качества „Писмата“ намират и сега своя масов адрес и жив отклик сред публиката.

Борис Шивачев замина за Латинска Америка подтикван от благородни помисли и от необикновената си младежка жажда да опознае света. Но когато посяга към перото, за да разкаже преживяното, той е вече художник, който познава силата на словото и който умее да открие пътя към сърцата на хората.

Композицията на пътеписа е свободна, без преднамерено избран организиращ център, без сюжетен възел, но въпреки това тя е промислена добре, целенасочено. Авторът не се стреми да намери хронологична канава на впечатленията, за да възстанови последователността на събитията. От целия пъстър букет на своите жизнени наблюдения той отделя само най-характерното, най-типичното за една или друга страна на живота, за едно или друго явление, за да го поднесе като пример и символ. Неговият остър социален инстинкт му подсказва

верните пътища за откриването на типичното, неговият талант му дава възможност да насити образи и случки с конкретно социално съдържание и художествен пълнеж. Тук няма безлични и сухи описания, авторът не регистрира, той анализира. При това той подбира само онова, което му помага да разкрие вътрешния смисъл на събитията. Това може да е срещата с контрабандиста на запалки в трансатлантическия параход; може да е разговорът с българския емигрант, който е дошъл в Аржентина да убие. . . баща си. Това може да е още седмицата непосилен труд в имението на дон Антонио Оливера или бълнуването за прелестната донна Селестина. То може да бъде още мъчителното пътуване на безработния скитник по течението на Парана или приключението на плажа край Мар дел Плата. Или перфидно-поучителната история на паметника Ретиро, който английските нашественици са издигнали в чест на собственото си поражение. Всичко, което става по пътя на скитащия автор, добива дълбок смисъл и значение, неговите срещи предизвикват поток от мисли и асоциации. И никъде екзотиката, колоритът, пикантерията не засенчват живота, не разсейват фона, върху който се разгаря една пълна с драматизъм и страст борба. Така страница след страница, писмо след писмо пред нас се разкрива — пъстролика, сложна и динамична — действителността на един далечен свят, оживяват улици и кръчми, фабрики и чифлици, пристанища и хора. И някак си неусетно ние добиваме чувството на съучастници в разкриваната действителност, приемаме я именно такава, каквато ни я показва авторът. Ето тъй, като съчетава добросъвестността на изследвача с вълнението на художника, в рамките на един свободен композиционен план Шивачев е намерил най-верния път до сърцето на читателя.

В предговора на своята книга „Неукротимият репортер“ Егон Ервин Киш характеризира по следния начин един от основните принципи на репортажа: „Като дава действителни показания, репортерът не бива да бъде нито прокурор, нито защитник.“ Не друг, а самият автор на това предписание измени на неговата студена мъдрост и остави име в световната литература именно като „прокурор“ и „защитник“, като съучастник на всичко, което среща по пътя си и за което пише.

Пристрастие и още ангажираност, гражданска развълнуваност — това е първото впечатление от книгата на Борис Шивачев. Художник необикновено искрен и чувствителен, той не може да бъде безразличен към една социална действителност, заредена с динамиката на непрестанно зреещи конфликти. Неговите „писма“ са изпълнени с радост и печал, с любов и ненавист, с романтично съзерцание и граждански бунт. Неговите симпатии, горещо манифестирани, са на страната на бедните, на трудовите хора, на претърпелите корабокрушение в живота. Никъде талантът на автора не се изявява тъй силно, както в умението му да развълнува с пъстроликата съдба на хората „с празните джобове“, с техните надежди и огорчения, с голямата им мъка и малките им радости. Спомнете си онзи откъс, посветен на карнавала, когато работниците са оставили ателиета и фабрики и са наложили на лицата си маските, които дават „максимум свобода на отделната личност и заличават границите между отделните класи“, когато настъпва истински народен празник, „празникът на демокрацията“, в който всички се чувствуват равни. (Уви, този празник продължава само три дни!)

С каква радостна усмивка на автора е огрято пищното карнавално шествие на малките хора, забравили своя изнурителен труд и своите неволи, повярвали, че радостта от живота е право на всички. . . „Музиката гърми и двойките се люлеят под нейния такт. Толкова пиера и кринолини танцуват! И задъхано шепнат за любов. . . Ние, бедните хора, ние всичките търсим малко щастие и малко любов. . . А навън авенидите са все тъй светли с блясъка на хиляди пъстроцветни лампи. Все тъй светли и все тъй весели и тъжни едновременно.“

Или спомнете си сцената на пристанището в Порто Прая, където негри зареждат кораба с въглища и където тъжната ирония по адрес на бедните безправни същества рекушира върху белите им господари: „Бедните негри! В същност те са се родили черни, за да не се цапат, когато носят въглища... И този факт сам по себе си е едно огромно предимство."

Или разговора в малката кръчма в Посадос, в която се разказват истории за измамване и погубване на индианци, „истории тъмни и страшни, разказвани при чаша каня, които те карат да настръхваш. А когато случайно попиташ своя събеседник за някоя подробност, той като че ли се сепва и изтрезнява: „Не – казва, — аз нищо не съм разправял!"

Но като симпатизира горещо и явно на своите герои от народа, авторът не ги идеализира, не ги увенчава с измислени добродетели. Неговият хуманизъм, органичното му чувство на любов към човека и суровият му живот го предпазват от умиление и мелодраматизъм. Сам поел техния изпълнен с трудности живот, той не гледа на тези хора от високо и от дистанция — това са другари и братя по съдба и образите им са документално възпроизвеждане на жизнени прототипове. Горещото чувство, с което е написано това произведение, е съчетано с трезв анализ.

В книгата има места, издаващи големите изобразителни възможности на художник, който с крайно пестеливи средства може да нахвърли пейзаж, да характеризира ситуация, да скицира образ. Ето примери:

— Зелено, алено и пак зелено. Вечно зелено. Тропически лесове, грамадни змии и жълта треска. Диаманти, кафе и каучук. Десет милиона квадратни километра. Амазонка, най-пълноводната река. И Рио де Жанейро, най-хубавият град на земята. Четиридесет милиона жители, от черни до матово бели. Бразилци и португалци. И в добавък — всички раси. — Зелено, зелено и вечно зелено. Страна на тропиците. На ярката слънчева светлина и на зеления цвят. Не напразно знамето на Бразилия има за фон зеления цвят. На него се виждат още и звезди. А може би това не са звезди, а блестящи диаманти. Големите и чудни диаманти на тази още по-чудна страна.

Или:

— Почти всички пътници са на борда. И все пак около мене е тихо. Може би защото всички мечтаят с широко отворени очи. Отива си един блян... Множина от нас, бедните пътници на трета класа, не ще го видят вече... Тъй тихо е около нас. Чува се плясъкът на вълните. И от време на време нежният вятър донася грохота на милионния град.

Или:

— А сега какво ли да ви кажа за конете и конните надбягвания. Първо, конете живеят по-добре от множество човешки същества. Понякога на хората им казват „магарета". И затова нека никой не се учудва, че конете живеят по-добре от магаретата...

Дори само тези наслуки подбрани примери говорят красноречиво за динамичния, експресивен и задъхан стил на автора, който те обгаря с горещ, стремителен ритъм.

И още една особеност на стила на Борис Шивачев — преплитане на нежност, ирония и гняв, единство на аналитична мисъл и патетично чувство. С такъв начин на изказ, с подобен стил нашата пътеписна литература се срещаше за първи път.

Когато се говори за стила на Борис Шивачев като творец в областта на художествено-документалната литература, непременно трябва да се отбележи и онова вечно будно и заедно с това благородно сдържано чувство на хумор, което лъха от „писмата". Натура оптимистична и жизнелюбива, излъчваща обаятелна веселост, която е привличала хората, Шивачев и в литературното си творчество не е изменил на своя нрав. Зад пътеписа и неговия герой се откроява авторът с

добрата си, малко горчива и все пак приветлива усмивка, която придава и на най-драматичните моменти оптимистичен фон, която освежава повествованието и поддържа погледа на читателя ведър и обнадежден. В книгата има откъси, които звучат като сентенции — тъй синтетична и точна е мисълта, тъй поразяващо е чувството на хумор. Така авторът е оставил завинаги в съзнанието ни булеварда „Paseo de Julio“ като улица на лъжите и измамите, където „всичко е фалшиво и само лъжата е истинска“. Така той ни показва конните състезания в аржентинската столица, на които може да се видят коне, „животни, които струват милиони песи, и хора, които са изгубили ума си“. След като разглежда аристократическите гробища Реколета, той оставя там като епитафия думите: „И все пак аз предпочитам да бъда беден скитник (разбира се, жив), отколкото умрял милионер. И затова си нахлупвам шапката и напущам „Recoleta“. А не е ли актуална и сега характеристиката на жълтия печат с неговите кресливи заглавия, с многообещаващите реклами и пъстри обявления, в които „достатъчно е да знаеш какво търсиш и ще го намериш веднага: куче или учителка по пиано, папагал или професор по танц“.

Чувството за хумор у Б. Шивачев е органично, дълбоко присъщо на личността му, на естественото му устройство да приема живота не само откъм сериозната, но и откъм смешната му страна. Може би това именно негово свойство го предпазва от дидактика в излагането на цяла енциклопедия от разностранни познания, от позата на ментор. Нито за миг авторът не приема ролята на моралзатор и наставник на читателя, макар и да съзнава новаторската същност на своята доброволно избрана мисия и на своето произведение.

Езикът на автора на „Писмата“ произтича органично от неговия стил. Това е стегнат, динамичен, точен, напълно съвременен литературен език, в който не може да се долови нито една остаряла форма, никаква дразнеща ръжда. Когато четеш „писмата“, неволно ти идват на ум думите на Волтер: „Една единствена дума на погрешно място може да унищожи и най-красивата мисъл!“

Шивачев разказва с езика на своите герои, без всякаква превзетост и книжност, без патетична лексика, делово и с чувство за съществения. Неговите къси, фрагментарно насечени фрази са пропити с взрив от емоции, без нито една нотка на фалшив патос, без позьорска реторика. В цялата книга и особено в глава XIII, озаглавена „Спортомания и лотария. Кому трябват 20 000 песи?“ има пасажи, които се запомнят още при първо прочитане — тъй точни и отмерени са думите, тъй вярно са намерени те от автора. Вижте: „Аржентинците са отлични майстори на футбол. Едничкото им нещастие се състои в това, че уругвайците са по-големи майстори от тях. Инак Уругвай и Аржентина са братски страни. Но когато стане дума за футбол, за ритане на топка, тогава всякакво братство отива по дяволите. Аржентина и Уругвай се превръщат в непримирими врагове. А националните тимове на тези страни освен топката гледат колкото се може повече да се ритат помежду си. . .“

Езикът на Шивачев увлича с цялата непосредственост на първото възприятие, с неудържима стремителност на ритъма, с образната си сила. И всичко това изглежда постигнато с лекота, която ни изкушава да мислим, че авторът едва ли не на един дъх е написал това, което в течение на четири години страдалчески е изживял в далечна чужбина.

Пътеписът е жанр с ярко изявен автобиографичен характер. Но и при Шивачев, автор с непосредствена и чиста природа, описанието се превръща в изповед, в откровение. Д. Б. Митов, който заедно с проф. Александър Балабанов беше сред първите наставници на младия талант, писа на времето: „В тия писма е разказана личната история на техния автор. . . Той е смелият човек, който жадува за ново слънце, който не може да търпи неправдите, който руши стария свят. Като Джек Лондон и той е истински скитник, който търси пулса на вселената и

се вълнува само от големите проблеми на живота.“ И след това той изтъква оня чуден жизнеутвърждаващ оптимизъм, зашеметяващия ентусиазъм на автора и характеризира неговите писма, които „трептят от някакъв особен възторг, възторга на вярващия в живота и в борбата за по-добро бъдеще човек, опиянен от красотата на природата, изпълнен с любов към страдащите.“

Най-точният портрет на автора обаче дава неговото произведение. Зад всяко отделно писмо, зад всеки епизод на тази развълнувана книга наднича с добрите си умни очи човек с голямо и щедро сърце, облива с обаятелна усмивка и с неизтощима веселост малките и големите неща, малките и големите хора, малките и големите събития, които ни разкриват панорамата на един далечен и станал вече близък свят. От цялата книга лъхат богатството и сърдечността на човек, влюбен в света и хората, целият изтъкан от благородство и човеколюбие.

Шивачев е автор наблюдателен и умен, с повишен жизнен пулс, с темперамент на борец, който го тласка към действие. Той презира блатния застой, лъжата и официалната заблуда, готов е да въстане срещу всяка неправда. Напрегнатият живот, който живее в Южна Америка, е разкрит в неговата книга непосредствено и правдиво, с една изключителна искреност и в същото време с едно съвършено чувство за мярка. Това предполага литературна ерудиция, но и нещо друго, не по-малко важно — жизнен опит. Шивачев не можа да завърши университет, но бе завършил друга школа, която му даваше неоспоримо предимство — той познаваше живота. Това го спаси от всеки хилав естетизъм, от книгата му лъха новата естетика на суровата действителност. Неговият нежен, деликатен интелект не беше крехък и той издържа много сурови изпитания и сподели много неправди. И какъв стремителен ентусиазъм, какво жизнелюбие. . .

Прикован на легло, затегнат в гипс и железа, с парализирани крака, той бленува за нови пътешествия, за нови книги: „Ще стана, ще проходя и ше чупя паважа на „Царя“ с моите крака. . . Ще отида на Изток, в Индия, Китай и Япония. . . И ще се върна през Сибир и Русия.“

Борис Шивачев не можа повече да стане, не можа да замине на Изток и да се върне през Сибир и Русия. Той си отиде твърде млад, едва тридесетгодишен. И ни остави наистина горестно да съжаляваме, че ни напусна един чародеец в зенита на своя жизнен път и в разцвета на творческото си дарование.

ТРИ ПИСМА ДО ИВАН РАДОСЛАВОВ ОТ НИКОЛА ОБРЕТЕНОВ, ИВАН АНДОНОВ И АСПАРУХ ЕМАНУИЛОВ

Лилия Радославова-Попова

Двете писма—на Никола Обретенов и Иван Андонов, както е ясно от техния текст, са отговор на отправени от страна на Иван Радославов въпроси във връзка с биографията и личността на Захари Стоянов. Писмото на Аспарух Емануилов се отнася до честването петдесет години от смъртта на Захари Стоянов в Русе. Писмата се публикуват за пръв път. Правописът на писмата е осъвременен.

Литературният критик Иван Радославов не само високо цени творчеството на Захари Стоянов, той е негов възторжен почитател. В своите непубликувани спомени Ив. Радославов пише: „Тук ми попаднаха за пръв път и знаменитите „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов, които аз погълнах, не откъсвайки се няколко дена от тях. Те допринесоха извънредно много за подхранването и изострянето на патриотическото ми чувство. . .“, на друго място се отбелязва: „Книгите на Захари Стоянов „Четите в България“, Биографията на Хр. Ботев, издадените от него в няколко тома съчинения на Л. Каравелов направиха коренен прелом във вкуса ми към книгата. Те ми станаха настолни книги.“ Неговият интерес към Захари Стоянов не намаля до края на живота му. Една от последните книги, които пожела да прочете, беше: „Четите в България“ от Захари Стоянов.

През 1929 г. Ив. Радославов публикува критичното есе „Захари Стоянов и неговите „Записки по българските въстания“ (Хиперион, VIII, кн. 5—6). През 1930 г. — „Първият български есеист“ (З. Стоянов — б. м.) в Хиперион, IX, кн. IX—X. През 1939 г. излиза с полемична статия-отговор по повод 50 години от смъртта на Зах. Стоянов (Заря, бр. 5489), а в архива на Ив. Радославов се намира писмо до СБП от 5. III. 51 г., в което съобщава, че е включил в личните си творчески планове една монография на Захари Стоянов, отделни материали от която също се намират в архива му.

За честване петдесет години от смъртта на Захари Стоянов, по напомняне и инициатива на Ив. Радославов, СБП решава да се устрои тържествено събрание. За докладчик е поканен Ив. Радославов.[1] Тържеството се е състояло на 17. IX. 1939 г. в салона на БАН, където Ив. Радославов произнася своето „възпоменателно слово“[2]. Също такова тържествено честване с участието на Ив. Радославов е било устроено и в Русе, където е живял, работил и е бил погребан Захари Стоянов. На празненството са присъствували дъщерята на Зах. Стоянов и брат му Вичо Стоянов. Доклада си Ив. Радославов изнася и в други градове на страната.

---

[1] СБП. Писмо № 129/15. 8. 1939 г.
[2] Отпечатано в сп. Завети, г. VI, кн. 8—9.

От Никола Обретенов до Ив. Радославов

След няколко уводни думи Н. Обретенов дава около три страници спомени и сведения за личността на Захари Стоянов. В края на писмото съветва Ив. Радославов да се обърне и към друг стар революционен дейтел Иван Андонов, най-вече известен от съвместната му борба със Захари Стоянов по Съединението.

Текст на писмото:

Господин Радославов,

В отговор на писмото Ви от 30. VII. 37, с което ме молите да Ви дам някои сведения относно личността на Захарий Стоянов, пращам Ви днес тук приложените бележки, които са много накъсо скицирани, защото възрастта не ми позволява да дам нещо по-завършено. Дано обаче Ви послужи за Вашата работа.

Много се радвам, че Вие сте си сторили труд да дадете нещо като очерк за Захарий Стоянов, който наистина е един голям българин във всяко отношение. Пожелавам Ви успех в работата.

Н. Обретенов

7. VIII. 37
Русе

СВЕДЕНИЯ ЗА З. СТОЯНОВ

Захарий Стоянов беше природно интелигентен. Самообразованието си той почна от русенското читалище „Зора", гдето аз бях библиотекар, и живееше в читалището и имаше възможност да чете всички вестници, книги, списания, които се издаваха на български както в Цариград, така и в Букурещ от Любен Каравелова и Ботйова. Той не само четеше, но запечатваше всичко в главата си.

През 1873 г. той беше повикан от Ради Иванов[1] за чиновник по Барон Хиршовата железница в Търново-Сеймен (сега Марица — б. м.), гдето всички говореха и пишеха на френски, и той в продължение на две години успя да изучи френския език, който му даваше възможност после да се ползува от френската литература. Всичките си познания той беше добил чрез постоянен и упорит труд при крайно лоши условия. Захарий Стоянов беше човек със среден ръст, нямаше някакъв особен вид, отличаваше се със своя жив темперамент и пъргавост. В компания той беше винаги весел и жизнерадостен, а с разказите си, когато описваше някоя случка, вмъкваше здрав хумор, затова винаги беше желан събеседник. Той беше истински и възторжен борец за свободата и напредъка на своята родина, в която борба той жертвуваше живота си като истински революционер. Твърд и постоянен в убежденията си, човек с желязна воля и характер, не се плашеше от никакви препятствия — те сякаш му даваха криле да ги преодолее. Бързо съобразяваше и можеше тутакси да отговори, когато спори. А когато пък полемизираше, за да отстоява идеите си, да брани свободата и независимостта на България, той беше неумолим и безпощаден в своята стихия. За него не съществуваше по-скъпо нещо от свободата и независимостта на България, за която работи през целия си живот. Насилието и произвола на турците и изедниците-чорбаджии той не само не можеше да търпи, но жестоко ги бичуваше. Това продължи и след освобождението ни.

След въстанията в 1876 г. се срещнах със Захарий Стоянов в Ловчанския затвор. Още като влязох в двора на затвора, той ме позна и тури пръста си на устата си, от което аз разбрах, че трябва да мълча. Аз се направих, че го не познавам, и когато ни изследваха пред мезлиша, всички казахме, че не го познаваме. Това му помогна да бъде освободен по недоказаност. Мене пратиха на заточение в крепостта Сан-Жан Д'Акр (Сирия) и когато се върнах в 1878 г., намерих Захария, вече съвсем изменен, назначен на служба, и в 1882 г. беше назначен за съдебен следо-

[1] Р.Иванов—другар на З.Стоянов от Русе, по-късно н-к станция в Южна България по Хиршовата железница, при когото З. Стоянов се укрива след неуспеха на Старозагорското въстание.

вател при Русенския окр. съд. В това време сестра ми Анастасия се върна от Москва, назначена за учителка [и] се ожени за Захарий Стоянов. Още същата година той написа брошурата „Искендер бей", която се отнасяше за княз Батенберг, затова полицията почна да го търси, за да го арестува. Това беше през превратa. Тогава той отиде в Пловдив, където бяха събрани всичките наши политически мъже от Либералната партия; там той през 1885 г. състави комитета, който извърши Съединението, а след това се върна в Русе, гдето събра съчиненията на Любен Каравелов, които се издадоха от Наталия Каравелова.

В 1888 г. се засели в София, гдето редактираше в. „Свобода". През 1889 г. отиде в Париж на изложението, но на 2-ий септември се помина там, отгдето тялото му беше пренесено в България и заровено в русенските гробища.

Неприятелите на Стамболов бяха пуснали версията, че Захарий Стоянов бил отровен от Стамболов, но това не е вярно, защото Захарий Стоянов страдаше от преди няколко години от болки в корема, която белест според тогавашните разбирания докторите наричаха „катар на червата", и често имаше кризи. В Париж е бил викан най-знаменитият професор Шарко, който, като го прегледал, констатирал неизбежната смърт, защото било късно за лекуване. При пътуването за Париж компанията, с която пътувал по „български", си зела за провизия за из пътя кошница със суджуци и пастърма, не липсвала и дамаджана с вино. В тази компания е бил и д-р Жечев, но никой не е обърнал внимание, защото и сам Захарий Стоянов не даваше внимание за здравето си и не се пазеше. Изглежда, че според сегашните разбирания на медицината, както твърдят докторите, З. Стоянав е умрял от гноен апендицит в разцвета на възрастта си, когато беше достигнал да бъде председател на Камарата и кореспондент на лондонския в. „Таймс", за което му плащаха по 100 наполеона месечно. Той беше ценен повече в Европа, отколкото у нас в България.

От Захарий Стоянов остана само едно дете момиче, което се роди няколко месеца след неговата смърт.

В 1910 г. съпругата му замина с дъщеря си в Мюнхен да се учи, гдето се ожени за немец инженер механик през 1914 г., но по нещастие се разведе през 1921 г. и остана вдовица с едно дете момиче. Съпругата му се помина през 1927 г., дъщеря му, която също беше отишла в Мюнхен да учи дъщеря си, преди 2 години я ожени за един инженер по аеропланите, а тя живее лятно време в България, а зимно време в Мюнхен при дъщеря си.

Захарий Стоянов може да служи за пример на младото поколение във всяко отношение, но най-много със своята любов към род и родина и със своята готовност да се жертвува за нея. Той е една изключителна и голяма личност, която не може да се тури в рамките на делничния живот, една голяма светяща звезда на българския небосклон. Дано младото поколение вземе поука от неговия живот и дело!

Подробности по дейността на З. Стоянов по Съединението може да вземете от неговия приятел г. Иван Андонов, живущ в Пловдив.

Русе
7. VIII. 1937

Н. Т. Обретенов.

Към писмо № 2/ЦДИА, ф. 741, АЕ 25

От Иван Андонов до Ив. Радославов

Иван Андонов и Ив. Радославов се познават лично от Пловдив. Вероятно запознанството е станало по времето, когато Ив. Радославов работи в Пловдивската нар. библиотека, където чест гост му е Ив. Андонов. Обръщението на Ив. Андонов към Ив. Радославов е „приятелю". Ив. Андонов съобщава кратки биографични сведения и дава библиография на произведенията на Зах. Стоянов.

Текст на писмото:

15 септември 1937
Иван Андонов
Пловдив

Приятелю Радославов,

Извинявам се, че не можах веднага да отговоря на писмото Ви, понеже съм болен от гангрена в левия крак, което ме държа на легло цяла година, едва сега, от няколко дена премина, та се чувствувам по-добре.

Много се радвам, че сте се заели да пишете обширна биография на Захари Стоянов и ще бъда доволен, ако мога да Ви услужа с моите сведения за този голям български родолюбец и един от редките наши писатели, за когото френският писател и професор Луи Леже казва в надгробната си реч при пренасяне останките на З. Стоянов от Париж: „Захари Стоянов е ненадминат досега български писател." Ако за Вас останат неизяснени някои въпроси, може да ме запитате когато обичате, аз с удоволствие ще Ви отговоря.

Предполагам, че сте чели всички съчинения на З. Стоянов, но все пак считам за дълг да Ви ги изброя, защото от тях можете да почерпите точни, подробни и обширни сведения за неговата биография:

1. Трите тома на българските въстания.
2. Дякон Левски.
3. Четите на Филип Тотю, Панайот Хитов и Х. Димитър.
4. Христо Ботев като бунтовник.
5. Христо Ботев като поет.
6. Чардафон Велики — по Съединението.
7. В. „Борба" и 1 брой „Самозащита".
8. „9 Август 1886 г." и „Коронованите глави" по детронирането на Батенберг.
9. Редактирания от него в. „Свобода" от 1886 до IX. 1889 г., в която година и почина като председател на Нар. събрание.

Аз се запознах с него в 1875 г. за пръв път с него (sic) в Стара Загора на 1 септември при Стамболова, той влезе в четата на Стамболова, и като я разпръснаха, той избяга от Търново-Сеймен, дето беше чиновник по Хиршовата железница, а през есента заобиколи родопските села и оттам в Пловдив, с. Царацово, заедно с Бенковски, Волов и Икономов отиде и взе участие в Априлското въстание в Панагюрище.

З. Стоянов е родом от с. Медвен, Котленска околия. Бил овчар при баща си и после избягал в Русе, дето е служил като разсилен в Русенското читалище при Никола Обретенов. След Освобождението той е издавал в Русе в. „Борба" и понеже писал против Свищовския преврат по суспендиране на Конституцията, издал книгата „Искендер бей" (Княз Батенберг), затова бил изгонен от Северна в Южна България и се установил като емигрант заедно с Каравелов и Славейков в Пловдив през 1882 г. Тогава в Русе се оженил за дъщерята на баба Тонка, Анастасия, сестра на Никола Обретенов.

През 1882—1883—1885 г. другарувахме в една канцелария, той като съдебен следовател, а аз като помощник-прокурор.

В комитета за Съединението той беше председател, а аз секретар. На 1 септември 1889 г. бяхме отишли двамата заедно в Париж за изложението, където той почина от болестта рак в стомаха и дванадесетопръстника.

Подробности по нашето другаруване и смъртта му в Париж ще намерите в моята книга „Съединението", издадена в 1929 г., която книга Ви пращам с пощата.

С поздрав

Ив. Андонов

Към писмо № 3/съхр. в архива на Ив. Радославов

От Аспарух Емануилов[1] до Ив. Радославов

*Писмото осведомява за подробната програма на проектираното честв*уване *в Русе по повод 50 години от смъртта на Зах. Стоянов.*[2] *В организирането активно участие взема Асп. Емануилов.*

Текст на писмото:

Аспарух А. Емануилов
адвокат
Русе

Русе, 27 септември 1939 г.

Уважаеми г. Радославов,

Дядо Никола Т. Обретенов ми предаде Вашето писмо до него от 18 т.м. с молба да Ви отговоря вместо него и да Ви съобщя, че той като стар човек не може нито да вземе инициатива, нито да се погрижи за организиране празненството за Захари Стоянов. Той възлага тази работа на нас по-младите и се извинява пред Вас. За сърдечните благопожелания и поздрави много Ви благодари и моли да бъдете любезен да приемете и Вие неговите сърдечни поздрави, както и възторга му от Вас за Вашата дейност да реабилитирате личността и делото на покойния З. Стоянов, който и според него е почти бил забравен.

След това писмо, дадено ми от дядо Никола Обретенов, получих и аз отправеното до мен Ваше писмо от 20 т. м., за което Ви благодаря и изказвам своето доволство за вниманието и Вашата акуратност. Както аз, така и г-жа Захаринка З. Стоянова-Громбах[3] Ви благодарим за сърдечните поздрави; приемете такива поздрави и от нейна страна. Тя се много радва, че ще дойдете в Русе и ще има възможност да се срещне с Вас.

Както Ви писах, аз заедно с тукашното Просветно дружество на учителите вземахме решително инициативата за празненството в своите ръце и наредихме следната програма, която имам удоволствието да ви съобщя: празненството ще стане на 13 октомври т. г. (петък) от 6.15 ч. сл. обед до 8.15 ч., а евентуално и до 9 ч. и с него ще се открие Народният университет при Просветното дружество в Русе. Откриването ще стане от ръководителя на Народния университет — нашия литератор г. Николай Кънев, учител по литература в тукашната мъжка гимназия, с когото добре сте се познавали. След това проектираме нашият тукашен добър железничарски хор да изпълни няколко подходящи номера — това правим, за да ангажираме железничарите, защото и те искат да се отсрамят към покойния Захари Стоянов като бивш техен другар от Хиршовата железница от преди Освобождението. След това ще държите Вие Вашата реч, която смятаме да трае не по-малко от 1 час; ще ми съобщите темата, която според мен ще е живота и делото на З. Стоянов. Във всеки случай добре е да ми пишете как да я афишираме. След Вашата реч двама артисти от нашия общински театър начело с директора г. Тачо Танев ще рецитират страници от записките на З. Стоянов; те предпочитат да четат това, което артистите от Народния театър са чели на софийското празненство. Аз си спомням, че едното четене е било за баба Тонка, а второто не знам какво е било; Вие бъдете добър да ми съобщите, за да го имаме пред вид, макар че евентуално можем да подберем и други четива. Най-накрая смятаме да бъдат казани няколко думи от страна на железничарите и да закрием празненството с техния железничарски хор. Ще поканим в празненството да вземат участие и туристите от тукашното дружество, защото се счита, че З.Стоянов е един от най-първите български туристи: в неговата гробница аз намерих положен венец при погребението му, на лентата на който имаше надпис: „На добрия български турист З. Стоянову".

---

[1] Аспарух Емануилов е русенски адвокат — далечен родственик на Зах. Стоянов. Правил е проучвания върху архивното наследство на Зах. Стоянов. Издал е под своя редакция „Захари Стоянов — неиздадени съчинения", 1943 г.

[2] С писмо от 18. IX. 1939 г. (арх. на Ив. Р.) от Асп. Емануилов и от името на Просветното д-во в гр. Русе за докладчик на тържественото събрание е поканен Ив. Радославов.

[3] Дъщерята на З. Стоянов.

Захари Стоянов е бил дълго време съдия и съдебен следовател, за която му кариера аз давам статия с подробни бележки. Тази статия пратих на Вичо Стоянов за поместване в специалния лист за З. Стоянов, който той тъкми да издава, но още не е издал — той закъсня твърде много с тази работа.[1] Издаването на този лист той трябваше да предаде в други ръце, предимно във Вашите и тия на Писателския съюз, но от какви съображения се е ръководил, не зная, той завардил издаването на листа за себе си. Тази моя статия ще публикувам и в тукашните вестници, за да обърна вниманието на нашите съдии и адвокати върху З. Стоянов и да ги приобщя към нашето празненство. Аз разкривам, че З. Стоянов е бил отличен конституционалист и познавач на международното право, а заедно с това и един отличен правник, ако и да е бил без образование. В неговата библиотека намирам капитални юридически съчинения, които той отлично щудирал. Ако се наложи и ако има време, може и аз да поговоря 10—15 мин. за З. Стоянов като правник, та да го осветлим и откъм тази страна, разбира се, пак във връзка с неговата политическа концепция и дейност.

На 15 октомври т. г. (10 30 ч. пр. обед) — неделя,смятаме да уредим панихида в съборната църква Св. Троица и оттам тържествено шествие до гробницата му с участието на военната музика, може би хор, военните, ученички и ученици от двете гимназии и поканеното гражданство. Това искаме да направим, за да намесим в празненството по-активно военните и учениците, както и да обърнем по-голямо внимание на гражданството. При гробницата ще държи реч председателят на Просветното д-во учителят Васил Делиганев, който има силен и хубав глас и може прекрасно да говори на открито, а в църквата при панихидата ще говори нашият дядо владика Михаил, който даде съгласието си пред мен. Аз сам не обичам много официалните празненства, но за случая това е повече от хубаво, за да направи по-голям шум, както Ви казвам по-горе.

По тия съображения ние решихме празненството да стане на 13 октомври т. г. с една вечер за покойния вместо утро, още повече, че в Русе подобни инициативи по-добре се посещават надвечер в делнични дни, отколкото сутрин в празнични дни. Празненството ще бъде в салона на нашия Общински театър. Разбира се, на него ще бъдат поканени заедно с гражданството и ученичките и учениците от горните класове на двете гимназии.

От 15 години редактирам на нашата Русенска популярна банка един малък вестник „Кооперативен бюлетин“, който използувам сега за З. Стоянов, като давам повече материал за него. Вестникът е под печат и тия дни ще излезе. Прашаме го на нашите 4000 членове безплатно и чрез него ще направим една хубава агитация за празненството. Щом излезе, ще Ви пратя.

По вашето идване, ако не пътувате безплатно, Просветното д-во ще Ви заплати пътните разноски, евентуално ще Ви даде и още нещо. Пишете на мен интимно и открито, без да се стеснявате, какво желаете да Ви се плати, та аз сам да уредя с Просветното д-во този въпрос. Искаме да бъдем точни и Вие да останете доволен от Вашето идване в Русе.*

---

[1] Вичо Стоянов издава специалния брой за З. Стоянов през ноември същата година (1939) в София.

* Дотук свършва страницата — без подпис, от което трябва да съдим, че писмото има продължение. Не можахме да го открием (бел. — Л. Р.).

ФРАНЦИЯ

LA NOUVELLE CRITIQUE, Париж, кн. 63 /1973

Френското издателство за марксистка литература „Едисион Сосиал“ (Париж) е публикувало колективен труд, озаглавен „За марксистка критика на психоаналитичната теория“. Автори на труда са Катрин Б. Клеман, Пиер Брюно и Люсиен Сев. „Партиздат“ публикува неотдавна в превод на български език „Марксизмът и теорията на личността“ от Люсиен Сев.

Във встъпителните бележки към текста, който публикува „Ла Нувел Критик“ (бр. 63), се казва: „. . . За марксистка критика на психоаналитичната теория ще рече, че в настоящия труд решително е докосната само част от проблемите, повдигнати от марксистката критика на Фройдовото дело и на развитието му до наши дни: исторически видено, може ли теоретичното дело на Фройд да бъде антропологически свързано и съпричастно на историческия материализъм? Бихме извършили грешка, ако припишем на този сбор от текстове — и на техните автори, които са философи в марксистки смисъл на думата, догматични претенции, които им са чужди.“

Резюмирайки своите размишления върху Фройд, Катрин Б. Клеман пише: „В нашето общество разпространението на психоанализата е безспорен факт едновременно върху терена на теорията и върху терена на терапевтичната практика. Върху практическия терен психоаналитичната институция разрасна и се разнообрази, умножавайки лечения и вариантите около установения от Фройд модел. Върху теоретичния терен четенето на Фройд е по-често подпомагано добре или зле от невероятно множество публикации около Фройд, около неговата личност и психоаналитичната теория. Това масово разпространение доведе до необходимостта да се вземе под внимание ефективното установяване на психоанализата в нашата култура, както и да почне да се мисли за нейната история, вече съществуваща повече от седемдесет години и богата с поучителни събития от идеологически характер. Този теоретичен разказ, ако може да употребим подобен израз, се опира върху личността на Фройд, който сега ни е познат с неговите трудности, с избора му и с неговите идеологически празнини. Отделено е най-сетне особено място на значението на Лакан (Жан Лакан, френски лекар, неофройдист, автор на трудове, третиращи в ново осветление проблемите на фройдизма — Н. Д.) във френското психоаналитично движение. Той се разпростира в много изследвания, защото ориентацията, която е взел, основавайки своя собствена школа, му определя специфично място. Неговото четене на Фройд интересува марксистите дотолкова, доколкото Лакан успява да вложи във Фройд една митология и да изтъкне основната ос на Фройдовото откритие: функцията на езика и културата.

Защото такова е — казва Катрин Б Клеман — същественото, сърцевината на психоанализата: лекувайки истерията, Фройд е подчертал собствената ефикасност на езика и неговите начини на действие върху тялото: психоаналитичното лечение. което се изработва, като се изхожда оттук, се развива изцяло върху полето на езика, няма друга намеса освен намесата на езика и засяга индивида в неговия език. Тази практика е напълно индивидуална в аналитичното пространство, върху дивана на психоаналиста анализираното лице (сюжет) е единствено със своя език, който психоаналистът му възвръща: обаче езикът не съществува вън от социалната и културната функция, чрез която се упражнява, и това, което се развива в затворено поле, отразява деформирано обществото и мястото, което то приписва на този, който говори. Посредством въпросите на езика, за неговото функциониране, за неговата ефикасност се поставя трудната алтернатива между индивида и масата. Психоанализата се занимава малко, дори никак със социалните отношения или по-скоро тя не вижда как тези отношения определят нещата, дори субективната преживелица. В заключение Катрин Б. Клеман пише: „Нашата работа — на марксистите — е да можем да разберем необходимостта от Фройдовото откритие върху плоскостта на езика, на културата, на терапевтиката: да излезем от стерилността на една конфронтация, за да обмислим като марксисти едно ново поле, полето на субективността.“

В резюме на есето си „Социална ексцентрация на човешката същност“ Пиер Брюно пише: „Съществува между индивидуалната психическа форма и психофизиологическата подпора подмолна връзка (rapport de subversion), чийто резултат е една качествена разлика (différence qualitative), която се опитахме да докажем, че е поставена и развита по околен път в езика, преди дори детето да проговори, което значи в същото време да признаем социалността на езика във всички негови измерения. Историческата заслуга на психоанализата е съсредоточена в този пункт и никъде другаде, защото от този пункт може да се схване необходимостта на несъзнателното не вече като разводнено спиритуалистическо ядиво, годно за всяка кухня на господствуващата идеология, но и като ефект на социалното съществуване на човешкия субект.“

Люсиен Сев от своя страна, като подхваща въпроса за отношенията между психоанализата и марксизма, пише: „Връзката между централните теми на Фройд и консервативното им използуване в най-широк размер не е случайна, а, напротив, интимна и доста трудна за разкъсване. Настоящата книга е една нова демонстрация в конкретния случай. Връзката между едно научно ядро и една идеологическа обвивка е интимна. Завинаги ли е забранено да ги разлъчим? При противна хипотеза цялата работа на Маркс върху диалектиката на Хегел би била напразна. Историята на мисълта, историята на науката изобилствува с примери на богати открития, извършени в самата среда на най-мистификаторските идеологии, дори на най-ретроградните — нещо повече: на открития, които понякога са имали нужда от такива идеологии като от катализатор. Внимателното изучаване на историята на диалектиката през XIX в. показва колко тя е изостанала назад поради факта, че в очите на рационализма и на буржоазния прогресизъм тя не можеше да бъде разлъчена от мистерията на Триединството и на сътворението ex nihilo, на спекулативния догматизъм на Хегеловата система. Това показва, че идеологическата слепота пред „екзотичните“ научни истини, ако може така да се каже, не е никаква ценност и че, напротив, критическото асимилиране на Хегел, на Рикардо или на Фурие от Маркс и Енгелс остава до наши дни рядък пример на откривателски гений. Но при тези условия виждаме също, че въпросът за разлъчването между психоанализата и политическото използуване, което се прави, има възможност да бъде по-сложен, отколкото марксистите доскоро го мислеха. Ето защо, без да губим нищо от ценния принос на Полицер (Жорж Полицер, млад прогресивен френски философ, загинал през време на нацистката окупация на Франция — Н. Д.), следва да подхванем отново с внимание въпроса за отношенията между психоанализа и марксизъм.

Разгледан в неговата цялост — пише Люсиен Сев, — този въпрос може да бъде засегнат от две различни гледища: от едно външно гледище, като се взема за хипотеза условно, че предметът, който тя си приписва, е добре установен, може да се разгледа мястото на психоанализата в общото поле на науките за човека, нейните граници, нейната връзка с другите науки за човека и следователно може да се опитаме да установим докъде са законни нейните обяснителни амбиции по отношение на човешките факти изобщо. С други думи, да се види откъде те изглеждат съвсем безосновни, което може да доведе до критически размисъл върху определянето на нейния обект, допуснат изпърво временно; второ — от едно вътрешно гледище, критика, която може да осветли мястото на психоанализата по отношение на другите науки за човека. Това второ разглеждане зависи най-напред от компетентността на лекаря, на психолога, на антрополога и също на историка на науките. Първото разглеждане изисква преди всичко освен познаване на Фройдовото дело ясна представа за науките за човека. Те са били издигнати до равнище на научна съдържателност от историческия материализъм и затова намесата на философа-марксист изглежда тук особено навременна.

MAGAZINE LITTERAIRE, Париж, кн. 75/1973

Според Жерар Женет модерната критика, научна или клоняща към науката, си служи с езикознанието, със структуралния анализ и със семиологията, за да прогресира. Тя прилага тези методи както към прозата — случая, който се разглежда с Жерар Женет, чиито три книги под общия наслов „Фигури“ са между най-добрите опити от този род, така също към поезията или музиката.

Интервюиран от сътрудник на „Магазин литерер“, авторът на „Фигури“ се е изказал по въпроси и проблеми на съвременната литературна теория.

„Нека заявим най-напред — казва Жерар Женет, — че трудовете по литературна теория или по семиология от десетина години насам се отнасят предимно до повествователни текстове. Такива са всички анализи, вдъхновени от традицията на Проп, както и тези на Леви-Строс, на Греймас, на Бремон и др. Струва ми се, че трябва да се опитаме да разгледаме един сбор от явления, останали досега малко настрана, засягащи това, което наричам реч на разказа: сир. не нагласата на текстове, на функции, на вектори от действия, на самите действия, а нагласа на повествователните форми. Това именно се опитах да подчиня на един вид пре-систематизация, вдъхновявайки се от синтактичен модел, който почива върху

една малко метафорична хипотеза: разказът, смятан като развитие на една фраза, която се подчинава на редица граматически въпроси за време, начин и залог. Това покрива, що се отнася до време, редовните отношения (спазване или неспазване на хронологията), отношения на трайност между разказаното действие и речта, която го разказва, най-сетне отношения на често повтаряне, т. е. на опозиция между сингулативния разказ (който разказва това, което се е случило един път) и итеративния разказ (който разказва това, което смята, че е станало няколко пъти).“

Първите три глави от „Слово за разказа“ Жерар Женет е посветил на проблема за времето. Четвъртата глава се отнася до начина, петата до залога. Под „начин“ трябва да се разбират особеностите на повествователната представа, това, което по традиция е наречено в англосаксонската критика проблем на „гледището“. Аз избрах термина „фокализация“: разказът приема ли гледището на един или на няколко герои. Дали гледището е на един всезнаещ повествовател или на някой свидетел, който не знае нищо и не се задоволява, както в някои американски романи, да описва откъм външната страна това, което става? Що се отнася до третия аспект — той ме интересува най-силно: „залогът“ е отношението между произведената повествователна реч и това, което аз наричам, заимствувайки термина инстанция от Емил Бенвенист (виден съвременен френски езиковед — Н. Д.), производствена повествователна инстанция. Определям по този начин отношението на разказа като текст към това, което се смята произведено от повествователя, когото трябва грижливо да различаваме от автора (с когото не се слива непременно).

На въпроса на своя събеседник: „това, което ме поразява много в есето — определението ви пре-систематизация, — е систематичният аспект на специфичната терминология. Тя покрива сбора от аспекти, които изброявате. Каква роля точно ѝ приписвате? Жерар Женет отговаря: „Ако аз говоря за пре-систематизация, то е, че от научно гледище изобщо (което е едно от гледищата) може да се смята, че този опит е само едно първо приближаване, защото то съставлява в същност един вид реторика на разказа, инвентар на неговите фигури. Това именно аз държа да подчертая: още не са приложени към разказа по методичен начин реторичните категории. Това е, защото реториката не се интересува от категориите на повествованието, предпочитайки да прави инвентар от фигурите било на убедителната реч, било на поетическата реч. Задоволяваха се най-сетне да приложат върху повествователната реч известен брой формулировки, заимствувани от тази реторика. Опитах се да изработя една повествователна технология, която се прилага към разказа, така както класическата реторика се прилага към убедителната или поетическата реч.

Процедурата — продължава Жерар Женет — се състои в действителност да се установи при всеки случай един вид статистическа норма за това, което е „неутралният“ разказ, който се намира на степен на повествователната реторика, и да се види какви са по отношение на тази подразбираема норма различните отклонения на разказа. Всяко от тези отклонения се намира по този начин технологически разположено;сетне трябва очевидно да го наименуваме, което именно сторих било като приспособявах, било като измислих термини, които поддържат един вид сравнителна връзка с термините на класическата реторика. Но аз считам този етап като съвсем временен, защото смятам, че трябва да се отиде към по-голяма разказология (narratologique).

Върху една друга плоскост, именно на забавата (amusement), представя също удоволствие да се изковава арсенал от термини, да се изгражда един вид апокрифна реторика на повествованието. Противно на това, което се вярва много често, когато концептуалният апарат става най-изработен, най-систематичен, привидно най-научен, той става също парадоксално един вид игра, една постройка, една конструктивна игра. Бих могъл да поставя като надпис на „Слово за разказа“ думите на Маларме, които резюмират великолепно парадокса, който оживява този тип трудове: „Всеки метод е една фикция.“

На запитването на събеседника си: „Имате ли чувството, че апаратът, който прилагате към литературния разказ, би могъл да се приложи и към други категории на разказа, към устния разказ като мит или народна приказка, както и към разкази от друг характер, като кинематографическия разказ, за който намеквате чрез две позовавания относно работите на Кристиян Мец?“ — Жерар Женет отговаря:

— Този аналитичен апарат, създаден специално за изучаване „В търсене на загубеното време“, се отнася главно до това, което аз бих нарекъл класически разказ. Той се прилага към една форма на разказа преди всичко твърде особена, какъвто е писменият разказ, а не устният, към литературния разказ повече, отколкото към митическия или фолклорния разказ.

На въпроса, защо е избран именно Марсел Пруст с крупния си роман „В търсене на загубеното време“, Жерар Женет обяснява: Пруст бележи един вид предел, който е тъкмо пределът на класическия разказ. Ще кажем, говорейки в едри линии, че до Пруст (включително) литературният разказ се явява в различните си аспекти, и че начиная от него (включително), той се разлага до степен, че се намираме пред текстове от достатъчно различен характер, които не могат вече да зависят напълно от

същия концептуален апарат. Имам пред вид най-ярките творби на литературата, а не масата романи, които и до днес са подчинени на повествователни образци, често по-близки до Балзак или до Зола, отколкото до Пруст.

Целящ да създаде теория или методология, изхождайки от един пример, Жерар Женет заявява в заключителните думи на интервюто:

„Ако целият описателен апарат, който съм изработил в „Слово за разказа", е стриктно определен от един конкретен етюд за Прустовото творчество, следва поради това да се обгърне цялостният класически литературен разказ. Като че ли общите форми на класическия разказ са били събрани в кондензиран вид, преди да се разложат или в самия момент, когато са започнали да се разлагат, в този образцов текст — „В търсене на загубеното време".

Н. Д.

ПОЛША

PAMIELTNIK LITERACKI, Варшава, кн. 1—2, 1973

В кн. 1 на „Паментник литерацки" са поместени студии, посветени на творчеството на Болеслав Прус, Зофия Налковска и Мирон Бялошевски (изтъкнат съвременен поет). Томаш Вайс в очерка си „Станислав Пшибишевски и романтизмът" намира интересни паралели между модернистите на „Млада Полша" и романтиците. Спорът за новото верую на модернистичното изкуство напомня според автора борбата на романтиците с класиците. Твърдението, че светът е преди всичко азът на твореца и че познаването на света извън него е невъзможно — главната според Вайс теза на романтизма, е и убеждение, характерно за модернизма и по-специално за Пшибишевски. Но у последния култът към изтъкнатата индивидуалност на човека-творец се превръща вече в култ към свръхчовека.

Рубриката „Преводи", посветена този път на „Проблемите на приказката и мита", ни поднася интересната студия на Цветан Тодоров, озаглавена „Хора - разкази". Тодоров възразява на Henry James, според когото във вечната връзка между героя и действието героят и неговата психика са по-важни. Срещу този „егоцентризъм, представен като универсализъм", авторът на студията предлага на вниманието на читателя едно цяло течение в литературата, в което действието служи не за илюстриране на героите, а, обратно, героите са подчинени на действието и „героят" съвсем не означава „описание на характера". Като пример за този вид творби Тодоров сочи „Одисея", „Хиляда и една нощ", „Декамерон" и „Ръкопис, намерен в Сарагоса" от Ян Потоцки. В тях психологията е отстранена. Всички черти на характера на героите са причини, които незабавно щом се появят, се реализират в действие. Всеки герой е потенциална история и означава нова фабула. Намираме се в царството на „хора-разкази". Да разказваш означава да живееш. Разказът има цена на живот — за изключително интересен разказ се дарява живот на осъдените на смърт. Човекът, който е само разказ, в момента, когато разказът му става излишен, може да умре. Той няма вече никаква функция за изпълнение. Несъвършеният разказ е също равен на смъртта. В „Хиляда и една нощ" не се носи възгласът: „Парите или живота", а „Разказът или живота!"

В същата рубрика е поместена и студията на фолклориста и литературен историк, проф. от Мюнхенския университет Friedrich von der Leyen (починал в 1966 г.), озаглавена „Митът и приказката".

Дюмезил, Мирча Елиаде и Керени отхвърлят — изтъква авторът — методите на изследването, които проучват историята на митовете. Тези учени се стремят да разкрият структурата, строежа и същината на мита. Елиаде съвсем съзнателно не се интересува от времето и средата, в която се създава един мит. Техният метод благодарение на съпоставянето на общото и сравнимото в митовете води до плодотворни резултати. И все пак нито едно предание не е лишено от обусловеността от времето и мястото. Структурата на мита означава система, а системата е дело на определена епоха, страна и култура. Методите на фолклористиката, литературознанието, филологията и историята са не помалко полезни за опознаването на същината и функцията на мита.

В студията си „Разказвателните структури на мита" Harald Weinrich, немски теоретик на литературата, след като изтъква полезността на изследванията върху мита на Леви-Щрос и неговите ученици, си задава въпроса — какво все пак се губи при прилагането на техния метод. Според автора структурният им метод, приложен при парадигматичния анализ на мита или литературните текстове, независимо от постиженията си е сам по себе си още едно доказателство за великия процес на „редукцията" на мита, траещ вече от векове, и е може би най-крайната форма на този процес. В бъдещето, твърди авторът, парадигматичният метод трябва да бъде допълнен със синтагматичен, също структурален. „След сематиката необходим е и синтаксисът на митовете" — завършва авторът.

Несъмнено една от най-интересните работи от този дял е „Клод Леви - Щрос. Само етнология ли?" от изтъкнатия съветски фолклорист Елизар Мелетински. Авторът изтъква, че структуралният метод на Леви-Щрос, така успешно приложен към митологията, би могъл да бъде използуван и в литературознанието, но при условие, че бъде изработен метод за сравняване на струк-

тури, следващи една след друга в исторически ред. Няма да се занимаваме с по-подробно изложение на съдържанието на тази извънредно ценна студия, тъй като българският читател може да я намери във „Вопросы литературы", кн. 4, 1971 г. Да добавим само, че според Мелетински се касае за изработване на метатеория, която да обедини по методичен начин синхроничния и диахроничния ред.

Рубриката „Рецензии и прегледи" помества във връзка с предстоящия II конгрес на полската наука обширни прегледи за състоянието на проучванията на полската литература от последните 50 години. Авторите им са най-изтъкнатите полски критици.

За полската поезия пише Йежи Квятковски. В началото на своя преглед той посочва големите трудности, свързани с проучванията на близкото минало. Тук липсва полезната в такива случаи дистанция. Изисква се от изследвача да има пионерска смелост — да започне едно дело, в което той няма предшественици. Явяват се големи затруднения още при периодизацията. Общоприетите граници, в които се загражда полската литература, създавана между двете световни войни, се замъгляват и губят остротата си поради факта, че поколението от преди последната война продължава още да твори, създавайки естествената връзка между епохите. При това положение се появяват много повече историко-литературни очерци за поезията и поетите, отколкото строго научни трудове. Постоянно и неизбежно е тук едно надбягване с времето.

Според Квятковски най-големите постижения в проучванията на полската поезия от последните 50 години могат да се отбележат в областта на библиографията. За това свидетелствува четиритомният „Речник на полските писатели". Най-малко е направено в областта на проучвания, които имат характер на синтетични монографии. По-добро е положението със синтетичните изследвания, посветени на отделните литературни течения.

Общо взето, изследванията върху поезията от интересуващия ни период са според критика по-добре разработени откъм програмните декларации, отколкото откъм поетиката на отделните творци. Липсват изследвания върху поетичното въображение на епохата, на доминиращите в нея теми, мотиви, архитипи, на нейната символика и „митология". Липсва все още и тази липса се чувствува най-много многоаспектна, полифонична история на поезията от периода между двете войни, която според Квятковски засега може да бъде създадена само от есеистичен жанр.

Влодзимеж Мачонг в прегледа, озаглавен „Междувоенната проза в огледалото на съвременността", посочва също редица трудности, на които се натъква изследователят на литературата от близкото минало. „Колебливостта на нашите оценки — пише той — става толкова по-голяма, колкото ни е по-трудно да формулираме собствените си съждения за настоящето." Проявата на субективизъм е тук неизбежна. Както в подбора на тематиката, така и в определението на йерархиите на ценностите. Колкото една епоха е по-близка до нас, в толкова по-голяма степен в критическите и изследователските трудове се търсят стойности, които ние търсим днес. И в това според Мачонг няма нищо лошо. Дори би било нежелателно да се освободим от този субективизъм, защото той създава близост, дори един вид единство с близкото минало, което ни дава възможност да долавяме тонове, да различаваме оттенъци, които вече не разбираме в литературата от по-далечните епохи.

Според критика по-смелото и по-бързото развитие на проучванията на прозата от периода между двете войни е настъпило едва след 1956 г. Тогава скъсването със схематичната терминология в хуманитарните науки е било наложено от духовните нужди, които тази терминология не е искала и не е могла да назове. Вътрешната автономност на твореца стана пак важен критерий в проучванията. Важна роля изиграха в този процес трудовете на Артур Сандауер. Значително място в новите търсения заеха такива критици като Анджей Кийовски, Ян Блонски и др.

Третият преглед, озаглавен „Съвременната литература. Състояние на проучванията и изследователските перспективи", е написан от Ян Блонски.

Авторът в началото изтъква, че почти всичко, което е издадено досега в тази област, може да бъде зачислено по-скоро към критиката, отколкото към история на литературата. Между публикуваните очерци, есета и т. н. има твърде много произведения, които говорят повече за авторите им, отколкото за разглежданите от тях творби. Много ценни са според Блонски сборниците от рецензии на отделните критици. Те притежават двойно значение. Те са извор за бъдещи изследвания, защото са документ за литературното съзнание на епохата и същевременно съдържат оценки за творчеството на съвременните писатели. Като най-ценни публикации от този тип Блонски посочва „На границата на романа" от Казимеж Вика" и „16 въпроса" и „Насущният ни хляб" от Влодзимеж Мачонг.

Блонски напомня, че истинска критическа стойност имат тези проучвания, които търсят връзка между описанието на даденото литературно явление с литературните програми или дават поне естетически обоснована оценка или прогноза за бъдещите възможности на твореца. Засега с нужната задълбоченост са били поставени два въпроса: за новите литературни поколения и за общото, което обединява творчеството на писателите със селски произход.

За най-голямо постижение критикът счита изработената от Института за литературни

проучвания „Хроника на литературния живот в Полската нар. република“ и „Полската литературна библиография“. Авторът дава висока оценка и на тритомния сборник „Из проблемите на полската литература от XX в.“. Но всички големи инициативи — речници, библиографии и др. под. — се движат според Блонски прекалено бавно и затова губят битката си с времето. В най-окаяно положение са изследванията върху чуждите литератури и техните връзки с полската. „Това положение — пише Блонски — не може повече да бъде толерирано, ако не искаме да капитулираме пред нарастващия от ден на ден провинциализъм на хуманитарните ни дисциплини.“ Изтъкнатият полски критик подчертава, че днес е невъзможно да се изследва културата на XX в., ако не се постави полската литература върху широкия многонационален и многоезиков фон.

Във връзка с въпроса за все очакваните синтетични, обзорни трудове, посветени на съвременната литература, Блонски изтъква, че не бива и да се съветват критиците да създават подобни синтези, ако по каквито и да било причини, било и най-уважителните, бъде невъзможно да се обхванат всичките съвременни литературни факти и да се приложи цялата документация.

Кн. 2 от „Паментник литерацки“ е посветена на VII международен конгрес на славистите във Варшава. Тя съдържа студии от чуждестранни учени, посветени на полската литература, главно от епохата на романтизма, тъй като това е централната тема на конгреса. Сред тези материали особено интересна е студията на румънския учен Йон Ц. Кицимия „Трайни и общи ценности на делото на Мицкевич в славянския и европейския романтизъм.“ Революционерите на малките потиснати народи — пише Кицимия — са търсили Мицкевич като пророк, който се е борил и оповестявал освобождението на всички страни. И неслучайно тъкмо Мицкевичевите „Книги на народа и полското пилигримство“ (1832), преведени много рано на сръбски, унгарски, румънски и др., изиграха толкова важна роля в борбата за освобождението, водена от тези народи.

Немският професор от Берлин Алойс Херман в студията си „Народът и революцията в полската романтична литература“ подчертава, че откриването и търсенето на връзка с богатата народна култура както в Полша, така и в другите славянски страни са имали от самото начало друг характер, отколкото в западноевропейските страни. Като се вземе пред вид етапът на развитието на обществените отношения, могат да се посочат и основните разлики. В Западна Европа романтизмът добива значение в периода на стабилизацията на капиталистическите отношения, представлява специфична реакция срещу очертаващите се отвътре противоречия на буржоазното общество. В славянските страни: Русия, Украйна, Полша, Чехия, Словакия и др., които не са още преминали през антифеодалната революция, селският въпрос има централно значение. Необходимостта да се разреши този въпрос и въпросът за националното освобождение придават своеобразна обагреност на романтизма в славянските страни. Тук новата поезия не може да бъде третирана само като убежище на единицата, която иска напълно да реализира себе си, както е било в немския романтизъм. Всички индивидуални елементи в крайна сметка са погълнати от националната и обществената проблематика. И докато в западната литература реакцията срещу кризата на буржоазното общество се изрази в обръщането към средните векове, в полския романтизъм подобно обръщане е било „само маска, сръчно употребявана под чуждия контрол и цензура и позволяваща през призмата на миналото да се опознае настоящето и да се мобилизират силите на народа за бъдещето“.

В рубриката „Проблемите на художествения език“ е поместен колективен труд „Славянската сравнителна метрика“, в който наред с полските и чешките учени дава своя принос и Атанас Славов с проучванията си върху българската метрика.

Делът „Рецензии“ помества отзив за един фундаментален труд „Хроника на живота и творчеството на Мицкевич“, под редакцията на Станислав Пигон. Отбелязана е и появата на „Избрани славистични студии“ на изтъкнатия чешки полонист и славист Карел Крейчи.

За нас е интересна и рецензията за сборника есета на Claudio Guillén, озаглавен „Литературата като система. Есета за теория на историята на литературата“, 1971 г. Според автора на студията историята на сравнителното литературознание отбелязва в развитието си три етапа: първият, от края на XIX в. до преди Първата световна война, когато изследванията били насочени главно към влиянията; вторият, продължаващ почти до наши дни, е периодът на зрелостта на компаративистиката, заловила се главно с проблемите на литературните жанрове; третият етап, започнал съвсем наскоро, се характеризира със създаването от сравнителното литературознание на собствена теория на историята на литературата. Теорията за литературното влияние служи на автора на разглеждания труд за изходна точка при представяне на плурализма на изследователските методи.

Авторът изрично подчертава разликата между художествената стойност и резултатността на влиянието, чието значение е от психологическо, а не естетическо естество. „Ние оценяваме генетичната функция на влиянието, но откриването на това влияние не променя нашето възприемане и оценка на самата творба.

Литературните влияния, когато така се натрупат и разпространят, че стават един вид предпоставка за творчеството на мно-

зина писатели, трябва да бъдат наречени „конвенции". Във втората част на книгата е даден подробен анализ на три основни вида „традиционни модели" на романи. Едно от последните есета е посветено на „стилистиката на мълчанието", третирана като метод да се разкрие тайната на поезията по пътя на проучването на „отсъствуващите думи", т. е. на онова, което ни пренася в пределите на асоциациите. Последното есе е било създадено по повод на предложението на Унгарската академия на науките, отправено до Международния съюз на компаративистиката, да бъде изготвена с общи усилия история на европейските литератури. Според Guillén с такова трудно и рискувано предприятие могат да се захванат само литературоведите, които са „структурни диахронисти", т. е. обединяват двата главни съвременни метода на изследването.

Рубриката „Хроника" съобщава между другото за състоялата се (в края на миналата година във Варшава) конференция, посветена на въпросите на структурата на текста. В конференцията са взели участие учени от Полша, Чехословакия и Съветския съюз, като за отправна точка на дискусиите е послужил том изследвания на полски учени „За единството на текста" под редакцията на М. Р. Майенова.

TWÓRCZOŚĆ, Варшава, кн. 7—8, 1973

Кн. 7 на сп. „Твурчошч" помества спомени от детството на Ярослав Ивашкевич, студия за творчеството на известния полски художник Хелмонски, есе, посветено на ролята на мита за Пигмалион в творчеството на Норвид, из „Фрагменти" на Атанас Далчев, за хубав превод на Войчех Галонзка.

В есето си „Митът на Пигмалион" Марян Пиехал дава следната дефиниция на мита: митът това е синтез на човешкия опит в историческия му мащаб, заключен в символичен или алегоричен израз на предание, събитие, факт или образ. Образ, често явяващ се в творчеството на Норвид, е образът на Пигмалион. Легендата за Пигмалион, забравена през средновековието, оживява през епохата на Ренесанса и добива необикновена популярност в XVIII и XIX в. Тя става символ на оживителната сила на вдъхновението на твореца.

Всичките митове, създадени през различни епохи, израстват според Пиехал от едно и също „антропологическо дърво" — от чувството за общочовешката етика. Норвид е използувал напълно съзнателно разни митове, преработвайки ги така, че те са ставали живи елементи на съвременното мислене и творчество. Норвид е разбирал понятието „творчество" много широко. Творецът е за него и скулптор, и един влюбен в занаята си обущар. И за двамата творчеството превръща всеки миг от живота им в конкретен резултат. Творчеството „овековечава" мига. С такова разбиране за творчески труд Норвид е свързал и своеобразното си тълкуване на мита за Пигмалион.

В рубриката „Сред книгите" намираме интересен отзив за книгата на Т. С. Елиот „Критически очерци", излязла през миналата година в превод на полски. Вече самото заглавие на рецензията „Здравият разсъдък на английския джентълмен" издава отношението на рецензентката Малгожата Шпаковска към Елиот като критик. Като признава безспорната и неувяхваща красота на стиховете на големия английски поет, Шпаковска намира, че критическите му съчинения съдържат много верни, но безплодни констатации. Причината за това се крие във факта, че Елиотовите истини за поезията се отнасят до такава поезия, която се занимава само със себе си. Интересуват се само от изкуството да пишеш красиво и не се опитват да отговарят на каквито и да било други въпроси.

Войчех Карпински разглежда книгите на двамата известни немски борци против хитлеризма Рек-Малечевен и Раушман. Първо той спира вниманието си върху записките на Reck-Maleczewen, издадени под заглавието „Дневник на отчаяния човек". Рек-Малечевен още от първите дни след победата на Хитлер в Германия заема решително враждебно отношение към новия режим, за което и заплаща с живота си. През февруари 1945 г. той е затворен в концлагера в Дахау и там разстрелян. В „Записките" си той отбелязва „Задушава ме съзнанието, че съм затворник на орда диви зверове. Все се запитвам как е възможно същото общество, което още преди няколко години тъй ревниво пазеше правата си. . ., да е вече неспособно да забелязва позора на собственото си падение."

На поставените в „Записките" въпроси търси отговор друг известен антихитлерист, Раушман, в книгата си „Революция на нихилизма", публикувана в Швейцария, където той е успял да избяга. „Хитлеризмът — пише Раушман — това е победилата революция на нихилизма и затова същността му е унищожението. Затова хитлеризмът мрази човешката личност, обективната наука, независимата мисъл на хората. Той иска да уеднакви тотално живота на цялото общество и отделните единици, като същевременно се старае да ги държи в състояние на постоянно напрежение. Непрестанно заплашвани, масите трябва да се слеят с управляващия ги апарат. Те трябва всекидневно да усещат, че са под надзор и че по всяко време може да им бъде доказана някаква вина. В съединената с нихилизма тоталност на хитлеристкия държавен апарат се криеше неговата сила. Противникът е бил винаги изненадван, защото никога не е допускал, че могат да бъдат приложени мерки до такава степен безогледни и цинични. Втората книга на Раушман носи заглавието „Разговори с Хитлер" през 1932—1934". Авторът подчертава, че в същност

това не са били разговори, а „маниачески монолози“ на фюрера:

„Съвестта е еврейска измислица. Тя е като обрязването — осакатява човека. На християнската доктрина за предимството на единичната съвест и личната отговорност аз противопоставям освобождаващата доктрина за нищожеството на единицата и за видимото безсмъртие на човека като част от народа.“

Кн. 8 помества есето на Henry David Thoreau „Живот без принципи“. Философ, стоик, аскет и моралист, Торо е смятан днес за най-изтъкнатия представител на американския индивидуализъм и се поставя наравно с Емерсон, чийто ученик е бил. Творчеството на Торо се оценява като образец на най-хубавата проза на XIX в. В прочутото си есе „Непослушанието на гражданина“, излязло в 1849 г., той изразява възгледите си върху съотношенията между гражданите и държавата. Според него животът на отделния гражданин трябва да бъде спирачка за административната машина.

Интересни са мислите на Торо за труда. Според философа целта на човека не трябва да бъде намирането на „хубава работа“, а хубавото извършване на работата. Способният и ценен човек прави всичко, каквото е в границите на възможностите му, независимо дали обществото му заплаща това. Некадърниците продават своето невежество на тези, които предлагат най-много, и са спокойни, че няма никога да останат без работа. Размишлявайки за необходимостта човекът да запази вътрешния си мир, своята индивидуалност, Торо констатира: „Когато животът ни престава да бъде вътрешен и частен, разговорите ни се израждат в обикновено клюкарство.“ Политическата свобода е за Торо без стойност, когато тя не осигурява етичната свобода.

Една от най-интересните студии в разглежданата книжка на „Твурчошч“ е „Трите фази на легендата за Фауст (Размишления на читателя върху „Доктор Фаустус“ от Томас Ман)“ от Ян Паточка. Авторът започва с констатацията, че митовете не умират, а само се променят. Те не могат да бъдат заместени от философията и науката, а дори и самите философи и учени често ги доразвиват. Но най-големите обновители на митовете са писателите. Митът е въпрос, който един човек отправя към друг човек; въпрос, изникващ от най-дълбоката им същност. Този радикален въпрос, както се оказва, е поставен не от нас, а в него „ние самите сме поставени под въпрос“. Само писателите формулират ясно такива въпроси и се занимават с тях.

Първата версия на народната приказка за Фауст е била въведена в литературата от Марлоу. Във втората версия, създадена от Гьоте, възвишената саможертва на Гретхен, отказала се от земното спасение, накарва Фауст да повярва въпреки циничната привидност на всекидневието във висшия смисъл на живота и да тръгне по пътя на разкаянието. Третата фаза на развитието на проблемата на Фауст намираме у Томас Ман. Тя е представена като история на човек, който се продава на студеното зло на света от волята си да постигне свръхчовешка мощ и от жаждата си за власт. В такава мощ и власт той като гениален човек вижда същината на света и за нея като творец жертвува всичко човешко, най-интимните чувства и връзки. Но тъй като той е ръководен и от абсолютната жажда за истина, той успява да пречупи бездушието на света. Саможертвата и готовността му да бъде съден, чувството му за вина довеждат до скъсването на договора с дявола. И това вече не е разказ, нито театър, а отново възвръщащата се воля да отговаряш за света и живеещите в него хора.

В рубриката „Книга на месеца“ Збигнев Бенковски разглежда антологията „Сюрреализъм. Теория и литературна практика“, излязла през тази година. Книгата е снабдена с обширен и твърде ценен предговор от поета Адам Важик. След книгите „Проблемът за вкуса“ и „От Рембо до Елюар“ от същия автор този предговор е продължение на последователните проучвания на модернистичните течения, които най-живо интересуват Важик. Като пише за изкуството — отбелязва рецензентът Бенковски, — Важик си остава творец-художник, който знае, че „изкуството с целия си хаос превъзхожда рационалния ред на идеите“ и че само изкуството има смелостта да отразява фактическото състояние на света.

Рубриката „Сред книгите“ помества рецензия за излязлата през миналата година книга на украинския литературовед Г. Вервес, посветена на полско-украинските литературни връзки през XIX и XX в. и озаглавена „Там, където текат сребърните вълни на Иква“. Заглавието е цитат от стихотворение на Словацки. Най-обширните очерци, влезли в тази книга, се отнасят до връзките на Тарас Шевченко и Иван Франко с полската литература.

В. См.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„СТВАРАЊЕ“, кн. 7, 8, 9, 10/1973

„Стваранье“ („Творчество“) е списание за литература и култура, излизащо всеки месец в Република Черна гора.

В кн. 7/1973 привлича вниманието статията на Предраг Матвеевич „Литературната ангажираност у Кърлежа“. Преди да пристъпи към същността на изложението, авторът се спира на самото понятие „ангажираност“. Той посочва, че за да бъде един пи-

сател „ангажиран“, трябва да заеме определена позиция в обществото и да прояви своята обективност в името на някаква колективна програма. От друга страна, творецът се ангажира „отвътре“, като субект, в процеса на творческия акт. След тези размисли авторът дава думата по този въпрос на самия Кърлежа: „Да създаваш ангажирана поезия е неизмеримо по-трудно, отколкото да се луташ в дебрите на антиромана. Да пишеш ангажирано във всеки случай е по-трудно, отколкото да пишеш виртуозно и все пак — с мъгливи фрази. Обща формула за това, как да бъдеш „ангажиран“ поет, за щастие няма. Всеки случай, всяко произведение — обемисто или малко (това не е важно, нито пък жанрът) — изисква своя собствена формула и решение.“

Приближавайки се до разбиранията на Кърлежа относно „ангажираността“, Матвеевич пише, че понякога творецът може да се окаже „ангажиран“ и против своята воля. Във всеки случай „ангажираността“ не е плод нито само на собствено желание, нито пък на императиви, правила и директиви. Кърлежа — пише авторът на статията — никога не е порицавал ангажираността в литературата. Още в най-ранните си работи той е посочвал, че тя е присъща на изкуството и не може да навреди на творчеството. Не отхвърляйки нито за миг вътрешната тенденция или ангажираност на всяко произведение, през 30-години Кърлежа допълва и нюансира своята формулировка по този въпрос. Той брани достойнството на изкуството, индивидуалните форми на творчество, свободата на избор, личната отговорност. Известни са — се казва в статията — съображенията и причините за Кърлежовото несъгласие с определени (повече или по-малко официални) становища на левия литературен фронт. Според автора в основата на тези несъгласия стои именно въпросът за „тенденциозността“, т. е. ангажираността. Революцията, както и изкуството имат една и съща цел — освобождението на човека, но изкуството осъществява своята революционна активност със собствени средства. Ангажираното изкуство, ако наистина е такова, може да израсне само на основата на висока култура, а не от подчинението на определени културно-политически и материални дадености. Такова мнение Кърлежа изявява още през 1937 г. в статията си „За тенденцията в изкуството“, където пише: „Както нито едно голямо изкуство не е мислимо без висока материална култура, така и пролетарското изкуство не може да съществува без висока пролетарска материална култура, но тогава то ще изгуби чисто пролетарското си звучене.“

По-нататък авторът се спира на схващанията на Кърлежа относно задачите на изкуството след Втората световна война. Кърлежа — пише Матвеевич — ни подсети коя ангажираност може да открие най-широки простори пред изкуството. Това не са образците, които ни предлагаше или налагаше актуалността — се казва в статията, — а, както пише през 1946 г. Кърлежа, „литература, която ще успее да свали маската на тази умираща цивилизация, изкуство, което ще моделира посмъртната отливка на агонията, история, която ще скалпира това чудно време“. Според автора не би било правилно въз основа на посочените възгледи на Кърлежа да се заключи, че той е естет-марксист, защото преди всичко ни предлага собствените си възгледи за изкуството и собствената си поетика, а не някакъв общ естетически подход или система. От друга страна, очевидно и несъмнено е, че творческата ангажираност на Кърлежа има марксистки характер. Матвеевич припомня речта на писателя през 1948 г. — времето, когато югославските литератури тръгват по нов път. В тази статия Кърлежа подчертава, че хората на изкуството и самото изкуство трябва да променят света, а не само да го обясняват.

Матвеевич се спира на въпроса за връзката между творчеството на Кърлежа и историята. Целокупното творчество на писателя е пропито от история и е срасло с нея — пише той, — но в никакъв случай не е нейно копие.

Ангажираността е ценна и има смисъл само когато се потвърди и в езика, в поетичния израз и реалност. Матвеевич разглежда накратко цикъла „Димњаци“ и поемата „Над отвореним гробом, тужни зборе“, за да илюстрира възможностите за различно равнище на поетическата ангажираност.

В края на статията се посочва отново, че творецът, „ангажирайки се“, трябва да остане верен на себе си, а поезията — на своята природа. „Истинската ангажираност е толкова по-ценна, колкото повече поетична страст съдържа. И повече свобода.“

Отпечатана е и статията на Вукоман Джакович „От действителността до легендата“. Авторът прави опит да разкрие историческата основа на легендата за Крали Марко. Изложението си е разделил на три части: I — популярността на феодала-васал Крали Марко; II — началото на легендата; III — легендата за Крали Марко у отделните балкански народи.

Кн. 8 започва с есето на Иво Андрич „За думите“. С удоволствие се четат мислите на големия писател за думите, за тяхната чудна сила и за безкрайната трудност да подбереш тези, с които най-точно, най-художествено би отразил мислите си. И то така, че да стигнат до читателя. „Трябва ми време и усилие — казва Андрич, — за да създам истинската връзка между тревожните и разпилени думи и от тях да измайсторя това, което бих искал да бъдат: кротко и послушно средство за изразяване на всичко онова, което трябва да бъде казано и което може никога да не успеем да кажем.“ Андрич споделя, че най-трудно е, когато с думи трябва да кажеш нещо за самите думи и за тяхната употреба. „Тогава те изведнъж оне-

мяват, стават хладни и лежат като мъртви камъни, като че никога не са говорили и пели.“ Думите в действителност имат двоен живот — пише Андрич, — съществуват и сами за себе си, и като знаци за изразяване на композицията на човешката мисъл, която търси своя реализация.

В рубриката „От разни меридиани“ са поместени три стихотворения на Вл. Маяковски в превод на Р. Пайкович под общото заглавие „Стихове, които се предчувствували революцията“.

Рубриката „Литературно-критически очерци“ ни предлага „Разказваческата проза в Черна гора“ от Чедо Вукович. Отбелязва се, че този очерк ще бъде отпечатан като предговор на една антология на разказа в периода от прехода на романтизъм към реализъм.

Рубриката „Анализи“ е посветена на Евгений Евтушенко. Авторът д-р Милослав Бабович е озаглавил статията си „Дарбата и поезията на Евтушенко“. Съвременният руски поет е в трудно и специфично положение — се казва в началото. — Четейки неговите стихове, светът винаги ги измерва чрез поетичните висини на Блок, Маяковски, Есенин. Евтушенко наравно с другите разделя същата участ. „Русия никога не е обеднявала откъм поети“ — казва Горки. Така беше и през 50-те години, когато Евтушенко излезе на трибуната. Но неговият глас успя да се отдели от общия хор. Според Бабович първите стихове на поета носят отпечатъка на своето време и тематиката им е стандартна — войната и нейните рецидиви. Те са искрени, смели, но им липсва лиризъм; в тях повече се разказва, отколкото преживява — твърди авторът. Едва в стиховете, посветени на студентските години, се явява истински лиризъм.

Бабович се спира на цикъла „Ето какво става с мен“, оценявайки го като значителна фаза в развитието на поета. „Радостно е, че във времето, когато любовта се банализира и стриптизира, Евтушенко с трубадурска нежност възпява това чувство и заличава границата между „аз“ и „тя“. Авторът на статията доста подробно разглежда римите и езика на стиховете, посветени на любовта. Следващата група стихове, на които спира вниманието си Бабович, са тези, в които Евтушенко излага своите възгледи за личността на поета, за изкуството и неговата съдба. Според Бабович философстващият Евтушенко отстъпва по сила на лирика Евтушенко. Това, което стиховете му съобщават за човешките дилеми, за невъзможността да се отгатне тайната на смисъла на живота, е прекалено старо, за да бъде интригуващо. Евтушенко — се казва в статията — не е мислител, който е подредил своите възгледи в строго определена система, а поет, чиято неспокойна мисъл дири, изследва и търси пътя към истината.

Интересна е мисълта на Бабович за възможностите на Евтушенко в областта на поемата. Той счита, че този жанр е най-близо до таланта му и е неговата истинска стихия. Някои неща — пише Бабович, — които в поезията му представляват негативни черти, в поемата са нормални компоненти. Авторът прави доста подробен анализ на поемата „Станица Зима“. В заключение заявява: „Оценката на разгледаните стихове на Евтушенко може да има само относителен характер, защото пред поета лежат още десетилетия творчество. Дарбата му може да се доразвие, а може да започне да съхне. Във всеки случай до окончателната присъда на неговото творчество е още далеко.“

Кн. 9—10 е посветена на 160-ата годишнина от рождението на Петър Негош. Поместени са разнообразни материали за живота и творчеството му — негови писма, бележки и мисли, както и литературни проучвания и статии върху творчеството на Негош.

Известен е интересът на Негош към природата с нейните явления и закономерности. Но тази значителна тема е все още недостатъчно проучена. На нея е посветил усилията си д-р Вуко Павичевич, който си е поставил задача да анализира само един от изводите — Негошевия „Бележник“. Павичевич цитира мисли от него, като ги придружава с обяснения и коментар. Близки по тема са бележките на д-р Й. Милович. Те са озаглавени „Интересът на Негош към природните красоти“.

Поместени са и извадки от писма на Негош, които го характеризират като голям патриот, вещ политик и ярък мислител на своето време.

В статията „Горски венец“ и „Фауст“. Сходства или и влияния?“ Милан Мояшевич привлича вниманието на читателя с интересните паралели (макар и спорни), които прави между двете произведения.

Отпечатана е библиография на всички материали, посветени на Негош, които списанието е публикувало на страниците си от основаването си досега.

„ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ“, юли, 1973

В юлския брой на „Летопис Матице српске“ е поместена статията на Драган Йеремич „Основни философски тези в литературното творчество на Мирослав Кърлежа“.

Кърлежа — отбелязва авторът в началото — е от онези творци, които считат, че литературата е могъщо средство за преобразяване на света, а главната ѝ стойност е в силата на мисълта, в нейната връзка с живота, в нейната насоченост за изтръгване на човека от вековните заблуди и слабости. „Литераторът трябва да бъде преди всичко мислител“ — пише Кърлежа още през 1916 г. Йеремич счита, че богато надареният Кърлежа би могъл да бъде и философ. Но това, че е предпочел попрището на литератор, не е случайно. Това се дължи преди всичко на схващанията му за основната роля и цели на философията. Кърлежа иска от философията и нейните представители да дадат

реални и полезни предложения за разрешаване на човешките частни и обществени проблеми, а не вербалистични „решения“. Човекът — казва Кърлежа — трябва да се освободи от всякакви химери и раздори на мисълта.

Авторът на статията отбелязва, че Кърлежа негодува против празния, безсмислен и безцелен живот на огромното човешко мнозинство. Човекът не трябва да бъде второстепенна поява във вселената, той трябва да бъде над всички, борейки се с всичко, което му пречи. А най-голямата опасност и пречка за човека представляват лъжата, измамата и глупостта. За да изтъкне тяхната сила — пише Йеремич, — Кърлежа ги издига до нивото на обективни принципи, срещу които трябва да се борим до последен дъх. Много пъти в творчеството си той провъзгласява глупостта дори за космическа сила.

Авторът на статията се спира на въпроса за отношението на Кърлежа към истината като философско понятие. Той не се интересува от истината сама за себе си — отбелязва Йеремич, — интересува го само тази истина, която ще помогне на човека да реши житейските си проблеми, да се освободи от кръвожадността на природата и да стане истински човек. Търсейки определение за възгледа на Кърлежа относно истината, авторът на статията се спира на хуманистична, отхвърляйки определенията субективистична, функционална и прагматична.

Следва твърде песимистичното твърдение на Йеремич, че истината слабо се котира в човешкото общество, защото човек по-здраво е свързан със своето минало, с първичното и животинското, отколкото с това,което е негово бъдеще и освобождение от страха и насилието.

Подчертава се настойчивостта, с която Кърлежа разобличава лъжата във всичките ѝ аспекти; от метафизически до обществено-икономически и национално-културен. Авторът се спира по-подробно на Кърлежовата критика на идеята за бог и религия. Кърлежа — пише Йеремич — счита, че създаването на бога е израз на човешката немощ да се изяви изцяло и в реален аспект. Според него да се вярва в бога значи да се признае собствената слабост и неспособност за действие, което би изменило положението на човека в света и обществото. При това Кърлежа не отхвърля напълно ролята на християнството, считайки, че то е способствувало за „очовечаването“ на човека. Но неговата полза е значително по-малка в сравнение с негативните последици от клерикалната политика на християнската църква, а и на всички църкви. Като говори за църквата — изтъква Йеремич, — Кърлежа има пред вид преди всичко католическата, която според него представлява политическа сила, задушавала векове наред идеалите на хърватския и други народи. Ето защо той смята, че трябва да се сложи край на това църквата и казармата да насаждат у човека лъжлив морал и мним ред в името на бога и държавата. Човек трябва да достигне до морала по своя воля и по пътя на истината, а не против желанието си и с помощта на лъжа и измама.

Авторът на статията изтъква, че Кърлежа не стои на позициите на индивидуалист-морализатор. И въпреки че много от неговите размисли за човека и историята са обагрени песимистично, писателят не губи вяра в светлото бъдеще. Кърлежа счита, че в душата на всеки живее обществено чувство, макар и невинаги осъзнато и изявено. Но добрата воля и общественото чувство — пише Йеремич — не са достатъчни за изграждането на по-хуманен обществен строй. Необходимо е да се намери възможно най-добрата формула. Бунтовната природа на Кърлежа винаги е клонила към една революционна формула и е съвсем естествено, че се е обърнала към марксизма. Авторът подчертава, че за Кърлежа марксизмът е онази философия, която единствено може да промени света така, че да се постигне пълно материално обезпечаване и духовно разкрепостяване на човека. Но неговото схващане за социализма не е от тези тесни и догматични разбирания, които го опорочават — изтъква Йеремич. Той цитира мисълта на Кърлежа от 1916 г.: „Да се мисли социалистически значи: широко, общочовешко: от Буда и Упанишада до Ригведа, до Тасо и Байрон“, възкликвайки: „Под тази мисъл би се подписал всеки хуманист.“

В статията се подчертава критичният дух на марксиста Кърлежа, който не се превръща в късоглед апологет, а последователно критикува недостатъците на новото общество.

Голямо място отделя Йеремич на въпроса за отношението на Кърлежа към изкуството и творческия акт. Кърлежа се стреми да открие и отхвърли мистерията на процеса на творене. Той счита, че да се твърди, че изкуството е „метафизичен фактор“, е признак на изостаналост и ограниченост. Според него то е нещо, което излиза от най-скритите глъбини на човешката същност като резултат на инстинкта ѝ за здрав, потенциран живот, срещу съзнанието за смъртта. „Красотата не е нищо друго освен израз на най-чистото и най-дълбокото в живота.“ Кърлежа — твърди авторът на статията — не е от онези писатели-мислители, като Марсел Пруст, Томас Ман или Камю, които пренебрегват историята, придавайки по-голяма стойност на изкуството и които схващат живота като индивидуално спасение само благодарение на изкуството. Но и Кърлежа — отбелязва Йеремич — придава голяма стойност на изкуството,което по своеобразен начин помирява биологичната и социалната страна и определя колективната и индивидуалната съдба на човека. В статията се казва, че Кърлежа вижда в изкуството антиципацията на тези реализации, чрез които човекът-творец престава да бъде второстепенно, а става пър-

востепенно явление в света, защото е дал символични решения на това, което е осъществил и ще осъществи в бъдеще. Интересно е мнението на Кърлежа за модернистичното изкуство. Почти без изключения той го счита за „преписване“ и подражание, без вътрешна потреба за изразяване. Йеремич отбелязва мисълта на Кърлежа, че изкуството е образец, по който човек трябва да моделира живота си. Според автора на статията понякога Кърлежовият материалистически обективизъм изглежда грубоват и насечен, но в него се откроява просветителската идея, че човек трябва да се обогати и усъвършенствува духовно, давайки простор и финес на душата си.

Философските тези на Мирослав Кърлежа не са големи по обем, но ценни — изтъква Йеремич. Това, което им дава още по-голяма стойност, е, че са вплетени в тъканта на произведенията му и обогатени от тяхната художественост. Кърлежа твърде рано се формира като творец — се казва в статията — и изпита влиянието на много фактори и събития. От огромно значение за него е Октомврийската революция, която показа пътя, по който югославските литератури излязоха на световната сцена.

Според Йеремич Кърлежа изповядва един марксизъм с лична, кърлежовска нюансировка. В нея един ортодоксален марксист би намерил много елементи, които не са строго марксистки. Но няма съмнение, че Кърлежовата философия е все пак марксистка по дух. Търсейки аналогия с някой друг писател, който също пише в духа на марксистката философия, авторът го сравнява с Бертолт Брехт. Йеремич твърди, че сравнението ще бъде в полза на Кърлежа, защото,докато Брехтовият марксизъм варира в някакви историко-материалистически координати, Кърлежовият марксизъм е значително по-разностранен и съдържа много съществени тези на марксистката философия.

В заключение авторът посочва голямото влияние на Кърлежа върху широките читателски маси. Според него то се дължи до голяма степен на факта, че своите философски възгледи не е излагал голословно, а ги е обличал във формата на роман, драма, разказ, есе, диалог. И винаги с дълбока лична убеденост и ярък темперамент. „Без неговата мисъл — завършва Йеремич — не можем да си представим не само най-новата литература в Югославия, но и философията.“

Б. К.

ГФР

ARCADIA, Берлин — Ню Йорк, кн. 2/1973

Втората книжка на издаваното от проф. д-р Хорст Рюдигер списание за сравнително литературознание предлага интересната от методологична гледна точка статия на проф. д-р Манфред Гстайгер, Швейцария, озаглавена „Иманентност на художествената творба и историография“.

Авторът посочва, че в настоящия момент сравнителното литературознание е изправено пред дилема: от една страна, някои негови представители предявяват претенциите да схващат тази създадена като помощна дисциплина в нейния абсолютизиран вид, да я превръщат в свръхдисциплина; от друга страна, срещу сравнителното литературознание се отправят упреци в позитивизъм, в историзъм, във „въздигнато до самоцел литературно взаимодействие “ според думите на Ханс Роберт Яус. Тази дилема, смята проф. Гстайгер, е в същност дилема между две крайни положения, между „прекалено многото“ и „прекалено малкото“, същата онази дилема, която в методологическата дискусия между „американското“ и „френското“ направление и била сведена от Рене Уелек до алтернативата „всичко или нищо“.

Проф. Гстайгер полемизира с автори като Волфганг Холдхайм, които си служат с „географски ограничени“ аргументи, т. е. признават единствено „американската“ линия в литературознанието, начертана от Рене Уелек и Остин Уорън. Посочва се, че т. нар. „френска“ линия е не по-малко плодоносна чрез имената на Симон Жьоне, Клод Пишоа и Андре М. Русо, както и Робер Ескарпит. Макар в своите работи Жьоне да се противопоставя на „американското“ становище, той не се отказва от подобаващото зачитане на обозначеното като „сравнителна литература“ (Littérature comparée) класическо френско направление. Също така Пишоа и Русо на „взаимовръзките в световната литература“ противопоставят „всеобщата история на литературата“, „историята на идеите“ и онова, което те наричат „литературен структурализъм“. Според автора всички тези факти трябва да се имат пред вид, когато подобно на Холдхайм се твърди: днес било общопризнато, че наименованието „сравнително литературознание“ водело само до заблуди. Истината е по-скоро в това, че едните говорят за „сравнителна литература“ и разбират това, което казват, докато другите говорят за „компаративистика“ и разбират нещо съвсем друго. Проф. Гстайгер смята, че подобна объркаността в понятията цари във всички т. нар. хуманитарни науки и, както изглежда, за разлика от естествените науки смята се, че това е напълно в реда на нещата. В терминологията на Жьоне (става дума за книгата му „Littérature générale et littérature comparée“, Paris, 1968) понятията са поставени недвусмислено и тази книга може да се разглежда най-малкото като крачка по пътя на уясняването и прецизирането на понятията сред съществуващата обърканост.

Така в случаите, когато се касае за изследването на исторически факти, ще се употреби терминът „сравнителна литературна

история", което съответствува на термина „сравнителна литература" у Жьоне, без да се смята това за абсолютна противоположност на по-претенциозното, но и по-неясното „общо и сравнително литературознание". С това обаче, смята авторът, сравнителната литературна история в никакъв случай не бива да се обявява просто за компаративистична дисциплина; тя трябва да изпълнява своята функция в контекста на една еволюираща прогресивна универсална критика за разлика от изследванията на „иманентността на художествената творба", които представляват едно окопаване в автономията на творбата.

В тази взаимовръзка, посочва се в статията, позитивизмът не означава нищо друго освен това, че при заниманието си с един литературен обект изследователят се стреми най-напред да добие общ поглед върху максимум „позитивни" дадености (исторически, социологически, биографически, езикови, психологически и т. н.). Литературната „същност" обаче ще бъде осветлена не срещу едно такова позитивно знание, а ще бъде в най-добрия случай изяснена чрез него. Литературната история и литературната критика се намират в реципрочно отношение. Поставя се въпросът, от факта, от политико-социалната даденост да се достигне до същността на литературата. Проф. Гстайгер изразява мнението, че политико-социалната даденост също спада към „същността" на литературата. Да се прокара едно разделение между историческото битие и естетическото (или „екзистенциалното", „същностното") битие на литературната творба може да е много примамливо от теоретична гледна точка, ала постоянно се опровергава от практиката. С това отпада и конструираното от Уелек разделение между „несъщностно" и „същностно" в литературата. Холдхайм говори за необходимостта от една „диалектическа формула", която да осуети плуралистичното разцепление, без да накърни естетическата (и историческа) многоизмерност на литературния феномен. Но диалектиката, подчертава се в статията, не може да се състои в това да се създаде някаква формула, някаква рецепта. Тя представлява едно постоянно поставяне под въпрос на достигнатите резултати. В този смисъл методът на художествената иманентност представлява едно перманентно предизвикателство към литературната история. (Така, както Яус говори от своя страна за литературната история като „провокация".) С други думи, не съществува „чиста" историография, също и историкът се явява волю-неволю като критик. А що се отнася до компаративистиката, сравнителната литературна история не представлява някакво ограничено поле за действие, някаква затворена система, а се намира в отношение към литературната критика (при което не би трябвало да се схваща критиката като нещо „по-висше" или — обратно на това — като нещо „неакадемично"). Литературната критика е корелат на литературната история, ала не само на сравнителната, но и на всяка друга. Компаративистичната гледна точка може само да допринесе да се задълбочи критическият анализ.

DEUTSCHE VIERTELJAHRSCHRIFT
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Щутгарт, кн. 1/1973

Особено интересна за разглеждане в кн. 1/1973 на „Немски тримесечник за литературознание и духовна история" е методологическата студия на Адам Джон Бизанц (Майнц) „Между сюжетна история и тематология".

Авторът посочва, че днес научно-теоретичният свят на компаративистичното, както и на общото литературно изследване е раздвижен от наличието на два феномена: на първо място от съживяването на едно дълбоко вкоренено недоволство от методически обремененатa сюжетна и мотивна история, а на второ — от съществуващата объркаността в понятията, предизвикана в терминологическата област от модната дума „тематология". В своята студия авторът си поставя за цел да разгледа именно тези два аспекта на литературно-теоретичните домогвания. Той се позовава на работата на Манфред Белер „От сюжетна история към тематология", публикувана в сп. „Аркадия", 1970, 1 (вж. за това сп. „Литературна мисъл", 1971, 5) и я разглежда в полемична светлина, за да изложи своите аргументи. На първо място, той смята за предразсъдък разпространеното мнение, че изследванията в областта на сюжетната и мотивната история „са най-често дело на начеващи млади литературни историци, които изпробват силите си в научното поприще" по думите на Манфред Белер. В действителност цялостната екзегеза на даден литературен сюжет (Stoff) може да бъде извършена от опитната ръка на един зрял учен. Авторът отхвърля и втория упрек по отношение на сюжетните изследвания, а именно, че те били твърде конвенционални и традиционни и се извършвали в стила на XIX в.; както и това, че се ограничавали с подбирането на материал и преразказването на литературната творба. Независимо от обстоятелството, продължава Бизанц, че от известна гледна точка по-старите изследвания често несправедливо се дискредитират, те са дали свой решителен принос за развитието върху тяхна основа именно на по-новите методи за изследване. Посочват се имената на Вилхелм Дилтай, Рудолф Унгар, Валтер Рам, Фридрих Гундолф, Паул Меркер, Курт Вайс, Ернст Роберт Курциус и др. Още по-показателно е отношението на ортодоксалната критика към сюжетните изследвания. Рене Уелек не-

прикрито изказва съждението, че сюжетната история имала нелитературен характер.

За да подкрепи своето становище, авторът прави анализ на понятието сюжет. Той изхожда от традиционното разделение на сюжет (Stoff), идейното съдържание (Gehalt) и форма (Form). По въпроса, кой от тези три компонента на художествената литературна творба има първенствуваща роля, са съществували различни мнения. Авторът цитира мисълта на Гьоте, изказана в „Бележки и изследвания към „Западно-източен диван": „Разсъдливостта на поета намира израз в същност във формата; сюжетът му е подарен с щедра ръка от живота, а съдържанието блика драговолно от обилието на вътрешния му свят", и противопоставя на нея мнението на Вайсщайн: „Това, че Гьоте придава на избора на сюжета по-слабо значение, може само да ни учудва; или пък трябва да се приеме, че немският княз на поетите не е предполагал до каква степен величието и завършеността на една творба зависят от съгласуваността на сюжета със съдържанието и формата." По-нататък Бизанц разглежда проблема за литературния сюжет в исторически аспект, като се позовава на съжденията на Аристотел за трагедията и нейните съставки в своята „Поетика". Към шестте съставни части на трагедията Аристотел на първо място назовава мита, а по-нататък определя „действието и мита" като „цел на трагедията", а само мита — като „първоизточник и донякъде душа на трагедията". Авторът посочва, че Аристотеловото понятие „мит" се превежда и тълкува различно в различните езици; така то добива значение на „сюжет", „фабула", „интрига", „тема" и т. н., но в основата си запазва елемента „разказност". Така според Аристотел поне по отношение на драмата „сюжетът" представлява най-важният компонент от посочената триада.

Авторът продължава, че според него не би трябвало да се придава първенствуваща роля на един компонент от триадата. Това, както е известно, е правено вече твърде много и не е допринесло с нищо за изясняването на проблема, а е създало нови, този път действително „нелитературни" проблеми, както и основа за ожесточени дискусии и безплодни ограничавания. Проблемът „сюжет, съдържание, форма" — редът, в който се поставят, е без особено значение — е толкова по-труден за разрешаване, изтъква Бизанц, тъй като имаме работа с променливи стойности. Дадена „предлитературна" ситуация, която предхожда творческото оформяне, както и съответният литературен жанр и творческите заложби и намерения на поета поставят ударението ту върху един, ту върху друг компонент. Работа на поета е да решава какво място в дадено негово произведение трябва да бъде отредено на сюжета, на съдържанието и на формата. Безсмислено е от чисто научна гледна точка да се изграждат патологични теории, продължава авторът, чиито усилия са насочени главно към това да се узакони преимуществото на един или друг компонент като общовалидно. Авторът, който очевидно не познава марксистката трактовка по въпроса, а именно диалектическото съотношение между тези два основни компонента, изразява мнението, че е много по-целесъобразно да се изследват взаимовръзките между посочените компоненти в определена литературна творба, вместо да се обявява някой от тях за „литературен", а другите за „нелитературни", „непоетични", както се прави от страна на „новата критика".

По отношение на термина „тематология" Бизанц смята, че той представлява само видоизменение на проблема, но не и негово решение. Разграничаването между „сюжет" и „тема" е твърде формално и едва ли допринася за цялостната егзегеза на литературната творба.

В. К.

АВСТРАЛИЯ

MEANJIN QUARTERLY, Мелбърн, кн. 1/1973

Австралийското списание „Минжин куотърли" е тримесечно издание на университета в град Мелбърн и излиза от 1940 г. То помества литературни произведения (къси разкази, лирика, есета) и критични статии по въпроси на австралийската литература и културния живот на петия континент. Списанието играе важна роля в литературния процес в Австралия и се радва на широка популярност.

В кн. 1/1973 привлича вниманието статията на Антони Хасъл „Пълен кръг: романът на Рандолф Стоу „Въртележка в морето". Рандолф Стоу, роден през 1935 г., е автор на направилите силно впечатление романи „Свидетелят" (1957) и „Към островите" (1958). В тях се третират някои специфични психологически проблеми, породени от особената изолация на живота в Австралия.

Едва в последния си роман, пише авторът на статията, Стоу е съумял да съчетае добре елементите на характерните за всички негови произведения две нива на повествование — натуралистично и символично. Полуавтобиографичният характер на романа „Въртележка в морето" е направил възможно създаването на повествователна структура, в която елементите на спомена се свързват сполучливо с великолепни лирични описания. Непосредственият начин за възприемане на света от главния герой в романа — юношата Роб — придава достоверна, дори натуралистична нотка на авторовата изява, като дава възможност на Стоу да използува симво-

лични образи и картини от света на детските недиференцирани представи. В резултат на това авторът е успял да пресъздаде вълнуващо един свят на спомени от детството, свят на изгубени илюзии, а с това и един от най-сполучливите романи в съвременната австралийска литература.

Като характерен пример за сполучливо изграждане на символичния подтекст на творбата авторът на статията посочва представата за въртележката, която е съществен елемент в символиката на романа и неслучайно се среща и в заглавието му. Този символичен мотив се появява във всички важни моменти от развитието на сюжета и обединява главните теми на романа, без да дразни с натуралистичния контекст, в който винаги се съдържа. В началото на романа този мотив е свързан само с представата за кръгово движение, в което се стреми да участвува младият герой на романа Роб. От време на време въртележката спира и Роб се опитва да обхване с поглед познатите му обекти, фиксирани пред и зад него в състояние на относителна неподвижност. За Роб въртележката е своеобразен символ на живота, тя загатва за вечния кръговрат в природата и за социалната и национална обусловеност на мястото на индивида в човешкото общество. Първото сътресение в прекрасния свят на детските мечти и илюзии на Роб е резултат от внезапното осъзнаване на хода на времето. Роб разбира, че никога не ще бъде в състояние да се върне отново в дните на своето детство, той никога не ще напусне вече света на възрастните — свят без илюзии, враждебен и суров. Роб чувствува, че този свят не може да бъде негов. Тъгата по изминалото детство, духовното и емоционално отчуждение ще бъдат негови постоянни спътници. Оттук се поражда и елегичният тон на творбата, в основата на която според автора на статията е залегнал непреодолимият конфликт между индивида и обществото. Р. Стоу е използувал своеобразен метод за изграждане на образите в своя роман. Той е използувал мотива на двойника Роб — Рик, тъй като очевидно е било невъзможно да разкрие характера на конфронтацията индивид — общество единствено чрез детско-юношеския образ на Роб. Затова той е разширил кръга на своите образи с един двойник на Роб — неговия по-възрастен приятел Ричард (Рик). Навсякъде в романа се срещат елементи на физическо и духовно сходство между Роб и Рик. Променяйки непрекъснато лицето, от което се води повествованието (Роб, Рик), Стоу съумява да предизвика представата за идентичност на двата образа. Рик е възмъжалият Роб, опознал света чрез разнообразния опит, натрупан през годините на Втората световна война, в която той участвува далеч от своята родина.

В първата част на романа, носеща заглавие „Рик е далеч — 1941—1945 г.“, пише авторът на статията Стоу умело пресъздава света от спомени на малкия Роб, в който важно място заема тежко преживяната раздяла с Рик, заминал като войник на фронта в Тайланд през Втората световна война и по-късно военнопленник там. За Роб дългото отсъствие на Рик е непонятно и тягостно, то го лишава от добър приятел и съветник. В своите писма от фронта Рик се опитва да обясни войната на своя малък приятел и двойник: „Войната е една страна, различна от всички други. Когато си в нея, ти принадлежиш към една неизвестна, особена нация, гражданин си на страна, която не е отбелязана на картата. И ако някога си бил в тази страна, ти никога не ще можеш да се завърнеш в някоя от страните, които познаваш.“

Във втората част на романа „Рик у дома си — 1945—1949 г.“ Стоу се опитва да докаже възможността за връщане на Рик към нормален живот в следвоенното общество, изтъква авторът на статията. У Рик се развива непримиримост към традиционните форми на интеграция на индивида с обществения живот на страната, в която живее, за него семейство и родина са само „биологически случайности“. Тези негативистични възгледи по отношение на възможността за хармония между индивид и общество в условията на един добре уреден свят, създаден в сънищата и мечтите на Роб, обуславят и едно характерно изменение в символичния подтекст на романа. Докато в първата част на романа „въртележката“ е символ на подреден по принципите на централизма свят, в който всеки обект има своето фиксирано място и непрекъснатото движение на строго установен, цикличен характер, във втората част на романа Роб си представя централната ос на въртележката като мачта на кораб, зареян в безбрежния простор на океана.

Авторът на статията отбелязва, че важно място в романа заема представата за Австралия, която се изгражда постепенно в съзнанието на Роб. За предметно зрителното оформяне на тази представа спомагат прекрасните природни описания, многобройни исторически факти, разказани непринудено на Роб, и сполучливите импресии от родния град на Роб и Рик — Джералтън. В своя роман Стоу показва Австралия като една стара и същевременно млада страна с двойно летоброене (второто започва със заселването на европейци), която страда от липсата на един период на зрелост между младостта и старостта. Романът на Стоу според автора на статията съдържа едва ли не енциклопедически подробности за континента, за неговата история, поезия, флора и фауна, за особеностите на живота на хората, които го населяват.

Годините, прекарани на фронта и в лагера за военнопленници в Югоизточна Азия, откъсват насилствено Рик от детския и юно-

шески свят, в който той е живял заедно с Роб, т. е. от неговата родина — предвоенна Австралия, и го остават завинаги в изолацията на човек, загубил своята националност, откъснат от живота на своята нация. Образът на този надрасъл себе си самотник е очертан в сурови, натуралистични краски, като по този начин е балансиран умело силният лиризъм при пресъздаване на картини от детството на образа — двойник Роб. Без това балансиране на двата начина на изобразяване, пише авторът на статията, елегичният и носталгичен основен тон на творбата би се превърнал в посредствен сантиментализъм.

Темата за отчуждаването на индивида от обществената среда на собствената му родина е една от често срещаните теми в световната литература през XX в. Тази тема, пише Хасъл, е особено характерна за австралийската литература, тъй като тя отразява и някои типични за австралийския континент проблеми на алиенцията, като например съзнаването на географската отдалеченост и почти непреодолимата духовна изолация от другите континенти. Особената заслуга на Стоу в последния му роман „Вертележка в морето“ — изтъква авторът на статията — се състои в това, че „Стоу е съумял да транспонира един от вечните и общочовешки проблеми — духовното сътресение на индивида, осъзнал прекрачването на прага на своята зрелост върху специфичната панорама на австралийската действителност, разкривайки я в цялата нейна самобитност и екзотика“. Състоянието на психологически стрес, в което изпада героят на романа на Стоу — Роб, е резултат на редица външни и вътрешни фактори. Вътрешните фактори, които влияят върху неговата психика, са осъзнаването на безвъзвратния ход на времето, болезнената раздяла с щастливото детство и почувствуваната необходимост от нов начин на контактуване със света — от позицията на зрял мъж. Войната, която отвежда Рик надалеч и постепенно го лишава от възможността да се върне към нормален начин на живот в своята родина, е основният фактор, действуващ отвън върху психиката на двойнствения образ Роб — Рик в романа. Съдбата на Роб, останал сам на брега на океана, пише авторът на статията, напомня съдбата на континента, в който живее — Австралия, самотна и далечна сред водите на световния океан, насочен към Азия — винаги чужда и враждебна, огнище на пожара на войната, която отвлича Рик далеч от света на юношеските мечти. Роб търси сред вълните на океана имагинерния образ на вертележката, както Австралия търси Европа — стария материк, далечната прародина на белите заселници, символ на духовна зрелост и далечна мечта на петия континент.

В заключение авторът на статията Антони Хасъл изтъква, че романът на Рандолф Стоу „Вертележка в морето“ е сполучлив опит за живо и непосредствено пресъздаване на някои типични проблеми на австралийската действителност и с право се сочи за едно от най-добрите постижения на съвременната австралийска белетристика.

Б. М.

ИТАЛИЯ

IL RAGUAGLIO LIBRARIO, Милано, кн. 2, 3 (1973)

През октомври 1970 г. в Поаньи-Ла-Форе край Париж се състоя една интересна среща, организирана от Фондацията за европейска интелектуална взаимопомощ, в която участвуваха поети, критици, професори от различни европейски страни. На тази среща бе разисквана темата „Творческо въображение“. Под този наслов излезе неотдавна в швейцарското издателство „Ла Бакониер“ (Ньошател) един том с материали, стъкмен от Розелин Шеню с встъпителен текст от френския писател Пиер Еманюел.

Италианският литературен критик и есеист Алберто Фратини публикува по този повод обширна статия с осведомителен характер.

Въображението, беше писал Бодлер — казва Алберто Фратини, — е най-научната от способностите, защото само тя разбира универсалната аналогия, т. е. това, което една мистическа религия нарича съответствие.

На актуалността и на жизнеността на тази и на други Бодлерови мисли се бяха позовали организаторите на срещата в Поаньи, за да отдадат почит към тази „царица на способностите“, на която още Едгар По и Леопарди бяха изтъкнали основното значение. Подлагайки въображението отново на дискусия, група поети и учени от различни страни изказаха своите становища. Поетът Роберт Марто каза: Няма причина да се предоставяме на възхвалителите на демистификацията и на отчуждението: това течение е било всякога течение на отделяне на душата и на духа. Нека не забравяме, че във времето, в което не се искаше друго освен изучаване на природата, нито имаше друг интерес освен интереса към физиката, когато поезията беше станала орнаментална, сантиментална и описателна, се явиха Хьолдерлин, Колридж, Нервал, Бодлер. Последният е, който във Франция формулира елементите на една доктрина, както Данте беше извършил това няколко века по-рано в Италия след залеза на гръцката и латинска литература. В тази доктрина въображението е основният закон, трамплин и лост, който дава порив на оригиналността на всеки един.

Не е случайно — пише Фратини, — че много от основните доклади на срещата се отнасяха до функцията на творческото въобра-

жение у споменатите по-горе поети и у други особено изтъкнати в историята на западната поезия, от Гонгора до Леопарди, от Рембо до Рилке и Елюар, а някои приноси бяха посветени пряко на основни теми и проблеми, като орфизъм и поетическо въображение, мистически функции на поезията, историята като извор на поетическо вдъхновение, критика на творческото въображение, теми и проблеми, отнасящи се до генезиса, до смисъла, до интерпретацията на творческата инвенция. Въпреки дълбокото различие по отношение на произход и култура, които характеризират отделните участници в срещата (представени са били 14 страни: ГФР, Англия, Белгия, Испания, Франция, Гърция, Унгария, Италия, Норвегия, Полша, Португалия, Румъния, Швейцария и Югославия), между тях бе създадена бързо връзка. Базата е до известна степен идеалистическа, даже мистическа. „Участниците в този разговор, вярващи и агностици — казва Пиер Еманюел в уводните си думи, — имаха общо схващане за функцията на поезията: функция мистериозна, почти „мистерика", чрез която човек се свързва истински със самия себе си, със своя вътрешен свят. Затова не трябва да се учудваме, че теологията е имала свой дял, както историята, в този разговор, който прилича на лов в гора, където всеки, дирейки предмета на своя блян, визира същата цел, към която всички останали се стремят."

Може би повече от всичко друго правеха впечатление — пише италианският критик — в тази свободна и ведра перспектива на открит и дълбок диалог свидетелствата на ония поети, които в различна степен и форма бяха почувствували „диктатурата на духа". От такъв характер са думите на румънеца Йон Александру, който в своето съобщение на тема „Антична духовност и православна духовност в поезията" подчерта функцията на поета като „дякон", човекът, който пее заедно с народа в своята църква. От по-друг характер са размишленията на унгарския поет Янош Пилински, който в изказването си „Модерен свят и творческо въображение" подчертава безпокойната съдба на въображението в нашата епоха: без да се отказва от своята мисия, то е навлязло безспорно в един еретически, отклоняващ път, завиждайки на сигурността на науката: „Научната размисъл по изненадващ начин е произвела, чрез любов или чрез сила, ерата на огледалото, нарцистичните тенденции на изкуството. Случва се обаче, „когато с душата въображението се изчерпва, ние търсим да обновим света в стила, почти както изчерпаната любов се опитва да обнови другото в сексуалността. Може би човекът не знае да строши огледалото със своите собствени сили, но от време на време бог окървавява плащеницата на историята и благодарение на това положение човекът става послушен. Аушвиц днес е само музей. Обаче извехтяването и раните върху натрупаните във витрините предмети са йероглифите на века, на живота. Вечен урок."

Н. Д.

КАНАДА

LIBERTE, Монреал (Квебек), брой 85/1973

„Свобода" е двумесечно списание за литература, което излиза под ръководството на поета Жан-Ги Пилон.

В бр. 85/1973 на списанието Пол-Андре Рибо е публикувал критически очерк, озаглавен „Романът в бъдеще", в който авторът е нахвърлил мисли върху романа в литературата на Квебек.

През последните десет години — пише Пол-Андре Рибо — повечето от романистите са се старали да открият езика и стила, които биха съответствували най-добре на нашата специфика като граждани на Квебек. Реагирайки срещу някои от техните по-възрастни събратя, които бяха обърнали гръб на „тукашния човек", те са се определили решително като северно американци и не са се поколебали да прибягнат до начина на писане, който отговаря повече на нашия ритъм на живот и отразява правдиво нашето колективно душевно състояние.

Ако е нормално — продължава канадският автор — по-старите, проникнати от културата на миналото, да се позовават на образци или на стереотипни дефиниции за това, което може да бъде една национална литература, също нормално е, младите, родени в една друга епоха и по-чувствителни към стойностите на настоящето, да поемат пътища в съгласие с техния девствен и авантюристичен дух. Оттук се явяват теченията на бунт и на протест, разцъфтяването на една, тъй да се каже, контракултура, основаваща се върху дълбоко обновление на човека и създаването на свободен и хармоничен свят.

Човек с будно и живо съзнание, романистът не може да обърне гръб на века, иначе рискува да остане извън възможните завои на еволюцията.

Традиционният роман представя героите в състояние на криза или в период на смут, на сътресение. При най-големите автори по-скоро става дума за търсене на истината или на някакъв убедителен довод: Дон Кихот, Пантагрюел, Гъливер, Кандид, землемерът на Кафка или дори Молох на Бекет. Лицата вземат тогава поведението на герои или на антигерои, посредством които читателят се опитва да се познае или в които той вижда точно отражение на нашата човешка участ в сблъсък с живота.

Твърде ярко характеризиран и свързан с множество детерминизми (наследственост,

среда и други общи места), героят на традиционния роман изразходва своя живот при осъществяването на един блян или на една страст, която, като го поставя за прицел на други герои, го тласка към героизъм, към престъпление, към разочарование или към смекчена форма на успех или на истина.

Пленник на своята индивидуалност, героят става един вид ос. Около него гравитират множество идеи или натрапчиви мисли и той, полусляп, вижда пред очите си смътна смесица от багри и сенки. Сливайки реалното с това непроницаемо и разхвърляно видение, той стига постепенно с неуспехите си до умората и до отвращението, които го карат да изпитва ужас от собствената си участ. Чувствувайки се сам, преследван и смятайки се завинаги изолиран, той се отпуска и потъва в един вегетативен живот, заприличва на недъгав, който в очакване на смъртта пълзи и се върти безкрайно около себе си. И в тази точка на дъгата — от Флобер до Гогол, до Достоевски, до Джойс, до Кафка, до Бекет, до Фокнър, до Едгар-Райс, Бюроугс, където присъствуваме на провала на индивидуалността, ние се озоваваме отново на брега на пропастта и се виждаме поставени в положение да направим скок назад и да подхванем без край същите цикли или да потърсим нови пътища.

За да успее да се освободи и стане вътрешно колкото е възможно най-широк — пише Пол-Андре Рибо, — романистът е призован да заличи куп предразсъдъци и умствени навици, които имат произхода си в едно историческо минало, понякога дори в едно биологическо минало, което ни пренася в самото начало на еволюционната стълбица. В заключение канадският критик заявява: Целта на подобно размишление не е толкова да даде отговори, колкото да повдигне въпроса или да пристъпи към един проблем в нова оптика.

Каква ще бъде литературата след 15, след 20 или след 50 години — казва Рибо, — никой не би могъл да предскаже. Но според мене, е важно да се поставим в една еволюционна перспектива и да възвърнем твореца в неговата роля на водач при диренето на нови полета за изследване. В своето днешно състояние романът не може да съществува при дълбоките преобразования, подхванати от хората на науката, чиито открития променят съвсем нашите начини на възприемане и правят фатално остарели средствата на традиционния роман.

Оттук необходимостта от нови приближавания повече в съгласие с една реалност, пронизана във всички нейни измерения и отговаряща на една основна воля за освобождение у човека. И „тукашният човек", който не е установил никаква връзка с миналото, няма основание, щото писателят на Квебек да не се втурне стремглаво в авантюрата. За тези, които предпочитат да си направят път към бъдещето и се опитват да се освободят от едно наследство, много често тежко за носене, авантюрата си струва рисковете.

Н. Д.

„МИХАИЛ ЧАЙКОВСКИ — САДЪК ПАША И БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ“ от ВАНДА СМОХОВСКА-ПЕТРОВА

Изд. на БАН, Институт за литература, 1973, 216 с.

С известна изненада откривам, че две извънредно ценни книги на Ванда Смоховска-Петрова отминават, без да са получили достойната за тях оценка в нашия литературен и научен печат. А за всеки историк на Възраждането днес е ясно, че той не би могъл да мине без тези книги, те разширяват и задълбочават нашите знания за определен период и за видни дейци от бурната епоха на народното събуждане. При това задълбочаването и разширяването идват от неочаквана и крайно интересна страна — от проучването на полските архиви, при добро познаване на домашните извори за същите събития и лица.

В книгата си „Неофит Бозвели и българският църковен въпрос“, излязла през 1964 г., В. Смоховска-Петрова за пръв път публикува онези части от рапортите на Михаил Чайковски до княз Адам Чартористки, които хвърлят допълнителна светлина върху българското движение за църковна независимост между 1844—1848 г. Тук Смоховска първа публикува меморандума на Бозвелията до Високата порта от август 1844 г., за който се знаеше само от преразкази, а това е ценен документ за началната фаза на едно разраснало се и станало могъщо по-късно движение. Първа Смоховска откри и публикува знаменитото писмо на Неофит Бозвели до княз Адам Чартористки от 17 март 1845 г. Още в дните на неговото писане Михаил Чайковски е гледал на това писмо като на „паметник на българската писменост“. Днес можем смело да кажем, че Смоховска-Петрова върна на българската писменост един уникален паметник, един от първите и редки опити за философия на българската история. В резултат на тези публикации ние можахме да видим в ново осветление редица тъмни моменти от най-ранната фаза на борбата за духовна независимост, както и деятелите от тази фаза: Неофит Бозвели, Иларион Стоянович, Раковски, Константин Огнянович, княз Стефан Богориди и др.

Но сега искам да кажа няколко думи за новата книга на Смоховска-Петрова „Михаил Чайковски — Садък Паша и българското Възраждане“, издадена пак от Института за литература при БАН през 1973 т., въпреки че ясно съзнавам колко необходимо е при други случаи да се върнем и към първата спомената книга. Новата книга на Ванда Смоховска е продължение на първата. Дори в известен смисъл по замисъл тя навярно предшествува първата, а я следва само по изпълнение, съпроводено с редица трудности при цялостното проучване на Чайковски. По всяка вероятност продължителният интерес и проучване на делото на Чайка Чайковски е натъкнало Смоховска на новите материали, публикувани в първата книга, а тяхната публикация заедно с един солиден очерк е изпреварила самата книга за Чайковски.

Трудностите при проучването на Чайковски са наистина големи. Огромно по обем е неговото литературно дело — разкази, повести, романи. Огромни и разпръснати са архивните материали — писма, ръкописи, мемоари. Внушителна по обем е и литературата за Чайковски. Невероятно разностранни са неговите връзки — в Париж, Русия, Полша, Цариград. Само изучаването на българския възрожденски кръг, с който е бил свързан Чайковски в продължение на десетилетие, изисква значителен труд и усилия. Но истинските трудности идват оттук насетне. Не е леко да се очертае профилът, физиономията на тази изключително противоречива и непостоянна личност, да се свържат конците на неговата биография, на неговия душевен опит, да се изтълкуват правилно от гледището на съвременната наука няколкото негови превъплъщения. Роден за казашки атаман, Чайка попада на гребена на идеите на освободителното полско движение от средата на миналия век и десетилетие служи на неговия вдъхновител княз Адам Чартористки като главен агент на Балканите. Но неспособен да се привързва към идеи, Чайковски се привързва само към техните ярки носители и разочарованията му от тях са достатъчен мотив за разочарование от идеите. През 1850 г. той прави фатална стъпка в Цариград и против всичките си полски приятели приема исляма и се мъчи да служи на новия си господар — султана — със същата преданост, с каквато служеше и на „полския крал“ без кралство. Прекарал младостта и зрялата си възраст в борба срещу

руското влияние на Изток, създал мит за турското могъщество (тъкмо в годините на неговото най-голямо разпадане) като противоруска сила с оглед на полските стремежи, Чайковски завършва на колене пред Александър II, връща се в Русия и отново сменя вярата си, сега с православието, за да завърши със самоубийство в родния си край. В едно от писмата си Садък паша сам се нарича „комедиант на света", но цял живот играел в трагедията на историята и не е лесно за всеки, който реши да изследва неговата роля.

Ванда Смоховска-Петрова се е справила с тези извънредни трудности. Преди всичко тя има ясното съзнание за цялата сложност на българо-полските отношения в миналия век: българските упования и надежди са обърнати преди всичко към Русия, от която се очаква освободителна мисия на Балканите, докато борбата против царска Русия, поробителка тогава на Полша, определя целия интерес на поляците към българското Възраждане. При еднородност на борбата на двата народа за национално освобождение тя протича в две коренно противоположни посоки. При изпълнението на своята трудна задача Смоховска е била облагоприятствувана от едно обстоятелство — тя е не само историк, но и литературен историк, което има извънредно важно значение, за да може да се справи с характеристиката на Чайковски като политически деятел и писател от тази епоха.

Преди всичко Ванда Смоховска ни е дала един цялостен очерк за Михаил Чайковски, който е крайно необходим за нашата литературна и историческа наука. Името на Чайковски се преплита често в значителни събития по време на Възраждането и с биографите на много български дейци. Сравнително добре изучена откъм тази си страна от Иван Шишманов, Михаил Арнаудов, Петър Динеков, Емил Георгиев, Ив. Кр. Стойчев и др., личността, литературното дело, цялостната дейност на Чайковски извън българското Възраждане си оставаше непозната в основни свои моменти. Сега Смоховска-Петрова ни дава един хубав цялостен портрет на Садък паша, който ще помогне по-добре да разберем и неговата роля във възраждането на българите.

Авторката правилно е потърсила някои от най-съкровените страни на тази историческа личност в особеностите на неговия произход и детство в главата „Чайковски и неговият казашки мит". Приведените тук биографични данни, почерпени от разнообразни извори, хвърлят обилна светлина върху загадъчните странности и невероятните превратности в съдбата на Чайковски. „Климатът на политическа фантасмагория — пише Смоховска-Петрова — и романтичен егоцентризъм е заобикалял Чайковски от най-ранното му детство" (с. 13).

Познати сравнително като художествени произведения още от възрожденския печат, книгите на Чайковски от парижкия период не са били обект на специален интерес, не са изучавани у нас. Ванда Смоховска ни е дала един обективен анализ на многобройните негови разкази, повести, романи, спряла се е на техните литературни и биографични източници, като по този начин е очертала в основни линии облика на Чайковски като писател, като не твърде самостоятелен, макар и понякога оригинален мислител. Смоховска правилно е отделила повече място на романите на Чайковски с българска тематика, които са били популярни на времето у нас. Тук заслужава да се изтъкне специално неговият роман „Кърджали", издаден в Париж през 1838 г. с главен герой българин. Чайковски взема за свой главен герой на художествено произведение българин, едно име, забравено тогава в Европа, тъкмо по времето, когато у Александър Екзарх назрява мисълта да търси средства да заинтересува европейските политически среди със съдбата на своето пропаднало племе.

Определен интерес за нашата наука представлява характеристиката на идейния кръг около Хотел Ламбер и неговия ръководител Адам Чартористки, който е нещо като министър-председател на един народ с несъществуваща държава. (Подобен епизод е познат в нашата история с Раковски, макар и в друга степен и с други особености.) Княз Чартористки искаше да свърже славянското освободително движение срещу Турция с полското срещу Свещения съюз и Русия, една романтична по същество политическа концепция, тъй като южнославянските политически идеи не само не се срещаха, но често диаметрално се противопоставяха на неговата западнославянска концепция. Но факт е, че поляците, кога пряко в кръга на Хотел Ламбер, кога косвено чрез своите агенти на Изток, оставиха видими следи върху идейните течения у нас във връзка с разрешаването на Източния въпрос и българския като негова най-важна част. Така например в една от инструкциите на княз Чартористки до неговия главен агент на Балканите от 1845 г. четем: „С помощта на славяните да се забави падането на Турция и под нейна закрила да се изработят нови сили, които ще заместят тази държава, щом падането ѝ е неизбежно." Без паралелното изучаване движението на идеите от онова време трудно ще си обясним много неща, те ще останат тъмно петно за нас. В случая известно е например, че думите от горната инструкция почти буквално се повтарят чрез устата на д-р Стоян Чомаков, те са за него политическо верую в продължение на десетилетната му безславна накрая политическа дейност и борба.

Виждаме, че от каквато и страна да подхванем въпросите, разгледани в „Михаил Чайковски — Садък паша и българското Възраждане", ще се натъкнем на интересни и нови моменти, които допринасят за осветлението на важни събития, личности и идеи

в нашето националноосвободително движение. Трябва само да се съжалява, че Ванда Смоховска не е оформила в новата си книга отделна глава за Чайковски и българския църковен въпрос, за Чайковски и Неофит Бозвели, Иларион Макариополски, Константин Огнянович и др. С риск да се повторят редица моменти от първата книга в случая щеше да се закръгли изцяло образът и значението на Михаил Чайковски в българското Възраждане, всичко около тази тема щеше да бъде събрано и подредено на едно място. Но и така двете книги, допълвайки се взаимно, представляват ценен принос към историята на българското Възраждане и българо-полските културни отношения през миналия век.

Тончо Жечев

„ИЗКУСТВОТО КАТО ПРОЦЕС“ от КРЪСТЬО ГОРАНОВ

изд. „Наука и изкуство“, 1972, 653 с.

Изкуството като особен вид духовно-практическа дейност винаги е участвувало в изменението на социално-историческата действителност. Особено нарасна ролята на изкуството днес, в условията на остра борба между две непримирими идеологии. Изкуството, дори и когато съзнателно бяга от действителността, не само че не остава чуждо (по обективен патос) на основните идейно-политически проблеми на съвременността, но често се явява средище за стълкновението им. Ето защо се засилва и идеологическият интерес към художествените явления. Нараства и ролята на науката за изкуството — естетиката. Марксическата естетика се развива в остра борба с буржоазната естетика. Но в тази борба тя изгражда и собствени позитивни понятия, защото само с критика на негативното (колкото и аргументирана да е тя) не може да се изгради стройна научна система. Подобна задача си поставя Кръстьо Горанов в книгата си „Изкуството като процес“ — в борба с идеалистическите схващания за изкуството да развие и обогати основните понятия на марксическата естетика.

Оттук логически следва и другата сложна задача на автора. При цялата яснота на основните идеологически позиции по различни (и при това не незначителни) проблеми съществуват дискусионни положения и в самата марксическа естетика. В нейния богат възходящ процес все още си дават среща догматизмът и творческото търсене, новото и старото. Горанов открито и недвусмислено разкрива своите позиции, аргументирано обосновава необходимостта от непрестанно обновление на научните методи, както и необходимостта от борбата срещу закостенелостта и самодоволството.

Втората част на книгата—„Историческият живот на изкуството“ — представлява сполучлив опит на автора на преосмисли и затвърди основите на една съвременна марксическа социология на изкуството. Така той на дело дава отговор на схоластичните спорове за резонността на тази самостоятелна наука, доказвайки, че нейната област е неразорана научна целина, нуждаеща се най-вече от упорита работа.

Дори набелязването на основните проблеми, свързани с авторовата задача, говори за творческа дързост и амбициозност. Книгата засяга големи по значимост и обем проблеми, осветляването на който и да е от тях изисква отделна монография. Но целта на автора не е да реши всички проблеми, а преди всичко да им даде вярна постановка, да открие перспективни пътища за преодоляването им. Сам Горанов пише, че „смисълът на книгата е да се очертаят примамливи пътища на мисълта, които обаче могат да бъдат изминати само със задружни колективни усилия“. Това, че авторът не се домогва до стройна естетическа система, никак не намалява научното и особено методологическото значение на труда му. Без да отричаме многото приносни моменти от книгата, най-ценен за нас е убедително проведеният диалектически, непредубеден и творчески подход на автора към проблемите на изкуството. Неговото разкрепостено мислене му позволява да открие рационалното и в своите опоненти, дори в идеологическите си противници. Достойнство на полемиката му е, че не е афектирана и преднамерена, а научна и добросъвестна. Горанов се ръководи единствено от стремежа към обективност и истинност. Тези качества му позволяват да обхваща явленията в цялата им сложност и многостранност, предпазват го от пристрастни, прибързани или наивни решения.

Основно понятие в естетиката на Горанов е „художественият образ“. Но това понятие няма нищо общо с опростеното му и стеснено разбиране от съзерцателната и описателна естетика. От частен момент в тази естетика авторът преосмисля и обогатява понятието, доказвайки, че художественият образ е съсредоточие на основните естетически проблеми: „Да се каже всичко за художествения образ значи да се каже по същество всичко за изкуството.“ Художественият образ за Горанов не е компонент или адекват на творбата, а творбата според концепцията му се явява само един от компонентите на художествения образ.

Горанов уверено разполага с естетическия и художествения опит на историята. Това му позволява да прави изводите

и обобщенията си не априорно, а обективно, на базата на огромен материал. Той проследява теорията и развитието на изкуството и художествения образ от античността до наши дни. Черпи материал от различни изкуства, като преодолява, общо взето, „литературоцентризма“ на естетиката. Последователно в първите глави на книгата са опровергани схващанията за изкуството като просто отражение и подражание на природата, както и „по-новите“ схващания за изкуството като празна забава или нямаща нищо общо в действителността ireалност. Но навсякъде авторът изхожда от принципа за прогресивното обогатяване и разгръщане в исторически план на изкуството и на идеите за изкуството. На базата на огромен художествен и идеен материал Горанов систематизира четирите основни фактора, които оформят художествения процес: „действителността в нейното жизнено-конкретно богатство като източник, особено надарената, получила специфична практическа нагласа личност на художника като активно творческо начало, художествената ценност — произведението, създадено от художника „за другите“ и пригежаващо съществуване независимо и от художника, и от възприемащия, и накрая социалното и индивидуалното възприемане, съпреживяване, преосмисляне, интерпретация на художествената ценност като завършък и цел на художествения процес“. (разр. К. Горанов). Естествено изследването на изкуството като резултат от взаимодействието на толкова фактори изисква синтез между естетиката, философията, социологията и психологията на изкуството. Комплексният подход, до който се домогва авторът, не води до изместването на естетиката от другите хуманитарни науки, а до едно по-съвременно схващане за самата естетика. Авторът, изхождайки от богатия и сложен предмет на естетиката — изкуството, защищава необходимостта от превъоръжаване на науката за изкуството с нови, синтетични и комплексни методи, каквито впрочем вече се използуват и от други хуманитарни науки. К. Горанов обуславя рационалността на подходи като структурния, факторния, квантитативния и др. Но той се обявява против „научни“ подходи, които само заменят старите понятия с нови, без да казват нещо ново, и особено подчертава да не се смесва частният метод със светогледа, структурният подход — със структурализма като идеалистическо буржоазно направление. Авторът си дава сметка за ограничената сфера на приложение на точните, математизирани методи в областта на изкуството, изтъквайки принципната невъзможност да се формализира присъщата на всяко изкуство емоционална непосредственост.

Основен момент в труда на Горанов е концепцията за художествения образ като социално отношение. В подстъпите си към теорията на художествения образ естетикът разглежда критично постиженията на естетическите науки от Платон и Аристотел до наши дни. Той показва непълнотата на определенията на образа като подражание, отражение, дори като субективен образ на обективната действителност. Авторът разглежда художествения образ като противоречиво социално отношение между три компонента: източник, творец и възприемател на художествената творба. Авторът съвсем не подценява момента на отражение в изкуството. Отражението според него е в основата на всяка съзнателна дейност. Без познанието на обективната действителност изкуството е немислимо. Художествената правда според Горанов е основен принцип за всяко пълноценно изкуство. Но в естетическия си анализ авторът не се задоволява с разкриване на пасивно-съзерцателните страни на отражението, а изтъква творческите, преобразуващи и активни моменти в отражателния процес. Естетическото отношение „не е само познавателно, но и практическо, функционално: то цели изменението на обществения живот чрез създаването на нарочно произведение, което задоволява висши социални потребности и изменя структурата и насоката на общественото съзнание“. Ето защо разкриването на активността и обществената природа на изкуството е „стихията на марксическата естетика“.

Художественият образ, разбран като отношение, е свързан и със своя обект — естетическата реалност. Но тази реалност не е физическа, природна. „Естетическите свойства на предметите са неотделими от тяхното физическо битие, но заедно с това са обществено-исторически продукт.“ Тук авторът се намесва в един отколешен спор за характера на естетичното. Той опровергава опростеното разбиране на прекрасното като природно и физическо и разкрива както обективната му природа в материалното, така и явния му социален характер: „естетичното не може да бъде сведено нито до природния обект, нито до възприемащия субект: то като обективно социално отношение има самостоятелно съществуване“. Във връзка с природата на естетичното се явява и „двойнственият характер“ на художествения източник: обектът на изкуството е общ с обекта на другите форми на общественото съзнание, но основа на изкуството е „жизнено-емоционалната непосредственост на човека“. Тези определения не са напълно прецизирани, но безспорно насоката на авторовата мисъл е правилна.

Авторът определя художествения образ и гносеологически, спирайки се специално на проблемата на отражението във философски и естетически смисъл. Той вярно посочва, че не всяко отражение е и познание, но че всяко познание е и изменение. „Познанието в изкуството е асоциативен акт, при който се търсят не естествените закони

на явлението, а връзките му с човека, значението му за човека.“ Горанов посочва трите основни признака на творческия акт: процесуалност, създаване на нова ценност и невъзможност да бъде създаден алгоритъм, точна предварителна програма на конкретния творчески процес. В разгръщането на определението е изтъкната както неповторимостта на отделния творчески акт, така и невъзможността да се твори без вярно отражение на действителността. Авторът проникновено анализира взаимоотношенията на субективното и обективното изкуство, подчертавайки необходимостта от субективност в изкуството и особеното раздвояване на субекта на художник и възприемател. Изследователят особено подчертава обективния момент в изкуството и връзката му с действителността, оборвайки схващанията на модернистите и ревизионистите от типа на Р. Гароди: „Предумишленият разрив с действителността, отстраняването на критерия за обективност поставят под съмнение самото съществуване на изкуството.“

Авторът разкрива спецификата на художественото познание, която се състои според него в образността. Особено интересни са мислите му за образното и необразното в художествения образ. Отхвърляйки опростените схващания за зрителната нагледност на образа, Горанов обобщава: „Образно в изкуството е цялото, неповторимото единство на структурата на художествения образ, в която има и много необразни елементи. Затова и изтъкването на преден план на необразните елементи в абстрактните изкуства е свързано с разрушаването на цялото, на образната структура, с отстраняването на хомоморфизма.“ Разбирайки образа като социално отношение, авторът посочва специфичното единство на предмет и образ в изкуството: „образът е аналог не само на структурата на обекта, но и на структурата на духа на дадена епоха и в дадена среда“.

Особено ценна е главата, в която Горанов разглежда процесуалността на художествения образ. Пълното битие на образа е единство от четири етапа на процеса:

а) формиране на художествения замисъл;

б) реализация на замисъла в езика и по законите на даденото изкуство до окончателното завършване на творбата;

в) битието на готовото произведение като относителна самостойна цялостна структура; и на този етап художественият образ не е статичен: актуално или потенциално той съществува във времето било като ставаща пред възприемателя творба (в изпълнителските изкуства, музиката, балета, киното), било като потенциална възможност, като потенциален изходен тласък на възприемащия акт (в скулптурата, живописта, поезията);

г) художественото възприятие, в което творческият процес се репродуцира (в по-слаба степен), а също се осъществява отново сравняването, проверката в действителността (възприемането на художествената правда като жизнена правда), историческото и индивидуалното преосмисляне на обективната ценност на художествения образ.“

Последователно разгръщайки концепцията си за изкуството като отношение и за образната природа на изкуството, авторът разкрива и самата процесуалност на замисъла, опровергавайки тезисността, илюстративизма и идеализма по отношение на творческия акт. Ето четирите компонента на замисъла: „1) жизненият опит и доминиращата насоченост на твореца; 2) конкретният подтик; 3) конкретната концепция на художника за поразилото го явление, която се корени в неговия идеен свят, в духовната му нагласа; 4) наличие на образни, сюжетни, композиционни и други елементи. Никога замисълът не е абстрактна идея, той винаги носи образен характер и се откроява във връзка с възможностите на дадено изкуство.“ Горанов тънко разкрива, че още в замисъла се намира зародишът на вътрешната и на външната форма на творбата. По този начин се дискредитира и прословутото противоречие между съдържание и форма, разбрано като противоречие между замисъл и осъществяване.

Авторът се спира на идейността в изкуството като сърцевина на всяко изкуство и като висш художествен критерий. Но той воюва срещу абстрактно, тезисно разбраната идейност: „Идейността и естетическата емоционалност в голямото изкуство са неразделни.“ Идейността е обективно-субективно отношение: тя е „свръхлична“ и едновременно „лична“ — носи някои от обективните тенденции на живота, но винаги звучи като лично откритие. „Художествената идейност е циментиращият елемент, който обединява всички други елементи на художествения образ в органично цяло.“ Очевидна е връзката на тази вярна концепция с идеята на Белински за патоса.

Актуално звучат и възгледите на Горанов за художествената условност. Тя изхожда от парадоксалното битие на изкуството като правдивост и едновременно като недействителност, втора реалност. Горанов, както се убедихме и от досегашното проследяване на изследването му, не само не отрича връзката на изкуството с действителността, а тъкмо напротив — подчертава социално-творческата активност на тази връзка, без която остава под съмнение и самото изкуство. Така и в тази проблема той не противопоставя условността на правдата и обективността. Условността за него е само начин на съществуване на изкуството, а не противопоказан на познанието принцип. Затова ни се струва правомерен

изводът: „. . . не може да се съди за условността извън цялостната идея на произведението. Критиката на условността е винаги критика на художествената идея, на социалното предназначение на изкуството. И вярната идея, народностно прогресивното направление трябва да притежават свободата да владеят всички оръжия на условността, на формите на художественото обобщение.“ Така авторът дава справедлив отпор на закостенялата гносеологическа концепция за изкуството и защищава богатството и многообразието на социалистическото изкуство.

Ценна е главата „Художественият образ като структура“, където авторът не се свени да навлезе в области, отстъпвани доскоро лекомислено на буржоазната наука — структурализма, феноменологията, семиотиката и др., доказвайки, че тези идеалистически в същината си направления се занимават с действителни проблеми на изкуството и живота, които чакат правилно марксическо осветление. Горанов изследва трите аспекта на завършения художествен образ: образ-система, образ-елемент и образна връзка. Той стига до верния извод, че „и формалните, и съдържателните, и междинните образи-елементи са отражение на действителността — понякога много опосредствувано, много условно или традиционно, но отражение“. Интересни са наблюденията на автора за абстрактната и конкретната страна на образната структура, за отношението изразяване-изобразяване, за онтологията на образа-произведение, за образа като сигнал и модел. Тук се изтъква приносът на съветската школа в лицето на Тинянов, Жирмунски, И. Виноградов, Ю. Лотман и др. Проникновено са изследвани и проблемите на съдържанието и формата на художествения метод и светогледа. Достойнство на изследването е, че авторът привлича материал от различни изкуства за проверка на общите естетически понятия.

Втората част на книгата е озаглавена „Историческият живот на изкуството“. Заглавието вече подсказва, че тя представлява опит за изграждане на марксическа социология на изкуството. Макар тази част да бе издадена и като самостоятелна книга, тя има своето място в настоящия труд, допълвайки и обосновавайки теорията на художествения образ в социално-генетическо и историческо отношение. Трябва да кажем, че авторът успява да бъде последователен в историческото проследяване на развитието на художествения образ като противоречив социален процес и като отношение. Тук приносните моменти са по-малко, преобладава полемичният тон, но насоката на мисълта е плодотворна и ни изправя често пред неочаквани проблеми и открития, кара ни да преоценим много остарели понятия. Основна заслуга на тази част е обосноваването на собствения предмет на марксическата социология на изкуството и поставянето на огромната актуална проблематика на тази наука. Основните принципи, от които изхожда авторът, са детерминираността на изкуството (макар и опосредствувана, неочевидна) от социално-икономическия живот, прогресивното историческо развитие на изкуството, революционно-преобразуващата му роля и органичната връзка с действителността. Изходна база за автора са трудовете на класиците на марксизма. Особено интересен момент е реабилитацията на огромния принос на Плеханов за развитието на марксическата социология на изкуството. Горанов убедително разкрива отстъплението от марксизма през култовския период и вредата от догматичното мислене.

Особена актуалност имат главите, оборващи несъстоятелността на съвременните буржоазни песимистични концепции за елитарността, дехуманизацията и безперспективността в изкуството. Навсякъде авторът отстоява безкомпромисен класово-партиен подход към идейно-естетическите явления. Този подход му позволява да намери обективен критерий към такива сложни явления, като съвременния модернизъм. Но авторът се стреми да подходи гъвкаво и конкретно към отделните явления, без да изпада в релативизъм. Така той високо оценява творчеството на Кафка, без да си затваря очите за очевидните му идеологически слабости. Горанов издига принципа „не борба срещу личността на художника, а срещу погрешната художествена насока“ — борба за спечелване на твореца за прогресивното направление в изкуството.

Естествено е при навлизане в огромната и сложна проблематика на изкуството някои постановки да се окажат спорни. Така например авторът на места плаща данък на остарялото противопоставяне на реализма на всички останали творчески методи (схемата реализъм-антиреализъм е подменена с реализъм-нереализъм). Неубедително е осветлено според нас и разграничението между реализма като творчески метод и като тип художествено мислене. Недостатъчно убедително е и самото понятие за реализма у Горанов. Така художествената правда се изтъква като същност на реализма, но едновременно и като същност на всяко истинско изкуство. За романтизма се изтъква обратната насока — бягство от действителността. Това определение, освен че е отживяно, влиза в противоречие с гореспоменатата същност на всяко изкуство. Друга слабост при изследване на проблемите на реализма и модернизма е опирането предимно на литературен материал. А понятия, недоказани на базата на всички изкуства, не могат да бъдат всеобщи в естетически смисъл.

Но тези слабости са неизбежни особено с оглед състоянието на съвременната наука за изкуството и по-специално теорията за творческите методи и направления.

Книгата има и композиционни слабости — на места е фрагментарна, срещат се многобройни повторения и стилови небрежности. Това се обуславя и от подчертано полемичния талант на автора. Неговата мисъл е най-силна, когато се подхранва от досега с други идеи и възгледи.Тогава най-ярко се изявяват и позитивните възможности на мисленето му. Както подчертахме още в началото, книгата не ни дава система от знания (това в голяма степен е предопределено от новостта на много от проблемите за нашата научна мисъл), но тя ни учи да мислим, дава ни правилен метод и сочи един от перспективните пътища към изкуството.

Особено ценни и актуални са някои постановки, хвърлящи светлина върху социалистическия реализъм. Дори може да се каже, че цялата концепция на автора за изкуството като процес и за художествения образ като социално отношение е залегнала в сърцевината на най-прогресивното изкуство. Защото активната, преобразуваща роля и същност на изкуството в най-голяма степен се изявява именно в изкуството на социалистическия реализъм. Социалността, идейността е в неговия дух. Не можем обаче да споделим мисълта на Горанов, че социалистическият реализъм трябва непременно да съчетава два метода — реализма и романтизма. Това е нетворческо, механическо обяснение.

Ценни са и някои конкретни анализи и оценки на съвременни литературни явления. Дадена е висока оценка на творци като Д. Димов, Д. Талев, Е. Станев, Н. Хайтов, Й. Радичков и др. Но и тук има увлечения и несъответствия. Така например не можем да приемем определението за Хайтов като битописател. Пресилено е и търсенето на модернистични влияния върху Радичков като „автоматизма на безсъзнателното", фройдизма. Но това са отделни слабости, непроменящи общия обективен, творчески, недогматичен дух на труда на Горанов. Авторът е съумял да намери оригинален съвременен подход към вечната проблема за изкуството и уважавайки неговата специфика, да съобрази високите изисквания с нея, разкривайки нови хоризонти пред изкуството и пред мисълта за него.

Петър Тонков

„СЕРДЦА ВЗРЫВНАЯ СИЛА" ОТ ЛЕОНАРД ЛАВЛИНСКИЙ

О лирической поэзии 60 годов. Изд. „Советский писатель", Москва, 1972, 316 с.

Едва ли има друга страна, където руските и съветските поети да са така популярни, както в България. Четени в оригинал и в превод, произведенията им са намирали у нас втора родина още преди век, имената им нашумяват твърде бързо без дистанцията на десетилетия. През Възраждането се създава традиция за творческо усвояване опита на руското изкуство и после тя се поддържа неизменно. Освен преводите на книги и влиянията върху отделни автори има още един фактор за поддържане на благотворните взаимни връзки между двете славянски литератури — периодичния печат. От началото на XX в. до края на Втората световна война почти няма сериозно литературно издание, което да не представя на страниците си личности или течения от артистичния живот в Русия и СССР. Разбира се, най-значително място отделят списанията на комунистическата партия през 20-те и 30-те години, но дори буржоазните не могат да пренебрегнат големите имена на руската литература, без да рискуват да загубят авторитета си и доверието на читателите.

Антологията на съветската поезия от Христо Радевски, издадена през 1938 г., в годините на фашизма, от най-голямото издателство „Хемус", като че ли приключи този етап на почти забранените контакти със съветското изкуство. След Девети септември 1944 г. всички вестници и списания разтвориха страниците си за него. В наши дни голяма част от превежданите книги са на автори от СССР. И при това активно гостоприемство ми се струва, че изниква една празнина или поне недостатъчност от публицистично и критическо осмисляне, от изтъкване на стойностите, градацията им, съпоставки на наша почва и т. н.

Не са малко у нас изследванията, които се занимават с проникването и въздействието на съветската литература в миналото, но постоянният контакт с литературния процес в настоящето като че ли е недостатъчен. Това е преди всичко задачата на литературната периодика, а тя в известна степен занемарява традициите на миналото — всяко списание да отделя място за материал от чуждите литератури.

Днес у нас имената на съвременните съветски поети са добре познати. А същевременно представите ни за приемственост между поколенията, за особеностите на отделни стилови насоки не са твърде ясни и диференцирани. Книгата на Леонард Лавлинский, критик от поколението на 40-годишните, е опит да се потърсят приликите и разграниченията между поети от три генерации. По тази причина я отделихме от потока литературоведски книги, излизащи в СССР. Тя не предлага особени методологически новости, а е в стабилната насока на публицистичната критика. За българския читател трудът на съветския автор е полезен със своята систематичност и целенасоченост. Наистина Лавлинский няма амбицията да обхване изцяло съветската поезия от 60-те

години, защото неговите предпочитания са към определен кръг автори и по този начин извън зрителното му поле остават имена, които също имат своята значителност. Освен това той се подчинява на едно изкуствено самоограничение — да представи по еднакъв брой поети от трите поколения, за които пише. Но книгата „Сердца взрывная сила" проследява някои от главните тенденции в днешната съветска поезия и това компенсира непълнотата откъм авторски портрети.

Назовавайки първата глава на труда си „Какво е гражданственост на поезията?", Лавлинский се спира на някои характерни черти от социалното битие на поезията във века на техниката. Той няма склонност към теоретизиране, към научна изчерпателност, а, от друга страна, в стила му не се забелязват следи от есеизма, който освежи перата на не един от нашите критици през изминалото десетилетие. Още в началото на книгата си съветският автор напомня, че определението „60-те години" е изкуствено и че той в същност има пред вид периода, който започва малко по-рано: „В определен (и твърде съществен смисъл) 60-те години започнаха в средата на 50-те, когато нашата партия разгърна всестранна подготовка за своя XX конгрес" (с. 7). По-нататък Лавлинский се спира на други обстоятелства, които не трябва да се забравят при наблюдения върху изкуството от последното десетилетие: „Съвременната лирика не трябва да се разглежда изолирано от цялото полувековно развитие на съветската литература." И по-нататък: „Покрай явленията на съвременната литература (а тя изобщо се отличава с рядко разнообразие на художествени форми и стилове) до всесъюзния читател през тези години достигнаха и произведенията на мнозина изтъкнати майстори от миналото — по-рано по разни причини те оставаха неизвестни." Тези констатации напомнят колко близки са обществено-политическите условия, при които се развиват нашите две литератури, успоредността на главните процеси в тях. Достатъчно е да спомена решителното въздействие на Априлския пленум от 1956 г. и неговата линия по отношение на българската култура.

През изминалото десетилетие в съветския печат на няколко пъти се разгръщаше дискусия върху гражданската поезия. Като се позовава или опровергава становищата на различни автори, Лавлинский развива и свое мнение. Той не възприема определението „гражданска тема" и употребява понятието „гражданственост", с което иска да подчертае по-широко схващане за това качество на поезията. Същевременно се противопоставя на прекаленото и разводняващо според него обобщение, че всяка голяма поезия винаги е философска и винаги е гражданска. Той изтъква, че „категорията гражданственост е исторически обусловена в нашата литература, тя ни е необходима за обозначаване на идеологическото единство на съветските художници". Колкото и обща, неспецифична за поезията да е тази формулировка, тя подчертава изходната позиция на автора и звучи убедително, защото Лавлинский не си поставя задача да изяснява сложната категория по теоретически път, а се заема да разгледа творчеството на 12 изтъкнати съветски поети, изхождайки от тази предпоставка. Преди да премине към характеристиките на трите поколения и към очерците за авторите, критикът напомня, че за него „понятието поколение е своеобразен мост между личността на художника и епохата. . . , стартова площадка, откъдето започва полетът на неговата гражданска мисъл".

Втората глава на книгата е назована „Пътищата на бащите". След кратка характеристика на поетите, навлезли в литературата през 30-те години или малко преди това, са поместени очерци за Николай Асеев, Михаил Светлов, Ярослав Смеляков и Леонид Мартинов. Обединяването на четиримата е до известна степен условно. Това са творци с ярки индивидуалности, стилово обособени, всеки със своя поетическа и гражданска съдба. Трудно е да бъдат подведени под общия знаменател на едно поколение. Но критикът се е възползувал от обстоятелството, че всички те са се изявили преди започването на войната, активното им участие в литературния живот е било прекъснато за дълго или за по-кратко време и през 60-те години те отведнъж изпъкват като значителни лирици със зрелост и умъдреност, стигат „в зенита на своята известност". Те са едни от учителите на по-младите поети, подготвили са появата на цял букет от нови гласове. И, както се е случвало в други литератури и в други епохи, близост и приемственост се забелязва през поколение, „дядовците" са по-мили от „бащите".

У Асеев критикът изтъква склонността към грандиозност, към планетарни мащаби: „романтичното и огромното за Асеев винаги са понятия от един разред". Лавлинский анализира влиянието на Маяковски върху неговия събрат и съвременник, изтъква близостта помежду им, като не пропуска да направи една екскурзия из критическите мнения. Докато и двамата са били живи, особено много се е наблягало на общността им, а в последно време като че ли се отива в другата крайност — да се сочи само различието. Без да се отделя много място на интересния въпрос за сложния механизъм на творческите взаимодействия, авторът напомня за възприемането на Пушкин и Баратински от съвременниците и от изследвачите.

При изграждането на своите очерци Лавлинский не се придържа към строга хронологичност, а се стреми да поднесе убедителен образ на поета чрез кратки анализи на няколко негови стихотворения, позоваване

на биографията, на литературната атмосфера при появата му и при решителни завои в творческия му път. Основен ориентир за критика е социалният фактор, а талантът се разглежда предимно като негова функция и принадлежност. При тази ясна подредба на материала рядко, но винаги на място се врязват реплики по актуални въпроси на литературното всекидневие. Като разглежда разпалените нападки срещу поезията у някои полемисти, авторът проявява усет на социолог и поставя, струва ми се, вярна диагноза: „... те отразяваха читателското недоволство от художественото равнище на някои произведения, превъзнасяни от груповската критика“ (с. 49). Изкуството е неподвластно на търговски принципи и затова колкото и добре да се организира рекламен шум, неговият ефект е краткотраен. Времето без пощада прогонва користолюбците от храма, без да се бои от тяхната многобройност, нито от установените веднъж рангове.

Лавлинский се вълнува от подобни въпроси, защото неговата практика е насочена между другото и към изясняване на социалния резонанс на поезията. Ако бихме приели, че и критикът подобно на поета избира своя роля, авторът на „Сердца взрывная сила“ изглежда като застъпник на интересите на масовия читател. Може би затова прекалено се доверява на яснотата в стиха, понякога недооценява внушаващата сила на недоизказаното или направо противоречивото, изплъзващото се от всяко определение, менящото своята същност във времето. Може би поради това той поставя под въпрос някои от късните стихове на Светлов. По повод творчеството на този поет Лавлинский удачно употребява термина „лирическа публицистика“, макар че не се възползува от възможността да разгледа диалектическата обвързаност между жанрова свобода и жанров канон в поезията.

След характеристиката на Смеляков — „поет на младостта. . ., която за него е не само възрастова, но и духовна категория“, и на Леонид Мартинов — „неуморен експериментатор“, критикът преминава към представителите на друго поколение, за което 60-те години са време на изпитание. Нахвърляли първите си стихове в окопите на Втората световна война, поети като Наровчатов, Межиров, Винокуров и Фьодоров са формирани от патоса на ненавист към нашественика и на боен устрем. Те се изявиха в десетилетието 1944—1954 и след голямата си популярност стигнаха до прага на изчерпване, застрашени от проблемите на напиращото ново поколение. При четиримата поети от това обозначено като „възлово“ поколение Лавлинский подчертава общи черти — „ревниво отношение към единството на нравствената и естетическа програма“, ненавист към реториката, стремеж да се довери на словото цялата истина е и само истината. Макар да не се спира върху творчеството на други значителни представители на това жизнеспособно поколения в съветската литература — М. Луконин, Вл. Солоухин, Сергей Орлов, Расул Гамзатов, К. Ваншенкин и др., — авторът успешно представя най-съществените белези на военната генерация. Без да се впуска в идеологическа полемика, той загатва, че „с трайността на идеите, станали духовен фундамент на поколението. . . , то доказа неоспоримото си превъзходство пред всички „загубени“ поколения на Запада“. Очерците за избраните от автора четирима поети са между другото и негласна противопоставка на Ремарковия мит за неизбежна резигнация у оцелелите след войната млади фронтоваци. Особено сполучлив е очеркът на Винокуров, поет на съвременния град, склонен към философски търсения и особено популярен сред интелигенцията. Критикът изтъква, че Винокуров води „безстрашен спор с века“, „с благопристойния догматизъм на еснафа“. Изобщо това е поет, който непрестанно възразява и с някого спори. За него не е утеха, че „човечеството, макар с тежки грешки и загуби, но неотклонно се движи напред. . . той предявява на историята сурова сметка за жертвите“ (с. 174—175).

Проследявайки еволюцията на поет като Василий Фьодоров, критикът показва детайлно познаване на проявите му, тяхното съзвучие с повелите и духа на времето. От цялата книга личи как Лавлинский отблизо следи развитието на съвременните му поети с чувство за дълг не само на призван литератор, но и на съвестен професионалист, качество, което, изглежда, е дефицитно в съвременната българска критика, на която не липсват таланти. Той не се задоволява с вече установената представа за един творец, а забелязва новите черти, появили се в произведенията му от последните години. Критикът търси съпоставки, стреми се да долови бавните натрупвания или да покаже коренните изменения в стила на поета. При това не се задоволява да щрихира портрета по свои виждания, а почти винаги споменава и за чужди мнения, влиза в спор или изказва съгласие по повод общи оценки за даден поет или при анализ на отделни творби. Така очерците в книгата получават допълнителна функция — те стават един вид преглед на досегашните критически оценки, проследяване на тълкуванията за разглеждания автор. Получава се по-обща картина за насоките на литературния живот, търсят се основните му линии. Това е полезно да се напомни, тъй като през последните години някои наши автори забравиха — критиката има задача не само да представя писателите чрез творчески портрети, но и да обхваща по-големи периоди от време, а с това и по-мащабни проблеми в развитието на литературата и културата. Обичаме да цитираме Белински, отнасяме се с уважение към

неговото име, но като че ли малко се ползуваме от неговия опит да се следи отблизо и непрекъснато литературният процес и вместо лъстиво рецензентство да се решаваме чрез проблемни статии или поне чрез годишни обзори да отсяваме зърната от плевела и да набелязваме положителните тенденции. Трябва да се напомни — нужен е обобщителен подход, за да се стигне до по-нормална градация на ценностите в съвременната ни литература.

Най-интересна част от книгата на Лавлинский е гл. 4 — „Съдбите на моите връстници". В краткото встъпление се припомня как навлязоха в литературното семейство поетите от това поколение. Те не само не презираха реториката и шумните манифестации, както предшествениците си, но проявиха и особена склонност към гръмка изява и пряк допир с публиката: „Грамадни афиши, известяващи за поетични вечери, имената на участвуващите, набрани с полуметров шрифт, натъпкани зали. . ." (с. 201). Всичко това се отрази и върху поетиката на тези млади хора, поразгалени от славата, податливи за „всички колебания на модата". Критикът говори за „естрадно възпитание" при тях, сполучливо обобщава: „. . . инерцията на публичните рецитации, особената им реторическа, възклицателна настройка до голяма степен способствуваше за рязкост (а понякога и за кресливост) на тона, в който някои автори заговориха за отрицателни явления в нашия живот, за непреодолените отживелици на буржоазно съзнание, за необходимостта от борба с последиците от култа към личността" (с. 204). Съветският критик отбелязва две характерни страни в поетиката и поведението на някои от младите поети (предимно Евтушенко и Вознесенски), които вече са навлезли в своята зрелост: критичната им настройка, придружена от кресливост, която с годините звучи все по-неубедително, да не кажем несериозно, щом е съчената с поставянето на важни, съдбовни за човека въпроси.

Посвещавайки първия очерк на Владимир Соколов, критикът възстановява една справедливост. За този поет, дебютирал през 1953 г., твърде малко се говореше. Името му бе засенчено от малко по-младите му съперници и събратя, нахлули доста шумно и самоуверено. А ето че с годините неговата поезия придобива все по-голяма популярност не само сред читателите, но привлича вниманието на критиците и те откриват, че в същност той е дал първите тласъци за новата вълна в съветската поезия през 60-те години. Не само защото той „изправи пред връстниците си, тъй да се каже, нравствената програма-максимум" или защото показа, че „изкуството е всекидневен и всекичасен подвиг", но и успя да заслужи подобна оценка: „Изобличителните стихове на Соколов са средство за нравствена хигиена на поколението" (с. 224).

При характеристиката на поета се напомня за участието на Пушкин в неговата творческа биография. Соколов е автор на обширен цикъл стихове за великия руски поет. Лавлинский напомня, че е било доста трудно да кажеш нова дума, след като почти всички големи предшественици са писали за Пушкин, — Маяковски, Есенин, Багрицки, Асеев, Смеляков. Бих прибавил — Ахматова, Цветаева.

У нас Соколов е известен като един от най-добрите приятели на България. Стиховете, посветени на нашата страна, получават висока оценка: „Стихи из Болгарии" съвсем не са бегли туристически бележки, а сериозна философска лирика, поместила напрегнатия вътрешен свят на нашия съвременник" (с. 213). Цитира се като особена сполука стихотворението „Старые церкви" — „паметник на голямото мъжество на малкия народ".

От пъстрия букет имена на поколението, утвърдило се през 60-те години, критикът е подбрал още имената на Владимир Цибин, Андрей Вознесенски и Евгений Евтушенко. Очевидно той има свои основания, за да ги предпочете пред други също талантливи и популярни поети като Бела Ахмадулина, Булат Окуджава, Роберт Рождественски и др. (Възприемам транскрипцията Вознесенски, въведена у нас от първия преводач на поета — Владимир Башев.)

Към имената на Вознесенски и Евтушенко критикът се отнася без захласнатия възторг на някои негови колеги, но с разбиране — трезво и добронамерено. Той отбелязва, че „Вознесенски обича да стъписа читателя с външен алогизъм", но това не пречи на друго място да изтъкне, че „Русия е неговата главна лирическа мелодия, напълно органична и силна" (с. 245). Доловил главните особености на този оригинален поет, оценен не само от критиците, но и от режисьор като Любимов, който поставя спектакъла „Антисветове" по негови стихове в знаменития Театър на Таганка в Москва, Лавлинский пише, че при Вознесенски образите се приближават към символа, те са преки изразители на определени идеи. Пунктирано е и развитието на поета — от юношески оптимизъм към по-дълбоко и исторично схващане на човешките страдания, несправедливост. В книгата „40 отстъпления из поемата Триъгълната круша" преобладава тон на „оскърбена хуманност, мъка, униние". Критикът не предявява нормативни изисквания, а схваща, че през тези години понятието „болка" става едно от главните за поета, жив извор за поезия. И все пак нужно е да се отправи предупреждение: „В стиховете на Вознесенски не са редки чувствата на объркаността и страх пред надигащия се хаос" (с. 252—253).

Евтушенко е поет, който през изминалото десетилетие бе многократно в епицентъра на критически спорове, на обществени обсъждания и осъждания (в тях се намесваха

и гласове от чужбина, защото известността му бързо прескочи границите на СССР), на понякога остри сблъсъци, при които поведението на младия автор стигаше границата на скандала. Едва ли някой поет в наши дни се е радвал на такава огромна популярност. Евтушенко устройваше литературни четения в огромни зали, дори на стадиона Лужники, дори пред френска публика в Париж, която едва ли е могла да възприеме от стиховете му нещо повече от интонацията. Сбирките му се печатаха в тиражи от мащаба на стотиците хиляди. За него излизаха безброй статии, от чужбина се надпреварваха да го канят и той охотно гастролираше — от Виетнам до САЩ, от Испания до Куба. Трудно е да бъдеш сдържан и обективен при оценката на такъв поет, обожаван или ненавиждан. Струва ми се, че Лавлинский е успял да намери критическа дистанция. Може би му е помогнало и времето, което, без да заличи популярността на поета, неусетно я сведе в рамките на реалното, защото шумната слава на естрадата се подчинява на неумолим закон: недълготрайност.

Още в началото на статията си критикът напомня за сензацията при появата на Евтушенко, за неговата претенция „да говори от името на поколението и на цялото общество“ (с. 270). Съпроводени с декларации и клетва за вярност, първите стъпки на Евтушенко бяха гръмки и обещаващи. После декларациите и клетвите се изродиха в шаблон. Критикът споменава няколко имена на по-млади автори, опитали се да повторят този старт. Лавлинский се стреми да стигне до основата в художествената програма на Евтушенко и смята, че главната негова нравствена опора е „гордият граждански дух, за който няма уют, няма покой“. Това са мотиви, развити в поемата „Братская ГЭС“. Отговорът на друг съществен въпрос — кои са противниците на поета, обаче се оказва по-труден: „. . . не е лесно да бъдат разпознати те, защото ласкаят, хвалят поета, опитвайки се да го отвлекат от най-важните въпроси на времето“ (с. 272). На друго място Лавлинский сочи: „Нито Цибин, нито Соколов, нито дори Вознесенски, нито други поети не създават толкова остри сатирични образи на кариеристите и мошениците — това е особеност на таланта на Евтушенко.“

Лавлинский споменава за пътуването на поета в Куба, където той намерил много „съзвучни със своята природа неща“. Революцията заема важно място в поезията на Евтушенко. Тя е за него „цветен празник на освобождението“. Образите на революционните борци привличат поета със своето безкористие, в стиховете му революцията неизменно се противопоставя на „парадното и сановническото“ бюрократично самохвалство, на безличието и кариеризма. По повод на тази част от творчеството на яркия поет съветският критик заключава: „Здравото, нормално развиващо се общество не се плаши от рязка сатира. . . , то има какво да противопостави на негодните чиновници“ (с. 280) като след това прави паралел между сатирата на Маяковски и на Евтушенко.

Без да подценява постигнатото от Евтушенко, критикът изтъква, че несъвместимостта на различните начала, които образуват лирическия характер, за руските поети винаги е била източник на дълбока драма, а в някои стихове на Евтушенко звучи упоение от собствената сложност, дори се споменава за „приспособяване към сложността“. При един друг паралел изпъква различието между двама връстници: неутешителните изводи за съдбата на вселената истински измъчват Вознесенски, докато Евтушенко като че ли по-леко си живее сред окръжаващия го „хаос“ (с. 285).

Съпровождайки признанието и внимателното разглеждане с интерпретация, независима от популярността и от голямото име, критикът изпълнява своя дълг пред изкуството, пред родината си и пред бъдещето. Острите критични заключения, отправени дори към поет от ранга на Евтушенко, съвсем не звучат като нападки, а са в нормалния тон на литературен разговор. Може би трябва да признаем, че нашите български поети се поразглезиха през последните петшест години, отвикнаха да чуват неприятни истини, а част от критиците (предимно млади) се впрегнаха в не безкористна и безотговорна рекламна дейност.

Ако се опитаме да потърсим у нас някакви успоредици по време и по характер с трите поколения, оформили сложния портрет на съветската поезия през 60-те години, ще се открояят интересни сходства и различия. От генерацията на партийната поезия, дала лик на довоенното десетилетие, без усилие ще посочим имената на Христо Радевски, Никола Фурнаджиев, Младен Исаев. Те са лирическите кореспонденти на Светлов, Асеев, Смеляков, Мартинов. Съпоставката между представителите на следващото поколение вече води към значителни различия. Валери Петров, Богомил Райнов, Александър Геров, Радой Ралин, Веселин Ханчев са в съвършено друга настройка спрямо мажорната гама на Наровчатов, Межиров, Винокуров, Фьодоров. Стилистична близост може да се забележи може би само между някои български поети и Винокуров, макар външни прилики да съществуват между изявата на съветските и на нашите поети: Валери Петров, също като руските му колеги, започва по време на войната с антифашистки поеми, Радой Ралин и Веселин Ханчев издават през 50-те години стихосбирки за войната и т. н. Не това обаче е доминантата в тяхната изява, тоналността на поезията им е съвсем различна. Рудоносна жила би била обаче съпоставката между представителите на по-

младото поколение. Поети като Владимир Башев и Любомир Левчев са идейно свързани с пролетното обновление в съветската поезия през 60-те години, те са в близка гама със своите руски връстници и приятели.

Последната глава от книгата на Лавлинский има обемно и рисковано название — „Поетите и движението на историята". В същност критикът не се впуска в теоретични обобщения, а само изтъква някои изменения, настъпили в поезията през 60-те години. Ако тук бяха привлечени примери и съпоставки със световната поезия през разглеждания период, книгата би спечелила много. Още по-релефно би се откроил взривът от имена в съветската поезия през това десетилетие, не твърде плодоносно за повечето от големите литератури в света. Силата на книгата „Сердца взрывная сила" е в конкретните анализи, в наблюденията над лирическия характер, в систематичността, в отговорността на автора пред съвременността.

Йордан Василев

СЕДМИЯТ КОНГРЕС НА МЕЖДУНАРОДНАТА АСОЦИАЦИЯ ЗА СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Все по-засилващото се в наши дни литературно и общокултурно общуване на народите в света определя един все по-нарастващ интерес към сравнителното литературознание. Във връзка с това Международната асоциация за сравнителна литература, създадена през 1954 г., изменя непрекъснато своя характер и почва да играе все по-голяма роля. Отначало тя е организация на западноевропейски университетски преподаватели главно по френска, английска и немска литература. Още в края на 50-те години обаче в нея се включват и специалисти по другите западни литератури — испанска, италианска, холандска, американска и пр. На петия и шестия си конгрес в Белград през 1967 и в Бордо през 1970 г. Асоциацията вече обединява и усилията на голям брой литературоведи от Съветския съюз и социалистическите страни, пък и от Америка, Африка и Азия. Седмият конгрес, проведен в Монреал и Отава от 12 до 20 август т. г., разшири още повече както кръга на участниците, тъй и обсега на изследователската дейност.

За успешното провеждане на конгреса важна роля изигра благоприятствуващата международна политическа обстановка, създадена след посещението на др. Л. Брежнев в САЩ. От друга страна, трябва да се подчертае заслугата на организаторите на конгреса — литературоведите от три канадски университета. Тяхната амбиция, енергичност и умение преодоляват между другото и редица трудности, свързани с далечното и скъпо за повечето конгресисти пътуване.

За делегатите от Европа конгресът започна, преди да е открит, с две великолепни екскурзии: за два дена до Торонто и Ниагара и за един ден до Квебек. Впечатленията от големите разстояния и бързини на Канада, от могъщата красота на Ниагарския водопад, от зеленината и деурбанизацията в пейзажа, от гостоприемството и техническата съоръженост на университета в Торонто и на университета Лавал в Квебек — ето първите и предварителни изживявания, създали емоционалната нагласа за конгресната работа. Самият конгрес бе проведен в ултрамодерните нови сгради на трите университета-домакини, дали необходимите средства: в Монреал английският университет „Мак Гил“ и френският „Университет на Монреал“, и в Отава — университетът „Карлетон“. В часовете за отдих имаше посещения на театрален и балетен спектакъл, на филм, на Националната библиотека и на Националната художествена галерия в Отава и др.

В работата на конгреса участвуваха около 600 литературоведи от почти всички страни и раси на света. Най-много бяха, разбира се, учените от Канада и САЩ. Сравнително големи бяха обаче и делегациите от Латинска Америка, от Африка, от Индия и Япония. От Западна Европа повече делегати имаше от Франция, Англия, Белгия и Западна Германия. Многочислени бяха делегациите от Унгария — над 25 души, и от Румъния — около 20 души. Наред с многобройните специалисти по големите литератури на френски, немски, руски, английски и испански език този път участвуваха и изследвачи на повечето други литератури в света — не само в Европа, но и в Азия и Африка. Това естествено се оказа от значение за „планетарния“ характер на научното общуване по време на конгреса.

Съществен белег на работата бе разнообразието на нейните форми: заседания по комитети, пленарни заседания по теми, заседания „около кръглата маса“, различни симпозиуми, делови обсъждания на конкретни задачи. Предпоставка за успеха бе и тематичната целенасоченост на конгресната програма. Конгресът обсъди само две теми: „Американската литература — зависимост, независимост,взаимозависимост“ и „Сравнителното литературознание пред актуалните тенденции на литературните изследвания“. Бяха проведени пет симпозиума, два от които свързани с първата тема: симпозиум „Африка — Америка“ и симпозиум „Изток — Запад“. Преобладаваха, разбира се, научните съобщения, изнесени по комитети или на двата симпозиума — общо към сто и петдесет. на около двайсет заседания „около кръглата маса“ и на шест пленарни обсъждания с

предварително подготвени изказвания участвуваха повече от осемдесет делегати. Почти навсякъде се задаваха въпроси и станаха интересни дискусии.

Първата тема имаше четири раздела: 1. Причини и аспекти на взрива между американските литератури и литературите, от които те произлизат. 2. Връзките по-късно на американските литератури с литературите, от които се произлезли. 3. Взаимовръзките между американските литератури: прилики и различия. 4. Връзките между американските и другите литератури.

Като господствуващо се очерта разделянето на американското литературно развитие на три основни периода: на зависимост от литературите на съответните европейски страни, на независимост от тях, на взамозависимост както между американските и неамериканските, така и между самите американски литератури. На тази периодизация обаче се възрази, че не взема под внимание литературното творчество на ескимоси, индианци, ацтеки и маи, което също има своя история. Тя притежава два основни дяла — преди колонизацията на Америка и след нея. Наред с големите литератури на английски, френски, испански и португалски език в Канада, Бразилия, САЩ и другаде възникват и се развиват и американски литератури на полски, украински, руски, български и други езици. В научните съобщения и в изказванията бяха засегнати въпроси за барока (от Х. Галински) и просвещението (от А. О. Олдридж) в американските литератури, за готиката (от М. Димич) и романтизма (от Р. Бал) в тях, за символизма и сюрреализма (от П. Вичински и Р. Хиро), за авангардните движения в миналото и днес, за примитивизма и пр. Твърде голям интерес възбудиха пленарните обсъждания за латиноамериканския роман (А. Рама, Е. Родригес-Монегал), за американската радиолитература (Р. Легри), за негърската тема в американските литератури, за възникващите в наши дни американски и други литератури и за тяхното място в сравнителното литературознание. Много се говори за автори като Фокнър, Хемингуей, Юджин О'Нил, А. Ланжевен, Пабло Неруда, Николас Гилен, Хуан Карлос Онети, У. Стивънс, Франси Понж, Октавио Пац и др. Откъслечността на получените впечатления не ми дава обаче възможност да направя преценка за работата по същество. По тази тема говориха предимно американски учени: Х. Френц от Блумингтон, А. О. Олдридж от Илиноис, Р. Легри и П. Паже от Монреал, Роберто от Торонто, М. Лалош от Квебек, Ана Балакян от Ню Йорк, М. Димич от Едмонтон, А. Рама от Монтевидео, Л. Браун от Лос Анжелос и пр. Но много бяха и научните съобщения на изследвачи от Европа, Азия и Африка: например Р. Фукуда от Япония, В. Умензива от Киншаса, Филип Сун от Хонг Конг, В. Кутейшикова и Н. Балашов от Москва, Зоя Думитреску-Бушуленга от Букурещ, Г. Вайда от Будапеща, Р. К. Дасгупта от Делхи, Н. Сен от Калкута и т. н. Общата картина беше извънредно пъстра и в идейно, и в методологическо отношение. Преобладаваха тенденциите към съвременно и действително научно изследване, но от различни философско-естетически позиции, най-вече идеалистически. Сравнително малкият брой на участниците с определено марксистко-ленински подход към проблемите беше пречка за разглеждането им и от класова историко-материалистическа позиция.

Докато темата за американските литератури бе наложила проблеми и материали, които изискват предимно конкретно-историческо изследване, втората тема на конгреса даде простор на теоретическите и методологическите търсения. Основната задача, поставена от организаторите на конгресната програма, бе да се обсъди и се прецени какво от съвременните нови направления в литературната наука има действително научна стойност и може да бъде от полза на сравнителното литературознание. С оглед на това втората част от работата на конгреса бе посветена на следните четири въпроса: 1. Как да определим и да периодизираме историческия процес в сравнителното литературознание? 2. Приноси на културната антропология за сравнителните изследвания. 3. Понятията за стойност в сравнителното литературознание. 4. Анализът на литературната реч и сравнителното литературознание.

На първия въпрос конгресът отдели три секционни заседания и шест заседания „около кръглата маса". Част от научните съобщения целяха изясняването на общи принципни положения. Голям интерес предизвикаха съобщенията: „Върху възможността и границите на периодизацията в сравнителното литературознание" на Паул Корня от Букурещ, „Трудности на периодизацията в литературната история" на Х. Маркевич от Краков и „Изследването на чуждите влияния в помощ на сравнително-литературното класифициране и периодизиране" на А. Авни от Лонг Бич. От научните съобщения за определен дял от литературата висока оценка получиха „Възможности и трудности на една дефиниция и една периодизация на реализма в сравнителната европейска литература" на Драган Неделкович от Белград, „Периодизация на литературния процес в сравнителната литература на Средна и Източна Европа в края на XVIII и през XIX в." на Л. Сиклой от Будапеща и „Периодизация на средновековната литература" на М. Мориарти от Цинцинати. Оживени и резултатни се оказаха последователните заседания „около кръглата маса" за „философските" и „естетическите подходи" към литературната периодизация, както и за периодизацията на литературата през Ренесанса, през XVIII, XIX и XX в. В тях взеха участие изтъкнати компаративисти като Марсел Батайон от Париж, Рене Велек от Яле, У. Вайсщейн от Блумингтон, Ана

СЕДМИЯТ КОНГРЕС НА МЕЖДУНАРОДНАТА АСОЦИАЦИЯ ЗА СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Все по-засилващото се в наши дни литературно и общокултурно общуване на народите в света определя един все по-нарастващ интерес към сравнителното литературознание. Във връзка с това Международната асоциация за сравнителна литература, създадена през 1954 г., изменя непрекъснато своя характер и почва да играе все по-голяма роля. Отначало тя е организация на западноевропейски университетски преподаватели главно по френска, английска и немска литература. Още в края на 50-те години обаче в нея се включват и специалисти по другите западни литератури — испанска, италианска, холандска, американска и пр. На петия и шестия си конгрес в Белград през 1967 и в Бордо през 1970 г. Асоциацията вече обединява и усилията на голям брой литературоведи от Съветския съюз и социалистическите страни, пък и от Америка, Африка и Азия. Седмият конгрес, проведен в Монреал и Отава от 12 до 20 август т. г., разшири още повече както кръга на участниците, тъй и обсега на изследователската дейност.

За успешното провеждане на конгреса важна роля изигра благоприятствуващата международна политическа обстановка, създадена след посещението на др. Л. Брежнев в САЩ. От друга страна, трябва да се подчертае заслугата на организаторите на конгреса — литературоведите от три канадски университета. Тяхната амбиция, енергичност и умение преодоляват между другото и редица трудности, свързани с далечното и скъпо за повечето конгресисти пътуване.

За делегатите от Европа конгресът започна, преди да е открит, с две великолепни екскурзии: за два дена до Торонто и Ниагара и за един ден до Квебек. Впечатленията от големите разстояния и бързини на Канада, от могъщата красота на Ниагарския водопад, от зеленината и деурбанизацията в пейзажа, от гостоприемството и техническата съоръженост на университета в Торонто и на университета Лавал в Квебек — ето първите и предварителни изживявания, създали емоционалната настройка за конгресната работа. Самият конгрес бе проведен в ултрамодерните нови сгради на трите университета-домакини, дали необходимите средства: в Монреал английският университет „Мак Гил“ и френският „Университет на Монреал“, и в Отава — университетът „Карлетон“. В часовете за отдих имаше посещения на театрален и балетен спектакъл, на филм, на Националната библиотека и на Националната художествена галерия в Отава и др.

В работата на конгреса участвуваха около 600 литературоведи от почти всички страни и раси на света. Най-много бяха, разбира се, учените от Канада и САЩ. Сравнително големи бяха обаче и делегациите от Латинска Америка, от Африка, от Индия и Япония. От Западна Европа повече делегати имаше от Франция, Англия, Белгия и Западна Германия. Многочислени бяха делегациите от Унгария — над 25 души, и от Румъния — около 20 души. Наред с многобройните специалисти по големите литератури на френски, немски, руски, английски и испански език този път участвуваха и изследвачи на повечето други литератури в света — не само в Европа, но и в Азия и Африка. Това естествено се оказа от значение за „планетарния“ характер на научното общуване по време на конгреса.

Съществен белег на работата бе разнообразието на нейните форми: заседания по комитети, пленарни заседания по теми, заседания „около кръглата маса“, различни симпозиуми, делови обсъждания на конкретни задачи. Предпоставка за успеха бе и тематичната целенасоченост на конгресната програма. Конгресът обсъди само две теми: „Американската литература — зависимост, независимост,взаимозависимост“ и „Сравнителното литературознание пред актуалните тенденции на литературните изследвания“. Бяха проведени пет симпозиума, два от които свързани с първата тема: симпозиум „Африка — Америка“ и симпозиум „Изток — Запад“. Преобладаваха, разбира се, научните съобщения, изнесени по комитети или на двата симпозиума — общо към сто и петдесет. на около двайсет заседания „около кръглата маса“ и на шест пленарни обсъждания с

предварително подготвени изказвания участвуваха повече от осемдесет делегати. Почти навсякъде се задаваха въпроси и станаха интересни дискусии.

Първата тема имаше четири раздела: 1. Причини и аспекти на взрива между американските литератури и литературите, от които те произлизат. 2. Връзките по-късно на американските литератури с литературите, от които се произлезли. 3. Взаимовръзките между американските литератури: прилики и различия. 4. Връзките между американските и другите литератури.

Като господствуващо се очерта разделянето на американското литературно развитие на три основни периода: на зависимост от литературите на съответните европейски страни, на независимост от тях, на взамозависимост както между американските и неамериканските, така и между самите американски литератури. На тази периодизация обаче се възрази, че не взема под внимание литературното творчество на ескимоси, индианци, ацтеки и маи, което също има своя история. Тя притежава два основни дяла — преди колонизацията на Америка и след нея. Наред с големите литератури на английски, френски, испански и португалски език в Канада, Бразилия, САЩ и другаде възникват и се развиват и американски литератури на полски, украински, руски, български и други езици. В научните съобщения и в изказванията бяха засегнати въпроси за барока (от Х. Галински) и просвещението (от А. О. Олдридж) в американските литератури, за готиката (от М. Димич) и романтизма (от Р. Бал) в тях, за символизма и сюрреализма (от П. Вичински и Р. Хиро), за авангардните движения в миналото и днес, за примитивизма и пр. Твърде голям интерес възбудиха пленарните обсъждания за латиноамериканския роман (А. Рама, Е. Родригес-Монегал), за американската радиолитература (Р. Легри), за негърската тема в американските литератури, за възникващите в наши дни американски и други литератури и за тяхното място в сравнителното литературознание. Много се говори за автори като Фокнър, Хемингуей, Юджин О'Нил, А. Ланжевен, Пабло Неруда, Николас Гилен, Хуан Карлос Онети, У. Стивънс, Франси Понж, Октавио Пац и др. Откъслечността на получените впечатления не ми дава обаче възможност да направя преценка за работата по същество. По тази тема говориха предимно американски учени: Х. Френц от Блумингтон, А. О. Олдридж от Илиноис, Р. Легри и П. Паже от Монреал, Роберто от Торонто, М. Лалош от Квебек, Ана Балакян от Ню Йорк, М. Димич от Едмонтон, А. Рама от Монтевидео, Л. Браун от Лос Анжелос и пр. Но много бяха и научните съобщения на изследвачи от Европа, Азия и Африка: например Р. Фукуда от Япония, В. Умензива от Киншаса, Филип Сун от Хонг Конг, В. Кутейшикова и Н. Балашов от Москва, Зоя Думитреску-Бушуленга от Букурещ, Г. Вайда от Будапеща, Р. К. Дасгупта от Делхи, Н. Сен от Калкута и т. н. Общата картина беше извънредно пъстра и в идейно, и в методологическо отношение. Преобладаваха тенденциите към съвременно и действително научно изследване, но от различни философско-естетически позиции, най-вече идеалистически. Сравнително малкият брой на участниците с определено марксистко-ленински подход към проблемите беше пречка за разглеждането им и от класова историко-материалистическа позиция.

Докато темата за американските литератури бе наложила проблеми и материали, които изискват предимно конкретно-историческо изследване, втората тема на конгреса даде простор на теоретическите и методологическите търсения. Основната задача, поставена от организаторите на конгресната програма, бе да се обсъди и се прецени какво от съвременните нови направления в литературната наука има действително научна стойност и може да бъде от полза на сравнителното литературознание. С оглед на това втората част от работата на конгреса бе посветена на следните четири въпроса: 1. Как да определим и да периодизираме историческия процес в сравнителното литературознание? 2. Приноси на културната антропология за сравнителните изследвания. 3. Понятията за стойност в сравнителното литературознание. 4. Анализът на литературната реч и сравнителното литературознание.

На първия въпрос конгресът отдели три секционни заседания и шест заседания „около кръглата маса". Част от научните съобщения целяха изясняването на общи принципни положения. Голям интерес предизвикаха съобщенията: „Върху възможността и границите на периодизацията в сравнителното литературознание" на Паул Корня от Букурещ, „Трудности на периодизацията в литературната история" на Х. Маркевич от Краков и „Изследването на чуждите влияния в помощ на сравнително-литературното класифициране и периодизиране" на А. Авни от Лонг Бич. От научните съобщения за определен дял от литературата висока оценка получиха „Възможности и трудности на една дефиниция и една периодизация на реализма в сравнителната европейска литература" на Драган Неделкович от Белград, „Периодизация на литературния процес в сравнителната литература на Средна и Източна Европа в края на XVIII и през XIX в." на Л. Сиклой от Будапеща и „Периодизация на средновековната литература" на М. Мориарти от Цинцинати. Оживени и резултатни се оказаха последователните заседания „около кръглата маса" за „философските" и „естетическите подходи" към литературната периодизация, както и за периодизацията на литературата през Ренесанса, през XVIII, XIX и XX в. В тях взеха участие изтъкнати компаративисти като Марсел Батайон от Париж, Рене Велек от Яле, У. Вайсщейн от Блумингтон, Ана

Балакян от Ню Йорк, Йон Кицимия и Александру Дуцу от Букурещ, Зоран Константинович от Белград и др.

Успешни изследвания, ползуващи американската класическа културна антропология, докладваха Ж.-М. Маса от Рен — за „Структурата на разказа в произведенията на бразилските индианци през XIX в.“, Ж. Ш. Фалардо от Квебек — за „Литературата като игра“, В. Краус от Берлин — за „Антропологията и историята на примитивното човечество през века на просвещението“. С нова проблематика, разработена въз основа на антропологични методи, се явиха Р. Сутерланд от Шербург, Е. Сикард от Бордо и Ш. Бон от Константин, които говориха за „Новия културен национализъм в Канада“, за литературните текстове като документи за социологични изследвания и за „глобалното описание“ на алжирската литература на френски език. Халина Иваничкова от Братислава очерта „Приноса на културната антропология за сравнителните изследвания в славянските страни“ — главно в Полша, Чехословакия, Югославия и Съветския съюз. В разискванията по нейния доклад стана ясно, че в социалистическите страни литературната наука е ползувала широко и успешно културната антропология, без това да се е подчертавало от изследвачите. На същото заседание бе обсъдено и моето научно съобщение, посветено на сравнителното литературознание и съвременната културна антропология като наука за „механизма“ на културно-историческото общуване и развитие. Изказалите се оцениха като навременно и твърде перспективно проучването на системите от средства за информация, съставени от език, литература и изкуства, тъй като то ще даде възможност да се изяснят самите процеси на художественотворческо и общокултурно общуване.

В разговорите „около кръглата маса“ относно „понятията за стойност в сравнителната литература“ по-цялостни и интересни с новите си идеи бяха изказванията на Ж. Вайсжербер от Брюксел, Йон Замфиреску от Букурещ, П. Наги от Будапеща. На комитетните заседания впечатление направиха научните съобщения на Мих. Новиков от Букурещ — „Социологично проучване на връзките между циркулацията на литературата и стойностите на произведенията“ — и на Хана Жехова от Париж — „Избледняване на някои национални шедьоври пред интернационалната публика“.

С „анализа на литературната реч“ и сравнителното литературознание се занимаха общо девет заседания — две пленарни и седем по комитети. На тях се проявиха най-много спорове и страсти. По-голяма научна стойност имаха критично насочените доклади като „За полезността на концепциите, заети от лингвистиката, за изследването на метаморфозата на текста при превод“ — на Ф. Пасторело от Париж, „Текст, типология и еволюция като допълнителни аспекти на сравнителната литература“ — на Д. Фокема от Утрехт и „Семиотичен, лингвистичен и литературен критицизъм в една плуралистична перспектива“ — на А. Д. Андреа от Монреал. Заслужава да се споменат обаче и някои от докладите на страстните защитници на структурния анализ: Л. Нироу от Будапеща — „Семиотичният анализ на литературната творба“, А. Попович от Нитра — „Теория на литературния текст и теория на литературното сравняване“, М. А. Сейшу от Лисабон — „Някои съвременни португалски романи от гледището на формалните и тематични структури на актуалната френска литература“. Задълбочена научна критика на френския структурализъм направи от позициите на марксизма-ленинизма съветският литературовед-испанист Н. Балашов от Москва. Любопитно бе, че наред с теоретици като Ролан Барт той разгледа подробно, но като ги разграничи внимателно и точно, и българските структуралисти във Франция Юлия Кръстева, от една страна, и Цветан Тодоров, от друга. Сурова, но компетентна, с много ирония беше неочакваната критика на структурализма и на новия американски критицизъм, направена от Рене Велек. Неговият доклад, озаглавен „Наука, псевдонаука и интуиция в новия критицизъм“ предизвика бурна реакция сред младите привърженици на структурализма и критицизма, присъствуващи на конгреса.

Представата за Седмия конгрес по сравнителна литература няма да е пълна, ако не се спомене и за трите „специални“ симпозиума: 1. За радиодрамата и за литературата и киното. 2. За административните и педагогическите проблеми на сравнителното литературознание в университетите днес, разгледани в три заседания. 3. За работата върху историята на литературите на европейски езици. Третият симпозиум имаше седем заседания, от които две отчетни. На тях директорите на националните центрове за изследване на различните проблеми от историята на литературата отчетоха дейността си и постигнатите резултати. Други две заседания обсъдиха работата по написването и отпечатването на Речника на литературните термини. Останалите заседания разгледаха проектите за няколко тома, посветени на символизма — под ръководството на А. Балакян от Ню Йорк, на литературата през Ренесанса, на литературата от 1895 до 1914 г. с ръководител Стефан Саркани от Отава, и др., както и току-що отпечатания на английски език том върху експресионизма. Този том е общо дело на двайсетина учени от Европа и Америка, работили под ръководството на Улрих Вайсщейн от Блумингтон. В него се говори съвсем накратко и за експресионизма в българската литература, и за Гео Милев. Като единствен представител на конгреса от България счетох за необходимо да се изкажа на обсъждането и да допълня статията на Зоран Константинович от Белград и Инсбрук за „Експресионизма в южнославянските литератури“.

Главната моя мисъл, че след Първата световна война част от експресионистите в Средна и Източна Европа възприемат идеите на социализма и създават значителни художествени произведения, бе подкрепена след това с нови примери от Хаскел Блок от Ню Йорк и Г. Вайда от Будапеща.

Общото събрание в края на конгреса избра ново ръководство на Асоциацията през следващите три години: за председател — Хорст Френц от Индиана, и заместник-председатели — Ева Кушнер от Отава, Жан Вайсжербер от Брюксел, Бела Кьопечи от Будапеща и Борис Сучков от Москва, за генерален организатор на следващия конгрес — Г. Вайда от Будапеща и др. Между шестнайсетте членове на новия изпълнителен комитет бяха включени и Зоя Думитреску-Бушуленга от Букурещ и Зоран Константинович от Белград. Реши се следващият конгрес да се проведе в Будапеща.

На конгреса в Монреал и Отава господствуваше дух на взаимно зачитане и сериозно научно обсъждане. Поради сравнително помалкото участие на делегати от социалистическите страни обаче в заседанията преобладаваха идеалистическите концепции, методи и тези. Трябва да се отбележи активното участие на унгарските и румънските учени не само в работата на конгреса, но и в многото постоянни инициативи и мероприятия на Асоциацията. Това участие, от една страна, пропагандира широко литературата и литературната наука на Унгария и Румъния, а, от друга страна, има и политическо значение общо за социалистическите страни.

С цялостната си работа конгресът по сравнително литературознание в Монреал и Отава убедително показа, че културното общуване между народите от всички части на света непрекъснато се засилва и че в наши дни то вече има „глобално-планетарен“ характер. Въпреки могъщото развитие на съвременните средства за масова комуникация — кино, радио, телевизия — ядро на това общуване и днес е литературата. Науката за него има големи задължения, но и блестящи перспективи. На конгреса естествено и спонтанно се заговори за превръщането на Асоциацията в световна по характер и задачи. Историята на литературите на европейски езици е неотделима част от световната литературна история. Международната асоциация за сравнително литературознание в бъдеще ще трябва да оглави колективните международни усилия за съвременното изследване на световния литературноисторически процес.

Пеньо Русев

МЕЖДУНАРОДНА СРЕЩА В ЦЕНТРАЛНИЯ ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА ПРИ АКАДЕМИЯТА НА НАУКИТЕ НА ГДР

Тазгодишната поредна конференция на Централния институт за история на литературата в Берлин, проведена на 10 и 11 април, постави на обсъждане актуални проблеми, свързани с развитието на съвременната литература и по-специално на социалистическата лирика от 60-те години насам. С това решително обръщане към литературната продукция в нашата съвременност институтът-домакин даде израз на стремежа за по-тясно свързване на научноизследователската работа с литературната практика, за утвърждаване на принципа на единство на литературноисторическата и литературнокритическата страна в литературоведческата дейност. За уясняване на редица дискусионни въпроси на конференцията бяха поканени и поети на ГДР. Активното участие на видни литературоведи от Съветския съюз, Чехословакия, Полша, Унгария, България и Колумбия, както и за пръв път на една делегация от Виетнам даде възможност за оживен диалог между поети и литературни критици на ГДР, започнал след VIII конгрес на ГЕСП, в интернационален контекст. В своите реферати учените-гости осветлиха националноспецифичните тенденции в развитието на лириката в периода на изграждането на развитото социалистическо общество и върху една съвременна тема творчески се размениха опит и мнения между литературоведите от социалистическите страни.

Какво по-точно трябва да се разбира под темата „Светът в социалистическото стихотворение“, изясни пленарният реферат на д-р Силвия Шленщедт от института-домакин с подзаглавие „Интернационални аспекти в по-новата лирика на ГДР“: „Ние се отнасяме към стихотворението като израз на активно отношение на човека към предметния свят като особена езикова репрезентация на обществените отношения. . . Ние се интересуваме от отношението на поета към природната и обществената действителност като субективна дейност. Защото едва посредством творчеството на поета светът прониква в стихотворението. Активността на поета въплътява света в стихотворението, дава му емоционална и мисловна оценка, предлага начина как да възприемаме действителността, как да я разбираме, как да се отнасяме към нея, свързва близкото с далечното, настояще-

то с миналото. Не количество, а качество е това, което преди всичко ни интересува, когато говорим за света в социалистическото стихотворение." Шленщедт се спря на „лирическото поведение" на поета по отношение на борбата между системите с различен обществен строй. Въз основа на материал от по-новата лирика на ГДР тя показа как конфронтацията на поетите влияе на техните творби. Докато през 50-те години в лириката на ГДР е доминирал патосът на навлизането в едно ново време, съзнанието за укрепването на социалистическия лагер и за сплотяването на всички прогресивни сили в света в борбата за мир, то през 60-те години се изявява също така и чувството за трудностите по пътя на историческия прогрес, стремежът за задълбочено усвояване на цялата комплицираност на нашата съвременност. След мобилизиращото и агитационно стихотворение към края на 50-те години се появява и т. нар. „предупреждаващо стихотворение".

Като съществена черта на лириката на ГДР през 60-ге години Шленщедт изтъкна нейния ансамблов характер. Тя обясни това явление със стремежа на съвременните поети да обхванат действителността комплексно, от различни страни. Тази ансамбловост се отнася както за творчеството на отделния поет, така и за лирическата продукция като цяло. Своята теза Шленщедт подкрепи с четири примера, съдържащи интернационален аспект. От тях пролича многообразието на лирически изразни средства при свързването на близкото с далечното, при изобразяването на социалистическото днес в ГДР във връзка със световния процес. Така докато в стихотворението „Шьоневайде" Фолкер Браун буди интернационалистическо съзнание чрез конфронтацията на ежедневната производствена работа с партизанските борби в Латинска Америка, а Кито Лоренц документира своя социалистически интернационализъм в „Стихотворението за Виетнам" в самото определение на своята дейност като поет, то в „Салют" на Карл Микел интернационалният аспект е разработен по съвсем индивидуален начин — посредством изказването на един испанец по телевизията, единомислещ с автора. В стихотворението „Съединение" на четвъртия поет Бернд Йенч съзнанието за „отдалечените неща в света "е навлязло дълбоко в емоционалността на любовната двойка. Отношението към световния развой тук е елемент на вътрешния строй на субекта, елемент, който не може да се изтласка, защото прониква в цялата личност.

Вторият пленарен реферат „Определяне функцията на лириката в развитото социалистическо общество", изнесен от д-р Вайсбах, засегна въпроси, които в последно време са предмет на разгорещени дебати в ГДР. При изясняване на функцията на лириката Вайсбах се спря преди всичко на диалектиката на единството и спецификата на поезията с другите изкуства, формите на обществено съзнание, както и на поезията като „усилие на поетите за езиково изобразяване". Последното се характеризира според докладчика с две основни крайни направления — от една страна, „конвергенция с общоприетия начин на говорене", „народност и популярна непосредственост", от друга — „дивергенция с говоримия език", „навлизане в неизпробваното". Между тези два полюса се намира според Вайсбах полето на вътрешни борби в лириката. Привеждайки за пример стихотворението на Райнер Кирш „На моите приятели, старите партийци" и „Стихотворение за ръцете" от Хайнц Калау, Вайсбах засегна и проблема за генерациите. Той изтъкна разликите между онази генерация поети, за които победата на социализма е осъществяването на мечтите в старостта, и генерацията, която разбира тази победа като повеля за политическа деятелност. Вайсбах подчерта: „Такива разлики в аспекта на разглеждане на едно и също нещо, за чиято същност не съществуват антагонистични виждания, е съществена необходимост за жизнеността на социалистическата идеология, за която спорът на мнения не е израз на неясноти или колебания, а е незаменимо основно условие на развитието."

Национализмът, конвергентната теория, социалдемократизмът, модерният ревизионизъм и модните пози на „новите леви течения" се посочиха в реферата като централни явления, срещу които лириката на ГДР е воювала с успех през 60-те години. Накрая Вайсбах обобщи четири равнища на функциониране на социалистическата лирика на ГДР, които придружи със съответни примери: 1) възхвала на социализма; поетът като адвокат на работническата класа, без да изпада в плоска апологетика и лакировка, с тенденция към по-опосредствен, по-индиректен, но не по-малко въздействуващ изказ; 2) поетически социален анализ — откриване и изобразяване на необходимите за развитието противоречия; 3) социалистическа обществена критика в смисъл на критика на отживялото и на революционна самокритика; 4) програмна поезия, която нахвърля все по-точно очертаващата се обществена перспектива.

В пленарната част на конференцията пръв от чуждестранните гости говори д-р Л. Н. Артюнов (Москва) на тема „Човекът и светът в днешната съветска поезия". Артюнов посочи трудностите, пред които се намира един литературовед, който иска да разгледа развитието на съвременната съветска лирика под единен аспект. Тези трудности произтичат от многонационалния характер на съветската литература, големия размер на лирическа продукция, както и от недостатъчността на традиционните теоретично-формални категории за описание на лириката като жанр. Артюнов изтъкна, че художествените особености и задачи на модерната съветска лирика се намират в тясна връзка със сегашния етап на комунистическо строителство в Съветския

съюз и с положението на човека в него. Факторите, които определят интелектуалната, етичната и духовно-политическата проблематика на съвременността, са многостранното развитие на човешката личност и нейната творческа активност, социалистическият хуманизъм, както и обогатяването и развитието на личността в резултат на научно-техническата революция и в условията на идеологическата борба с капиталистическия свят. Затова основа на съвременната лирика в Съветския съюз е качественото израстване на личността в етапа на развито социалистическо общество. „Съветската поезия, отбеляза Артюнов, се стреми да разкрие цялото богатство на реалнохуманистичните страни на социализма, многообразието на индивидуалните преживявания, отвореността на индивида спрямо света, обществото и хората като доминанта в поетическия свят." Докладчикът се спря по-подробно на развитието на някои традиции и особено на влиянието на Маяковски, даде обаче и примери от млади поети, които се опитват в досега неизпробвани форми. „Съветската лирика пази своите традиции, отстоява обществено ангажираната си позиция. Тя се отдалечава същевременно от една дескриптивна и плакатна тенденциозна лирика и се развива в посока на многопланово и широко изобразяване на човека и действителността. . . Широтата в обхващането на света и активизирането на субективния принцип води до жанрови дифузии, до епизиране на лирическото преживяване, до склонност към големи лирически форми, които по своята същност представляват цикли от лирически фрагменти от един цялостен свят." Тези качества карат Артюнов да характеризира съвременната съветска лирика като предвестник на голям поетически синтез.

Д-р Сматлак (Братислава) говори на тема „Лириката като градивен елемент на обективната интерпретация". Тази проблематика той разгледа предимно върху творчеството на Мирослав Валек, един от значителните съвременни словашки поети. Сматлак прояви отлично познаване на детайла и аналитична конкретност. Той обрисува развитието на Валек, който на основата на заварени традиции е потърсил нови изразни средства, без да изпуска от очи своето обществено поръчение, да изобразява социалистическо-реалистически действителността с нейната комплицираност и многостранност. Валек е изминал пътя от „лирическо едногласие" към „полифоничност на поетическия език", с което се явява потвърждение на вече споменатата теза на д-р Шленщедт за ансамблов характер на лириката. Последният пленарен реферат се изнесе от д-р Карлос Ринкон (Богота). Изхождайки от творчеството на четирима латиноамерикански поети — Н. Пара от Чили, О. Паз от Мексико, Р. Ф. Ретамар от Куба и Пабло Неруда, — Ринкон обрисува основните линии на развитие на латиноамериканската поезия през 60-те години. Политическия фон, на който се е извършило това развитие, докладчикът описа с наличието на различни обществени формации и режими, както и с историческия прелом за страните от Латинска Америка, настъпил с победата на революцията в Куба. Ринкон изтъкна преди всичко две тенденции в лириката, едната от които се представя от Неруда с превръщането на автобиографичния момент в необходимост в поезията, докато другата се е наложила от поети, които вече не пишат върху или за експлоатираните трудови хора, а от тяхното собствено име и от тяхната перспектива. Във връзка с това починалият перуански поет Цезар Валейо става главна фигура, основател на новия поетичен език в Латинска Америка. Появяват се антистихотворения, които съзнателно отхвърлят метафорния език и се обръщат към конкретния факт. Тези антистихотворения, характеризиращи се още с „извънредно опростен език, едва забележим ритъм,оголена конструкция, плебейска ирония и сюрреалистични гротескни шокиращи ефекти", се отнасят за края на 60-те години. Много млади поети на Латинска Америка се включват в партизанското движение, заменят перото с оръжие. Това, подчерта Ринкон, не означава безсилие на поезията, а прилагането на нейната революционна функция в политическата практика на тези поети.

Дискусията, последвала пленарните реферати, протече в рамките на две секции: „Отношение към света и усвояване на света в модерното социалистическо стихотворение" и „Функции на съвременната социалистическа лирика". Особено оживено бяха разисквани въпроси като функцията на метафората (проф. Р. Вайман, д-р Х. Олшовски, проф. Талхайм) и ансамбловия характер на лириката (д-р Ушаков, проф. Х. Кауфман, проф. Х. Хазе). Отношение по последния въпрос взе и българският делегат на конференцията, к.ф.н. Стоян Илиев, който отбеляза, че и в съвременната българска лирика може да се говори за ансамблово развитие, че и в нея днес е трудно да се отделят едно или две водещи имена. В своето изказване Илиев характеризира някои основни тенденции на развитие на поезията в България след 1956 г., като изходи от генерацията поети, които като Башев и Левчев се формират най-вече през 60-те години. Особено внимание той отдели на създаването на нова интелектуална и философска поезия, в която във връзка с изграждането на гражданското съзнание на социалистическия човек е изразена необходимостта от по-високи художествени завоевания.

Участието на чуждите гости в дискусията беше принос за установяването на общи тенденции в развитието на съвременната социалистическа лирика, които — като например ансамбловия й характер — в пленарните реферати бяха разгледани като национално-специфични явления. Този факт говори не само красноречиво за плодотворността на подобни творчески срещи, но е и импулс за

литературоведите от социалистическите страни и за марксистко-ленинското литературознание в цял свят за все по-засилено разглеждане на съвременните тенденции в националните литератури в интернационален контекст.

В рамките на конференцията бе организирано литературно четене, на което 14 поети от ГДР прочетоха свои нови стихотворения. Четенето, проведено пред публика, в която освен участниците в конференцията бяха включени и млади работници и студенти, подчерта близостта на дискусията с литературната практика и даде непосредствена представа за съвременното състояние на лириката в ГДР.

Добри Вичев

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ КНИГИ,

ИЗДАДЕНИ ПРЕЗ 1973 Г.

В. И. Ленин за литературата и изкуството. С., Партиздат, 1973. 675 с. 1 л. портр.

Авджиев, Желю. Септемврийската литература 1923—1927. Борба за нов свят и нова литература. С., Наука и изкуство, 1973. 270 с.

Ангелов, Валентин А. Авангардното изкуство на Запад днес. С., Наука и изкуство, 1973. 140 с. 32 л. ил.

Андонова, Нина. Светът на твореца. Ефрем Каранфилов — лит.-крит. портрет. С., ДВИ, 1973. 95 с.

Балабанов, Александър. Студии, статии, рецензии, спомени. Т. I. Под ред. и с предг. на Тодор Боров. С., Бълг. писател, 1973. 692 с. 1 л. портр.

Словото на Бешков. Състав. Александър Гетман и Станислав Сивриев. Под ред. на Александър Бешков. 2 доп. изд. С., Бълг. художник, 1973. 424 с. с ил. и факс. 1 портр.

Библиография на славянското литературознание и фолклор в България. 1966—1970. Подбор и ред. Л. Станишева и Ст. Андреева. 1973. 916 с.

Христо Ботев — идеал и знаме на поколенията. Материали от науч. сесия по случай 125-год. от рождението на Хр. Ботев, състояла се в гр. Пловдив на 6. XII. 1972 г. Под ред. на Ст. Божков. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1973. 136 с. с ил.

Буюклиев, Петко. Изминат път. Лит.-крит. статии. Под ред. на Васил Колевски. Предг. от Георги Караславов. С., Бълг. писател, 1973. 120 с. 1 л. портр.

Български писатели. Биографии. Състав. и ред. Иван Сестримски. С., Бълг. писател, 1973. 504 с. (Библ. за ученика)

Българските писатели за родния език и художественото слово. 2 изд. С., Бълг. писател, 1973. 264 с.

Георгиев, Емил. Българската литература в общославянското и общоевропейско литературно развитие. С., Наука и изкуство, 1973. 376 с.

Георгиев, Емил. Основни течения в развитието на българската литература. С., Наука и изкуство, 1973. 80 с.

Горанов, Кръстьо. Изкуство и социален живот. Очерци по естетика и социология на худож. култура. С., Нар. просвета, 1973. 420 с.

Гочев, Гочо. Сцена и живот. Сб. статии. С предг. от Любомир Тенев. С., Бълг. писател, 1973. 360 с. 1 л. портр.

Гьорова, Севелина. Рачко Ябанджиев. С., Наука и изкуство. 1973, 105 с.

Данчев, Пенчо. Съвременни проблеми и автори. С., Бълг. писател. 1973. 224 с.

Добрев, Димитър. Бразди във времето. Спомени, срещи, разговори. С., Наука и изкуство, 1973. 248 с.

Добрев, Чавдар. Лирична драма. С., Наука и изкуство, 1973. 423 с.

Зарев, Пантелей. Георги Караславов. С., Наука и изкуство, 1973. 112 с.

Зарев, Пантелей. Емилиян Станев. С., Бълг. писател, 1973. 115 с.

Зарев, Пантелей. Христо Ботев. С., Нар. просвета, 1973. 124 с.

Исаев, Младен. В прекрасния свят на поезията. Очерци и есета. С., Бълг. писател, 1973. 199 с.

Каракашев, Владимир. Революция и драма. С., Наука и изкуство, 1973. 204 с.

Карʼанфилов, Ефрем. Съвременност и литературни жанрове. С., Наука и изкуство, 1973. 251 с.

Константинова, Елка. Фантастика и белетристика. С., Бълг. писател, 1973. 100 с.

Обретенов, Александър. За социалистическо изкуство и социалистическа култура. С., Наука и изкуство, 1973. 412 с.

Павлов, Любомир. Октомври и българо-съветските литературни връзки през тридесетте години. С., БАН, 1973. 220 с.

Пенев, Боян. Дневник. Спомени. Подбор и ред. Иван Сарандев. С предг. от Георги Цанев С., Бълг. писател, 1973. 256 с. с ил.

Петров, Здравко. Профили на съвременници. С., Наука и изкуство, 1973. 196 с.

Пондев, Петър. Елин Пелин. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1973. 239 с. 7 л. портр. и факс.

Попвасилев, Стефан. Радетели за литература и изкуство. С., Бълг. писател, 1973. 163 с.

Радев, Симеон. Строителите на съвременна България. В 2 т. Предг. и обща ред. Пантелей Зарев. С., Бълг. писател, 1973. 864 с., 683 с.

Сборник, посветен на VII международен конгрес на славистите. С., Наука и изкуство, 1973. 371 с. (Славистични изследвания. 3.)

Септември — 1923 и българската литература. Сб. статии. Подбор и ред. Тончо Жечев, Иван Сарандев. С., Бълг. писател, 1973. 447 с. 6 л. факс.

Славистични проучвания. Сб. в чест на VII международен славист. конгрес. С., Наука и изкуство. 1973. 334 с.

Славянска филология. Доклади и статии за VII междунар. конгрес на славистите. 13. Литературознание. Ред. П. Динеков и Е. Георгиев. 1973. 344 с.

Станимирова, Неда. Кино и героика. Героят в бълг. филми за съпротивата. С., Наука и изкуство. 1973. 192 с. с ил. 32 л. ил.

Стефанов, Васил. Театрални срещи. Отзиви. На разни адреси. Срещи. С., Наука и изкуство, 1973. 347 с.

Стефанов, Иван. Филми и критика. С., Наука и изкуство. 1973. 187 с.

Стойков, Атанас. Естетически размишления. (Сб. студии, статии и науч доклади). С., Наука и изкуство, 1973. 463 с.

Стоянов, Цветан. Броселиандовата гора. Статии по проблеми на съвременната западна литература и социална психология. С., Нар. младеж, 1973. 191 с.

Танев, Димитър. Дълг и време. Лит.-крит. статии, портр. и есета. С., Нар. младеж, 1973. 196 с.

Тенев, Любомир. Театрални размисли. С., Наука и изкуство, 1973. 324 с.

Тенев, Любомир. Хамлет. Лит.-крит. анализ. 2 изд. С., Наука и изкуство, 1973. 231 с.

Тихолов, Петко. Срещи с три поколения. Спомени. С предг. от Кр. Генов. С., Бълг. писател, 1973. 332 с. 1 л. портр.

Тонков, Петър. Литература и живот. Лит. критика и естетика. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1973. 232 с.

Цанев, Георги. Страници от историята на българската литература. В 4 т. Т. 3. По нови пътища. 1973. 556 с.

Цанева, Милена. Иван Вазов. С., Нар. просвета, 1973. 144 с. 4 л. ил.

Ценков, Борис. Тодор Павлов -- теоретик на изкуството и литературен критик. С., БАН, 1973. 328 с. 1 л. портр.

Чакъров, Тодор Хр. Изкуство и възприятие. Някои психо-социални аспекти на художественото възприятие. С., Нар. просвета, 1973. 184 с.

Чернев, Григор. Невена Коканова. Наричат я Ирина, Лиза, Неда. . . С., Наука и изкуство. 1973. 102 с. 16 л. портр.

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XVII — 1973

СТАТИИ:

Беляева, Сабина — Идейно-естетически аспекти в младата белетристика на селска тематика, IV, 106.

Боева, Людмила — Протопоп Авакум и неговото „Житие“. Към въпроса за формиране на жанровете в старорускатa литература, V, 58.

Василев, Дженю — Забравеното и незабравимото у Борис Шивачев, VI, 74.

Гановски, Сава — По някои въпроси в диалога на XV философски конгрес, V, 3.

Георгиев, Любен — Литературата — живот и съдба, VI, 67.

Делчев, Борис — Срещи и разговори с Константин Константинов, IV, 90, V, 73.

Зарев, Пантелей — Една класова муза, VI, 35.

Илеш, Ласло (Будапеща) — Исторически пътища на унгарската социалистическа литература, III, 107.

Коларов, Стефан — Септемврийските пориви на един съзряващ художник, V, 24.

Конев, Илия — Проблемата за просвещението и взаимоотношенията на балканските литератури, II, 85.

Константинова, Елка — Най-младата съвременна белетристика, II, 29.

Леков, Дочо — Чинтулов и народното творчество. III, 93

Мичев, Георги — Естетическият вкус и естетическото наслаждение, I, 67.

Мутафов, Енчо — Амбивалентното начало в прозата на Йордан Радичков, III, 40.

Парпулова, Любомира — За реализацията на метафората, III, 62.

Попова, Мария — Философска тематика в „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“, III, 24.

Смоховска-Петрова, Ванда — Сравнителното литературознание на нов етап, VI, 47.

Тодорова, Рая — Вътрешният монолог — основен композиционен елемент в повестта „Пътища за никъде“ от Богомил Райнов, I, 62.

Тодоров, Христо — Критика на литературоведските възгледи на Ролан Барт, II, 10.

Топалов, Кирил — Неоскърбените светове на една поезия, V, 16.

Тонов, Ангел — „В тъмница“ на К. Величков и развитието на новата българска мемоаристика, III, 75.

Тотев, Петко — Да се завърнеш. . ., I, 48.

Хаджикосев, Симеон — Българският символизъм и Млада Полша в сравнителен аспект, II, 42.

Цанев, Георги — Търсене на нови пътища — пролеткултовска поезия и Христо Смирненски, I, 3; С ритъма на времето, VI, 3.

Янева, Катя — Пролетарската сатира и хуморът на Чудомир, III, 53.

Янев, Симеон — Движение на разказа от фрагментност към монолитност, V, 38.

ГОДИШНИНИ:

125 години от рождението на Христо Ботев

Тодоров, Илия — Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение, I, 19.

Унджиева, Цвета — Жанровите особености на „Това ви чака“, I, 40.

100 години от гибелта на братя Миладинови

Георгиев, Емил — Поетическата жътва на Константин Миладинов, II, 3.

300 години от смъртта на Молиер

Панова, Снежина — Молиер — творчество и проблеми, II, 97.
Узунова, Милка — Първо проникване на Молиер в България, II, 113.

80 години от рождението на Елисавета Багряна

Димитрова, Блага, Василев, Йордан — Дни черни и бели, III, 3.

50 години от Септемврийското въстание

Редакционна — Септемврийска литература, IV, 3.
Авджиев, Желю — „Дълбока кървава бразда“ в българската литература, IV, 7.
Илиев, Атанас — Първите и последните стъпки на Гео Милев, IV, 43.
Савов, Христо В. — Духовният облик на Сергей Румянцев, IV, 59.
Цанева, Милена — Никола Фурнаджиев и Септември — 1923, IV, 30.

85 години от рождението на Дора Габе

Сарандев, Иван — Биографично-творческа анкета с Дора Габе, IV, 70.

95 години от рождението на Михаил Арнаудов

Димов, Георги — Един дълголетен и плодотворен живот, отдаден на българознанието, V, 108.

100 години от рождението на Георги Бакалов

Цанев, Георги — С ритъма на времето, VI, 3.

75 години от рождението и 50 години от смъртта на Христо Смирненски

Еленков, Константин — Живопис и звукопис в поезията на Смирненски, VI, 23.

КОНГРЕСИ

VII *международен конгрес по естетика*

Ангелов, Валентин — Няколко актуални проблема от конгресните зали: „Смърт на изкуството“, Криза в естетиката?, I, 89.

VII международен конгрес на славистите — Варшава

Конев, Илия, Мечев, Константин — Към единна концепция за славянските литератури и европейския литературен процес, V, 91.

ПОЛЕМИКА

Колевски, Васил — За една рецензия и не само за нея, V, 114.
Петров, Здравко — Пак за критиката, IV, 131.

Научни съобщения, материали, спомени

Ангелов, Боню Ст. — Нова вест за Дамаскин Студит, V, 142.
Васева, Иванка — Сто години от излизането на първия български превод на „Тарас Булба“, II, 113.
Волен, Илия — Константин Константинов, V, 134.
Динеков, Петър — Людмил Стоянов, IV, 126.
Добрев, Димитър — Неспокойният човешки дух, II, 126.
Йорданов, Христо — Когато ние — мъртвите — възкръснем. . ., III, 120.
Кожухаров, Стефан — Д-р В. Сл. Киселков, IV, 129.
Недялков, Христо — Димитър Талев сред народа. 75 години от рождението на писателя, V, 118.
Радевски, Христо — Иван Шишманов, II, 121.
Радославова-Попова, Лилия — Три писма до Иван Радославов от Н. Обретенов, Ив. Андонов и А. Емануилов, VI, 93.
Сарандев, Иван — Алфред Йенсен до Боян Пенев, I, 116.

Трашлиев, Иван Ст. — Спомени на Фран Гундрум за Иван Вазов, V, 138.
Църнушанов, Коста — За прототиповете на Талевите герои, I, 103.

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Полша, Югославия, Англия, Франция, I, 124.
По страниците на литературни списания от СССР, Полша, ГФР, Франция, Белгия, Италия, II, 129.
По страниците на литературни списания от СССР, Франция, Полша, Англия, ГФР, III, 134.
По страниците на литературни списания от ГДР, Полша, Франция, Англия, Австрия, V, 144.
По страниците на литературни списания от Франция, Полша, Югославия, ГФР, Австралия, Италия, Канада, VI, 99.

Преглед

Бояджиева, Ваня — „Критика и белетристика“ от Иван Цветков, III, 156; „Профили на съвременници“ от Здравко Петров, V, 161.
Василев, Йордан — „Критически делници“ от Кръстьо Куюмджиев, I, 141; „Сердца взрывная сила“ от Леонард Лавлинский, VI, 123.
Георгиев, Никола — „The Critical Path“ от Northrop Frye. Опит върху социалния контекст на литературната критика, III, 159.
Дамянова, Ечка — „Stosunki literackie polsko-bułgarskie“. Студии, III, 172.
Елевтеров, Стефан — „Литературни портрети и проблеми“ от Боян Ничев, III, 154.
Жечев, Тончо — „Михаил Чайковски — Садък паша“ от Ванда Смоховска - Петрова VI, 117.
Йорданов, Христо — „Да уловим видението“ от Крум Григоров, IV, 144.
Коларов, Стефан — „Насаме със Светослав Минков“ от С. Султанов, II, 152.
Кошка, Ян (Братислава) — Българската книга в Чехословакия, V, 164.
Куюмджиев, Кръстьо — „Димитър Димов“ от Пантелей Зарев, I, 136.
Наумов, Александър (Краков) — „Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак“ от П. Русев, Ив. Гълъбов, Г. Данчев и А. Давидов, I, 140.
Натев, Атанас — „Смешното“ от Исак Паси, IV, 140.
Николов, Никола Г. — „В прекрасния свят на поезията“ от Младен Исаев, III, 152.
Протохристова, Клео — „Проза и време“ от Симеон Хаджикосев. III, 169.
Райков, Божидар — „Паисий Хилендарски“ от Христо Христов, IV, 146.
Сарандев, Иван — „Образът на комуниста в съвременната българска литература“, сборник, II, 150.
Тодоров, Христо — „La conscience critique“ от Georges Poulet, V, 169.
Тонков, Петър — „Изкуството като процес“ от Кръстьо Горанов, VI, 119.
Топалов, Кирил — „Съвременни автори и проблеми“ от Пенчо Данчев, III, 149.
Цонев, Светозар — „С патоса на възторга и изобличението“ и „На прелома на две епохи“ от Георги Цанев, II, 147.

Хроника

Вичев, Добри — Международна среща в Централния институт за история на литературата при Академията на науките на ГДР, VI, 132.
Л. Г. — Международен форум на литературоведската мисъл, IV, 150.
Л. П. — Симпозиум по въпросите на българския фолклор, V, 176.
М. Б. — Защитена кандидатска дисертация: Искра Панова — „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“, V, 178.
Русев, Пеньо — Седмият конгрес на Международната асоциация за сравнително литературознание, VI, 129.

SOMMAIRE

Cent ans de la naissance de Guéorgui Bakalov

Guéorgui Tzanev — Selon le rythme du temps 3

Soixante-quinze ans de la naissance et cinquante ans de la mort de Christo Smirnenski

Constantin Elenkov — Valeur picturale et musicale de la poésie de Christo Smirnenski 23

Pantéleï Zarev — Une muse de classe 35
Wanda Smochowska-Petrova — La littérature comparée à une nouvelle étape 47
Lioubène Guéorguiev — La littérature — vie et destin 67
Djénou Vassilev — Ce qui est oublié et ce qui est inoubliable chez Boris Chivatchev 74

Souvenirs, matériaux

Lilia Radoslavova-Popova — Trois lettres de N. Obrétenov, Iv. Andonov et A. Emanouilov adressées à Ivan Radoslavov 93

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de France, Pologne, Yougoslavie, République Fédérale Allemande, Australie, Italie, Canada 99

Revue

Tontcho Getchev — „Mikhaïl Czajkowski — Sadik pacha", par Wanda Smochowska-Petrova 117
Petar Tonkov — „L'art comme processus", par Krestiou Goranov 119
Yordan Vassilev — „Le coeur — force explosive" (en russe) par Leonard Lavlinsky 123

Chronique

Penio Roussev — Le VII-ème congrès de l'Association internationale de littérature comparée 129
Dobri Vitchev—Rencontre internationale à l'Institut Central d'histoire de la littérature près l'Académie des Sciences de la République Démocratique Allemande 132
Ouvrages de théorie littéraire, publiés en 1973 (Bibliographie) 136
Sommaire de l'année de la Revue „Littératourna missal" (La Pensée littéraire) 138