

8

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Третият конгрес на СБП	3
<i>70 години от рождението на Д. С. Лихачов</i>	
Петър Диневков — Дмитрий Сергеевич Лихачов и новите пътища в литературознанието	9
* * *	
Любен Георгиев — В емоционалната атмосфера на Димитър Димов (Сред ръкописите на писателя)	19
Симеон Хаджикосев — Проблеми на българската символика и на символистичната естетика	34
Георги Цанков — Някои моменти от естетическите възгледи на д-р Кръстев	55
Кирил Топалов — Към въпроса за стихосложението и римата на възрожденската поезия	71
* * *	
Богдан Богданов — Естетиката на А. Ф. Лосев и проблемите на литературната история	87
<i>Научни съобщения</i>	
Боню Ангелов — Слово за четенето на книгите	98
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от Унгария и Франция	104
<i>Преглед</i>	
Константин Еленков — „Събеседници“ и „С повея на Април“ от Атанас Свиленов	111
Христо Стефанов — „Корени“ от Симеон Янев	113
Анисава Милтенова — „Неофит Бозвели“ от Жечо Атанасов	114
Людмила Боева — „Великое наследие“ от Д. С. Лихачов	116
* * *	
Годишно съдържание на сп. „Литературна мисъл“ — год. XX — 1976	121

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Третий съезд Союза болгарских писателей	3
<i>70-летие Дмитрия Сергеевича Лихачева</i>	
Петр Динев — Дмитрий Сергеевич Лихачев и новые пути в литературоведении	9
* * *	
Любен Георгиев — В эмоциональной атмосфере Димитра Димова (среди рукописей писателя)	19
Симеон Хаджикосев — Проблемы болгарской символистики и символистической эстетики	34
Георгий Цанков — Некоторые моменты эстетических взглядов д-р К. Крыстева	55
Кирилл Топалов — К вопросу рифмы и стихосложения болгарской поэзии эпохи Возрождения	
Богдан Богданов — Эстетика А. Ф. Лосева и проблемы литературной истории	87
<i>Научные сообщения</i>	
Боню Ангелов — Слово о чтении книг	98
<i>Из зарубежной печати</i>	
Литературные журналы в Унгарии, Франции	104
<i>Обзор</i>	
Константин Еленков — „Събеседници“ и „С повея на Април“ Атанаса Свиленова	111
Христо Стефанов — „Корени“ Симеона Янева	113
Анисава Милтенова — „Неофит Бозвели“ Жечо Атанасова	114
Людмила Боева — „Великое наследие“ Д. С. Лихачева	116
Содержание журнала „Литературная мысль“ за 1976 г.	121

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ТРЕТИЯТ КОНГРЕС НА С Б П

Третият конгрес на Съюза на българските писатели протече в обстановка на всенароден подем, породена от ред крупни събития в международния и в нашия общественно-политически и културен живот — XXV конгрес на КПСС, XI конгрес на БКП, Юлския пленум на ЦК на БКП. И ако двадесетилетието, което вече ни отделя от историческия Април'1956, насочваше мисълта към зрелите постижения на нашата култура и литература, дошли в резултат от априлската линия на партията, то критично-конструктивният патос на Юлския пленум диктуваше високата самовзискателност, с която българските писатели се отнасят и към плодовете на своя труд, и към предстоящите си задачи, респектиращи с мащабността си — да се създаде нова социалистическа класика, достойна за зрялото социалистическо общество.

Именно тази атмосфера на законна гордост от постигнатото и свещено творческо недоволство, на достоен отчет пред партията и народа и зряло самосъзнание за обширните хоризонти на още непостигнатото определи духа и съдържанието на обстойния аналитичен доклад на председателя на СБП акад. Пантелей Зарев, озаглавен „Към мащабно претворяване на нашата съвременност“. В началото на доклада акад. П. Зарев се спря на новата степен на развитие на целокупния обществен и духовен живот на нацията, която поражда и нови изисквания пред българските писатели, и на теоретическата и практическа дейност на ръководството на СБП за насочване на творците към съвременността, за претворяване на практика призива на др. Тодор Живков „Повече сред народа, по-близо до живота“, осъзнат от българските творци като основна задача, като неотменима повеля на партията и народа. Усилията за по-тясно свързване на творците с живота дават своите резултати, както бе подчертано и от високата трибуна на XI конгрес на БКП, и определят постепенното изменение на някои качествени характеристики на съвременната българска литература: „Ако ме запитат какъв е отличителният белег на нашата литература през последните години във всички жанрове, бих започнал с такъв отговор — *чувството за отговорност на писателя към собствения му талант*, неговото съзнание за мисията му в идеологическото утвърждаване на новото, неговата работа върху съвременния най-ефективен израз. На такива мисли ме навеждат и редица произведения. С такива чувства ме изпълват творби като „Обикновени хора“ на Георги Караславов, „Антихрист“ на Емилиян Станев, „Нощем с белите коне“ и „Бариерата“ на Павел Вежинов, „Този странен занаят“ на Богомил Райнов, „Домът с махагоново стълбище“ на Андрей Гуляшки, „Всички и никой“ на Йордан Радичков, „Генерална проверка“ на Камен Калчев, „Преживени разкази“ на Добри Жотев, „Синът на директора“ на Емил Манов, „Реката“ на Дико Фучеджиев, „Светът вечер, светът сутрин“ на Атанас Наковски, някои романи, повести и сборници разкази на Ивайло Петров, Васил Попов, Генчо Стоев, Дончо Цончев, Димитър Вълев, Крум Григоров, Радослав Михайлов и т. н. С подобни вълнения напускам театралните салони, след като съм

гледал „Каин и Магьосникът“ на Камен Зидаров, „Тази малка земя“ на Георги Джагаров, „Златното покритие“ и „Краят на деня“ на Драгомир Асенов, „От земята до небето“ на Никола Русев или „Съдии на самите себе си“ на Кольо Георгиев, след като съм затворил книгите с нови стихове и поеми на Младен Исаев, Христо Радевски, Димитър Пантелеев, книгите на Божидар Божилов, Димитър Методиев, Павел Матев, Любомир Левчев, Блага Димитрова, Радой Ралин, Дамян Дамянов, Петър Караангов, Владимир Голев, Георги Свежин, на Слав Хр. Караславов, Марко Ганчев, Иван Радоев, Андрей Германов, Лиляна Стефанова, Матей Шопкин, Николай Христозов, Орлин Орлинов, Найдено Вълчев, Станка Пенчева — всички не мога да изредя!“

И друга една основна черта характеризира съвременната ни литература, подчерта акад. П. Зарев — „... става дума за все по-явния стремеж към свой, самобитен почерк, към „лично присъствие“ в общото, става дума за едно осъзнато усилие от мнозина да оставят подире си „неповторим свят от образи и идеи“, който да ги открие като творци с различни гласове и индивидуалности“. Този разцвет на творческата самобитност, характерен за епохите на подем във всяка литература, е срещал всестранната подкрепа както от страна на литературната критика, така и в организационните мероприятия на СБП; и същевременно това е един от безспорните белези, които говорят, че нашата литература навлиза в качествено нов етап от своето развитие. „Това е един аспект от отговорността на писателя, защото „след години за съвременна България ще съдят по света на Георги Караславов и Емилиян Станев, по „света на Вежинов“ или по „света на Хайтов“, по света на Георги Джагаров или на Драгомир Асенов, на Димитър Методиев или Любомир Левчев и техните свидетелства пред потомствата трябва да бъдат честни и пълни, да се превърнат в своего рода национална памет, в мост между времената. Същевременно този процес на оформяне на ярки творчески индивидуалности е диалектически свързан и с художествената самобитност на нашето време: „Романът на съвременна тема и разказът-новела на съвременна тема, с които се срещаме напоследък, ни навеждат на тези мисли. Много наши разказвачи разкриват нови пластове на хора и взаимоотношения, рисуват характери, непознати досега в българската проза, напипват проблеми от извънредна важност, родени от съвременния етап в развитието на страната. Новият персонаж, който навлиза в драматургията — това се усети особено отчетливо в някои драми на съвременна тема, представени на Петия национален преглед на българската драма и театър, — новите конфликти, под знака на които минава всекидневното на съвременния българин и които вече виждаме на сцената, наченките на нови черти сред стари и млади, но особено сред подрастващите — всичко това са тематични територии, неизвестни и неразработвани от класиката.“ „Справедливостта налага да споменем, че в известна мяра новаторският дух пронизва и някои изяви в поезията на гражданска и интимна тема, съпътствува търсенията и на лириците. За новаторски дух призоваваме и в обширната територия на толкова важната литература за деца и юноши, където редом със старите мотиви, състариения персонаж започва да прониква съвременността с нейните герои — имаме пред вид някои книги на Асен Босев, Николай Зидаров, Георги Струмски, Анастас Стоянов, Цветан Ангелов, Анастас Павлов, Леда Милева, Радой Киров и др.“

По-нататък в своя доклад акад. Пантелей Зарев се сприя на постиженията на нашата литература в последните години в отделните жанрове, на характерните тенденции в тях и динамичните преливания в жанровата картина на литературата ни. Подчертавайки доминиращата роля на прозата, той изтъкна преди всичко широкия ѝ тематично-сюжетен диапазон, плод на едно задълбочено разбиране за същността и задачите на белетристиката, чуждо както на опрости-

телството и вулгарния социологизъм, така и на прищевките на мимолетните моди. Българският писател се стреми да осмисли от висотата на своето съвремие звездните и трагични мигове в националната ни история. И все пак основната част от белетристите са пряко свързани с днешния ден, с неговите проблеми и противоречия, конфликти и герои. В прозаичните творби на съвременна тема най-явно проличава и богатството на творчески търсения и акценти, на проблемно-тематични и стилови предпочитания. Развива се криминално-приключенската проза, успехи има и в областта на научната фантастика. Очевиден е разцветът на хумористично-сатиричната проза в лицето на оригиналните ѝ представители. Засилената жанрова дифузия доведе до разцвет и на т. нар. „неканонични“ прозаически жанрове, сред които особени постижения има пътеписът.

Многопосочно, богато на разностранни творчески търсения е и развитието на драматургията. Наред с драмата на историческа тематика — „Каин и Магьосникът“ на К. Зидаров, „От небето до земята“ на Н. Русев, „Разпятieto“ на Р. Игнатов — ред творци търсят в героиката на антифашистката борба непреходни нравствени ценности, трети са насочили усилията към художественото пресъздаване на съвременността — „Тази малка земя“ на Г. Джагаров, „Златното покритие“ на Др. Асенов, „Съдии на самите себе си“ на К. Георгиев, „Радиация“ на Г. Свежин. Към социално-нравствената проблематика на съвременността са насочени и пиеси като „Човекът от досието“ и „Разпаленият въглен“ на Л. Стрелков, „Крайт на деня“ на Др. Асенов, „Женски години“ на Н. Драгова и П. Стефанов, „Римска баня“ на Ст. Стратиев. Но ако трябва да се обобщи най-ценното в богатия спектър на творбите, това е стремежът на нашата драматургия да бъде изследовател и съдник в морално-етичната сфера, да бъде действено оръжие в оформянето на новия човек, в борбата както срещу открития класов враг, така и срещу многоликите проявления на „малката правда“.

„И през отчетния период — изтъкна акад. П. Зарев — продължиха да се развиват, обновяват и задълбочават онези тенденции, които са характерни за българската поезия през последните две десетилетия. Бих определил тези тенденции като а п р и л с к и.“ Доказателство за плодотворността на априлския повей е и своеобразният ренесанс на ред творци. Ако трябва да обобщим доминиращите тенденции в панорамата на съвременната ни поезия — това е все по-задълбоченото навлизане в нравствено-етичната, общественно-политическа, патриотично-интернационална проблематика на времето, богатството на стилове и почерци.

Литературата за деца и юноши също върви към по-високо идейно-художествено ниво, към по-богато жанрово и тематично разнообразие.

„Като разглеждаме творческите резултати от работата на СБП и на писателите през последните години — отбеляза акад. П. Зарев, — . . . не можем да не кажем няколко думи и за вълната на младите в литературата, за идващата смяна. Към това ни задължават редица нейни прояви, белязани от устрема към висок професионализъм, наличието на култура на изказа, свежест на жизнения материал, опитите да се навлезе в непознати тематични зони. . .“ Надеждна творческа смяна се оформя и в областта на белетристиката, и в поезията, и в драматургията. Заедно с това не може да се премълчи и фактът, че все още не достига необходимата идейна мащабност и жизнена настъпателност. „Става дума за липсата на онази пророческа и мисионерска страст, която при великите писатели е превръщала тяхното дело в първостепенен фактор на обществения живот.“

По-нататък акад. П. Зарев се спря на дейното участие на българските писатели в областта на киното, допринесло за ред успехи на седмото изкуство, във всички области на обществения и културния живот, за да констатира:

„Ако речем да обобщим впечатленията си от протеклите години, то бихме могли да кажем, че всички жанрове работеха тематично и идейно-естетически за решаване чрез изкуството на социално-моралните задачи на нашето време. Всички жанрове — с най-подчертаните сполуки — се стремяха да изведат живота от дълбочина, да изнесат напред авангардната личност в нашето общество — човека, творец и преобразовател, с неговата неуморима вяра и воля. Разбира се, ако искаме да сме точни и самокритични, би следвало да добавим, че при богатството и разнообразието на образи и характери липсват още съвсем силни, върхови обобщения, които извеждат изобразяваните характери до епохалното им значение.“

Прегледът на дейността и постиженията на българските писатели в периода между втория и третия конгрес на СБП, отбеляза в следващата част от доклада си акад. П. Зарев, би бил непълен и едностранчив, ако развитието на литературата ни не се види в цялостния идейно-политически и духовен контекст, създаден от историческия Априлски пленум на ЦК на БКП. Натрупаният двадесетилетен опит позволява вече да се види в реалните му измерения тласъкът, който Април'1956 даде в развитието на нашата литература. Водещите тенденции, проявяващи се както в творческото дело на отделния писател, така и в общия литературен развой, не се свеждат само до възстановяването на някои пренебрегвани преди традиции, диалектически снети от метода на социалистическия реализъм; априлската линия в развитието на литературата има и свои субстанциални отлики, които, макар и схематично и непълно, могат да се сведат до следното:

Преди всичко възстанови се суверенното право на жизнената правда, приоритетът ѝ пред лакировъчно-схематичните предписания. По своему това проличава във всички литературни жанрове, във всички проблемно-тематични сфери, но един от най-ярките примери е разцветът на документалистиката. Разбира се, доверието към автентичността, към факта съвсем не означава отказ от изискванията за поетично обобщение на жизнената емпирика — нещо, което явно личи в разцвета на историческата ни романистика, интерпретираща по новому фактите от миналото.

Успоредно с този процес все по-отчетливо личи и нарасналата роля на творческата личност, на самотитното претворяване на жизнения материал. Това доведе не само до повишаване на емоционалния тонус на творбите, но и до придобиването на ново вътрешно измерение на литературното творчество — наред с фактическата основа в марксистическо осветление все по-ярко се откроява и личната авторска нравствено-философска интерпретация.

Всичко това доведе до един качествено нов момент — изграждането на една нова, отговаряща на степента на развитие на нашето общество **к о н ц е п ц и я з а ч о в е к а**. Тази концепция за човека е динамична и развиваща се, тя носи в себе си динамиката на нашето обществено развитие, но същевременно я има и своите неотменни опорни точки в комунистическата нравственост и морал, в беззаветната преданост на партията, народа и родината. И въплътена в ярки, живи образи, тази наша социалистическа концепция за човека има първостепенно значение в идеологическия двубой на епохата.

Нашата литература получи висока оценка в доклада на др. Тодор Живков пред XI конгрес на БКП. И трябва да се подчертае, че отбелязаният в доклада *прелом* към масово ориентиране на творците към проблемите на съвременността е заслуга както на българските писатели от всички поколения, така и на съюзното ръководство, поставило в центъра на своята дейност творческите проблеми. Същевременно в доклада недвусмислено бе посочено, че „... очерталият се прелом в насочването към проблемите на съвременността все още не е довел до прелом в овладяването на съвременната тема в цялата ѝ историческа

мащабност и значимост“. Посочени са и основните причини — недостатъчно доброто познаване на живота и недооценката на борбата за високохудожествено майсторство. Именно върху тези две диалектически свързани страни на творческия процес се спря по-нататък в доклада си акад. П. Зарев. Той подчерта сложността на нашата съвременна действителност, нейната динамика; многообразните и понякога разнопосочни фактори, които влияят върху формирането на човешката личност, спря се и на някои отрицателни явления, които все още не са напълно изкоренени — еснафството, рецидивите на консумативната психология, вещоманията, относителното несъответствие между обществения и интимно-личностния „сектор“ в човешкото съзнание. Този сложен социален и духовен релеф на съвременността настоятелно изисква не само задълбоченото ѝ изучаване, но и изобразяването ѝ *с оглед на идеала за социалистически взаимоотношения*, подчерта той. От друга страна, борбата за високохудожествено майсторство е неразривно свързана с откривателската мисия на твореца, защото художественото майсторство и новаторството са в еднаква степен и формален, и съдържателен белег. И същевременно създаването на високохудожествени творби е най-сигурната форма на борба срещу сивия поток, срещу сивото в идейно и художествено отношение, което все още понякога намира място на страниците на вестници и списания, а и в отделни книги.

Голяма и изключително отговорна е дейността на литературната критика за постигане на важните задачи, които стоят пред нашата литература. Следвайки априлската линия на партията, обогатяваща своя методологически арсенал върху основата на марксизма-ленинизма, нашата критика се развива успешно, отбеляза акад. П. Зарев, независимо от някои отделни отклонения от класово-партийния критерий в оценката на миналото или някои спорадични прояви на национален нихилизъм. Но като цяло литературознанието и критиката изпълняват успешно ролята си на активна сила не само в оценката и интерпретацията на текущия литературен процес и литературната история, а и в идеологическата борба. За отбелязване е разностранната творческа активност на критиците от всички поколения: „В нашата критика се чувства пълновластното присъствие на авторитетни творци, които с богатата си ерудиция, с плодотворните научни търсения, с опита на годините си оформят едни от най-важните черти и свойства на нашата съвременна литература — нейния непрекъснат и нарастващ стремеж към самосъзнание, към осмисляне на хилядолетния път, на мястото ѝ в световната литература, на сегашното, което се твори. В този смисъл трудно е да се подценят значенията на многотомните трудове по естетика, теоретичните обобщения на Тодор Павлов. Още активно работи Михаил Арнаудов. . . Ползотворни и значими са историческите изследвания на Георги Цанев, на Петър Динеков. От важно значение е онова, което върши за българската поезия Пенчо Данчев и за прозата Петър Пондев. Твърде характерно за нашата епоха явление са народно-характеристичните проучвания, есеистичната проза на Ефрем Каранфилов, който развива една немного утвърдена традиция у нас и ни сближава с развитите литератури.

Сега в пълен разцвет и сила е средното поколение критици, което работи уверено и резултатно. Наред с успешните „излази“ в класиката на Симеон Султанов стоят критичните и историко-народоведческите задълбочени изследвания на Тончо Жечев, обобщенията на съвременния роман на Боян Ничев, поетичната критика на Здравко Петров, съпоставките на българската със съветската литература на Васил Колевски и Иван Цветков. По-активна стана дейността и на критици като Емил Петров, Стоян Каролев, Николай Янков, Иван Руж, Яко Молхов, Тодор Абазов. Добре работи театралната критика: Любомир Тенев, Стефан Каракостов, Юлиан Вучков, Гочо Гочев, Севелина Гьорова, Васил Стефанов, Владимир Каракашев. Особено актуално

е участието в литературния живот на Кръстьо Куюмджиев, Чавдар Добрев, Георги Марков, Михаил Василев, Иван Попиванов, Атанас Свиленов, Симеон Хаджикосев, Светлозар Игов, Иван Спасов, Наташа Манолова. От дейното поколение критици и литературни историци, към което бихме могли да прибавим Милена Цанева, Елка Константинова, Любен Георгиев, ние очакваме сериозни монографии за по-далечното и по-близкото минало, за съвременността. Възлагаме надежди и на новата смяна, която се оформя в критиката, която сериозно и вгълбено се отнася към естетическите стойности още в първите си книги и в студиите си. . .“

Отбелязвайки ролята на критиката като интелектуално водещ жанр, значителните литературно-исторически и критически трудове на творците от по-възрастното поколение и тяхното значение като специфично „национално-литературно самопознание“, акад. П. Зарев се спря също и на някои неизживени слабости от творчески и нравствено-етичен характер — дилетантството, особено в оперативната критика, липсата на принципиалност, безогледното хвалителство, създаваната понякога атмосфера на нетърпимост към критиката.

В края на своя доклад акад. П. Зарев се спря на някои организационни въпроси в дейността на СБП. Той предложи и някои конкретни мерки с оглед на генералната задача в работата на ръководството — поставяне в центъра на вниманието творческите проблеми, насочване на писателите към съвременността, подпомагане на творците за създаване на крупни художествени произведения.

*

Докладът на акад. Пантелей Зарев стана основа за оживени разисквания. В своите изказвания К. Калчев, П. Вежинов, Андрей Гуляшки, А. Тодоров, Н. Хайтов, Д. Габе, Б. Божилов, Т. Жечев, В. Попов, П. Данчев, С. Султанов, Л. Стефанова, Е. Бурнаски, Д. Ангелов, Л. Левчев, В. Андреев, Ив. Мартинов, Е. Евтимов, О. Орлинов, Е. Каранфилов, Г. Свежин, В. Колевски, А. Барух, Мл. Исаев, Ас. Босев, П. Незнакомов, Г. Струмски, Б. Райнов, Ив. Цветков, Ник. Христозов и Слав Хр. Караславов споделиха свои мнения върху развитието на литературния процес, спряха се върху различни въпроси от творчески и организационен характер. В изказванията на делегатите прозвуча категоричната увереност, че нашата литература като цяло има сили да отговори на високите изисквания, поставени пред нея от партията и народа.

Третият конгрес на СБП има значителен международен отзвук. Приветствия към българските писатели поднесоха Виталий Озеров, секретар на СП на СССР, представители на творческите съюзи от Полша, Унгария, Румъния, Чехословакия, ГДР.

С цялата си дейност Третият конгрес на СБП показва, че българските писатели съзнават своята висока отговорност в епохата на изграждане на развито социалистическо общество и ще положат всички усилия, за да оправдаят доверието на партията и народа, изразено в приветствието на ЦК на БКП:

„Централният комитет на БКП дълбоко и ненакърнимо вярва в таланта и лите, в огромните творчески възможности на българските поети, прозаисти, драматурзи, творци на сатирата, на детската литература, на литературната критика и теория. Пожелаваме ви, скъпи другари, ползотворна работа и нови художествени върхове във вашето прекрасно и благородно дело. Убедени сме, че в това славно време, време на труд и съзидание, българските писатели ще носят все така високо знамето на комунистическата партийност и народността, на социалистическия хуманизъм, на мира и прогреса, ще разгърнат още повече своя талант и воля за създаване на вълнуващи творби, въплътили трудовия героизъм на народа и високите комунистически идеали, съхранили в неувяхващи образи чертите на нашата велика епоха.“

Лит. мисъл

ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧОВ И НОВИТЕ ПЪТИЩА В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО

Петър Динеков

Бележитият съветски учен акад. Д. С. Лихачов, който неотдавна навърши 70 години, е историк на старата руска литература и на старата руска и славянска култура. Какво може да каже той на нашия читател и на нашето време? Може би това ще бъде първата мисъл на мнозина, които не познават делото на Д. С. Лихачов. Те ще изхождат от една остаряла представа за учения, специалист по проблемите на Средновековието — откъснат от съвременността, ограничен в своите интереси и занимания. С цялата си личност и с цялата си дейност Д. С. Лихачов се противопоставя на такъв съчинен образ. За него уважението към миналото не означава забравя на съвременната действителност, а тъкмо обратното: постоянно съпоставяне на минало и съвременност; те са неделими, както са неизменно свързани с бъдещето. Защото той е от малцината, които са се опитвали да надникнат в бъдещето на литературата — преди няколко години публикува интересната статия „Бъдещето на литературата като предмет на изследване“.

Д. С. Лихачов следва най-хубавите традиции на руската и съветската наука, където тясната специализация е само част от един широк и многообхватен научен кръгзор. Специалните му занимания протичат в няколко научни дисциплини: староруска литература, староруско изкуство, история на руската култура, руски фолклор, текстология, теория на литературата, но Д. С. Лихачов великолепно познава развитието на цялата руска литература, обича съвременната поезия, с тънък вкус анализира европейската живопис от XIX и XX в., за която може да ви говори с часове, възхищава се от руската музика, опера и балет. Широката научна култура не води до самоуспокоение и самодоволство, а закономерно се превръща в тласък за непрекъснати новаторски търсения, което придава на цялата му дейност откривателски характер.

Д. С. Лихачов се формира като учен в края на двадесетте и главно през тридесетте години — в периода, когато се съживява интересът към старата руска литература и култура и когато работят такива забележителни учени като А. С. Орлов, Б. Д. Греков, Н. К. Гудзий, В. П. Адрианова-Перетц и др. Той е роден на 28 (15) ноември 1906 г. в Петербург; като студент в Ленинградския университет през 1923—1928 г. изучава две специалности: в Романо-германската и славяно-руската секция на Отделението по езикознание и литература при Факултета за обществени науки. През тридесетте години работи като редактор в Ленинградския отдел на Издателството на Съветската академия на науките. През 1938 г. е избран за младши научен сътрудник, а през 1941 г. — за старши научен сътрудник в Института за руска литература (Пушкинския

дом) при Академията на науките. В 1941 г. защитава кандидатска дисертация на тема „Новгородските летописни сводове от XII в.“, а през 1947 г. — докторска — „Очерки по историята на литературните форми на летописанието от XI—XVI в.“. През 1946—1953 г. Д. С. Лихачов, който в 1951 г. получава званието професор, чете лекции на руското летописание, история на староруската култура, палеография и изворознание. Той напуска университета, за да се отдаде изцяло на работа в Института за руска литература, в Сектора по староруска литература, който ръководи от 1954 г. до днес. В 1953 г. Д. С. Лихачов е избран за член-кореспондент, а в 1970 г. — за редовен член на Съветската академия на науките.

Научната си дейност започва още като студент. В семинара на своя професор В. Е. Евгениев-Максимов, един от най-големите познавачи на творчеството на Некрасов, младият Лихачов се научава да работи в архивните и ръкописните сбирки: той открива около тридесет неизвестни фейлетона, статии и рецензии на Некрасов. Слуша лекции по староруска литература при проф. Д. И. Абрамович и пише научно изследване „Повестите за патриарх Никон“. Дипломната му работа е на тема „Шекспир в Русия през XVIII в.“.

През тридесетте години интересите на Д. С. Лихачов се съсредоточават окончателно върху проблемите на староруската литература и култура. В тази област Лихачов извървява дълъг път, все повече разширява научната си тематика и постига блестящи резултати, които издигат високо равнището на съветската наука за средновековната култура. Разбира се, Лихачов не е сам по този път — той създава школа от талантиливи ученици, а също така работи в близко сътрудничество с такива изтъкнати изследвачи на староруската литература като В. П. Адрианова-Перетц, И. П. Ерьомин и др.

Като основна задача на своите изследвания Д. С. Лихачов поставя проблема за художествения характер и естетическите стойности на староруската литература. Този проблем не е съвсем нов за руската наука; той бе засегнат още през XIX в. в изследванията на Ф. И. Буслаев, а през XX в. и особено в съветския период намери място в трудовете на А. С. Орлов, Н. К. Гудзий, В. П. Адрианова-Перетц, В. Ф. Ржиги и др. Но Д. С. Лихачов пристъпи към неговото цялостно изследване, във всички жанрове и в цялото историческо развитие на староруската литература. Въпросът за естетическата стойност на паметниците на средновековното писмено словесно изкуство има важно принципно значение; чрез неговото решаване се определя не само характерът на староруската литература, но се изясняват редица основни моменти от цялостното историческо развитие на руската литература.

Твърде трудно е да се обхване обширният кръг от проблеми, които поставя и разглежда Д. С. Лихачов, още повече, че неговите изследвания надхвърлят рамките на литературата и засягат всички области на културата.

Най-рано привличат вниманието му руските летописи — една извънредно богата област в староруската писменост, станала предмет на многобройни проучвания. Тъкмо посмъртното издание на труда на А. А. Шахматов „Обзор на руските летописни сводове от XIV—XVI в.“ в 1937 г. създава у Лихачов — освен собственото му признание — интерес към летописите. Той пристъпва към тях не само от гледище на тяхната стойност за историята, но и като литературен историк, който разкрива художествените елементи в тях и очертава стилите им особености. Лихачов си поставя за задача „да даде история на способите за водене на летописанието, на похватите на летописанието — всякога различни в зависимост от условията, при които се е водело летописанието, да даде историята на летописанието като история на руската историческа и политическа мисъл“ („Русские летописи и их культурно-историческое значение“, 1947, с. 3). Летописите се разглеждат като жанр, който се развива и из-

меня; промените се извършват под влияние на самия живот. Лихачов се противопоставя на традиционното мнение, че руските летописи са възникнали по образец на византийските хроники; той посочва техните местни и оригинални извори, които търси между другото и във фолклора. Лихачов въвежда летописите в историята на руската средновековна литература като нейна най-характерна жанрова особеност. Главно върху основата и анализа на летописите е написана и интересната книга „Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVIII вв.“ (1945).

Още при изследване на летописите Лихачов се среща с един важен факт: тясната връзка, която съществува между всички прояви на средновековната култура. Особено много го интересува връзката между литературата и другите изкуства; техният стил е проява на единно художествено съзнание. Освен отделните изследвания Лихачов публикува няколко книги, посветени на староруската култура: „Новгород Велики. Очерк на историята на културата в Новгород през XI—XVII в.“ (1945); „Културата на Русия в епохата на образуването на Руската национална държава (краят на XIV — началото на XVI в.)“ (1946); „Културата на руския народ през X—XVII в.“ (1961) и др. Лихачов участва с обширна статия и в колективния труд „История на културата в стара Русия“ (т. II, 1951). Безспорно, в тези изследвания вниманието на Лихачов е насочено преди всичко към развитието на литературата, но той се стреми да даде многостранна картина на историята на културата, разглеждайки я винаги върху фона на общия исторически процес. Лихачов засяга литература, фолклор, живопис, архитектура, измененията в нрави и бит; особено широко място отделя на изобразителните изкуства, където най-ясно могат да се открият успоредици с развитието на литературата.

В това отношение твърде интересна е книгата „Художественото наследство на стара Русия и съвременността“ (написана съвместно с В. Д. Лихачова, 1971). Тук не се касае за търсене на конкретни връзки и паралели между живопис и литература, а за разкриване на основните пътища, по които те се развиват през Средновековието. Тези пътища са разгледани под един определен зрителен ъгъл — отношението им към съвременността. Самата постановка на въпроса — общото осветление на художественото наследство (в това понятие са включени монументална живопис и архитектура, икони, художествено оформление на ръкописите, изкуството на художниците-кописти на средновековната живопис, литературата) — говори за близост по същество и успоредност на развитието. Тук Д. С. Лихачов защитава една от основните идеи на своята концепция за староруската литература (а тя може да бъде отнесена и към изобразителните изкуства) — за общите главни линии в развитието на стара и нова литература. Той заключава: „Новата руска литература е свързана със старата руска литература с много общи развойни линии. Започнали в старата литература, те продължават своето съществуване и в новата литература. При всички частни изменения и частни движения главното в развитието на литературата остава общо. Ние можем да разберем и оценим великата нова руска литература само на широкия фон на нейното хилядогодишно развитие. Значението на старата руска литература се осветлява от по-сетнешното развитие на новата руска литература. И заедно с това старата руска литература сама осветлява и ни обяснява достиженията на по-късните векове.“ И по-нататък: „За да се движим напред, трябва да знаем посоката и същността на движението по цялото протежение на миналото и настоящето. Опитът, който руската литература има в своето хилядолетно съществуване, ни подсказва кои линии на развитие са най-устойчиви, постоянни и продуктивни“ (с. 112).

Д. С. Лихачов поставя още един важен въпрос в своите изследвания върху историята на руската култура — съществуването на специален период „Пред-

възраждане“. Той разглежда този въпрос широко по отношение на литературата (за това ще стане дума по-нататък), но „Предвъзраждането“ е общо явление — и в литературата, и в изобразителните изкуства. Д. С. Лихачов очертава това явление в книгата си „Културата на Русия по времето на Андрей Рубльов и Епифаний Премъдри“. Изтъквайки ролята на Византия и южно-славянските страни в развитието на руската литература, той пише: „България в XIV в. изцяло е била онзи огромен център, чрез който е минавало византийското влияние в Сърбия и Русия, център, в който това византийско влияние е получавало своя славянска окраска, закрепвало се е в многобройните преводи, осветени от реформата на патриарх Евтимий“ (с. 39).

Широко място в научното дело на Д. С. Лихачов заема бележитата староруска поема „Слово за похода на Игор“. Може би нищо така дълго не е привличало неговото внимание — от 1949 г. насам той е посветил на поемата голям брой изследвания, редактирал е научни и популярни нейни издания, направил е нейни преводи (ритмичен, прозаичен, обяснителен), снабдил е текста с богат коментар. В две отделни книги „Слово за похода на Игор“. Историко-литературен очерк“ и „Слово за похода на Игор“ — героичен пролог на руската литература“ (претърпели няколко издания) разглежда всестранно поемата. Основната му задача е — от една страна, да покаже нейната връзка с времето, когато е създадена, а, от друга — да разкрие нейната художествена природа. Оттук и въпросите, които поставя: историческата обстановка през XII в., руската култура във времето на „Словото“, походът на Игор Светославич, политическите идеи на автора, композиция, жанрова природа, характер на художественото обобщение, стилистически строй, ритъм, „Словото“ и народната поезия, „Словото“ и староруското изкуство и др. Д. С. Лихачов посвещава редица студии на специални проблеми: „Историческият и политическият кръгзор на автора на „Слово за похода на Игор“; „Устните извори на художествената система на „Словото“; „Слово за похода на Игор“ и особеностите на старата руска литература“; „Кога е било написано „Словото“; неговото отношение към друг важен староруски паметник — „Задонщина“; историята на неговото откриване и обнародване и т. н. Използвайки някои оригинални похвати (например „поетиката на подражанието“), Лихачов допринася за утвърждаване на историческата автентичност на този забележителен паметник на староруската литература. Към неговия строго научен подход трябва да се прибави и дълбокото патриотично чувство, което изпълва всичките му изследвания на „Слово за похода на Игор“.

Не е възможно да проследим нито широките изследователски интереси на Лихачов, нито всички конкретни проучвания, които прави на отделни явления, произведения и писатели в старата руска литература. В специална книга се занимава с възникването на руската литература (1952); прави опит в една от най-трудните области на фолклористиката — да очертае облика и развитието на руското народно поетическо творчество през X—XII в.; проучва отделни произведения и проблеми — „Повест за изминалите години“, „Моленето на Данаил Заточеник“, староруското ръкописно наследство и методическите принципи за неговото изучаване и т. н. Трябва обаче да се изтъкне, че широките изследвания на староруската литература, предприети от Д. С. Лихачов, са целеустремени и подчинени на една основна задача: да покажат, че руската литература се движи по свой собствен път, дълбоко свързана, от една страна, с фолклора, а, от друга, с богатата преводна литература, която съумява да еработи с оглед на своите потребности. Д. С. Лихачов се интересува от отношенията на руската литература с Изтока и Запада, с византийската, българската и сръбската литература. Той се занимава постоянно с проблемите на поетиката, защото чрез нея най-добре може да бъде разкрита художествената

природа на староруската литература. Все във връзка с това излизат на първи план и въпросите на литературните направления и течения.

В тези изследвания на Лихачов се проявяват най-ярко неговата удивителна по широтата си култура, дълбоката му мисъл, умението му да прониква в най-сложните явления на творческите процеси, откривателският характер и оригиналността на концепциите му. Д. С. Лихачов никога не остава при традиционните възгледи, той търси нови пътища, за да осветли всестранно и точно характера и развитието на старата руска литература, прави паралели с другите славянски литератури, следи развитието на руската литература през всички исторически периоди, стига до Достоевски, Салтиков-Шчедрин, Гончаров и някои образи от съветската литература. Поразява ни творческото неспокойствие на Лихачов, постоянните търсения на учения, откривателската страст на изследвателя, склонността към широки синтези и големи обобщения.

Опирайки се на огромен брой факти, познавайки отлично богатия материал на старата руска литература, Д. С. Лихачов винаги е конкретен и все пак традиционният емпиризъм на литературно-историческите изследвания не го задоволява. Защото той си поставя една изключително важна, но много трудна задача: да напише теоретична история на руската литература. Това значи да се разкрият вътрешните закономерности на литературното развитие, да се покаже вътрешното движение на литературните явления, старата руска литература да се проучи като художествена система. Само по този начин ще може да се види и своеобразният, и оригиналният художествен свят на старата руска литература, нейната естетическа същност.

Заслугата на Лихачов е, че не само постави категорично този проблем пред литературоведите, но до голяма степен успя да го реши. Оттук и голямото принципно и методологическо значение на неговото дело; то надхвърля рамките на руската литература и съветската наука и се превръща в международно научно явление. Можем да не приемем отделни схващания на Лихачов, можем да не се съгласим с редица негови решения на проблемите, но като цялост неговата научна концепция вдъхва респект и оказва важно влияние върху развитието на славянската и европейската литературна медиевистика през последните десетилетия, особено в областта на теорията на литературата и естетиката.

Основните възгледи на Д. С. Лихачов са разкрити в четири книги, които бяха посрещнати с огромен интерес: „Човекът в литературата на стара Русия“ (I изд. 1958, II изд. 1970), „Поетика на староруската литература“ (I изд. 1967, II изд. 1971), „Развитие на руската литература през X—XVII в.“ (1973), „Текстология (върху материал от руската литература през X—XVII в.)“ (1962). Не си поставям за задача да изложа богатството от проблеми, които се решават в тези забележителни книги. Само ще отбележа някои по-важни въпроси.

Д. С. Лихачов изследва един извънредно интересен въпрос: начинът, по който е видян човекът в старата руска литература, в художествените методи на неговото изображение. „Човекът — пише Лихачов — всякога е централен обект на литературното творчество. В съотношение с изображението на човека се намира всичко останало: не само изображението на социалната действителност, бита, но също така природата, историческата променливост на света и т. н. В тесен контакт с начина, по който е изобразен човекът, се намират и всички художествени средства, прилагани от писателя“ („Человек в литературе древней Руси“, II изд., с. 3). Лихачов показва, че староруската литература познава няколко стила при изображението на човека; те се сменят последователно, но понякога могат да съществуват и паралелно при различните жанрове. Върху богат материал той очертава подробно стила на монументалния историзъм през XI—XIII в., чертите на епически стил през същия

период, експресивно-емоционалния стил в края на XIV и XV в., „психологическата омиротвореност“ на XV в., идеализиращия биографизъм на XVI в., кризата в средновековната идеализация на човека в житийния жанр и откриването на ценностите в човешката личност в демократичната литература през XVII в. Отделните стилове се изучават успоредно със староруската живопис, като постоянно се съпоставят литература и живопис, без да се абсолютизират съответствията.

Целта на Лихачов е да покаже, че през цялото Средновековие руската литература се развива прогресивно и постепенно се приближава към литературата на новото време. В това развитие се създават условията за появата на по-късните литературни направления — класицизъм, романтизъм, реализъм. Но изтъквайки, че старата руска литература подготвя почва за развитието на великата руска литература през XIX и XX в. и за възприемане ценностите на цялата световна литература, „самата тя е обладала непреходни ценности“ (с. 158).

При конкретното разглеждане на изобразителните стилове Лихачов поставя редица интересни въпроси: подчинението, в което се намира изобразителната система спрямо феодалния идеал на поведение; „идеализацията на човека“ като „идеализация на неговото обществено положение“; проблема за характера; от „историзъм“ към художествена измислица и т. н. Лихачов показва, че през XVII в. се изменя литературното съзнание на писателя и читателя, което води до изменение на средствата за художествено обобщение. Това е един от етапите „на дългото и трудно движение на литературата по пътя на реализма“ (с. 126).

„Поетика на староруската литература“ представя продължение на теоретическите търсения на Лихачов и ново високо постижение в научното му дело. И тук той изхожда от променливостта на литературните явления, за да покаже староруската литература не като неподвижна и „вечна“ система, но като непрекъснато развиваща се в зависимост от историческата действителност, която оказва въздействието си както върху темите, сюжетите и образите, така и върху поетиката. И тук основната цел е да се разкрие художественото съдържание на староруската литература, да се покаже като естетическа система.

Лихачов е извършил съзнателен подбор на проблемите на поетиката — както отбелязва във встъпителната бележка, той е насочил вниманието си към онези страни на старата руска литература, които я отличават от новата. Защото „отличията позволяват да бъде показана индивидуалността на старата литература“ („Поэтика древнерусской литературы“, II изд., с. 3).

Книгата започва с уводна глава за географските и хронологическите граници на староруската литература. Поставен е и въпросът за структурните различия между старата и новата литература и различията в начините на тяхното развитие. Тези различия определят и границите между двата основни периода в историческото развитие на руската литература. Отделните глави, посветени на поетиката, разглеждат изключително интересни проблеми, отразяващи много често най-актуалните търсения на съвременното литературознание. В първата глава „Поетиката на литературата като система на цялото“ засяга въпросите: староруската литература в нейните отношения към изобразителните изкуства; взаимоотношенията между литературните жанрове; зараждане на литературните направления. Във втората глава „Поетика на художественото обобщение“ между другото се разглежда един от най-интересните въпроси — литературният етикет. В този термин, създаден от Лихачов, се включват важни особености на староруската литература, обусловени от съществуващия феодален етикет. Те се проявяват в езика, в появата на устойчиви

стилистични формули, в пренасянето на цели откъси от едно произведение в друго, в устойчивостта на образите, символите-метафори, сравнения и т. н. Лихачов посочва, че свързаните с етикета литературни канони не водят до шаблони, а представят своеобразна творческа система.

В третата глава „Поетика на литературните средства“ са разгледани метафорите-символи, стилистическата симетрия, сравненията и нестилизиционните подражания. Голям интерес представят следващите две глави: „Поетика на художественото време“ и „Поетика на художественото пространство“. Важността, която Лихачов им отдава, личи и от мястото, което им отделя — те обхващат почти половината книга (с. 232—404). Задачата е твърде широка: да се разгледа проблемът за художественото време и пространство най-напред теоретически, а след това исторически, като се обхваща не само старата литература, но и новата, а също така и фолклорът. Оттук и специалните дялове, посветени на общотеоретическите разсъждения, на фолклора (изпълнителското време в народната лирика, затвореното време на приказката, епическото време на билините, художественото пространство на приказката и др.), на новата литература (нравоописателното време у Гончаров, „летописното време“ у Достоевски и Салтиков-Шчедрин). Извънредно интересни са и дяловете, които засягат староруската литература. И тук Лихачов търси приемствеността между стара и нова литература.

Голям брой нови въпроси поставя Д. С. Лихачов в книгата си „Развитие на руската литература през X—XVII в. Епохи и стилове“. Без да отрича значението на традиционните истории на литературата, той заявява: „В тази работа се стремя да дам някои обобщения за построяване на бъдеща теоретична история на руската литература през XI—XVII в.“ (с. 3). И тук Лихачов изхожда от идеята за движението на литературата. „Само когато се изучава движението на литературата, може да се разбере и нейното национално своеобразие. Националното своеобразие на литературата се състои не само в някои постоянни признаци на съдържанието и формата, които я отличават от другите национални литератури, в някои неизменни идеи, настроения, емоционален строй или морални качества, които съпътствуват всички произведения на тази литература. Националният характер — това са и особеностите на историческия път на литературата, особеностите на нейните развиващи се взаимоотношения с действителността, особености, които променят положението на литературата в обществото — нейната обществена „позиция“ и онази роля, която тя играе в живота на обществото“ (с. 8).

Изразеното схващане представя плодотворна изходна точка за изследването, което Лихачов предприема. Цялото изложение е разпределено в пет глави: „Създаване на литературата“, „Предвъзраждане в литературата“, „Литература на периода на „Втория монументализъм“, „Нарастване на личностното начало в литературата на XVII в.“, „Барокът в руската литература през XVII в.“. Тези глави са извлечени и сформени от няколко предварително публикувани студии и доклади, прочетени на международните славистични конгреси в Москва, София и Прага (1958, 1963, 1968). Особен интерес представляват проблемите за обособяването на староруската литература, за нейните отношения с византийската и старобългарската литература, за връзката ѝ с фолклора, за жанровата система, за стиловете, за отношението между литература и действителност. Стараейки се да разкрие сложния характер на структурата на староруската литература, Лихачов изтъква слабата разграниченост на литературата от другите сфери за духовната дейност на човека.

Д. С. Лихачов обширно разглежда въпроса за Предвъзраждането в руската литература и култура. Тук отново той се докосва до общуването с Визан-

тия и особено до историята на българската литература през XIV и XV в., в която започва ново литературно движение, оказало силно въздействие върху развитието на руската литература. Става дума за т. нар. второ южнославянско влияние, отдавна познато в науката. Д. С. Лихачов анализира подробно това явление, изяснява философския смисъл на проникналата в Русия Евтимиева книжовна реформа, търси отражение на предвъзрожденски черти в исихазма. Трябва да бъдат изтъкнати още два момента: съпоставката с развитието на живописа и диренето на европейски аналог на Източнославянското Предвъзраждане. Според Лихачов Предвъзраждането и следващото го Възраждане са общи стадии в културното развитие на човечеството. „Те могат да бъдат недостигнати или пропуснати в културното развитие на народа, но тогава тяхната липса трябва да бъде запълнена по-нататък за сметка на културния опит на човечеството или за сметка на опита на отделни страни“ (с. 79). Лихачов отново развива своята идея за самостоятелния исторически път на руската литература. Предвъзраждането в Русия не преминава във Възраждане, което не значи, че проблемите на Възраждането не съществуват. Само че те е трябвало да се решават бавно и мъчително в продължение на няколко века. Преходът към новата литература се извършва, от една страна, чрез барока, а, от друга — чрез нарастването на личностното начало през XVII в., което води до изменение в жанровата система, до засилване на авторското начало, до индивидуализация на действащите лица, до индивидуализация на пряката реч, до разширение на социалната тематика и т. н. Лихачов нарича всички тези явления „забавен Ренесанс“. За него обаче историята на руската литература през X—XVII в. представя постепенно развитие на личностното начало: личността на писателя и личността на героите на литературните творби. Прогресът на руската литература се състои в развитието на хуманистичното начало, което подготвя пътя на високия хуманизъм на руската класическа литература през XIX в.

Д. С. Лихачов излиза със своя оригинална концепция и в друга област — текстологията. Неговите възгледи са намерили израз в големия му труд „Текстология“ от 1962 г. (606 с.). Както и при други случаи, оригиналните схващания на Лихачов в областта на текстологията не веднага си пробиха път — те имаха и своите противници, но в непродължително време получиха признание като извънредно интересно и плодотворно разбиране на задачите на тази важна научна дисциплина. Трудът е изграден върху практиката на руската предреволюционна филология, върху опита на силно развитата съветска текстология и върху собствените наблюдения на самия Лихачов. За него текстологията не е спомагателна наука — сбор от механични правила за издаване на литературни паметници и съчинения, но самостоятелна филологическа дисциплина, която изучава живота и историята на литературните творби и разкрива широко и пълно литературно-историческия процес. По този начин текстологията се превръща в база на литературната история и литературознанието. В книгата на Лихачов въпросите на текстологията са разгледани обширно и изчерпателно, върху материала от старата руска литература, но основните изводи важат за литературата изобщо. С оглед на практическите нужди на съветското литературознание Лихачов издаде в 1964 г. и един кратък очерк на текстологията.

Заслугата на Д. С. Лихачов в областта на текстологията е огромно: той за първи път систематизира текстологическия опит на руската и съветската наука при изследване на старата руска литература, разкри задачите, които стоят пред съвременната наука в тази област и изгради оригинална концепция за текстологията като особена научна дисциплина.

Напоследък Д. С. Лихачов публикува две нови книги: „Велико наследство. Класически произведения на литературата на стара Русия“¹ (1975) и „Светът на смеха на стара Русия“ (1976), съвместно с А. М. Панченко. В първата книга, както се вижда и от подзаглавието, са анализирани забележителни, класически произведения на староруската литература: „Слово за закона и благодатта“ от Иларион, „Повест за изминалите години“, съчиненията на Владимир Мономах, „Слово за похода на Игор“, „Молението“ на Данаил Заточеник, „Задонщина“ и др. Лихачов си поставя за задача да покаже, от една страна, че руската литература винаги е била патриотична и гражданска, съвест на народа, а, от друга — че старата руска литература е изминала дълъг собствен път и има свой плодотворен опит, без който не можем да си представим великите идейни и художествени достижения на руската литература през ХІХ и ХХ в.

Втората книга поставя един проблем, повдигнат от полученото световно известие изследване на М. М. Бахтин „Творчеството на Франсуа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса“ (1965). В предговора Д. С. Лихачов и А. М. Панченко отбелязват, че с признателност посвещават своя труд на паметта на Бахтин. Книгата се състои от две части: „Смехът като „мировъзрение“ (от Лихачов) и „Смехът като зрелище“ (от Панченко). Това е един съвсем нов поглед към старата руска литература. Още в самото начало Лихачов изтъква, че староруският смях се отнася по своя характер към средновековния смях, а „за средновековния смях е характерна неговата насоченост към най-чувствителните страни на човешкото битие. Този смях най-често е обърнат против самата личност на смеещия се и против всичко онова, което се смята свято, благочестиво, почетно“ (с. 9). Наблюденията на Лихачов върху староруската литература и анализите, които прави на отделни произведения, са извънредно интересни. Надявам се, че и нашите изследователи ще се обърнат към този проблем.

Едва ли би било възможно в една статия да се обхване цялата дейност на акад. Д. С. Лихачов, да се очертаят неговите големи заслуги за изследване на руската литература и култура и да се посочи мястото, което заема в съвременното съветско марксистическо литературознание. За това говорят достатъчно вниманието, с което се посрещат неизменно неговите изследвания, статии и трудове, големият интерес, който се проявява към тях далеч зад границите на Съветския съюз, влиянието, което възгледите на Лихачов оказват върху литературоведи и слависти в родината му и в много страни извън нея. За това свидетелствува и значителният брой чужди издания на неговите книги и почетните звания, с които го удостояват чужди академии и университети.

За нас е особено радостно да подчертаем, че проблемите на българската литература и преди всичко на старата българска литература заемат широко място в неговата изследователска дейност. Бихме казали, че това е съвсем естествено за специалист, който се занимава с историята на староруската литература — нейното начало и нейното развитие е тясно свързано със старата българска литература. Тъкмо затова руската и съветската филологическа наука винаги са проявявали интерес към нашата средновековна литература. Но интересът на Д. С. Лихачов надхвърля тази традиция — преди всичко поради това, че той се насочва към такива моменти от развитието на староруската литература, които не могат да бъдат решавани без свързването ѝ с българската литература. Такива са въпросите за възникването и оформянето на руската

¹ В рубриката „Преглед“ помещаваме отделна рецензия за тази книга. Л. М. възнамерява в някоя от следващите книжки да рецензира и последната засега книга на акад. Лихачов — бел. ред.

литература през X—XII в., анализът на нейната структура, изучаването на проблема за Предвъзраждането през XIV и XV в., поетиката, при разглеждането на която е нужно да се правят постоянно генетически и типологически съпоставки със старобългарската литература, и т. н. Старобългарската литература присъствува в теоретическите издирвания и постройки на Д. С. Лихачов. И дори когато нашата наука не се е съгласявала с някои отделни възгледи на големия съветски учен, тя никога не е отричала голямата историческа и теоретическа стойност на неговите изследвания. Трябва обаче да се подчертае, че тъкмо новаторските изследвания дадоха силен тласък на развитието на нашата национална литературоведска наука и особено в областта на проучванията на старата българска литература. Д. С. Лихачов има заслугата, че никога не е отказвал и личната си помощ в подготовката на нашите млади специалисти по старобългарска литература — било когато прекарваха на специализация в Ленинград, било при няколкото му плодотворни научни посещения в България. Нашите млади литературоведи, които са имали щастието да общуват с големия съветски учен, са изпълнени с дълбока благодарност към него и с искрено възхищение от неговата обаятелна личност.

Основното обаче, което трябва да отбележим, е високата оценка, която Д. С. Лихачов многократно в своите трудове дава на старата българска литература и нейното общославянско и международно значение. Не можем да не четем без национална гордост думи като следните: „Старобългарската литература още при своето възникване е отговорила не само на национални, но и на общочовешки нужди. Старобългарската литература не се е затворила в теми, свързани само с местния, българския начин на живот, с местните политически въздействия на своето време, а от първите си крачки става литература, която решава — наред с българските — основните, общите въпроси на човешкия живот и мироглед и по този начин е приобщила българския народ към общоевропейската култура. Старобългарската култура веднага е станала литература зряла, „възрастна“, философски дълбока и сложна, държаща сметка за многовековния опит на многонационалната византийска литература, в създаването на която на своето време са изиграли забележителна роля и самите славяни. В това съчетание на собствени, български и общочовешки теми се състои националното своеобразие на старобългарската литература, своеобразие с огромно значение за всички славянски народи.“ И по-нататък: „Появата на литература на такова високо равнище като старобългарската литература изглежда почти чудо. Поразява ни бързината на нейното формиране и дълбочината на нейното общочовешко съдържание, сложността на изразените от нея идеи. Това чудо се обяснява обаче не само с гениалността на Кирил и Методий, които успяха да създадат азбука, правопис и — върху основата на българския — великолепен тънък литературен език, способен да изразява най-сложните отвлечени идеи. Чудото се обяснява преди всичко с обстоятелството, че българският народ се оказва способен да възприеме всичко това. А способността за възприемане е била възпитана у българския народ поради това, че България отдавна е била територия на велики култури и е съседствувала с най-просветените народи на тогавашна Европа“ („Развитие русской литературы X—XVII в.“, с. 35, 37).

Тази висока оценка на старобългарската литература е резултат преди всичко на всестранны и дълбоки научни изследвания, но е изразена с думи, които са казани от един голям приятел на българския народ и българската култура. Заслужава да се отбележи тук фактът, че от 1960 г. Д. С. Лихачов е неизменен зам.-председател на Ленинградското отделение на Дружеството за съветско-българска дружба, а като признание на неговото голямо научно дело в 1963 г. Българската академия на науките го избра за свой чуждестранен член.

В ЕМОЦИОНАЛНАТА АТМОСФЕРА НА ДИМИТЪР ДИМОВ

(Сред ръкописите на писателя)

Любен Георгиев

Димитър Димов има едно произведение, което стои като преход между „Поручик Бенц“ и „Тютюн“. За съжаление то е недовършено. Както ще видим, след повествованието за Борис и Ирина то не можеше и да бъде довършено. Започналият и останал в ръкопис роман за Адамов и Адриана (поместен без заглавие в т. VI от събраните съчинения на писателя от 1967 г.) представлява в същност един ескиз към по-нататъшно усвояване на портретната характеристика, многоплановото композиране и словесната живопис.¹ В него се очертават, макар и в заченат вид, ония естетически принципи на литературно-психологически анализ, които Димитър Димов въплъти с голям и неочакван размах в „Тютюн“. Ръкописът ни въвежда в механиката на творческия процес и може да даде отговор на много въпроси около поетиката на белетриста.

Поразяват съвпаденията в портретите на двамата герои от двата романа („Адамов“ и „Тютюн“), поразяват сюжетните сходства, еднаквият подстъп към характерите и конфликтите. Естествено това са различни произведения и не може да се говори за някакво тъждество. Адамов и Морев имат различни професии, Адриана и Ирина произлизат от противоположни среди и т. н. Но тези различия са несъществени, когато четем недовършения ръкопис на Димитър Димов, изпитваме непреодолимото усещане, че се намираме в позната емоционална атмосфера.

Отново един млад, енергичен и много способен мъж и отново в живота му се врязва с непредотвратима съдбовност една фатална жена. Отново чувството между тях се поражда с опожаряваща предопределеност и всичко се усложнява от присъствието на Мария, момичето на Адамов. Нищо, че историята ще се заплете на варненския плаж, където героят изпълнява семплата, но толкова привлекателна за женския пол длъжност спасител. Привлекателна само докато трае летният сезон и докато всяка попаднала на плажа жена се чувства курортистка. Ако след време срещне в столицата или в родното си градче някакъв мъж и научи, че е спасител, едва ли би му обърнала внимание, във всеки случай той не би имал онова си магнетично въздействие. Самата професия априорно предполага младост, сила, красота, мъжественост, готовност не само за само-

¹ Тъй като намереният ръкопис от 140 печатни страници не е стихотворение, не може да се публикува с три звездички. В духа на световната практика редакторите са били длъжни да сложат от себе си или от издателството едно обозначение или извадка от текста, с което произведението да влезе в библиографията. Тук ще назоваваме недовършения и неонасловен от автора роман с условното заглавие „Адамов“ (по името на главния герой). Не задоволява и назова „Роман без заглавие“ в т. V от новото издание на съчиненията на Д. Димов (1975), тъй като се асоциира с „Комедия без име“ на Ст. Л. Костов и Ал. Божинов. Цитатите тук са по изданието от 1967 г.

жертва, но и за авантюри, окръжение от весели и способни на всичко компании — колко малко са се изменили нещата от времето, описано в романа „Адамов“ до днес, затова всичко ни е така до болка познато и близко. . .

Но към посочените задължителни качества нашият герой притежава и още нещо. Той не е какъв да е спасител, а организатор на спасителната служба, един от пионерите на бъдещо движение, чиито цели винаги, вижда се, са съвсем благородни. Адамов е още и състезател-плувец, може би бъдещ спортист с национално име. Изучил е английски език, усвоил е галантни маниери и светски обноски. Чете „всеки ден прилежно по няколко десетки страници от чуждестранните флотски списания“ (т. VI, с. 120), подготвя се упорито и съзнателно за моряк. Особено го интересуват въпросите на морската стрелба не само защото химерично мечтае за онова време, когато България най-сетне ще се снабди с подводници и разрушители, а и защото му е обещано да го направят преподавател в Морското училище по този толкова важен предмет. Пише оригинални и компилативни статии, които намират място върху страниците на сп. „Артилерийски преглед“ и обръщат внимание на военните специалисти. Към всичко това следва да се прибави и едногодишната специализация на Адамов в Германия, за да се разбере, че в страниците, отделени за очертаване старателната подготовка на героя за кариера в една малко странна и странична област, която обаче изцяло владее съзнанието му при всичката му привидна разпиляност, се оглеждат някои автобиографични моменти. Едва ли е нужно да се привеждат спомени на връстници и съученици на писателя, за да проличи как той придава от себе си черти и амбиции на героя си. Нещата са пределно ясни от текста на романа. Същевременно, ако направим един бегъл паралел с издигането на Борис Морев, с усърдната му подготовка за пробива, ще съзрем редица общи черти. Разликата се състои само в това, че Морев не подбира средствата, за да си осигури добра кариера и се измъкне от окръжението си, а Адамов спада към ония младежи, които „животът бе научил да се справят с всяка работа без подлост и шикалкавене“, както е казано още на първа страница в ръкописа, при самото представяне на героя. Но макар да тръгват по различни пътища и макар поради това да предизвикват съвършено противоположна оценка, и двамата имат сходен първоначален тласък. Автора го занимава този тип на млад човек, поставил си амбицията да се възвиси, да надмогне задържащите обусловености и се изяви силно и мощно. И самият Димитър Димов подобно на героите си Адамов и Морев набра усърдно първоначална скорост за извършване на необикновен полет, само че не в областта на морското дело или тютюнопроизводството, нито в толкова излюбената от него ветеринарна медицина, а в литературата.

Трябва да се признае: и тримата успяват. Осъществяват амбициите си. (За Адамов съдим по предположения и по намеци, тъй като изложението се прекъсва, а по-нататъшен план не е намерен.) Но не лесно.

Никак не е лека, не му е и съвсем приятна играта, в която се вплита Борис Морев в стремлението си да надмогне големите хищници на капитала. В тази игра му се налага и да познае що е омерзение, да привиква с подлостта като с нещо обикновено и всекидневно. Няма да е лесно и на Адамов, особено като знаем, че заради кариерата и капризите на познанството си с фабрикантската щерка ще трябва да пожертвува любимото си същество или поне да му нанесе несправедливи огорчения.

(А да не би на третия да му е било лесно? Преломът от „Поручик Бенц“ към „Осъдени души“ и оттам към „Тютюн“ означава едно гигантско себенадмогване и превръщане на стъпалата към върха в етапи, към които никога не би трябвало да се връщащ, ако не искаш да се окажеш назад и надолу. Точно по тази причина ще трябва да пожертвуващ и целия ръкопис на „Адамов“, да го оста-

виш недовършен, да го изоставиш. Аз не вярвам, че Димитър Димов не е имал време да се върне към Адамов и Адриана. Той просто е нямало какво да прави при тях, след като е описал тяхната история под други имена в „Тютюн“.)

И още една връзка между автор и герой — непряка, но осезаема — неговият произход. Още в началото четем за Адамов:

„От баща си, който загина като офицер при Каймакчалан, той наследи решителност и мъжество. Майка му бе нежна, чувствителна жена. От нея той получи романтични пориви и склонност към фантазиране. Тя мечтаеше синът ѝ да стане лекар или адвокат, с независимо поприще. . .“ (с. 8).

За кого е това — за героя или за автора? Да прескочим половин фраза:

„Тя бе тиха, приятна жена, с вечно траурни дрехи и остана в паметта на сина си като горестен спомен, като нежно и меланхолично видение, което понякога го посещаваше в сънищата му.“

Както често става в изкуството, авторът моделира героя си по свой образ и подобие в потвърждение на библейската притча за създаването на просто-смъртния. Този момент е характерен, защото е рядка отправна точка по толкова спорния въпрос за прототиповете. Защото Димитър Димов много рядко (извън този ръкопис още някъде в също така недовършения роман „Ахилесова пета“) ще вплете автобиографични детайли в изложението. В „Осъдени души“ и „Тютюн“ ще предпочете изкуството на превъплъщението. Но особената атмосфера ще го издаде, че не може да се освободи от епохата на своето детство и юношество. Не може да пренебрегне лично изживяното независимо от колосалния опит, натрупан от книгите.

2

Още нещо го издава: образът на жената.

Та тя е една и съща, само носи различни имена: веднъж Елена Петрашева в „Поручик Бенц“, друг път Фани Хорн в „Осъдени души“, трети път Адриана Гайтанова в „Адамов“, докато изкристализира в Ирина от „Тютюн“ (но ще я видим в проекция и в драматургията на писателя и особено в „Почивка в Арко Ирис“). Явно, някъде я е срещнал той и тя фатално е запленила въображението му, поразила го е завинаги, до последното си произведение той не можа да се освободи от нейния хипноз. В нашия век на безразборност Димитър Димов си остана литературен моногам, подобен донякъде на Йовков, но само донякъде, а по-точно на Димитър Бояджиев, също заплепен от една единствена жена, превъзнасящ нейния образ, макар да я нарича ту Беатриче, ту Жоржета или Люсиен. . .

Адриана Гайтанова — ето прототипа на Ирина, толкова упорито търсен, категорично намиран и оспорван. . . Но какво разочарование: прототипът се оказва също така литературен и по такъв начин ще създаде допълнителни затруднения пред изследователите, ще ги накара да дирят коя е пък Адриана, за да се разбере житейската посестрима на Ирина. Нека ги оставим с тяхната иманярско-търсаческа страст, а сега тук да се задоволим с въпроса: коя е все пак Адриана? Нейната характеристика ще ни даде ключ за обясняване на толкова странните и дяволски сложни Димитър Димови жени.

Адриана е фабрикантска дъщеря от старо индустриално потекло. Авторът подробно описва както баща ѝ, така и по-далечните ѝ сродници: „Прадедите им в началото на миналия век все още в тъмнината на робството бяха въвели в България първите тъкачни станове, движени с машини, бяха обличали цели турски армии“ (с. 31). И добавя: „Техният род нямаше нищо общо с парвенютата след войната, с новите богаташи.“ По какво се различава от тях? Примерите, които се привеждат, са второстепенни: Адриана никога нямало да вземе уча-

стие в конкурса за красавици, а брат ѝ Червенко никога нямало да започне сделки с новоизлюпените предприемачи и мошеници. И макар писателят да ги вижда малко издигнати над другите и в любовта, опитът да им придаде някаква аристократическа осанка не е сполучил. В края на краищата и Адриана, и Червенко си остават типични представители на българската буржоазия, възмогнала се материално, но страдаща не по-малко от окръжаващата изостаналост.

Единственото, което се опитва да внесе, е в областта на нравите. Тя разкъсва патриархалния морал, но сама не изгражда свои морално-етични устои, а само руши, разлага, деформира. Самочувствието ѝ на собственица я поставя над всякакви нравствени норми и закони. Свикнала е всичко да постига с парите си — любов, брак, развод. Търси да прекара лесно живота си в нескончаеми наслади, но съвсем ненадейно за нея това се оказва не без последствия.

От беглите щрихи, с които е обрисувана бащата на Адриана, се вижда, че фабрикантът е формирал свое самочувствие, своя философия, която твърде сгодно може да подавя припламванията на съвестта. На с. 53 бащата съвсем просто и логично за себе си обяснява на дъщеря си, че би подарил на държавата фабриката си и би станал чиновник в нея, но тогава заплатата му няма да стига дори за бензина на автомобила им; ето защо предпочитал да си остане собственик.

Бащата разбира, че като интелигентно и чувствително същество дъщеря му може и да изпита кризи и угризения. Характерно за метода на реалиста е, че той търси естествените пътища на израждането, показва, макар и бегло, самия процес на деформация, инфлацията на духовните и нравствените стойности. Социалното загрубяване и затъпяване не е вродено, до него е достигнато след немалко компромиси със съвестта, философията на безразличието не е приета на доверие от книгите, тя е наложена от самия живот, от класовите взаимоотношения и рязката имуществена диференциация. Колко лесно е да се каже, че промененото битие ще промени мисленето и съзнанието на героите, но колко трудно е да се покаже правдиво и убедително този процес в биографията на героите. Димитър Димов притежава майсторството на социалната типова характеристика. Съвсем живо си представяме младините на фабриканта Гайтанов, когато си е въобразявал, че може да премахне социалните контрасти и злини чрез някакви реформаторства:

„Обземаха го странни желания да прави социални опити, да въвежда участие на работниците в печалбите, но всичко това се разбиваше в някакъв мощен инстинкт да удушва и изяжда конкурентите си, да усъвършенствува фабриката, да трупа печалби, които разрастваха неимоверно. Постепенно той престана да мисли за тия опити, като успокои съвестта си с постройката на един дом за туберкулозни работници“ (с. 55).

Страстта да се експериментира се превръща в необуздано печалбарство. Всички средства за трупане на милиони се оказват подходящи, остава само да се мечтае за най-благоприятния политически климат, сред който нарастват печалбите: „Животът му се струваше прекрасен, стига само да нямаше вироглави авторитарни правителства, националсоциализъм и работническо законодателство“ (с. 92). Това са трите злини, от които се страхува едрият собственик. Те издават умствения му кръгозор. В условията на изостанала България на него и на ум не му минава за главната, смъртоносна опасност: социалната революция. . .

Но Димитър Димов пише книга не за бащата, а за дъщерята — нейните авантюри и похождения, нейният морал са в центъра на описанието. Старият фигурира само като косвена характеристика за открояване на Адриана, за по-оброто възприемане на нейния характер.

Авторът я представя и чрез любимия си похват — директно саморазголване. „Понеже бе интелигентна, умееше да разсъждава“ — отбелязва той едно нейно качество (с. 59). И проследявайки нейните разсъждения, той ни дава отговор на въпроса: как бе почнал в същност упадъкът на душата ѝ, израждането на характера ѝ. Адриана, а заедно с нея и писателят, ясно си представя „като на забавен филм“ цялото си минало, от детството. Вижда „съзнателното, цинично и безмилостно умъртвяване на всичко възвишено, което може да има в един човек, в едно младо момиче като нея“. Интересни са тези пространни дисекции, в които заедно с обрисовката на една съдба израства естествено и логично и един проблем. Погледнат през очите на героинята, той е формулиран така: „Ако тя знаеше от книгите, че нищетата превръщаше хората в животни, сега дойде до заключението, че извънредното богатство, разкошът и леността покваряваха човешката личност по същия отвратителен начин“ (с. 59). Димитър Димов е отделил много страници, за да ни убеди в това, което вече така добре ни е известно и от романа „Тютюн“.

Писателят почти не се спира на детството на своята героиня. Отбелязва бегло, че се е родила нежна и добродушна като всички деца. Но прибавя веднага, че това е без значение — „много отровни растения покълват като невинен стрък трева“. Тази забележка е язвителна, но иронията е само елемент в изграждането на общата характеристика, а не финал. Една диалектически сложна мисъл опипва жизнените факти откъм всичките им противоречиви страни, стреми се да открие закономерностите в еволюцията на характера, да ги покаже в тяхната парадоксалност, не да ги глазира или омаловажи.

По пътя на самоанализите Адриана Гайтанова се улавя не само че е умъртвила своето сърце, а и още, че постоянно умъртвява сърцата на ония, които допусне близко до себе си. Според морално-етичния език на автора тя не само се е покварила, но и сее поквара наоколо си. Тази е причината, поради която той така настойчиво търси корените на разложението — търси ги още по наследствена линия. Пита се дали покварата не се е вкоренила още от кръвта на прадедите, които отначало са търгували с гайтани (както се вижда и от фамилията им име), след това лихварствували и после основали предачни и тъкачни фабрики. В същност тук се търси отражението на класовия морал върху личното поведение, откриват се проекциите на прикритата деформация, която избива особено явно през едно поколение. Алчността, егоизмът, грабителството на лихварите, трупали богатства, се превръщат у Адриана в система от фини, изтънчени и жестоки наслаждения при измъчването на близките хора, в циничната бруталност в отношенията ѝ с мъжете.

Проследявайки генезиса на нейния егоизъм, писателят не разглежда героинята като нещастна жертва на наследствена обремененост. Той показва „наследствените грехове“ на класата, но не отминава и личната вина, личната отговорност. Заедно с героинята той си дава сметка, че между прадедите ѝ е имало и такива, които не са били грабители и експлоататори. Много от тях са дали живота си безкористно в черковната борба, пожертвували са състоянието си за училища и просвета, за събуждането на народа от летаргията на робството. Но дори и другите (лихварите и гърчещите се) са живели сред патриархална семейна атмосфера, в строгия пуритански морал на българи от старо време. Дори когато са извършвали безчестия и престъпления, те са го правели от любов към парите, а не от насадата да измъчват другите. У Адриана има нещо ново, нещо придобито, една поквара, която липсва у прадедите ѝ — садистичното наслаждение от страданията на другите.

С доброто познание на странностите и капризите на биологичната природа на човека Димитър Димов подробно е проследил как една страст се превръща в своята противоположност. Като дете Адриана подарява най-хубавите си

играчки на малките пролетарчета, защото хорската радост ѝ доставя истинска наслада. Завършила аристократичния американски колеж в Истанбул (по стара семейна традиция), гмурнала се във великосветския живот на хайлайфа, тя започва да изпитва наслада вече не от хорските радости, а от хорските мъки. Тази ѝ клинична перверзия заставя автора да я изследва с почти медицински средства. Той не пропуска нищо от нейната биография, отбелязва не само онова, което се е случило, но и всичко съществувало като възможност — пропусната или просто непредпочетена.

Две фрази са напълно достатъчни, за да си представим живота ѝ на момиче, зад чийто гръб стоят милионите на баща ѝ: „Три години преминаха в бесни удоволствия. Тя опита вкуса на мъжете от всички категории“ (с. 61). Виждаме я съвсем зримо как се запознава с богати празноглавци по „зелените игрища за голф“ на София, Варна и Чамкория, макар този вид спорт да не може да бъде пренесен у нас. Разбираме как е почувствувала и противния вкус на досадата от светския живот. Въпреки че всичко е само маркирано, подробностите ни дават достатъчно простор на въображението, за да си представим отвращението на Адриана Гайтанова от страхотната глупост на „висшето общество“, ако речем да си послужим с думите (и с кавичките) на автора. Отвращението от клубовете и компаниите, от уикендите, бридж-партиите и файфоклоците, от подмазвачите, които се стараят да пипнат дъщерите с тлъсти зестри и пр. „От развратна — признак на жизненост — тя стана мъдра и което бе по-лошо — цинична“ (с. 61).

Ето го характерния цинизъм, който ще срещнем и по-нататък у героите на Димитър Димов. След Г. П. Стаматов никой друг в българската литература не е отделил толкова внимание на това явление, макар че с него се сблъскват неизбежно всички представители на една по-модерна, урбанизирана проза (Св. Минков, П. Вежинов) и поезия (Ал. Вутимски, Б. Райнов, Ал. Геров). При Димитър Димов класовата структура на явлението се изследва паралелно с биологичната му природа и генезис. Затова обобщенията са изведени след обстойно или, както вече е прието да се казва, чрез комплексно проучване на същността. Тъй като борави с жив човешки материал, а не с отвлечени научни категории, писателят рядко се отклонява от образно-предметния език на изложението. Но тъй като героите му произхождат от интелигентски среди, в самия им ход на мисълта, в начина им на мислене постоянно се вплитат интонации и конструкции, твърде сходни с научните построения и диагнози. Така със средствата на художествената белетристика се постига едновременно улавяне на индивидуалното и типичното, отличителното и общото. В книгите те съществуват в неделимо единство. Подобно съчетание на биологичното (генезисното) и социално-класовото откриваме у Балзак. Този реалистичен метод разкрива едновременно социалните мащаби на епохата и психологическите измерения на личността в нея. Изобщо „Адамов“ е замислен и подхванат в познатия ни маниер на изображение от романа „Тютюн“.

3

Всичките жени у Димитър Димов притежават способността да съблазняват. Адриана Гайтанова не само че не прави никакво изключение между Ирина, Зара, Елена Петрашева, Фани Хорн и другите, но тя дори ги надминава в това отношение. За фабрикантската щерка лесните победи над мъжете се превръщат в някакъв спорт, в който тя най-сетне (несполучила като художничка) реализира себе си. Но това е „спорт“, който амортизира емоциите, прави човека безчувствен, а само първичните усещания не са достатъчни, за да се изпита една

пълноценна наслада. И тогава на мястото на подменените и фалшифицирани чувства по безпощадните закони на деформацията се появяват симптомите на перверзията. Но една перверзия не патологична, а изтънчена, типична за героиня от книга на Димитър Димов. Ето как той сам е предал нравственото опустошение на Адриана Гайтанова:

„Тия млади хора естествено се влюбваха в нея и така тя доби вкус към нов вид удоволствие — да ги измъчва. С внимание и лек флирт тя хвърляше в душите им ужасния и мрачен пламък на безнадеждната любов, за да се наслаждава след това на болките им. Тя почна да намира в тоя извратен садизъм на сърцето някакво висше сладострастие, с което компенсираше подсъзнателно липсата на очарователна и нежна мъка в досегашните си приключения“ (с. 24).

Верен на усета си да възприема света в неговата триизмерност, Димитър Димов добавя веднага, че като измъчва някого до смърт, тя също започва да страда малко и заедно с това започва да го обича. Тази си болезнена любов тя се мъчи да въплъти в картините си, но тъй като това е вторично, изкуствено възпламенено чувство, липсва му свежестта и чара на първичността и така рисунките ѝ стават също безжизнени, тя го съзнава и се отказва от художеството. Отказва се, защото рисуването ѝ омръзва, както всяка от започваните от нея игри.

И ето тази жена, навършила 29 години и придобила немалък житейски опит, свикнала да преценява трезво своите ходове, среща на пясъците на Варненското крайбрежие един млад мъж, спасител по професия, който я запленил от пръв поглед, врязва се в подсъзнанието ѝ от първия миг, възбужда сетивата ѝ на кошута, възпламенява я до полуда. Но противно на очакванията ѝ той се оказва неподатлив на нейните съблазни и тъкмо с това ѝ става още по-интересен, предизвиква женската ѝ амбициозност. Много скоро тя ще разбере, че с него не може да постъпи по установения стереотип и от този мълчалив сблъсък между двамата ще се яви вътрешната температура на произведението, която ще държи в трескаво напрежение и автора, и читателите.

Адриана съзерцава Адамов и като жена, и като художничка. Еднакво я опиянява тялото на младежа „като на тигър“ и неговите „хубави тъжни устни“, които би могла да притежава и нарисува (с. 25). „Акорд от множество усещания“ се възбужда в душата ѝ при мисълта, че може да изпита нещо ново и неизпитвано. Характерен е речникът на писателя при възпроизвеждане на това ѝ желание. „Като алчна пантера“ тя се наслаждава предварително с поглед на жертвата си (с. 26). В него тя усеща трепета на „младо и силно животно“ (26). „Такъв мъж би станал в София огнище на дяволски страсти“ — продължава да мисли за него тя (с. 35). Съзерцава го и го преценява като художничка и като го сравнява с окръжаващата я посредственост: „Във външността му нямаше блудкавата пригладеност на лъвовете от дансинга — земпарешки костюм с дълго сако, иронична усмивка и тънки подстригани мустачки“ (с. 65). Адамов се запечатва в паметта ѝ „с възбуждащата и някак недостъпна красота на тялото си“ (с. 58). Тези изрази напълно съответствуват на световъзприятията и душевното състояние на героинята в момента, през чийто поглед по-често се пречупва потокът от събития. Много характерно е как писателят възпроизвежда двузначното възприемане на Адамов от Адриана — художничката и жената. И как в един момент желанието ѝ да го нарисува и желанието ѝ да го притежава се сливат в едно:

„През часовете на нощната безсъница тя мислеше за сивите му, странно хубави очи, за античната линия на плещите, на ръцете, на бедрата му. После изведнъж тия форми на статуя от Праксител се превръщаха в плът и кръв. Тя виждаше атлазената кожа, сините разклонения на вените, движенията му и чара на младо животно, който прозираше в тях, играта в полусенките на

мускулите под ярките лъчи на слънцето. Тогава стискаше зъбите си, обземаше я ненаситно желание този мъж да бъде с голотата си до нея“ (с. 58).

Това е типичен мотив у Димитър Димов — всичките му героини са похотливи като мъже. Не чакат да бъдат пожелавани, сами се хвърлят в пламъка на страстта, макар самото им превземане понякога да е съпроводено с изкуствени усложнения — те имат задачата да направят желанието по-болезнено, сиреч по-остро. Този умерен фройдизъм, който издава привързаност към Луис Бромфилд („Дъждове“), би ни върнал назад, към един преодолян литературен етап, ако не съществуваше само като елемент, като една от множеството съставки в художническия метод на реалиста. Димитър Димов се отзоваваше без ирония за Бромфилд, но той успя да преодолее ограничеността на самоцелния психологизъм, да види човека като единство на биологически и социално-класови фактори, а любовта — като съчетание на физически (телесни), интелектуални (духовни) и социални влечения. Той не подценява нито един от елементите на тази триизмерност. А обстоятелството, че разказва за взаимоотношенията между млади хора от различен социален произход, го заставя да подсили въздействието на другите два фактора, за да се покаже правдиво как се заражда и защо не се разпада още от самото начало тази връзка. В случая той подсилва (идеализира) както интелектуалния блясък на ума на Адриана и Адамов, така и външните им, физически прелести.

Вече видяхме с каква Аполонова физика е надарен младият спасител. Но и фабрикантската дъщеря не му отстъпва. Нейните качества се рисуват с изрази като следните: „отровна привлекателност“ (с. 113), „фината отрова на лукса и сладострастията ѝ“ (с. 115), „съблазнителна и отровно красива“ (с. 117), „горчиво прекрасна“ (с. 130) и пр. Особено много е наблегнато на един характерен и любим за писателя детайл: „странен и пронизващ блясък на зелените очи“ (с. 18), „странно красиви зелени очи“ (с. 19), „зеленият пламък на очите ѝ“ (20), „зелените ѝ очи светкаха диво“ (с. 32), „нейните зелени хубави очи, очи на водно божество, на русалка, го държаха винаги във властно подчинение, в ням екстаз“ (с. 33), „зелените ѝ очи са много хубави. В същност те са всичко. Очи на дива котка, на рис!“ (с. 73), „очи с демонска зеленикава светлина“ (с. 84), „зелени очи със студен фосфорен блясък“ (112), „пронизващ зелен поглед“, „зеленикавия фосфорен блясък на очите“ (с. 118), „горчиво-прекрасните си зелени очи“ (с. 123), „пламъкът на нейните зелени очи проникваше в кръвта му като алкохола на изумруден ликьор“ (с. 127), „отровно-зеления поглед на очите ѝ“ (с. 128), „пустото зеленикаво сияние в очите ѝ“ (с. 135) и пр.

Подобна „рефренна“ употреба на „постоянен епитет“ (характерна за фолклора), и то на същите „зелени очи“ с тяхната фаталност, ще срещнем още и в обрисовката на Лиля от „Тютюн“. Някакъв допълнителен, окулистки неведом смисъл сякаш влага писателят в този детайл от външността на героинята си. Макар като градски автор да е безкрайно далеч от каквито и да било форми на фолклора, той сякаш носи със себе си една фанатична вяра в преданието за загадъчността на зеленооките хубавици. Трябват специални познания, за да се дешифрира докрай смисълът на обобщения като следното:

„И ако Червенко имаше наклонност да прави самоанализи, да разсъждава върху постъпките и чувствата си, той щеше да открие с удивление, че първоизточник на всички тегла, които се струпваха на главата му, си оставаха зелените очи на сестра му, очи на нежен демон, на ундина, които галеха и мъчеха“ (с. 37).

Оказва се, че зелените очи имат хипнотизиращо и магнетично въздействие не само върху любимия избраник, но и върху всекиго, към когото се насочват, в това число и върху родния брат. С голямо психологическо проникновение Димитър Димов е показал неотразимото излъчване на Адриана върху

нейния брат с малко странното име Червенко (в повестта има още едно предвзето име — Рири). Цял трактат може да се напише за взаимоотношенията между брата и сестрата — една чудна смесица от обич и подчинение, на всесилие и безсилие. При това писателят мени постоянно зрителния ъгъл и ни предава как изглежда фабрикантското семейство ту през погледа на Адриана, ту през погледа на Червенко. А понякога за едно и също нещо имаме двете оценки — на брата и на сестрата. В последна сметка Червенко се оказва също така до такава степен запленил от магнетичното въздействие на хубавата си умна сестра, че се решава да извърши безумното скачане от състезателната кула в морето, съзнавайки постъпката си като безсмислено самоубийство. Но тя е необходима на автора, за да даде възможност на Адамов да се прояви като спасител и по такъв начин да го въведе в по-пряк контакт с фамилията на фабриканта. Не е възможно Адриана и Адамов да се срещат само по пясъците. Необходимо е да се промени обстановката и чрез един сюжетен ход (спасяването на Червенко) се предопределя по-нататъшната композиция на повестта.

4

Димитър Димов нямаше да бъде верен на себе си, ако беше създал само два полюса — Адриана и Адамов. Необходимо е още едно звено, необходим е трети, за да се склучи триъгълникът и да се изостри до крайна степен конфликтът. Този трети е Мария.

Годеницата на Адамов е предадена много по-бегло от фабрикантската дъщеря, но тя съществува като неин контрапункт, както стои Лиляна спрямо Ирина в преработеното издание на романа „Тютюн“. И тук съперницата е също така красива, но с друга, чиста и невинна красота. Произлиза от низшите слоеве (баща ѝ е чиновник в митницата) и носи здравия и запазен морал на българката.

Любопитно е с какви средства писателят описва външността ѝ. Той е бил обвиняван, че в изобразяването на положителните си героини не показва същото белетристично майсторство, както в разкриването на загниващия свят на „Никотиана“ и всички, свързани с него.

Образът на Мария в незавършената повест „Адамов“ е изпълнен в меки, акварелни тонове. Ето всичко, което узнаваме в началото за външния ѝ портрет: „приличаше на нежен пролетен цвете“. „В нейната мъничка руса фигурка имаше нещо леко и прозрачно, като цветове на акварелен портрет.“ „Тя бе тъй свежа, тъй въздушно красива. . .“ (с. 9). И това е всичко, казано за нея. С кристалния си образ тя е запленила съзнанието на годеника си, а когато то се раздвоява под хипнозата на Адриана, героят започва да сравнява двете жени, учуден, че някоя може да бъде по-хубава от избраницата му. Стига се до компромисното решение: „това бяха два образа, които изобщо не можеха да се сравняват“ (с. 19). Полупряката реч на изложението показва, че това е заключение колкото на героя, толкова и на автора. И все пак паралелът е изведен — с рядко изящество. Ето как изглеждат двете жени, съпоставени като на барелеф:

„Малката и руса главица на Мария събуждаше представа за полски синчец, за пролетен ден с цъфнали бадеми по брега на морето, които изпълваха душата с тиха радост и спокойно щастие, докато непознатата приличаше на разкошна чайна роза, която излъчваше сладострастие и мъка. Ако в Мария имаше опалово сияние на бисер, личността на непознатата светеше с твърд и проникващ блясък на диамант“ (с. 20).

Бисер срещу диамант! — нека други решават дали тук е дадено предпочитание някому. Стилистичните изразни средства в случая са равнозначни. Димитър Димов не разделяше героините си по ученическите схеми на „поло-

жителни“ и „отрицателни“, той ги обичаше еднакво всичките и ги носеше в голямото си и човешко сърце. И след като беше създал Лиля — най-близката от всички до понятието за идеален герой, но в същност твърде противоречива поради неизживяното си сектантство, писателят продължаваше да изпитва силна носталгия по Ирина, съжаляваше, че я беше оставил в загниващия стар свят и в един вариант за сценарий по романа „Тютюн“ (публикуван в сп. „Кино-изкуство“ от 1956 г.) даже я беше накарал да тръгне с партизаните. Такъв финал естествено беше абсурден, но той изразява тайните пристрастия на автора, на когото му беше мъчно да гледа как тогавашният читател и критика възприема Ирина едва ли не като някаква престъпница, чието място е на подсъдимата скамейка, при банкрутиралите политици на третото царство. За автора моралната разруха беше най-тежкото и непоправимото, което можеше да се случи на човека.

Така, както обичаше и ненавиждаше Ирина през различните етапи на нейното синусуидно развитие, така той възвеличава или съкрушава и Адриана заради различни по стойност постъпки. Това не е обективизъм от негова страна, както би могло да се помисли, а точно определение на авторовото отношение според конкретното действие или помисъл на героя.

Знаем как е заклеена Адриана за нейното безпътство. В същност тук не са толкова важни директните епитети и изобличения. Важен е естественият резултат — душевното опустошение, — до който се достига. Но тъй като обстоятелствата не са трагични, а Адриана е жив и млад човек, авторът съвсем правилно си дава сметка, че тя може да не направи поне опити да се изтръгне от скуката и досадата, от пусто празния начин на живот, който я води към нищото.

„И след дълги размишления тя реши да се промени, да извърши героичен преврат в живота си, който щеше да тури край на всичките ѝ отвратителни постъпки. От безделница, която измъчваше хората, от обществен паразит с лакирани нокти тя щеше да стане деятелна жена, нещо като Irene в „Lewis et Irene“ от Пол Морган, да помага първо на баща си и после да поеме от него управлението на фабриката, за чието ръководство Червенко бе неспособен“ (с. 66—67). И веднага следват съображенията, които обезсилват взетото решение: тя трябва да става рано, а е свикнала да спи до обед, уискито и тютюнът замайват съзнанието ѝ, а търговските дела изискват бодрост и бистър ум, беглите познания върху фабричната технология също ще бъдат пречка, макар да владее чужди езици, тя никога не е писала търговски писма, не разбира науката на калкулацията и балансите. Всичко това трябва да се учи отново, от начало, за да се направи решителният обрат в живота, да се превърне от безделница в делови човек. А всичко това ѝ се струва толкова скучно и безкрайно отдалечено от нея.

„Не, тя съзна изведнъж, че не бе в състояние да направи нищо. Мъчно се съживява воля, проявена от леност и наслади. Всичко щеше да бъде само жалка комедия. И затова тая сутрин каза на баща си, че по-лесно би понесла истината, отколкото илюзията, че променя живота си. Но тоя пропаднал опит да се изтръгне от блатото на леността, на покварата и удоволствията, я направи в собствените ѝ очи още по-жалка, по-нищожна. Тогава прозвучаха енергичните думи на баща ѝ: „Изкарай живота си тъй, както си го почнала!“ Това бяха думи, пълни с опитност, с житейска мъдрост, които я подкрепиха. Имаше ли смисъл да се променя? Тя съзна, че бе късно, ужасно късно“ (с. 67).

До нищо не довежда опитът да се събуди гордостта, защото това е гордост а пропаднал човек, изпил до дъно чашата на падението и гибелта си. Съвсем амясто е сравнението с корабокрушенец, който неизбежно ще потъне, но ре-ава да не вика, да не надава викове на ужас, тъй като е безсмислено — никой

няма да го чуе, никой не може да му помогне, да го спаси. В такива мигове неизбежно се появява мисълта за смъртта: „Тя си знаеше, че крайт наближаваше, щеше да дойде неминуемо от стъклото с луминала през някоя тежка безсънна нощ, през някой сив дъждовен ден, когато досадата от живота притискаше душата ѝ като огромно, тъпо чудовище.“

Но психологическата дисекция не е самоцел при Димитър Димов. След миг ще осъзнаем, че сложният и подробен анализ на душевното равновесие на героинята се превръща в сюжетен ход, в тласък на повествование. Защото от безнадеждността проблясва една идея: Адриана съзнава, че тоя толкова добре програмиран край — самоубийството — се е отдалечил внезапно след срещата с Адамов на плажа. С тънкия си женски слух тя долавя, че „в тялото на този младеж звучеше чистотата на парнаски стих“ и това литературно и блудкаво сравнение я облива с приятна и странна свежест. Силно и изненадващо звучи финалният акорд на тази глава, в която се дешифрират душевните терзания на Адриана, за да се стигне до поантата:

„И покварената половина на душата ѝ прошепна мрачно:
— Не го изпускай!“ (с. 68).

Неспособна да се хвърли в битката с конкурентите на баща си, тя ще се втурне с амбиция и лукавство в борбата със съперницата си за спечелване на мъжа и тук ще прояви деятелната страна на натурата си. Изграждайки своето щастие обаче, тя ще трябва да разруши безжалостно чуждото. Ще накара отново други да страдат.

На едно място Димитър Димов казва за Адриана, че е от жените, родени с мрачния жребий на оная прокълнатата от векове красота, която привлича нещастията и смъртта. Като знаем това, ще си обясним не само фаталния интерес на Адамов към нея, но и безразсъдната постъпка на брат ѝ Червенко да скочи от високата кула в морето. Сцената с удавянето и спасяването е предадена в типично димитърдимовски стил — със сложни извивки на въображението, извънредно детайлизирано. Казват, че в предсмъртните си минути човек за броено време вижда като на кинолента целия си живот. Така и Червенко в двете минути под водата в пълно съзнание вижда пред очите си картини от своето житие-битие и усеща безсилието си да намери път към повърхността. Даже малко наивно се размеква социално при спомена за работническата стачка и си дава дума (под водата!), ако оживее, да бъде справедлив към нуждаещите се и нещастните. . . . Може би тук е била необходима ирония, но ирония няма, тъй като човек умира, дави се, задушаваше се, липсва му въздух, губи съзнание, потъва. . . .

И отново се проявява цикличната композиция, така обикната от писателя. Подробно мотивираната безразсъдна постъпка е само брънка от следващата верига от изложенията. Защото сега Адамов ще скочи и ще прояви на дело спасителските си и атлетически качества. Така хвърляйки се във водата, за да спаси брат ѝ, той в същност ще направи и първата си крачка към нея. Крачка необикновена, просто хвърляне в бездната, гмуркане в бушуващото море на страстта.

Тя вече е „одраскала гордостта му“ според сполучливия израз на автора. Възпламенила е сетивата му. Ясно е каква ще бъде срещата на един млад и непокварен с отровата на неврастенията и хищността. Книгата не е довършена и интригата се прекъсва на най-интересното място, като ни оставя да съжаляваме, че не е написана поне още една глава. Но на едно място срещаме извънредно указателно подсказване. Верен на избрания композиционен маниер, Димитър Димов обича понякога да подсказва какво предстои, изпреварвайки хода на сюжетното действие (този похват го има и в „Тютюн“). Когато описва трескавата подготовка на героя за първата му по-интимна среща с героинята,

авторът ни съобщава за какво развитие на отношенията не би могъл да си даде сметка Адамов:

„На него и на ум не му минаваше дори, че тая смес от възторг, от чувственост и състрадание, които сега изпитваше към Адриана, щеше да се превърне по-късно в мрачен пламък, щеше да го изтръгне завинаги от спокойствието на неговия досегашен мир, от простата и здрава радост, с която обичаше Мария. Той не подозираше, че тоя мир и тая радост струваха повече от всички неизвестни сладострастия в света, че не биваше да ги рискува лекомислено заради прищявката да опита вкуса на една жена от друг свят, на една от ония жени, прекрасни и безполезни, които самият живот от незапомнени времена осъждаше на гибел“ (с. 128).

Какво фатално срещане и разминаване! В обятията на Адриана Адамов ще изгуби онова, което има и към което тя пък се стреми — истинското, неподправеното усещане, единственото чувство, голямото и неповторимото. Ще изложи на риск или ще пожертвува любовта си с Мария заради съмнителната връзка с фабрикантската дъщеря. Но въпреки непогасналата му обич към годелицата Адриана вече е хипнотизирала съзнанието му с отровата на своята порочност. Авторът отново и отново ни я представя през очите на младежа: „В личността на тази жена имаше нещо безкрайно цивилизовано, нещо изтънчено и прекрасно, но същевременно горчиво и порочно, което привличаше тайнствено и караше Адамов да мисли за нея почти непрекъснато. Сега тя му въздействуваше не със своя външен чар, не с блясъка си, а със загадката на порочния си опит“ (с. 119). Ние не знаем как ще се развият по-нататък събитията. Не знаем подробностите на техния вече започнал роман, но е сигурно, че тя вече е реализирала своята трудна победа — подобно на Фани Хорн и Елена Петрашева, на Инес и Ирина. Защото за такава жена като Адриана Гайтанова не е важно да остане в леглото на мъжа, важното е да остане завинаги във въображението му. А това тя е постигнала.

5

Тъй като произведението не е завършено, то носи всичките белези на необработеността. Могат да се посочат голям брой стилистични и езикови граповини. Подобно на първото издание на „Тютюн“ и тук се злоупотребява с излюбения глагол „съзна“. Срещат се повторения на думи (на с. 36, 143 и др.), подлогът се обозначава с канцеларското и антихудожествено „последната“ и по такъв начин отстраняването на една стилистична граповина (повторението) става за сметка на друга (с. 105, 122, 139). Димитър Димов знаеше за тая си слабост и при преработката на „Тютюн“ чистеше подобни замърсявания на белетристичния стил. Той навярно не би оставил при повторно преглеждане на ръкописа изрази като: „Именно докато Адриана сновеше по четвъртата площадка, с т а н а х а с л е д н и т е н е щ а . . .“ (с. 27) или: „После закуси и игра самичък (!) пинг-понг“ (с. 106). Би отстранил без съмнение и редица други слабости, които дразнят при прочит.

Но въпреки необработеността ръкописът се налага с характерния стил и метод на Димитър Димов. Дори слабостите в „Адамов“ са типично негови, Димитър Димови слабости, които са му бивали изтъквани по друг повод. Трави впечатление например, че тънкият сърцевед, който така вещо разнища всички гънки и глъбини на човешката душа и поведение, е просто безпомощен при описанията на природните описания. И в „Адамов“ пейзажът не блести с никакви качества. Два примера ще ни убедят в това:

„Той хвърли книгата и се загледа в синьото, к о б а л т о в о небе, по което летяха чайки. В ъ з д у х ъ т б е т о п љ л, неизразимо приятен. Ц в е т я т г б л а г о у х а е х а, н а б л и з о п е е ш е с л а в е й“ (с. 103);

„През отворения прозорец на стаята му се виждаха изумрудените прагове на залива, окъпани в слънце и синевина. Тази синевина бе ярка, опияняваща“ (с. 117).

Един градски писател, който не чувства природата и няма отношение към нея — такъв е Димитър Димов не само тук, но и във всичките си книги. Той съзнаваше това и се опитваше да превърне слабостта си в особеност. Като казва, че въздухът бил „н е и з р а з и м о приятен“, той подчертава неизразимостта на самата природна картина, която наблюдава. Той няма средства за нея, защото няма сетива да я почувствува. Вътрешният му поглед е несравнимо по-проницателен.

Безсилен в пейзажа, Димитър Димов е силен в изобразяването на градския и особено на провинциалния бит. Без да бъде битов писател, той не пренебрегва всичко онова, което окръжава героите му у дома им и сред обществото. Така и тук, в „Адамов“, изпъкват зримо черти от някогашното варненско всекидневие, особено от карнавалната галимация по плажната ивица на крайбрежието. От високата си кула спасителят наблюдава как под него кипи „животът на средния българин“:

„Докато погледът му се рееше из мравуняка, той ставаше неволен свидетел на дребни семейни драми, на флиртове, успехи или безплодни ухажвания. Наблюдателното му око запомваше, без да иска, отделни лица и събития. Тъй например един недодялан инженер правеше отчаяни усилия да влезе в хайлайфна среда, но все не успяваше. Две красиви блондинки изневеряваха виртуозно под носа на мъжете си. Един стар рентиер най-после си намери метреса. Общо взето, на плажа не ставаха големи безобразия. Процентът на уличните жени бе малък, което се дължеше на конкуренцията на порядъчните“ (с. 10).

Ето как от поредицата жизнени детайли се извлича обобщение, в което усещаме скрита хапливата ирония на писателя. Тази ирония също е извънредно характерна за начина му на изложение. Димитър Димов съвсем не наблюдава странично и апатично провинциалния бит. Не, той постоянно се намесва със своя определена позиция, като най-често го осмива и подиграва:

„... Някои дами от висшето общество в припадък на климактерно оглупяване пишеха сантиментални романи“ (с. 24);

„... Една съпруга на пълномощен министър изпитваше странно удоволствие да стопля погледа си в младенческият жар на голи женски тела“ (с. 11);

„Първо беше поетеса, но един горе-долу честен критик се осмели да извика, че това не е вярно, както в Андерсеновата приказка за голия цар“ (с. 124);

„Някои мъже наричат неврастенията у богатите жени меланхоличен чар, а истерията — темперамент“ (с. 125) и пр.

Димитър Димов разви по-нататък това си умение да осмива остроумно, с елегантно поднесени фрази. В драмите си доведе тази си страст и до гротескна заостреност. Тук, в „Адамов“, той прави всичко това, за да мотивира един свой краен извод, формулиран на едно място така: „суката — най-стария, най-отвратителния от всички пороци“ (с. 63). И наистина, когато четем как Варна бавно се събужда от следобедния си сън или как се устройва играта с конкурса за красавици, претендентки за „Мис Варна“ или „Мис България“, ние не можем да не почувствуваме цялата празнота, която се крие зад привидното пъплене на този толкова невинен наглед и лесно извиним порок — суката. В „Адамов“ Димитър Димов му е изрекъл убийствена присъда и по този

начин е формулирал и едно от съществените начала на своя морално-етичен кодекс.

Определено може да се твърди, че в това си незавършено произведение писателят е изградил и цяла концепция за любовта. Той убедително е показал, че „взаимното физическо привличане, което лежи в основата на всяка любов“, е недостатъчно, ако липсват останалите компоненти — интелектуална близост и социално-класова детерминираност (с. 111). Димитър Димов обичаше да теоретизира на тази тема особено в едно време на сух аскетизъм, когато се пренебрегваше изобщо чувственото начало, разглеждаше се като влияние на упадъчната литература. И в спомените на негови съвременници, и в публицистичните му изказвания могат да се намерят любопитни формулировки, защитени художествено в прозата и драматургията му.

Но в „Адамов“ той е изложил и възренията си върху изкуството и така ръкописът придобива още по-висока стойност. Като застава героинята си да се занимава с живопис, писателят намира удобен повод да разкрие (зад случки и образи) и отношението си към мисията на художника в наши дни. Язвително и саркастично е показал продажността на средната интелигенция, на пописващите братя, които редят гръмки думи и закани в произведенията си, а сами нямат нищо против да обират трохите от богатската трапеза. Изобличени са претенциите за духовен аристократизъм, усукващи се около богатите и властниците. Позната картина, срещана толкова пъти!

Не са подминати и продажните критици, които с аморалността си внасят още по-голям разврат в литературните нрави. На тях им е безразлично кого и за какво хвалят и отричат — важното е да извлекат от тази си дейност материални облаги. Така бездарностите на фабрикантската щерка се превъзнасят като някакво знамение в изкуството, за тях се пише в подкупения печат повече, отколкото за картините на знаменити художници. Със своите измислици за „търсения“, „тълкувания“, „колоритност“ и пр. те я провъзгласяват за гениална. Но писателят ясно е посочил, че терминологията има за цел да въведе в недоумение по-голямата част от простосмъртните и да прикрие бездарността.

На едно място той и пряко, директно изрича категорична присъда над упадъчното изкуство. Неговата „чудовищна аморалност“ (по думите на автора) не се дължи на изобразителните средства, а на идейното му въздействие. И тъкмо най-опасното и най-вредното е онова „изкуство“, което не успокоява, не намалява болките в живота, а, напротив, превръща ги в пароксизъм. Оттук бихме могли да извлечем извода, че истинското, пълноценното изкуство, първо, трябва да бъде винаги морално и, второ, то е задължено да отстранява злото, да го открива и обезврежда.

Също така бихме могли да открием и какви изисквания има Димитър Димов към твореца. Необходимо е само да разшифроваме следния текст:

„Тя не бе художничка, у нея липсваше вроденият порив към творчество, стремежът към безсмъртна, макар и жестока красота. У нея нямаше и какъв да е човешки идеал, за постигането на който по-малко даровитите се борят през изкуството“ (с. 64).

Талант и идеал — ето двете максими, които можем да провъзгласим от името на Димитър Димов, ако отстраним отрицателните конструкции на фразите му. Без тези две основополагащи начала има само привидност и имитации в изкуството, истинско творчество е невъзможно.

Виждаме колко много проблеми загребва писателят в своя роман. Те възникват от самия живот, който той отразява. Подобен е маниерът му и в „Тютюн“ за разлика от „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“, където всичко е съсредоточено около един основен идейно-сюжетен стожер и многопроблемността не е така

очевидна. Затова можем с увереност да предполагаме, че ръкописът „Адамов“ хронологически трябва да бъде отнесен след написването на двата романа. Също там биха го отнесли и поредицата от стилистични проби, които бихме могли да вземем от трите книги, за да определим с по-голяма сигурност зрелостта на художественото майсторство. А съвсем очевидно е, че след създаването на „Тютюн“ завършването и обнародването на „Адамов“ би се посрещнало просто като една авторска компилация. Значението на този ръкопис за пълното очертаване на писателската индивидуалност обаче е несъмнено. Защото Димитър Димов е от творците, които могат да заинтересуват читателя с всичко, излязло изпод тяхната ръка.

ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА СИМВОЛИСТИКА И НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ЕСТЕТИКА

Симеон Хаджикосев

Интересът към проблематиката на българския символизъм неотклонно нараства през последните години. Все по-голям е броят на изследователите, които се обръщат към един или друг негов аспект. Това повишено внимание към българския символизъм не е без връзка с изострения интерес към проблематиката на европейския модернизъм от края на XIX и началото на XX в. Безчислени са трудовете, посветени на тези интересни въпроси. Нещо повече, съществуват дори научни дружества, посветени на задачата да се изучава организирано символизмът, като „Société de Symbolisme“, „Les Cahiers Internationaux du Symbolisme“.

У нас причините за този повишен интерес са по-скоро от противоположен характер. По силата на историческите обстоятелства изучаването на символизма беше занемарено за определен период от време (50-те години). Пораженията, нанесени от култа към личността в областта на литературата и културата, се проявиха и в научноизследователската и критическата мисъл. Опростеното тълкуване на Лениновата мисъл за „двете национални култури“ стана причина редица важни въпроси от литературното наследство да получат догматично, невярно осветление или просто да изпаднат от полезрението на изследователите. Нека припомним, че тогава се водеха спорове около творчеството на И. Вазов, П. П. Славейков и Й. Йовков, а символизмът беше заклеймен като упадъчно, реакционно литературно направление и беше едва ли не изхвърлен зад борда на литературната история. Разбира се, днес не бива да се отнасяме високомерно или подозрително към наивните грешки на литературната история и критика от преди тридесетина години, защото те очертават сложната и противоречива крива на един етап в развитието на младата ни социалистическа литература и култура. Неизбежен, защото победата на социалистическата революция предполага не само икономическо и социално, но и културно преустройство на обществото и триумфиралата революционна класа „инвентаризира“ и завареното културно наследство, определя — съобразно с конкретните си цели и задачи — какво от него ѝ принадлежи и какво е враждебно на нейната идеология. Напълно естествено е, че в годините на следреволюционния кипеж част от литературното наследство се оказа неприемливо и стана обект на опростителско, догматично тълкуване, което спъваше развитието на литературно-критическата мисъл.

Преодоляването на едностранчивото отношение към проблематиката на символизма у нас не стана рязко и категорично, а чрез постепенни количествени натрупвания. То се осъществяваше не по пътя на теоретическото раз-

работване на проблемите, а чрез монографичното изследване на отделни пренебрегвани или неправилно осветлявани преди това автори. Най-напред възникна спорът за Яворов, който се центрира около проблема за двата периода в творчеството на големия поет. Определени заслуги за преодоляване на недialeктичната представа за Яворов в края на 50-те и началото на 60-те години имат Г. Цанев и Г. Найденова-Стоилова, които в общи линии положили основите на съвременното интерпретиране на поета независимо от обстоятелството, че в теоретично-концептуално отношение символизъмът беше представен от тях твърде повърхностно и общо. Заслужава да се посочи, че този тип монографично-студийно изследване на българския символизъм наред с безспорните си предимства има и редица съществени недостатъци. Може би най-същественният между тях е мълчаливо възприетата от повечето изследователи схема на интерпретиране на отделните автори чрез приближаването им към господстващата в нашата национална поетика система на психологическия реализъм като своеобразна трансформация на критическия реализъм в поезията. По такъв начин важна и реално съществуваща черта в поезията на символистите биваше преувеличена за сметка на повърхностното подминаване на собствено символистичното, чиято специфика съставяше недоразбрана и недоизяснена. Дори и през 60-те години, когато се набелязва решителен прелом в изучаването на символизма, не беше напълно ликвидирано опростителското му тълкуване по алтернативната линия реализъм — символ — реализъм, като реалистичните черти и мотиви бяха утвърждавани, а символистичните — подлагани на критически анализ. В този своеобразен диалектичен тип анализ се оглежда и традиционното за нашата литература противопоставяне реализъм — антиреализъм, и липсата на достатъчно ясно разбиране за символизма като литературен и социално-психологически феномен. В отделни случаи подобно разбиране водеше до недостатъчно убедителни в теоретическо отношение изводи. Такава беше концепцията на Г. Цанев за преодоляване на символизма в реалистично направление и на Ст. Каролев за преодоляването му в романтично направление. Концепцията на Г. Цанев не е достатъчно прецизирана, доколкото в нея доминира идеята за синхронното, а не за диахронното преодоляване на символизма, т. е. повече в статика, отколкото в диалектиката на самото литературно развитие.

Независимо от посочените слабости през 60-те години беше вече натрупан значителен изследователски материал, който позволяваше и теоретически обобщения на по-висока степен. Сред сполуките на литературно-критическата мисъл през миналото десетилетие заслужават да се споменат монографичните изследвания на Г. Марков за Д. Дебелянов и Г. Милев, на Ив. Попиванов за Хр. Ясенов, мемоарно-документалните книги на Г. Константинов за Н. Лилиев и символистите. И в теоретико-изследователски план беше направена решителна крачка напред с по-гъвкавото и адекватно разбиране на сложната проблематика на символизма като комплексен литературен феномен. Голяма е в това отношение заслугата на многотомната „Панорама на българската литература“ от П. Зарев, в която именитият ни учен предлага нов интерпретационен модел на символизма, успешно защитен и в студиите, посветени на отделни негови представители.

В светлината на посочените факти, които не изчерпват всички публикации върху символизма през 60-те години, става обясним и нарасналият интерес към проблематиката му през настоящото десетилетие. Знаменателен е фактът, че наред с българските изследователи към недостатъчно проучените въпроси на нашия символизъм се насочват и редица чуждестранни българи, които допринасят с изследванията си за повишаване на интереса към българската литература в чужбина. Сред тези изследвания на първо място заслужава

да се спомене ценната монография на изтъкнатия словашки славист и българист Ян Кошка „Българският модернизъм в поезията“. Неотдавна младият италиански българист Луиджи делла Гатта защити в София кандидатска дисертация на тема: „Българският символизъм с оглед развитието на европейския символизъм“. Не може да се подмине и крупното изследване на Дм. Ф. Марков „Генезис на социалистическия реализъм“ (1972), за което изтъкнатият съветски българист и славист беше удостоен с Димитровска награда за литература. В Полша, където проблематиката на модернизма е много сериозно изучена и през последните години се появиха нови, изключително сериозни проучвания върху тази тема (нека спомена само книгите на Ян Хринчук „Естетиката на fin de siècle'a в Полша“, 1974, и на Мария Подраза-Квятковска — „Символизъм и символика в поезията на млада Полша“, 1975), няколко изследователи са посветили усилията си на българския символизъм. Сред тях заслужава да се спомене Тереса Домбек, дългогодишна преподавателка по полски език в СУ „Кл. Охридски“, която подготвя книга на тази тема. С проблематиката на модернизма се занимава и младият полски българист и преводач Войчех Галонска, чиято магистерска работа е посветена на българския символизъм. Той е автор и на някои по-малки публикации в полския научен печат.

Без съмнение интересът на чуждестранните българисти и слависти към българския символизъм е положителен факт, обясним не само с нарастващия интерес към нашата литература в чужбина, но и с повишения авторитет на българската литературна наука, чиито постижения респектират чуждестранните изследователи. Техните научни трудове и публикации спомагат за по-доброто опознаване на българската литература в чужбина и същевременно за включването ѝ в контекста на по-големи литературни конгломерати — славянски литератури, литератури на социалистическите страни, европейска и световна литература.

Висока стойност има изводът на чуждестранните българисти за самобитността на българския символизъм в противовес на преобладаващото доскоро мнение за несамостоятелния, подражателския характер на това литературно направление у нас. Ето как е формулирана тази идея в книгата на Ян Кошка „Българският модернизъм в поезията“: „Представителите на българския поетически модернизъм (Пенчо Славейков, П. Яворов, Д. Дебелянов и др.) възприемаме не като имитатори на чужди творби, а като големи самобитни творци, които осъществиха естетическа революция в българската поезия от ХХ столетие. Почетно място им принадлежи и в европейската литература. Обогатиха я с нови ценности.“

До идеята за самобитността на българския символизъм достига и Луиджи делла Гатта, който пише в автореферата към дисертационния си труд следното: „Това е показателно за своеобразията на българския символизъм. Българите са млад народ, тяхната литература, синтез на тяхното светоусещане, на техните преживявания, на техните надежди и отчаяния, е също млада и никога не изпада в крайно изразени положения на откъсване от реалната действителност в една атмосфера на разрежена естетизация.“

В нашата научна литература тезата за своеобразния характер на българския символизъм застъпва авторът на тези редове в една поредица от изследвания, печатани в литературни издания между 1967 и 1974 г. В заключението към книгата си „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974) съм се опитал да синтезирам тези наблюдения: „Българският символизъм представя една особена модификация на направлението, в която идеалистическата концептивност, мистическите елементи и влиянието на немската идеалистическа философия са сведени до минимум. Въпреки несъмненото влияние на символистичния поетически трафарет като цяло нашият символи-

зъм се отличава със спонтанни тенденции към психологически реализъм. Погледнато в историко-диахронен аспект, неговото развитие илюстрира процеса на освобождаването от сковаващите схеми на течението и ориентирането към една по-земна и обществено ангажирана поетика.“

Но ако по отношение на общата преценка за самобитността на българския символизъм мненията на българските и на чуждите изследователи в общи линии съвпадат, по отношение на научната методология се забелязват известни различия. Те са предопределени от придържането към различни модели на реконструиране на литературната история. Пристрастието към е в р о - п о ц е н т р и с т к и я модел, за който е характерно обособяването на модернизма в самостоятелно направление, поставя българския символизъм в малко по-особена позиция, отколкото сме свикнали да си го представяме. Това е особено характерно за книгата на Ян Кошка, в която проличава амбицията на словашкия изследовател да предложи свой модел на изследвания от него период в развитието на българската литература. Този модел е свързан с обособяването на модернизма като съществен етап в развитието на новобългарската поезия. Извеждането на подобна концепция е до голяма степен априорно положение за Ян Кошка, тъй като в редица славянски литератури обособяването на модернизма като самостоятелен етап в литературното развитие е отдавна установено. За словашкия литературовед живата диалектика на литературния процес (макар че той не мотивира по-подробно това убеждение) води до модернизма като обособено литературно направление в края на ХІХ и началото на ХХ в. Концепцията на съвременната българска литературна наука е много по-близко до възгледа на съветската критика, разглеждаща модернизма само като едно от направленията в руската литература, което не претендира за всеобхватност и нормативност. Тази концепция е много по-адекватна на реалните процеси в българската литература по онова време, тъй като отразява по-правилно сложната картина на литературния процес, при който смяната на различните стилове и направления у нас се извършва на фона на т. нар. „ускорено закъсняло развитие“ според сполучливата формулировка на съветския литературовед Г. Гачев. Отхвърляйки по принцип модела, предложен от Ян Кошка, трябва да изтъкнем, че в рамките на конкретно изследване, което предполага известна степен на абстракция от цялостния литературен процес, той е не само възможен, но и целесъобразен като изява на определена литературна методология.

Като изхожда от възприетия от него модел на модернизма, Ян Кошка достига до привлекателната идея за двете вълни в българския модернизъм. Към първата той отнася творчеството на П. П. Славейков, К. Христов и П. Яворов, а към втората — поезията на символистите (и по-специално на Т. Траянов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, на които се спира по-подробно в книгата си). Подобна схема не е новост за литературната наука. По аналогичен път полската наука разглежда двете основни поколения на „Млада Полша“ (модернисти-предсимволисти и същински символисти). Тази концепция за първи път се прилага върху материал от българската литература и с основание може да се оцени като новаторска и перспективна. Най-убедителни са като че ли двете глави, посветени на Пенчо Славейков („Пенчо Славейков, критик и теоретик на модернизма“ и „Пенчо Славейков — поетът“), в които авторът показва отличното си ориентиране в сложната проблематика на творчеството му.

В ценното си монографично изследване „Генезис на социалистическия реализъм“ видният съветски литературовед Д. Ф. Марков засяга и проблематиката на българския символизъм, доколкото се занимава с особеностите на литературния процес у нас в края на ХІХ и началото на ХХ в., с оглед на избраната от него тема. Поради това той не се интересува от модернизма сам по

себе си, а от вътрешната му противоречивост, довела до криза в него и до разпадането му след войните и Октомврийската революция. Дм. Марков предпочита типологическите характеристики. Неговите проникновени наблюдения върху поезията на П. П. Славейков, Яворов, Дебелянов, Г. Милев и др. са поместени в главите „Форми на реализма“ и „За някои форми на романтизма“. Като изключим някои повърхностни интерпретации (например анализа на Яворовото стихотворение „Нощ“), цялостната оценка на символизма съвпада с позициите на нашата съвременна литературна наука. Разпадането на символизма като литературно направление вярно е оценено от съветския изследовател като важен идеен и художествен процес, при което преминаването на поетите-символисти към нови идейни позиции не означава отказ от старата форма: „В условията на нарастването на революционното движение, развиващо се след Първата световна война, все по-очевидна става реакционната същност на символистичната школа. Много от неотдавнашните защитници на тази школа я отхвърлят и преминават в лагера на прогресивната литература (Гео Милев, Л. Стоянов, Хр. Ясенов). Това е разрыв със символистичните принципи в името на други начала. Друг въпрос е, че скъсвайки със символизма и преминавайки на страната на прогресивната литература, посочените писатели запазват в значителна степен в творчеството си елементите на старата поетика, сполучливо намерените изобразителни средства, които обаче те подчиняват на законите на реалистическата или революционно-романтическата типизация.“

Най-малко елементи на новаторство има в научната теза на младия италиански българист Л. делла Гатта, който си поставя задачата да ситуира българския символизъм на фона на европейския модернизъм от същата епоха, една сложна и нерешена още от нашата литературна наука задача. Съдейки по печатаните части от дисертацията (Европейският символизъм. — Литературна мисъл, 1975, кн. 1) и автореферата към нея, оставаме с впечатление за известна прибързаност и неточност в оценките както на европейския, така и на българския символизъм.

Твърде механична и неточна е у Л. делла Гатта картината на френската поезия по времето, когато възниква символизмът. Не е осъществено търсенето на противопоставяне между парнаизма и символизма, което е наистина важен момент в еволюцията на френската поезия през втората половина на XIX в. Изненадват непрецизирани твърдения, според които Флобер и Бодлер са „поети на Парнас“ (?). Изхождайки от вярната предпоставка за влиянието на шведския мистик Сведенборг и немския романтизъм върху френската предсимволистична поезия (тук бих посочил освен Бодлер и Нервал), дисертантът неточно интерпретира в мистичен дух финала на Гьотевия „Фауст“, подведен очевидно от факта, че това е реплика на „Chorus mysticus“. Неверен е преводът на този интерпретиран от Гатта цитат: „Всичко това, което минава, е символ.“ В същност Гьоте употребява понятието „Gleichnis“, което означава „сходство, подобие, притча“ и по същество се отличава от значението „символ“, съществуващо в немски език.

Досадни са многобройните грешки в имената на редица автори (Юисманс е станал Хюсман, Георг Тракл — Тракле, Г. Бен — Г. Бени и др.). Недоумение буди твърдението, че „Стефан Георге се познава лично с Бодлер“ при положение, че големият немски модернист се е родил една година след смъртта на Бодлер. Недостатъчно прецизирано е и твърдението за Джовани Пасколи като омположник на италианския модернизъм, като се има пред вид силният сицистичен уклон в поезията му (нека да припомня само факта, че през 1922 г. Пасколи получава златен медал за поезия, писана на латински език).

Не убеждават и наблюденията на Л. делла Гатта върху поезията на българския символизъм. Въпреки някои интересни изводи за поезията на Т. Трая-

нов определянето на поезията му като разсъдъчна не е убедително: „Основният белег на тази поезия е разумът, който издига своите построения, изпъстрени тук-таме с прикрит символизъм, с поетичен екзотеризъм.“

Неправомерно е и сходството, което дисертантът открива между Лилиев и Бодлер по линия на широтата на поетическото обобщение („Често отъждествява своята съдба с другите и обратно — счита съдбата на другите своя съдба“). Но известно е, че поезията на Бодлер се отличава с огромната си драматична мощ и напрежение, прехождаци в трагизъм, докато Лилиев е най-серафичният, най-безконфликтният измежду българските символисти. По поетически стил той е най-близък до Маларме, с когото го сближава фанатичният стремеж към обезпелтяването на стиха и постигането на съвършенство във формата. Впрочем Л. делла Гатта, изглежда, сам не е усетил противоречивостта на твърдението си, щом като веднага след посоченото сравнение заявява: „В поезията на Лилиев няма никога остри линии, всичко е равно или закръглено. Поетът не е волев, вихрен, но мечтателен темперамент.“

Този кратък преглед не е анализ на състоянието на българската символика от последните години, а панорама на най-интересните постижения на чуждестранната българистика в тази насока. Няма съмнение, че натрупаният положителен опит в изследването на българския символизъм поставя високи изисквания и пред нашата литературна наука, която трябва да бъде на висотата на съвременната марксистическа естетика при анализа на такива сложни и противоречиви явления.

*

Още в първата глава на своя труд, озаглавена „Въведение към предмета“, Ян Кошка изтъква една съществена разлика между българската и словашката символика: „Проблематиката на модернизма е различно разработена в българската и в словашката литературна история. Докато за нашия модернизъм имаме на разположение поне основни трудове, модернизмът в българската литература остава предмет на изследвания и полемики предимно на равнището на критиката.“

Това утвърждение може да се стори някому преувеличено, но в интерес на истината трябва да признаем, че теоретичните проблеми на символизма у нас са почти неразработени. Дори в академичното издание „История на българската литература“ (т. III) е предпочетен монографичният проблемният подход към темата. Причините за това състояние на нашата символика до голяма степен се коренят в сравнително слабите теоретични изяви на българския символизъм. (Нека припомним, че притежаваме само един цялостен труд, написан от позициите на модернистичната естетика — „История на българската литература“ от Ив. Радославов.)

Най-слабо са разработени у нас тъкмо проблемите на символистичната естетика и поетика. Липсата на ясно разбиране по такива основни въпроси като дефиницията на понятията „символ“ и „символизъм“ естествено се явява пречка за успешното разрешаване на важни методологически и частноизследователски проблеми. Все още в нашата научна литература липсва яснота и по такива терминологически проблеми като диференциацията на сходни и взаимозаменяеми понятия като „символизъм“, „модернизъм“, „декадентство“, „неоромантизъм“ и „импресионизъм“. Доскоро например у нас не се използваше терминът „импресионизъм“, който е един от най-често употребяваните синоними за понятието „символизъм“ в немскоезичните страни в края на XIX и началото на XX в. А междувременно познанието за генезиса и смисъла на това понятие ориентира в сложните взаимоотношения на символизма с натурализма,

а така също и с модерната по онова време идеалистическа философия — емпириокритицизма. Най-сетне разбирането на същността на импресионизма като специфичен изобразителен похват в модернистичната лирика позволява да се оценят по новому и някои интересни явления от българската символистична поезия, за които преди това са били търсени несполучливи терминологични еквиваленти (реализъм, романтизъм).

Проблемите на символистичната естетика слабо привличат българските изследователи поради необикновената си сложност и противоречивост. Единственият засега опит да се разтълкуват основни нейни понятия е статията на Ст. Илиев „Естетиката на символизма“ (Литературна мисъл, 1974, кн. 6). Там (и особено във втория подраздел „Символът като основна естетическа категория“) в конспективна форма, но твърде точно са набелязани основните принципи на символистичната естетика и поетика. Значението на тази статия е именно в прецизността на постановките, на които може да се опре изследователят на символизма, преди да пристъпи към задълбочаването на някои идеи и представи.

Заслужава да се припомни произходът на думата „символ“, потомък на старогръцкия многозначен глагол „σύμβλλω“, който означава буквално „хвърлям заедно“, но също така „събирам, свързвам“ и още „разбирам, схващам“.

Невъзможно е да се занимаваме със значението на понятието „символ“ от преди възникването на символизма като идейно-естетическо и художествено направление, но е любопитно да се отбележи, че още първичното значение на понятието насочва към един от същностните белези на символизма като направление — многозначността на символа, който означава „свързване, събиране“ на различни неща, означаващи едно.

Правилно Ст. Илиев се насочва в статията си към сонета на Бодлер „Съответствия“, основополагащ за естетиката на символизма. Спирайки се накратко върху този сонет, по-нататък авторът обобщава по следния начин значението на идеята за „съответствията“ в символистичната поезия: „Всички тези теории за „съответствията“, „катедралността“, „целостта“ са подчинени на мистическите обединяваща функция на символите. Според символистите съществува някаква тайнствена връзка, съединяваща вътрешно предметите, и затова тяхното разединяване е условно. И благодарение на символите художникът долавя сходството между „съответстващите“ вещи, което е плод на организираните операции на човешкия ум, породени по пътя на интуицията. Така възниква и Бодлеровата теория за „универсалните аналогии“, която изцяло се възприема от Маларме.“

Идеалистическият характер на Бодлеровата концепция за „съответствията“ не подлежи на съмнение. Макар че е свързана пряко с религиозната мистика на Сведенборг, Месмер и Сен-Мартен (илюминати и мистици от просветителския XVIII в.), тя възхожда към древния идеализъм от платоновско-плотински тип. В диалога си „Федър“ Платон заявява, че познанието е „припомняне на това, което някога е видяла душата“.

Влиянието на Платоновия идеализъм върху художествената практика на символизма е доловимо при интерпретацията на темата за слепотата. Лишени от зрение, слепците сякаш получават дар на интимно съприкосновение с невидимата, но всеобемаща същност на нещата (Логоса — според определението на Плотин). Достатъчно е да приведем само два примера из художествената практика на символизма — сонетът „Слепците“ на Бодлер (из цикъла „Парижки картини“ на единствената му стихосбирка „Цветя на злото“ (1857) и драмата на Метерлинк със същото заглавие. Сонетът на Бодлер, написан под въздействие на едно изказване на немския романтик Е. Т. А. Хофман за картината на

Брьогел Стари „Пътят на слепците“, завършва с твърде показателното сравнение на поета със слепците и отекващия в последния стих въпрос:

И казвам :! Що ли търсят — слепи — в небесата ?

Но тази символистична интерпретация е заложена още у Платон, който заявява в книга седма от своята „Държава“: „И ако някой се върне от тези божествени гледки при човешката суета. . . , не изглежда тогава като хората и става смешен, защото вижда още слабо.“

Символът на слепотата, раздвояващ се в конкретно-битовото си значение на житейска безпомощност и в мистичното — на духовно ясновидство, получава още по-ярък концептуален израз в драмата на Метерлинк „Слепите“. (Нека мимоходом отбележим, че това е един от многобройните символи на отношението творец — общество в интерпретацията на символистите. Други аналогични мотиви са с анималистична подоснова: „Албатросът“ и „Лебедът“ от Бодлер; първият, възхождащ към римската поезия (Хораций); във втория лебедът, който е царствена птица, символизира духовния аристократизъм на твореца.) В този аспект мотивът на слепотата у Яворов, получил твърде интересна интерпретация у Н. Георгиев, може да бъде доизтълкуван и обогатен.

Преди да се върнем на знаменателния сонет на Бодлер „Съответствия“, е необходимо да резюмираме съвсем накратко мястото на този поет в системата на френския символизъм и отношението на новия тип поезия, който той представя, спрямо влиятелната през 60-те и 70-те години на XIX в. парнасистка поезика и естетика.

Символизмът като направление и литературна школа във Франция (т. е. между 1857 г., когато излизат от печат Бодлеровите „Цветя на злото“, 1886 , когато във в. „Фигаро“ бива отпечатан „Манифестът“ на Жан Мореас, и след тази дата) поставя многобройни проблеми пред изследователите. Бодлер и Рембо биват назовавани „предтечи“ на символизма, а „същински“ символисти са обединените около „Манифеста“ на Мореас сравнително второстепенни поети (Г. Кан, Ал. Самен, Л. Тайад, Фр. Виеле-Грифен), а редом с тях Жюл Лафорг, Верлен и Маларме, най-представителната фигура на „същинския“ символизъм.

Нека припомним само две от признанията на френската критика за невъзможността ѝ да намери достатъчно широка и гъвкава формулировка за разнообразните литературни феномени, назовавани с общото понятие „символизъм“. Най-големият критик и теоретик на символизма във Франция — Реми дьо Гурмон, го определя като „един приятен хаос, един очарователен лабиринт“. Знаменателно е и признанието на А. Динар в книгата му „Кръстоносният поход на символизма“: „Най-сетне символът не занимава всички, които се обявяват за символисти. Той е чудо, почитано по твърде приблизителен начин. Нека се откажем следователно да бъдем по-щастливи от Мореас, който не съумя да дефинира символизма. Символизмът не е нито школа, нито доктрина.“

Затова няма нищо удивително във факта, че редица френски изследователи търсят модифициращи признаци за символизма в творчеството на отделни бележити негови представители. Така в интерпретацията на Л. Остен творчеството на Бодлер е назовано „персонален символизъм“. Видният критик А. Тибоден назовава символизма на Маларме „индивидуален“ и го извежда от античния мит за Нарцис като любуване на собственото „аз“. Тибоден счита „индивидуалния“ символизъм на Маларме за единствено истински и го противопоставя на „демократичния“ символизъм на Юго и Ламартин. Както се вижда, понятието „символизъм“ става твърде широко у Тибоден, щом включва и творчеството на романтиците. От друга страна, няма съществена разлика между „персонален“ символизъм (Остен) и „индивидуален“ символизъм (Тибоден), а съще-

временно поезията на Бодлер и поезията на Маларме са по-скоро в опозиция, отколкото в успоредица. Можем да добавим, че съветският изследовател Д. Обломиевский принципно приема това разграничение в книгата си „Французский символизм“ (1973). В главата, посветена на поезията на Верлен, той определя френския поет като създател на „хуманистичния символизъм“ във Франция. Но определението „хуманистичен символизъм“ е също така несъстоятелно, както и термините „персонален“ и „индивидуален“ символизъм, употребявани във френската критика. Символизмът на Бодлер също обладава хуманистични черти, а това лишава определението на Верленовата поезия от квалификативен признак.

Анализът на сложната и противоречива поезия на Шарл Бодлер, изходен пункт и начало на модерната френска поезия, не е цел на настоящата работа. С оглед на специфичното ѝ предназначение за нас е важно да посочим само оразличителните принципи, които я отличават от романтичната поезия и от лириката на Парнас.

Без съмнение поезията на Бодлер не стои изолирано от контекста на френската поезия около средата на миналото столетие. Когато през 1857 г. излизат „Цветя на злото“, романтизмът в общи линии е приключил развитието си, а Парнас, макар че още не е получил организирана форма (това става една година преди смъртта на Бодлер, 1866, с излизането на сборника „Съвременен Парнас“), в общи линии е оформил своята естетика и поетика. Излезли са от печат такива възлови за направлението стихосбирки като „Емайли и Камей“ (1852) на Льоконт дьо Лил, „Кариатиди“ (1842) на Теодор дьо Бонвил.

Влиянието на парнасистката естетика върху Бодлер се ограничава до въздействието на естетическите възгледи на Т. Готие, към когото поетът изпитва особено пристрастие. Френската литературна наука е разисквала нееднократно този въпрос.

В естетическо отношение Бодлер възприема един от основните принципи на парнасизма за съвършенство на формата и цитира мисълта на Т. Готие „Неизразимото не съществува“, която е сентенциозен израз на този стремеж. Парнасистка черта в поезията на Бодлер е преклонението пред античността и нейното изкуство. Такова е например стихотворението „Обичам голий век“, макар че в него поетът се извисява над парнасистката безстрастна описателност и на възхитата си от красотата на античния свят противопоставя уродливостта — физическа и духовна — на своята съвременност. Известна близост с поетическия стил на Т. Готие и Л. дьо Лил издава и пластичността на Бодлеровия слог, напомняща за пристрастието на парнасистите към скулптурната обемност на формите (в едно свое стихотворение Бодлер заявява: „Където ти ще се обличаш, статуя удивена“).

Но може би най-съществената черта в естетиката на Бодлер, възприета чрез посредничеството на парнасистите, е теорията за „чистото“ изкуство, „ларпурлартизмът“ (*l'art pour l'art*), който се превръща в траен белег и на символистичното изкуство. Ако в индивидуално-психологически план поетът е център на драматични противоречия, източник на трагичните му терзания, в по-обобщен историко-литературен план той също е пресечната точка на остър конфликт — между социалната отзивчивост на романтиците и безстрастната отчужденост на парнасци от всичко, което не е изкуство. В предговора си към „Госпожица дьо Мопен“ Т. Готие постановява: „Няма истински красиво освен това, което не служи за нищо; всичко, което е полезно, е грозно.“ След

Льоконт дьо Лил определя изкуството като „интелектуален лукс“, който друга цел освен красотата. Тази идея е намерила художествен израз в творението на Готие „Изкуството“, печатано за първи път в „Артист“ 1857 г.:

Tout passe. — L'art robuste

Seul a l'éternité;

Le buste

Survit à la cité.

(Всичко тече, но якото изкуство
печели вечността.

Бюстът

надмогва тленността).¹

Отвратеният от пошлата буржоазна действителност Бодлер възприема тази идея от Т. Готие, която заляга в основата на френския естетизъм от онази епоха.

„Поезията — заявява Бодлер — няма друга цел освен самата себе си. . . Поезията не може, под смъртна заплаха, да се примеси към науката или морала; тя няма истината за предмет; тя има само себе си.“

Представителят на английския естетизъм Оскар Уайлд в една малко по-късна епоха почти ще повтори думите на Бодлер: „Изкуството никога не изразява нищо друго освен себе си.“

Маларме довежда естетизма на парнасци до херметизъм, т. е. до пълно отчуждаване от непосветените чрез прогресивно усложняване на поетическия слог. Широко известен е постулатът на Маларме: „Словото е един принцип.“ В изследването си „Естетиката на Маларме“ видният теоретик на символизма К. Моклер пояснява тази принципна позиция по следния начин: „Езикът също така не трябва да бъде езикът на обикновените хора, употребяван в говоримата реч, а трябва да бъде облагороден, избран от специалисти начин на говорене, подчинен на особен закон.“

В малармеанския най-завършен вариант на символизма отрицанието на прозаичната и враждебна на твореца действителност, характерно за романтиците, Бодлер, отчасти за Верлен, Рембо и „прокълнатите“ поети, преминава в нов тип опозиционност — между твореца и неразбиращата го тълпа, неспособна да се извиси до езотеричното му поетическо слово. Възведено от Маларме в „принцип“ (полският модернист Антони Ланге го назовава „*ges sacra*“ — „свещен предмет“), то до голяма степен губи комуникативната си функция. Като сравнява поезията с музиката, френският символист съжалева, че „най-голямото“ изкуство е лишено от свой особен, сакрален език, който да я огражда от непосветените.

Въздействието на романтизма върху лириката на Бодлер се изразява в повишената мощ на субективния израз, в разоковаването на лирическото „аз“. Динамизмът и трагизмът, присъщ на романтичната поезия от 30-те години на XIX в., характеризира и Бодлеровите стихове от 50-те години. Не е пресилена и близостта, която открива Д. Обломиевский между макабричните мотиви на тлена и разпадането у Бодлер (израз на неговото схващане за „странната красота“) и някои аналогични мотиви в стихосбирката на В. Юго. „Ориенталски мотиви“ („*Les orientales*“, 1829). Романтично е по същество и социално неориентираното бунтарство на Бодлер. Въпросът за участието на поета в революцията от 1848 г. и постепенното му отдръпване от политическия радикализъм на младежките години под влияние на задушната обществена атмосфера в първите години след преврата на Наполеон III (1852) е важен въпрос, но той излиза от рамките на темата. Като се абстрахираме от социално-психологическия подтекст на тази тема у Бодлер, важно е да посочим, че романтичното в него-

¹ Преводът е от автора.

вото бунтарство е заложено в мащабността на поетическите видения и в неприемливостта на лирическия герой. Като поетическа тоналност цикълът „Бунт“ („Отречението на св. Петър“, „Каин и Авел“ и „Литании на Сатаната“) напомня за поезията на Вини и особено на Байрон (появата на темата за Каин вероятно е навеяна от Байроновата мистерия „Каин“). „Сатаническата“ тема у Бодлер не означава само атеизъм, както предполагат някои буржоазни изследователи, но и открито тираноборчество в духа на Байрон и Шели, особено актуално в епохата на Малкия Наполеон. Ще си позволя да цитирам финала на „Авел и Каин“ в сполучливия превод на Г. Михайлов, тъй като той е може би най-ярката илюстрация на тираноборческия патос на поета:

Деца на Авеля, завинаги стрелата
срази желязото — да блесне вашият срам!

Деца на Каина, възлезте в небесата
и на земята тук хвърлете бог оттам.

Драгоценно свидетелство за опозиционните настроения на Бодлер са неговите наброски към предговора на „Цветя на злото“, в които поетът не скрива отвращението си от обществено-политическия и културния живот в родината си: „Франция преживява фазата на вулгарността. Париж е център и излъчване на световната глупост. . . Вулгарността в този свят достигна такава плътност, че за истинския интелект реакцията спрямо нея придобива силата на неистова страст.“

(Интересно е да се отбележи, че и в творчеството на другите двама големи представители на френския символизъм — Верлен и Рембо, бунтарските мотиви също заемат важно място. Още в „Сатурналии“ (1866) Верлен разкрива рязко отрицателното си отношение към пошлото буржоазно общество, създавайки образите на г-н Прюдом, Знатната дама и др. Сатирично-изобличителното начало у младия Рембо намира най-значителен художествен израз в стихотворенията „Ковачът“, „Наказанието на Тартюф“, „Първо причастие“ и др., макар че те чувствително се различават по образната си система от цикъла на Бодлер. Нека добавим, че в една по-късна епоха, през героичните дни на пролетта на 1871 г., Верлен и Рембо застанаха рамо до рамо със защитниците на Комуната.)

Друга съществена черта, която обвързва творчеството на Бодлер, родоначалника на европейския символизъм, с романтизма, е концепцията за „съответствията“. В „Нови бележки върху Едгар По“, писани в годината, когато излизат от печат „Цветя на злото“, писателят заявява: „Този възхитителен, този безсмъртен инстинкт за Красивото, който ни кара да разглеждаме Земята и гледките ѝ като впечатление, като съответствие на небето. Неутолимата жажда по всичко отвъдно, което разкрива живота, е най-очевидното доказателство за нашето безсмъртие.“

Приведеният цитат разкрива най-пълно теоретическата основа на Бодлеровата концепция за „съответствията“, на която беше съдено да се превърне в основа на символистичната онтология и естетика. Идеологическият неоплатонически характер на тази идея не подлежи на съмнение. В по-непосредствен исторически план обаче тя разкрива връзките на Бодлер с мистическите идеи на XVIII в. чрез посредничеството на немските романтици. В същност мисълта на френския поет е доста точна перифраза на идеите на шведския мистик Сведенборг, на френските „илюминати“ Сен-Мартен и Месмер. В най-прочутото си съчинение „Arcana coelestia“ (1749—1756) Сведенборг разглежда в мистично-религиозен план единството на видимия свят (вселената) като сцепление на материално и духовно в противовес на материалистическите теории на просве-

тителския век. Докато изходен пункт на френските философи материалисти е признанието за първичността на материята по отношение на съзнанието (Дидро дори достига до идеята за хетерогенната самодвижеща се материя като основа на развитието), мистиците-антипросветители изтъкват приоритета на духовното начало. Тази неоплатонична концепция застъпва и реакционният френски философ и писател от онази епоха Жозеф дьо Местр: „Всичко в този свят, което виждаме, се отнася към друг свят, който не виждаме. Ние живеем сред система от невидими неща, проявени видимо.“ По такъв начин на аналитичната (разчленяваща и обясняваща) насоченост на материалистическата философия на Просвещението мистиците-илюминати противопоставят своята синтезирална (свързваща, обединяваща) концепция за света, изградена върху неоплатоничната представа за материалния свят като отражение на света на идеите.

Немският романтизъм като най-ранна проява на европейския романтизъм естествено възприема антипросветителските идеи на мистицизма от XVIII в. При него обаче идеята за съответствията е обогатена от привнасянето на един мистичен пантеизъм, който съществено се различава от спинозисткия пантеизъм на Гюте. Идеята за „съответствията“, вече доста близка до Бодлеровата концепция, срещаме у Новалис, една от крупните фигури на ранния немски романтизъм: „Хора, животни, растения, камъни и звезди, елементи, звуци, цветове се явяват заедно като едно единствено семейство, действуват и се отнасят като един и същ вид. (Нека отбележим мимоходом, че пантеизмът е характерен и за английския романтизъм, особено за поезията на Шели, но тъкмо немският му мистичен вариант оказва въздействие върху френските романтици и предсимволисти — Юго, Нервал, Балзак (разказът му „Серафита“) и др.)

И ако в цитираната мисъл на Новалис на преден план излиза мистичната идея за „съответствията“ като ирационално смесване на разнородни предмети и явления, друга мисъл на немския поет можем да поставим в преддверието на модерната поезия. Впрочем едва ли е случайност, че и символисти, и сюрреалисти търсят корените си у Новалис, който казва: „Странно е, че недрата на човека досега са разглеждани толкова оскъдно и са така бездушно третирани. . . . Колко малко все още е използвал човек физиката за душата и душата за външния свят. Разбиране, фантазия, разум — това са оскъдните защитни средства на вселената в нас. За техните чудесни смешения, форми и преходи — нито дума. Никому още не е хрумвало да търси нови, неподозирани сили, да проследи техните родствени взаимоотношения.“

Също на Новалис принадлежи следната мисъл, изказана в неговите „Фрагменти“, на която сюрреалистите обръщат особено внимание (например Елюар я цитира в книгата си „Да дадеш да видят“): „Нищо не е по-поетично от всичките преходи, от всичките хетерогенни смеси.“

И все пак за Бодлер въздействието на Новалис е само свързващо звено с идеалистическата мистика на Сведенборг. Идеята за „съответствията“ му е внушена от една мисъл на немския романтик Хофман, която той цитира в своя критически „Салон за 1846 г.“: „Не само на сън, не само в лекото замайване, което го предшества, но и в будно състояние, щом дочуя музика, веднага намирам аналогия и интимно единение на багри, звуци и аромати. Струва ми се, че всички тези явления са породени от един и същ лъч светлина, че те неминуемо трябва да се обединят в неповторим концерт.“ Тук е уместно да се отбележи, че у Хофман идеята за „съответствията“ е много близка до психологическия феномен синебезия, който се изразява във взаимната асоциативна възбудимост на различните сетива. Различните форми на синебезията, доразвити от школата на символистите, не се изчерпват с класическия тип „audition colorée“ („цветови слух“), но и с много други смешения на данни от сетивата, за които говори още Новалис. Така например в един от

класическите романи на френското декадентство — „Наопаки“ от Юисманс, героят де з'Есент, ранният тип на декадента от онази епоха, оприличава вкуса на кюрасото на звуците на кларинет.

Прякото въздействие на синестетичната концепция на Хофман върху Бодлер можем да проследим в статията му „Рихард Вагнер“ и „Танхойзер“: „Това, което би било наистина изненадващо, е звукът да не може да внуши цвят, багрите да не могат да дадат идеята за една мелодия, и звукът и цветът да са неспособни да изразяват идеи, тъй като нещата винаги са се изразявали чрез **в з а и м н а а н а л о г и я**, от деня, в който бог създаде света като сложна и неразделима цялост.“

Съвсем очевидно е, че при Бодлер идеята за „съответствията“ обхваща както мистичната концепция на Сведенборг за тайнственото „кореспондиране“ между материалния и духовния свят, така и по-конкретната ѝ реализация във формите на синестезията. Най-завършен художествен вид придобива тази идея в прочутия сонет „Съответствия“. Ще си позволя да го цитирам изцяло в известния превод на Г. Михайлов, най-талантливия преводач на символистичната поезия у нас:

Природата е храм, де живи стълбове
понявга смътен звук отронват мимолетно.
Човек минава там, посрещнат вред приветно
от вечни символи — безкрайни лесове.

Там — както общ отзвук в единство беззаветно
на всеки звук и ек за миг се отзове,
благоухания, бои и звукове
в една хармония се сливат съответно.

Там има аромат, по-девствен и по-свят
от свежа детска плът и звука на хобоя;
но има извратен, тържествен аромат —

тамянът, амбрата, мускусът и бензоат —
и той разкрива в миг пред нас безкрайността,
опива чувствата, възнася мисълта!

Не е безинтересно да се отбележи, че Бодлер е имал и индивидуални предразположения към синестезия. Особено голяма роля в неговата поезия играят обонятелните усещания. Едва ли е случайност, че екзотичните аромати, споменати в сонета (тамян, амбра, мускус и бензой), поетът определя едновременно като „извратени“ и „тържествени“. В тази привидна противоречивост се оглежда и неотразимата привлекателност на екзотичния ландшафт, познат на поета от пътуването му до о-в Бурбон, и чувствените асоциации, свързани с любовта му към мулатката Жан Дювал, персонификация на „странната красота“, на „цветята на злото“. По такъв начин в заключителните терцини, представящи синтез на поетическата идея, отново се натъкваме на Бодлеровата дуалистичност, характерно за която е противопоставянето на греха и светостта, на порока и целомъдрието, като въплъщение на духовното и материалното в духа на свиденборгианската мистическа идея. У Бодлер тези начала са противопоставени, но не са равностойни. Поетът отдава предпочитанията си на „извращения, тържествен аромат“, защото „той разкрива в миг пред нас безкрайността“. Именно в този пункт откриваме новаторското идейно-художествено решение на Бодлер в сравнение с цялата дотогавашна поезия. За него „съответствията“ не са естетически самоцелна игра, а оня мистичен посредник,

посредством който поетът постига интуитивно „безкрайността“, т. е. неведомия смисъл на битието и творчеството.

Същата идеалистическа концепция застъпва в книгата си „Sartor Resartus“ видният английски философ и естет Томас Карлайл, един от рядко споменаваните духовни предшественици на символизма: „Видимият предмет, а дори и въобразеният предмет, предметът, който можем по някакъв начин да си представим като видим — какво е той, ако не одеяние на по-висшето, на небесното Невидимо.“ А много по-късно един от теоретиците на символизма Шарл Морис заявява: „Изкуството не е нищо друго освен проявител на Безкрайността.“

Разбира се, внимателният читател веднага би открил противоречия в заключителните терцини на Бодлеровия сонет. Как е възможно „извратеният аромат“ да „опива чувствата, възнася мисълта“? Оказва се, че при Бодлер, създателя на концепцията за „странната“ красота, това не е никакъв парадокс. Той открива много по-значими естетически стойности в различните прояви на порока на болезненото и извратеното, отколкото в целомъдрието на добродетелта. Идеята за „странната“ красота, свързана с естетизацията на грозното, порочното и уродливото, е заложена още в заглавието на единствения му поетически сборник — „Цветя на злото“. В тази находчива метафора е заключено цяло светоусещане — плодовете на злото са въведени в нов естетически ранг, те са гибелно привлекателни като отровни цветя, именно те излъчват този „извратен, тържествен аромат“, за който пише поетът в „Съответствия“. И в това отношение Бодлер прави крачка напред в сравнение с парнасци. Той възприема от тях култа към красотата, но въвежда един нов момент — безразличието към естетическите стойности, които я съпровождат. Именно това разделяне на естетичното и етичното, които вървят винаги заедно в класическото изкуство, е началото на декадентското у Бодлер, което впоследствие се задълбочава у същинските символисти. Нека припомним четиристишието от „Химн на красотата“, в което е формулирана концепцията на „странната“ красота:

Какво от туй, дали от Ада или Рая
— Чудовищна! — при нас ти идваш, Красота?
С една усмивка щом разтваряш към Безкрая —
любим и непознат — едничката врата!

И тук, както и в „Съответствия“ цел на поезията е безкрайността, но не като дилема на познанието, а на изживяването.

При същинските декаденти „странната“ красота като проява на безразличие към етическите стойности прераства в идеята за твореца, стоящ над обществените условности и морала („отвъд доброто и злото“ според известната формула на Ницше). Идеята за освобождаващата, възродителната функция на поезията в епохата на декадентството („Изкуството е освобождение“ — заявява Ш. Морис) има двоен източник — у романтиците, възприели постулата на Кант, че „геният не се подчинява на правилата, а сам ги твори“, и в „дионисиевската“ стихия на древността, изтълкувана по твърде своеобразен начин от Ницше.

Да се проследи идеята за „съответствията“ в художествената практика на френския символизъм би означавало да се разработи самостоятелна студия. Заслужава да се отбележи само, че нейната еволюция е свързана с редуцирането на идеалистическата сведенборгианска концептивност и със засилването на синестетичната асоциативност. Така е в знаменития сонет на Рембо „Гласните“ (1871), в който поетът постулира изводите на своето „цветово чуване“. Интересен момент, непосочен досега от никой последовател, е сливането на два типа интонации в тази знаменита творба на Рембо — на вещателя-прорицател, от една страна, и на безстрастния фиксатор на асоциации, от друга:

А-черно, Е-бяло, И-червено, Ю-зелено, О-синьо, гласни,
някой ден ще разкрия аз вашия скрит произход.

А-черен корсет, мъхнат от мушици атлазени,
що бръмчат край зловония в таинствен брод.

Именно втората, псевдообективистичната линия подема Ръоне Гил в своя „Трактат за словото“ (1886), където се опитва да подведе интуитивните озарения на поета под знаменателя на научната формулировка. По такъв начин идеята за „съответствията“ деградира до търсене на адекватност между сугестивното внушение на творбата и нейната евфонична, звуково-евокативна организация. Тук вече навлизаме в обширната и тясно свързана с поетиката на символизма проблематика на съотношението между поетическа сугестия и музика, но аз ще се задоволя да цитирам един откъс от отговора на Р. Гил на знаменитата „Анкета за литературната еволюция“ (1893, Жюл Юре), свидетелствуващ за довеждането на Бодлеровите идеи до абсурд. Говорейки за стиховата оркестрация, Гил отправя следните съвети към поетите: „При подбора на думите трябва да се излиза още и от езиковите ресурси, като се действа така, че желателното им и пресметнато съчетание да представлява математически и невестествен еквивалент на музикалния инструмент, при помощта на който оркестрантът предава конкретно душевно настроение. Така например за изразяване на наивност и простота оркестрантът-музикант трябва да се откаже от саксофоните и тръбите, а поетът-оркестрант от своя страна трябва да избягва думи, претоварени с буквите О, А и експлозивното Ю.“

Нека добавим най-сетне, че идеята за „съответствията“ живо интересува Маларме, който се възвръща към сведенборгианската мистическа идея за „универсалната аналогия“. Видният теоретик и критик на символизма Алберт Тибоде приписва на въздействието на Маларме идеята на Камий Моклер да създаде речник на аналозите.

Българският символизъм не познава идеята за „съответствията“ в този разгърнат теоретичен вид, който тя придобива във френската модернистична поезия. Доколкото ги откриваме в поезията на нашите символисти, „съответствията“ не обладават идеен, концептуален, а индивидуално-психологически характер. Дори в лириката на Яворов, която по драматичната си тоналност издава най-голяма близост с творчеството на Бодлер, не можем да намерим опорна точка за сравнение в тази насока. Своеобразните „анalogии“, върху които е построено например стихотворението „Въздишка“, са по-скоро израз на поетовото психологическо състояние, отколкото на някаква обобщаваща идея. Двата куплета на стихотворението разкриват една душевна нагласа, която теоретиците на френския символизъм назовават „l'état d'âme“ („душевно състояние“):

На гаснещия ден прощалните зари
и аромат от рози, покъсани без жал;
на лебед песента, все болен от зори —
душата ми самотна и нейната печал...

Ах, тихата печал на скорошната нощ
и в храсти оголели въздишка на зефир;
широките крила, отпуснати без мощ —
душата вече мъртва — и гробният ѝ мир.

Вътрешната статичност на това стихотворение, която е в успоредица с кудожествената цел да бъде внушено състояние, е подчертана и от отсъствието

на глаголни форми. Сложното психическо състояние може да бъде окачествено и като „вътрешен пейзаж“, доколкото то е съчетано с елементи от обективен пейзаж, „филтрирани“ през душевността на поета. Това е едно от основните „съответствия“ в поетиката на символизма. Или, както гласи знаменитата мисъл на Амиел: „Един какъв да е пейзаж е едно душевно състояние.“ Като цяло стихотворението носи очарованието на недоизказаността и внушението, на поетическата сугестия според символистичната терминология. В статията си „Рихард Вагнер и „Танхойзер“ в Париж“ Бодлер категорично постулира това свое разбиране: „Що е чистото изкуство според съвременната концепция? Това е създаване на сугестивна магия. . .“

На свой ред Маларме пояснява схващането си за поетическата сугестия по следния начин: „Да се назове предметът значи да се унищожи три четвърти от поетическата прелест, която дава постепенното отгатване; да се внушава — това е идеалът.“

Тъкмо такова поетическо внушение откриваме в краткото Яворово стихотворение „Въздишка“, което рядко е привличало погледите на изследователите. По-детайлният анализ на стихотворението показва основната ос на „аналогите“: заникът на деня — самотата и страданието на поета; приближаването на зимата — смъртта на поета. Следователно в двата куплета има градиране на настроението или по-точно задълбочаване на чувството за безнадеждност. То е внушено обаче не директно, а чрез загатване, намек и недоизказване. Основен структуриращ елемент в стихотворението е образът на лебеда. Един от често срещаните символи в поезията на направлението, той въплъщава духовната аристократичност на избаника-творец. Но и образът на лебеда е поднесен сугестивно в стихотворението — той е назован не пряко, а чрез намек за предсмъртната му песен в синтактично усложнения трети стих на първия куплет — „на лебед песента, все болен от зори“. В паралелния трети стих от втория куплет лебедът въобще не е назован, смъртта му е внушена чрез перифраза — „широките крила, отпуснати без мощ“. Паралелистични са и символистичните уподобявания л е б е д — п о е т в третите и четвъртите стихове на двата куплета, чрез които се избягва класическият тип сравнение. Това е типично символистично достойние в поезията, крачка напред в сравнение с поетиката на романтици и парнаристи. Маларме заявява на Е. Дюжарден, че е изхвърлил думата „като“ от поетическия си речник, а К. Моклер пояснява разликата между натуралисти и символисти по следния начин: „Натуралистът ще напише: Спомените му бяха като увехнали цветя.“ Символистът ще каже: „Цветята на спомените му увяхнаха.“

Ако се опитаме да резюмираме смисъла на „съответствията“, заключени в стихотворението „Въздишка“, лесно ще установим паралелизъм между образите и пейзажните детайли и по-общата идея за неизбежния упадък на силите на човека и смъртта, която ще последва.

В „Нирвана“ се натъкваме на аналогичен символ, но темата за смъртта, която в модернистичната лирика на Яворов приема формата на болезнена obsesia, е интерпретирана в плана на боязънта от неизвестното, известен още от древногръцката лирика. Образът на студените прозрачни води е символ на ледената прегръдка на смъртта:

Предвечните води, всевечните води — кристални,
бездънни и безбрежни, призивно прохладни. . .

Но страх ни е да прием, нас — страдални,
безсънни, безнадеждни, знойно жадни.

Към интересна интерпретация на едно от най-сложните стихотворения в поезията на Дебелянов — „Гора“, навежда един детайл от цитирания сонет

на Бодлер „Съответствия“. В първия куплет поетът уподобява символите на „безкрайни лесове“. Вън от съмнение е, че и Гората в многозначната интерпретация на Дебелянов (навсякъде той пише понятието с главна буква) е символичен образ. Имаме всички основания да го окажем като равнозначен на образа на Водите у Яворов. Но принципната разлика между двамата поети при интерпретацията на темата за смъртта е в това, че при Дебелянов — в съответствие с една по-нова декадентска щампа — тя е ласкава и примамлива, защото е утешителка от житейските страдания и несгоди. В същност един по-прецизен анализ би показал, че в това стихотворение надделяват повече чертите на хармонична успокоеност, присъщи на романтичния пантеизъм, отколкото символистичното ирационално безпокойство. Именно в този пантеистичен аспект трябва да се тълкува смъртта като завръщане във вечното лоно на природата-майка. Трудността при тълкуването на това стихотворение се увеличава от факта, че ключовият символ в него е завоалиран. При повърхностен прочит то би могло да се възприеме от мнозина дори като пейзажно стихотворение. А между това интерпретацията на основните символи недвусмислено разкрива авторската идея. „Гора“ е пресечна точка на два образа-символа, единият от които е статичен, а другият — драматичен. Както вече посочихме, Гората е символ на смъртта — изцелителка от земните неволи. Тя е статичен символ, защото в отличие от средновековния християнски, отчасти от ренесансовия и по-късно бароковия символ на застрашаващата смърт (призрак с коса в ръцете) възплава романтичната пантеистическа представа за смъртта като екстатично сливане с битието. Активният символ е образът на пътника, илюстриращ преходността на човешкото битие. От пресичането на двата символни конгломерата в последната строфа изниква идеята за смъртта — избавителка от злини. Нещо повече, в духа на Шопенхауеровия квиетизъм темата е оцветена от специфичния нюанс на „волята за смърт“:

Че дълги дни към хубост вярна в набег безцелен устремен,
той вред в полето е настигал следите на предвечна тлен
и сам е свърнал — на Гората в съкровищните самоти,
последна радост да изведа, последна скръб да приюти. . .

Този квиетичен момент е подчертан съвсем определено от поета („и сам е свърнал. . .“), а централната тема (на смъртта) е сугестивно внушена посредством подходящ семантичен фон („предвечна тлен“, „последна радост“, „последна скръб“). Хармоничната уравновесеност на цялото стихотворение е подсилена и чрез рондовия повторително-подземащ похват, прибавящ към музикализиращата сугестия на стиховия поток.

Трети тип образ, символизиращ смъртта, срещаме в цикъла на Дебелянов „Под сурдинка“. Той се идентифицира с образа на красива жена, царица и т. н. В своята великолепна книга „Символизъмът и символиката в поезията на Млада Полша“ полската изследователка М. Подраза-Квятковска се спира подробно на топоса „смърт“ в модернистичната поезия и достига до заключението: „Смъртта бива интерпретирана алтернативно с нирваната; и в двата случая това не е толкова „танатос“, колкото „евтаназия“, т. е. добра, безболезнена смърт.“ Разгледаното стихотворение на Дебелянов е потвърждение на тази мисъл. Но Подраза-Квятковска илюстрира топоса „смърт“ в полската модернистична поезия чрез обобщен женски образ: „Това е фигурата на жена, повече или по-малко нереална, понякога наситена с елементи на еротизъм, носеща винаги успокоение най-често чрез поставяне на длани.“

В четвъртата заключителна част на цикъла „Под сурдинка“ символът на смъртта е персонифициран в образа на незнайната царица, под чиито кули е спрял в полунощ поетът. Но в отличие от полския вариант, на който се спира

в книгата си М. Подраза-Квятковска, нашият поет избира по-романтичен вариант. Макар и сугестивно неуловим, мотивът на смъртта съставя драматичният емоционален обертон на целия цикъл. Той е загатнат още в епиграфа, взет от Блок. Първата част завършва тревожно-предупредително:

— Далече тътне лиха сприя
и дебне в мрака, дебне — Тя!...

Мотивът на трагичното предчувствие, който се сплита с мотива на равносметката, се съгъстява в третата част, където незнайният съдник произнася словата:

че аз, в живота съм те звала,
а ти си сам Смъртта избрал...

В последната част на цикъла мотивът се модифицира като копнеж по добрата смърт, смъртта-евтаназия (т. е. освободителка от страдания). Заключителният акорд на творбата е с поразителна образна инвенция, една от най-впечатляващите в българската символистична поезия:

Царице, спрях до твоите кули —
прати ми в презнощ вихрен стон
кат бледен лист да ме отбрули
от моя обезлистен клон.

Трагедийността на психологическата ситуация е внушена чрез подходящи семантични „петна“, носещи емоционална, а не смислова информация („вихрен стон“, „бледен лист“, „да ме отбрули“, „обезлистен клон“).

Трите разгледани символа на смъртта (Водите, Гората, тайнствената царица) навеждат към една съществена черта на символа като основна естетическа категория в символистичната поезия — неговата м н о г о з н а ч н о с т. Както показват това и изследванията върху нашия символизъм, редица творби и до ден днешен си остават трудно достъпни за анализ и не се получили задоволителна интерпретация. Достатъчно е да посочим само „Чудовище“, „Така“ и „По-близо до заход“ на Яворов, „Гора“ и „Нощен час“ на Дебелянов. Нека припомним още, че теорията на символа остава напълно неразработена в нашата литературна наука и това е сериозна спънка за разгръщането и на символистичните проучвания. (Споменатата вече полска изследователка М. Подраза-Квятковска посвещава цялата първа част на своя труд, озаглавена „Теория на символизма“, на тези важни теоретични проблеми.)

В анкетата на Ж. Юре в отговор на въпроса, как трябва да се разбира понятието „символ“, Маларме отговаря, че той е „постепенно възкресяване на обекта в паметта, показващо душевното състояние на поета или, обратно, извличане на собственото му душевно състояние от обекта“. В това важно изказване на Маларме се оглеждат двете основни, принципно различни насоки в развитието на символизма — импресионистичната („постепенно възкресяване на обекта в паметта“) и собствено символистичната („извличане на собственото му душевно състояние от обекта“). Който и изобразителен принцип да е предпочетен, символът неизменно остава многозначна, т. е. отворена за тълкувания структура. В този план се налага и разграничението между символа и алегорията като принципно различни художествени структури. Повечето от съвременните изследователи приемат символа за многозначна категория, свързана със сугестивната същност на символистичната поезия, а алегорията — за едно-

значна. Така според Юнг символът е формула за сравнително малко познати явления, докато алегорията е трансформация на познат факт. Сугестивната функция на символа е подчертана и в „Манифест“ на Мореас от 1886 г.: „Ценността на символистичното изкуство се базира на това никога да не достига до концепцията на идеята в себе си.“

Справедлива е забележката на съвременния френски литературовед Ролан Барт, който в „Критика и истина“ (1966) заявява, че символът не е образ, а множество значения. Любопитно е да се приведе и разграничението между символ, алегория и сравнение, направено от Гастон Пелисие в „Еволюцията на поезията през последния четвърт век“ (1901): „Какво собствено е символът? Да го отграничим от сравнението и алегорията. Докато сравнението взема под внимание двата члена, като ги отдалечава един от друг, символът ги свързва тясно или, по-точно казано, слива ги в една цялост. Що се отнася до алегорията, тя е много по-близка до сравнението, отколкото до символа. На идеята, вече уловена от ума независимо от всички чувствени форми, тя налага образ, взет от вътрешния свят; тя е само удължено сравнение.“

В духа на цитираните съображения ми се струва терминологически не-прецизирано и рисковано разграничението на символа на два типа (символ-йероглиф и символ-алегория), предприето от мене в книгата ми „Българският символизъм и европейският модернизъм“ (1974). Там вярно е анализирана принципната разлика между еднозначността и многозначността, но е по-правилно те да се свързват поотделно с алегорията и символа.

Многозначността на символа не се изчерпва с това, че различни образни конфигурации могат да символизират една и съща идея (както проследихме това при топоса „смърт“), но и в многослойността на отделния символ, който предполага няколко значения. Тук можем да припомним едно по-широко тълкуване на символа от Киари, според когото всичко, което свидетелствува за „универсалната аналогия“: алегории, митове, приказки, може да бъде употребено и като символ.

Като илюстрация на втория тип многозначност на символа може да послужи Яворовото стихотворение „Сфинкс“, което рядко е привличало погледа на изследователите. Странно порождение на древната митологизираща мисъл, сфинксът твърде отдавна е започнал да функционира в културната история на човечеството като символ на съкровена тайна, ключът към която е загубен. В Яворовата интерпретация темата на тайната („пребулени се влачат плачещите тайни“) е обогатена от мотива на мълчанието („Сърце ми ги не вижда: вижда и мълчи“). Оригиналноста на Яворовата интерпретация е заложена в двойствеността на основния символичен образ. При него сфинксът е едновременно и обективираният образ на древното чудовище („И сфинкс един ме гледа — камък неподвижен“), и самият поет. Уподобяването на поета и сфинкса се осъществява чрез рефреноподобния четвърти стих на всяка строфа, който варира основната тема — на трагичната самота и мълчанието. В последния куплет тя е изведена най-категорично: „сърце ми всичко знае — вечно ще мълчи. . .“. По такъв начин чрез сложното преплитане на субектно-обектните връзки (поетът е сфинксът, но същевременно и не е, както сърцето му „чуи—не чуе“) Яворов създава оная „евокативна магия“, за която говори Бодлер.

Темата за бягството в „отвъдния“, „идеалния“ свят в символистичната поезия се нуждае от някои принципни допълнения. Вече подчертах в главата „Проблеми на романтичната поетика“ (из книгата ми „От Данте до Елюар“, 1976), че мотивът за странствуването, пилигримството, който е своеобразна модификация на космическия евазионизъм на романтиците, преминава и в поезията на модернизма. Модификация на космическия евазионизъм е и темата за бягството в идеални светове. Прототипът на това бягство, мотивирано

от неуютността на пошлата еснафско-бюргерска и буржоазна действителност, представя следната знаменателна мисъл на Новалис: „Ние мечтаем за пътешествия из вселената. Нима вселената не е в нас? Ние не познаваме дълбините на нашия дух. Навътре води изпълнен с тайни път.“ Макар че поезията на романтиците не се освобождава напълно от описателността на предшествуващата лирика, в това изказване на немския романтик можем да открием принципите на бъдещия „вътрешен пейзаж“ на символистите и по-специално варианта на темата за бягството в „отвъдни“ светове. Съпоставителният анализ на Дебеляновото стихотворение „Полет“ и на Бодлеровото „Възшествие“ (вж. „Българският символизъм и европейският модернизъм“, с. 75—76) категорично сочи съществени различия в интерпретацията на темата — идеалистически усложнения в духа на концепцията за „съответствията“ у Бодлер, неоромантична трактовка у Дебелянов, при която социално-психологическите референции са ясно доловими.

Напълно отсъства мистичният мотив на „съответствията“ при разработката на темата за полета в „отвъдни“ светове и в подчертано импресионистичната лирика на Хр. Ясенов. В стихотворния цикъл „Небе“ символът се приближава до алегорията, тъй като е назован пряко и губи многозначността си:

Как много и мойта душа прилича на твоите лазури,
о мое просторно небе — родина на слънце и бури.

Както и при Дебелянов, въображаемият полет в небесата не цели мистично „съответствие“, той е мотивиран социално и психологически („Аз съм бедния син на земята, изнемогнал от скърби и труд. . .“). А ето и конкретизацията на „светлия мираж“, съзрян от поета:

аз се нося над сънни морета
и над звездните сфери летя,
запленен от неznайна планета,
упоен от мистични цветя.

Един от най-оригиналните варианти на разглежданата тема в европейската модернистична поезия откриваме в стихотворението на Яворов „Видения“. В него идейно-психологическата ситуация е „преобърнатата“ посредством огледалния принцип на отражението, използван често в херметичната лирика на Маларме:

Небе — куршумена безкрайност — отразено
през ледена вода в куршумени води.
Самотен коленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди —
ни ден, ни нощ — безцветен здрач-мъгла.

Условността на този символичен пейзаж е подсилена от дематериализацията, характерна за огледалното отражение. И в по-традиционния вариант „отвъдните“ светове са лишени от предметна осезаемост и ярки багри, но във „Видения“ пейзажът се е стопил в „безцветен здрач“.

Смисълът на огледалното преобръщане е заложен в опровержението на възможността за духовен полет в състояние на екстатичен възторг. За поета това е опровергана илюзия. Във втората строфа символичната идея за ирационалното страдание и самотата е обогатена чрез твърде изразителни детайли. Притчово деформиран е и образът на лирическият герой, отразен в дълбините,

страданието е символизирано чрез алюзията на Христовия трънен венец. Но в огледалното отражение е заложен и друг символистичен смисъл — съзнанието за безцелността и безсмислието на човешкото съществуване. Такава е функцията на микрообраза „сенки рой“. Визуално-перцептивно той съответства на огледалната деформация, а в концептуален план — на безсмислената преходност на битието. Върху екрана на „куршумените води“, който е в същност екранът на поетовата памет, лирическият герой е безсилен да улови беглите видения на миналото:

Безцветни

край сянката ми шетат сенки рой,
залутани безцелно, жадни за покой. . .
Минуват сенки: в погледите мимолетни
и съжаление, и уплах се чете.
Минуват , заминуват и не спират те.

Превръщането на „куршумената безкрайност“ на небето в „куршумени води“ на духовния взор дава на поета огромни изобразителни предимства, каквито традиционният вариант на темата не би му предоставил.

Що се отнася до другата тема — на безприютното скитничество, тя е една от водещите в поезията на Яворов (макар и слабо разисквана досега) и е твърде често срещана в творчеството на останалите наши символисти. Дори само нейното проследяване би дало изобилен материал върху естетиката и поетиката на българския символизъм.

Проблемите на българската символика и на символистичната естетика и поетика са взаимно обусловени. Актуалното състояние на символистиката у нас предопределя и степента на разработеност на общотеоретичните проблеми на символизма. От друга страна, активизирането на разработването им спомага и за развитието на цялостното изследване на българския символизъм. Разбира се, изучаването на символистичната естетика и поетика у нас е оправдано само като предпоставка за по-дълбоко вникване в проблематиката на българския символизъм. Това разбиране предопределя и облика на настоящата статия, в която основни проблеми на символистичната теория и поетика са разработени предимно върху материал от нашата поезия. Ще си позволя да добавя, че подобен род изследвания са само подстъп към едно фундаментално изследване на българския символизъм, необходимостта от чиято скорошна поява е очевидна.

НЯКОИ МОМЕНТИ ОТ ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА д-р КРЪСТЕВ

Георги Цанков

„Една тъй твърда, упорита, човеколюбива, строга, догматична, тържествена личност в областта на критиката.“

Проф. Александър Балабанов

Студентите, които го познавали само от университета, го наричали „човекът в сиво“. Не защото бил „сив“ като личност, а защото дрехите му били неизменно подбрани в сиво. От няколкото достигнали до наши дни фотографии ни гледа сериозен кабинетен учен, европейски интелегент, разбира се, с очила и папионка, с високо чело и рано олисяла глава. Ако честността можеше да бъде позната по лицето, то без колебание бихме казали, че това лице е честно, нещо повече, че това е одухотвореното лице на идеалист, който не търси от живота нищо за своя полза, който не ламти за материални блага, а живее в обкръжението на съкровени си духовни стремления.

Но нека го оставим за малко и се опитаме да си представим България от времето преди един век, в навечерието на Освобождението. Всичко в нея неумолимо води към стихийното материалистическо виждане на нещата. Жаждата да преживееш, да се погрижиш за насъщния в безкрайните робски дни и същевременно преклонението пред борбата, пред онези титани, които нямаха време да търсят отговор на въпроса, кое е първично — битието или съзнанието, защото пред тях стоеше единствената свещена задача — да променят битието, да изострят съзнанието, които изгаряха в политическата борба, за да се превърнат сами в съзнание, в народна памет; тази жажда и това преклонение осмисляха дните на българите в онези последни робски години, когато се проля най-много кръв и се родиха най-много надежди. Идеализмът на онези години нямаше нищо общо с болнавото метафизическо размишление на Запада: това беше здрав, оптимистичен идеализъм, който искреше от вярата в материалното, в действителността.

Освобождението дойде и погледите потърсиха нови хоризонти. Западът мамеше с дълбочината на своята философия, с идеализма, който се откъсваше от проблемите на деня, от катадневната политическа борба и приобщаваше духа към всевечните тайни. По-скоро не Западът, а Германия, страната на Кант и Хегел, на Гьоте и Шилер бе извор на тази мъдрост. Защото Франция имаше свои, по-земни и по-човечни удоволствия, тя се грижеше не само за духа, но и за тялото на своите възпитаници, а Британската империя, потънала в мъгла, бе много далече.

Нещо своеобразно отличава веднага нашите писатели — немски възпитаници. Кръстев и Пенчо Славейков, Кирил Христов и Теодор Траянов, донякъде Боян Пенев, това са първите имена, които изникват в паметта ни. Двамата от кръга „Мисъл“ не видяха страшното израждане на Германия, те останаха с възхищението си от немската демокрация и от духа на немския народ. Кирил Христов предрече пророчески трагичното и чудовищно бъдеще, а Теодор Траянов до края на живота си остана верен на идеалистическите видения в своя по немски трагичен мир. Българите не се движеха сред немското бюргерство, те познаваха университетската, високонравствена и хуманистична Германия, прекланяха се пред силата и величието ѝ, пред нейното минало и пред перспективите, които тя им откриваше.

За три години в тази страна Кръстев трябваше да научи много неща. Трябваше да усвои „опасните богатства“ на цял един век от историята на Европа, трябваше не само да учи, но и да приема или отхвърля примамливи доктрини. Шопенхауер и Ницше омагьосваха, психологията се бореше за място до философията, а естетиката се готвеше да навлезе в решителна борба за признаване на суверенните ѝ права. Надигаха глава социологията и икономиката, техниката започваше да върши чудеса, а работниците все повече се заслушваха в учението на социалистите. В този объркан свят, който скоро щеше да се обърка още повече с появата на Фройд и Бретон, на Бунюел и Дали, в този свят, който според някои вървеше към гибел, вече застрашително растеше „призракт на комунизма“, който щеше да смаже илюзиите за хуманна демокрация ка дребнобуржоазните мислители и да накара империализма да покаже истинското си лице.

Все още Русия плашеше и възхищаваше с тайната на „славянската душа“, защото пророчествата на Гогол и Достоевски напомняха апокалиптични предсказания, а тенденциозността на руските социалдемократи отваряше нова страница в разбиранията на европейските умове за обществото и литературата.

Кръстев признаваше: „Сам пленник на идеалистичните блянове, аз не мога да не призная, че и за мен бъдещото развитие на философията и на човечеството има смисъл само в посоката, към която ни сочи — от двадесет и пет столетия вече — онзи Сократов ученик, който възпя тъй дивно неговата смърт и който пръв изрече, че освен тоя мир, мира на сетивата и на измамата, има и един предвечен и безтелесен мир, мира на разума и на истината, в който живеят първообразите, идеите — на видимите неща“ (Мисъл, г. XII, 1902, с. 482). Младият човек беше донесъл тези мисли от Германия, но дълбоко в душата му оставаха живи и не му даваха покой и мислите на Белински и Добролюбов, срещу които по-късно той се бори до края на живота си. Той прекрасно разбираше, че завърнал се в България, ще стане за посмешище с идеалистическите си теории, ако не ги прокара постепенно, деликатно, ако не започне с това, което е най-близко в момента до сърцето на интелигентния българин, на обществото. Пък и възгледите на социалистите, които разбираше смътно, го примамваха с онези свети правила за равенство, братство и свобода. „На социалистическите учения — били те осъществими или не — не може да се откаже в никой случай поне това, че са носители на идеали, че проповядват един безспорно добър обществен строй и че има с какво да пленят, да привлекат младата уша“, писа той във в. „Народни права“ през 1896 г. И продължи мисълта си с категоричното твърдение: „Безспорно е това, че пътят към прогреса е към социализъм в една или друга форма.“

Веднага след завръщането си в България Кръстев отива в Казанлък, където става директор на Педагогическото училище. Повлиян от немската педагогическа система, младият философ се заема с реформи. Неговата цел е да промени коренно образователната система, да въведе нови учебни

предмети, да разшири духовния кръгзор на възпитаниците си. Но за да може да разчита на успех, той трябва да се съобразява с някои валидни за България общи положения. Преди всичко трябва да отчете огромното влияние на Русия, на руската култура в нашата страна и да насочи усилията си към популяризирането на най-доброто от тази култура. Неговото първо списание запознава любознателните читатели с Пушкин, Тургенев и Гогол. В училище той преподава психология и философия, говори за западноевропейската литература, устройва театрални представления и публични беседи.

Зад тези негови просветителски действия трябва да потърсим по-дълбок смисъл. Защото пътят на българското съзнание към европейските духовни ценности е немислим без осъзнаване на по-близкото, по-осезаемото. Кръстев прекрасно съзнава това и поема дългия път на просветителството. Той все още има смътна представа за движещите сили в българското общество, за българските нрави и норми на поведение. Белите ризи и златните пенснети в неговите представи имат магическо влияние над хората и спонтанно предизвикват към доверие. Тежката философска мисъл, силните аргументи могат да произведат неизгладимо впечатление и да окажат благотворно влияние върху общественото съзнание. Но флиртът с руските идеи е за Кръстев само временен етап, без който не може да се мине по-нататък — към популяризирането на западноевропейската мисъл. Той иска да подготви почвата за своята идеалистическа проповед, за времето, когато България ще съзрее за философията.

Но нека да не избързваме. Да се върнем в Германия, защото престоят на д-р Кръстев там е първопричина за изграждането на неговата естетическа позиция. Да изясняваме подробно пътищата на немската естетическа мисъл по онова време е невъзможно в рамките на тази статия, пък и не е необходимо. Достатъчно е да посочим някои основни положения, активно използвани по-късно от българския критик.

Кръстев попада в Германия в период, когато ожесточената борба между двете най-силни естетически школи — психологическата и непсихологическата — клони към окончателното господство на новия научен метод. Освалд Кюлпе, автор на ръководната за Кръстев книга „Увод във философията“, пише: „Сега естетиката се намира в преходен стадий. . . Спекулативният стадий на следкантовия идеализъм е почти напълно изоставен. Емпирическото изследване. . . се намира под влиянието на психологията. . . Естетиката ни се открива като учение за естетическото поведение, т. е. за общото състояние, обхващащо и проникващо изцяло в човека и имащо за своя изходна точка и център естетическото впечатление.“ И по-нататък: „Естетиката трябва да се разглежда като психология на естетическата наслада и художественото творчество“ (О. К ю л ъ п е. Введение в философию. СПб., 1908, с. 98).

Към това мнение се придържа и лайпцигският професор по етика и естетика Йоханес Фолкелт (станал по-късно легендарен в България поради усилията на Кръстев), който твърди: „Естетическият обект. . . получава свой специфичен естетически характер само чрез възприятието, чувството и фантазията на възприемащия субект“ (Л. С. В ы г о т с к и й. Психология искусства. М., 1968, с. 21).

Старият философски метод, казва пионерът на експерименталната естетика Густав Теодор Фехнер, върви „от горе на долу“, от общите положения към частностите. Така подхождали към въпроса Шелинг, Хегел и даже Кант. Новата естетика тръгва по точно обратния път — „отдолу“, т. е. започва от фактите, като внимателно и постепенно върви към обобщението.

Много точна характеристика на двете течения дава Л. С. Виготски в книгата си „Психология искусства“. Той пише: „Естетиката „отгоре“ черпеше своите закони и доказателства от „природата на душата“, от метафизическите

предпоставки или умозрителните конструкции. . . В същото време естетиката „отдолу“, превърнала се в ред извънредно примитивни експерименти, изцяло се посвети на изясняването на самите елементарни естетически отношения и беше безсилна да се издигне поне малко над тези първични, а в същност — нищо неговорещи факти“ (цит. кн., с. 22).

Естествено кризата и в двете течения се оказва неминуема, защото те не се съобразяваха с основни положения, изяснени напълно едва от естетите-марксистите. Взимайки положителните зрънца и от двете, марксистите създадоха естетика, която отделя днес социологията на изкуството от психологията на изкуството, считайки ги еднакво важни за осветляване на основните естетически въпроси.

И така Кръстев учи при видния психолог Вунд. Като изключително важна за новата естетика психологията се оказва едва ли не царица на науките, способна да затъмни и съблазни на философията. Характерът на Вилхелм Вундовото учение бил до голяма степен независим от високоразвитото естетическо чувство. Изключителният художествен вкус вече не бил необходим при анализа на художественото произведение. Достатъчно било точно да се спазват нормите, да се създаде теоретически вярно построение.

Едно от положителните качества на новата естетика е, че тя разрушава създаваното от метафизическата естетика убеждение, че естетиката е наука за прекрасното, че природата не влиза в границите на това „прекрасно“. Старият термин „прекрасно“ се заменя с нов — „естетично“.

Остава да се определят някои от най-важните въпроси: отношението на изкуството към действителността и същността на изкуството. В статията си „Изкуство и подражание на природата“ Йоханес Фолкелт (публикувана в сп. Мисъл, г. XIV, 1904, с. 439—458 и 565—570) отбелязва три основни различия между изкуството и действителността:

1) природата, в известен смисъл даже и неорганичната, е пълна с живот; в сравнение с нея изкуството е мъртво;

2) предметите в природата в повечето случаи се намират във видимо движение; по-голяма част от изкуствата, напротив, ни изобразяват природата неподвижна и вцепенена;

3) изкуствата всякога възпроизвеждат само външността на изобразяваните предмети.

После той описва самия творчески акт, свеждайки го до няколко най-прости операции, до подбиране на едни или други черти от природата, видоизменянето им по различни начини, т. е. композирането. Оттук идва и неговият извод, че „изкуството е съкращаване на действителността“. Но тъй като смисълът на изкуството не е в това да повтаря природата, то следователно изкуството превръща действителността в нещо съвсем друго — „създава нова действителност“.

„Да възприемеш природата, да оплодотворяваш в получените от нея впечатления своето въображение и да създаваш живи образи е съвсем различно от подражание на природата.“ И прави капиталните изводи: „Изкуството трябва да прави впечатление на действителност. . . То е само илюзия, която изкуството възбужда у нас, и от тази илюзия, от тая вяра в жизнеността на създадените от художника образи зависи всичко.“

„Истинският художник — завършва той — умее да вдъхне на създанията на своята фантазия вълшебна жизненост. И при това го ръководи само непосредственото чувство, само интуитивното съзнание и вродено умение.“

И така за Фолкелт изкуството предполага устойчивост на илюзиите в свят, лишен от илюзии. Жизнеността на създадените от художника образи придобива в съзнанието на естета едва ли не окултен характер. Наистина за-

гадъчна изглежда изразителността на неодушевените предмети, на ритъма, на звуковете и на видимите форми в тяхното художествено превъплъщение. Възприемането на изкуството като възбудител на илюзии сближава тази теория със Спенсъровата теория на игрите. Индивидът, за да отдъхне от заниманията, посветени за поддържане на собственото му съществуване, има възможност да се наслади на своя излишък от духовна енергия.

Конрад Ланге развива тази теория в психология на изкуството („Съзнаваната самоизмама като ядка на художествената наслада“, встъпителна реч на Конрад Ланге, проф. по средновековна и нова история в Тюбинген.—Училищен преглед, г. VIII, 1903, кн. VIII и IX, с. 589—611). „Играта — твърди той, — която лежи в самата основа на изкуството и представлява истински източник на художествено наслаждение, представлява умишлена и съзнателна самоизмама или за да се изразя по-точно, колебание между стремежа да се съхрани илюзията и противоположната тенденция да се освободим от нея.“ Много показателна за същността на неговата естетическа теория е статията „Съзнаваната самоизмама като ядка на художествената наслада“. В нея се доуточняват някои формулировки на Фолкелт. „Същността на художествената наслада почива върху едно емотивно — чрез чувствата — възсъздаване на нещо несъществуващо въз основа на един сетивно възприет предмет“ (насладата се определя от психическия акт, който обектът възбужда у нас). Оттук Ланге извежда своята формулировка на изкуството: „Изкуството е придобита чрез упражнение способност на хората да доставят на другите наслада, свободна от каквито е да било практически интереси и почиваща върху съзнаваната самоизмама. Само-съзнаваната самоизмама било във форма на подражание на природата, било във форма на настроение намираме във всички изкуства, във всички епохи от развитието на изкуството; ней следователно принадлежи предимството пред другите елементи.“

Тези умозрителни теории, в които, трябва да се признае, се крият ценни зрънца, използвани критично и рационално от марксистическата естетика, са като цяло напълно неприложими за българската действителност и естествено е, че сляпото им пренасяне върху българската литература би нанесло непоправими вреди. Преди всичко обособяването на изкуството като вид игра автоматически му отнема всякаква социална функция, превръща го в ненужно за човешкото развитие, но полезно за сублимацията на духовна енергия занимание. Неправилно се определят и взаимоотношенията между изкуството и действителността. Условността на изкуството му придава една мистична окраска, макар че по принцип новата естетика се бори срещу старата метафизика.

Д-р Кръстев не използва в критическите си работи всичките изводи на немската естетическа теория. Той взима от нея това, което му е необходимо, и за съжаление го използва по най-лошия възможен начин. Съдейки, че изкуството не преследва никакви практически интереси, той тръгва в атака срещу тенденциозността, т. е. социалността в литературата. Борбата му срещу анекдотичността и случайностите също произтича от спецификата на творческия акт, на възприемането на изкуството, което критикът усвоява в Германия. Нямаме основания да се съмняваме, че той добре познава и метафизическото течение (дисертацията му е свързана с името на един от най-видните метафизици от по-късния период — Лотце), така и естетиката „отдолу“ — законодателите на тази естетика са негови професори и приятели. Така Кръстев естествено става привърженик на релативната философия и на интуитивизма в изкуството.

Но преди да се отклоним, ние го оставихме в Казанлък, където той малко по малко се запознаваше с обстановката в нашата страна, с отдалечеността на българина от идейните борби, които се водят на Запад. Критикът е все още до-

статъчно млад, за да са изчезнали напълно от съзнанието му идеите на Белински. Сега четете и Иполит Тен, запознава се (впрочем, твърде бегло) с търсенията на френската естетика.

Младото българско общество едва-едва започва да мисли за изкуство и културен живот. Революционната борба, войната, а сега и партийните борби поставят на преден план властно политическия живот. В това общество няма място за антисоциални явления, за сублимация на духовната енергия. Затова от огромно значение е въпросът: къде е мястото на изкуството в обществения живот, какво е призванието на изкуството в новоосвободена България. А отговор на този въпрос един обективен литературен критик от онова време би могъл да даде само ако се обърне към Белински и Добролюбов. Кръстев прибягва към тях и към трудовете на Иполит Тен. Според Тен произведението на изкуството представлява само продукт на средата. „Ние идваме до положението, че за разбиране на произведенията на изкуството, художникът, групата художници трябва с пълна отчетливост да си представят мировъзрението и нравите на епохата, към която принадлежат. Първите дават ключ към разбиране на последните; те са тази първопричина, която определя всичко останало“ (И. Т е н. Лекции по изкустве. Ч. I. М., 1919, с. 10). За да запознае малко по-добре българската общественост с трудовете на Тен, Кръстев отпечатва в сп. „Критика“ и в първите годишници на „Мисъл“ откъси от капиталния му труд „Философия на изкуството“. Една от мислите на Тен за призванието на критика е добре усвоена от Кръстев: „Един критик днес знае, че неговият личен вкус няма цена, че той трябва да се абстрахира от своя темперамент, наклонности, партия и интереси, че преди всичко неговият талант се състои в симпатията, че първата работа в историята е да се поставиш на мястото на ония, за които искаш да пишеш, да влезеш в техните инстинкти и техните навици, да се проникнеш с техните чувства, да мислиш с техните мисли, да възприемеш в себе си тяхното душевно състояние, да си представяш във всички подробности и почти телесно тяхната среда, да проследиш с фантазията си ония условия и впечатления, които, присъединени към вродения тям характер, са определили тяхната деятелност и ръководили техния живот“ (И. Т е н. За идеала в изкуството. — Мисъл, г. II, 1893, с. 383—384). В една от първите си статии, посветени на Вазов, Кръстев обяснява, че пише „ботаническа студия“, т.е. че ще тръгне по пътя на Тен. „Ний в тези етюди само с факти ще се занимаваме, с тяхното събиране и посочване, а не с критикуване. Стига се е „критикувало“ у нас, ту с принципи и вкус, ту и без едното, и без другото: време е да си издигне гласа и безразличното разглеждане и изучаване, което не иска да мери, да съди и осъжда, а само да описва, да излага и характеризира“ (Иван Вазов като белетрист. — Мисъл, г. I, 1892, с. 7). Не е прав Симеон Радев, когато обвинява Кръстев в непознаване на Тен — в същност критикът се ръководи не буквално от възгледите на френския естет, той ги използва дотолкова, доколкото са му необходими, за да изостри вниманието на читателите към проблема, да го насочи към определените предварително цели.

В този ранен период от творчеството си Кръстев създава убеждението, че вярва в неразривната връзка на изкуството с живота. В сп. „Критика“ четем следното: „Да, литературата трябва да бъде съвременна; в нея, като в огледало, трябва да вижда всеки какви сме, какво ни липсва и какво ни трябва. Литературата трябва да поучи и да осмее; тя трябва да ни посочи идеали, които трябва да достигаме и да представи колко ниско е паднал българина, та дано по този начин да пробуди съзнание у падналите хора и да им вдъхне любов и стремление към истинския идеал“ (Литературни писма за 1890 г. — Критика, С., 1891, с. 370).

Тези думи удивително напомнят Белински. Точно това е необходимо, за да се утвърди литературата в България: трябва да се набляга на социалната

функция на изкуството, трябва да се изтъкне зависимостта на формата от съдържанието, да се действа решително срещу всички литературни сурогати. Младостта на Кръстев оказва решително въздействие върху непоколебимостта му. Той не се бои, когато трябва да произнася унищожителни присъди; „Отмъщение! ми вика покойния Любен (Каравелов — бел. м., Г. Ц.) из ранний си гроб; отмъщение! грозно ми заповядва духът на българския народ“ (Литературно научно списание на Казанлъшкото учителско дружество, 1980, кн. 1; Очерки из историята на българското творчество, с. 13). Отмъщение на тия, които мъчат българската реч, които печатат пасквилите си и се мислят за писатели. „Аз, за добра чест, не съм поет, имам груба натура и няма да ми трепне сърцето: аз ще бъда безпощаден към изтезателите на българския дух, облечени в поетическа тога“ (пак там, с. 13). Назярно зрелият Кръстев се е срамувал от тия си хлапашки провиквания, но в тях има нещо мило, нещо възрожденско и чисто, една добра воля да се пробие пъртина там, където все още е непроходимо. В събуждащата се литература се появява критик със самочувствие и се готви да застане на стража на българския дух. Той трябва да разбуди спящите духове с гръмко слово, трябва да омагьоса читателите: „Най-трудната и най-свещена длъжност на едно литературно списание е да развива естетическия вкус на нашата публика“ (пак там, статия за първите броеве на сп. „Денница“, с. 20). И Кръстев се заема с тази трудна задача, заема се да даде представа на читателите за европейското културно наследство, за демократичните традиции на руската литература. През тези години той често цитира и дори пише студии за големите руски писатели на ХІХ в., които по-късно ще обвини в тенденциозност. Разказва за тях, за да обоснове ролята на писателя в живота на обществото: „Нашата заспала, снизходителна и страхлива критика не е още поставила съвременните и някогашните писатели на съответните им места в литературата, нито пък е показала какво влияние са имали и имат те върху развитието на обществото, върху неговите нрави, понятия и идеи, върху неговата нравственост — неговия живот“ (Литературни писма за 1890 г. — Критика, 1891, с. 370).

В статията си „Поетът и обществото“, писана по повод излизането на стихосбирката „Звукове“ от Ив. Вазов, Кръстев изказва удивително верни и реалистични мисли: „Един лиричен поет, който не дава име на безименните ламтения на своето време, които не отразява неговите надежди и идеали, който не стряска и не вълнува с огнено слово алчните, уплули в умствен мързел и разврат съвременници, който, като облича в плът и кръв своите лични чувства, съмнения, мъки и тревоги, не се стреми в тях да обрисова общочовешки идеали — такъв лирически поет е много далече от своето високо призвание“ (Д - р К р. К р ъ с т е в. Етюди и критики. С., 1894, вж. ст. „Поетът и обществото“, с. 97). Наистина трудно бихме могли да поставим късните Кръстеви твърдения редом с тези, избликнали от младостта, слова, в които диша социалната правда, ангажираността. Наистина и в тази статия той обяснява поетичното творчество като интуиция, но изтъква като характерна определяща негова черта социалността. Нещо повече, Кръстев твърди, че тя е дотолкова естествена в душата на човека, че не е необходимо да бъде търсена: „Оная социалност, която имаме на ум, въобще не се иска, не се предписва; тя съществува в поета от само себе си и той няма нужда да я дири и да насилва своя талант, за да я постигне“ (пак там, с. 99). Цитираната статия е отпечатана в първата книга на критика — „Етюди и критики“, — излязла от печат през 1894 г. Макар и от позицията на абстрактния, дребнобуржоазен хуманизъм, в тези първи свои статии, както и през първите две години от издаването на сп. „Мисъл“ Кръстев твърдо защитава реализма в литературата, говори за социалност, прави винаги историческа характеристика, преди да анализира творчеството на конкретен писател.

„Изкуството е само едно свободно копиране или възпроизвеждане на живота“, заявява той в статията си „Веселин като белетрист“ (пак там, с. 186). По-нататък четем и изявлението: „Ползуването на истински събития не е осъдително, измислюването на вълшебни случки не е поезия“ (пак там, с. 211). Навярно би се почувствувал много неудобно, ако немските му колеги и професори бяха прочели всички тези твърдения, напълно противоположни на техните.

Но през 1893 г. в Кръстевите статии няма да намерите и намек дори, че е научил нещо ново в Германия, че се готви за решителна битка за налагане на нови естетически принципи в българската литературна теория. За първи път през 1893 г., през третата годишнина на „Мисъл“, се появяват няколко изречения, впрочем напълно приемливи, които за нас обаче имат определен смисъл. Кръстев отваря дума за разликата между публицистика и поезия: „Понятието и границите на изкуството може безкрайно да се разширяват и развиват; самото изкуство може безгранично да се демократизира и еманципира от аристократизма на традициите си, но всякога ще остане една граница, дето ще свършва поезията и ще захваща прозата, дето литературата става на публицистика, на вестникарство. Под влияние на най-новата руска белетристика и у нас се пробуждат стремленията да се слоят тия две царства в едно, да се заличат границите между тях; но това са само осъдителни крайности на благородни и човеколюбиви стремления, на които един политически режим е затворил там същинския път. Със съзнанието, че такива явления ще траят и ще се повтарят всякога и всякъде, където има тия условия, ний можем да ги обясним и дори да ги оправдаем“ (Михалаки Георгиев и Веселин — Мисъл, г. III, 1893, с. 43).

Предупреждението още не значи обявяване на война, може би само на студена война. Ударът е нанесен срещу най-новата руска литература, т.е. срещу остро социалните произведения на народняците, срещу последните генерални творби на руските класици. През следващата година излиза нова статия, посветена на задачите на българската белетристика. Кръстев вече беше говорил по този въпрос, но сега възгледите му са доста попроменени. Той напомня за призиването на класическото изкуство, за епохите, в които „изкуството като че се подмладява и повръща към оная първична и вечна задача на изкуството: да изтръгне душата из областта на грубия реален живот и да я униса в един създаден от най-волния полет на човешката фантазия мир, мир на идеална хармония и нравствена хубост“ (Задачите на българската белетристика. — Мисъл, г. IV, 1894—1895, с. 383). Критикът призовава възвръщане към елинския дух, духа на идеалното, към откъсване от стремленията за „богатство и комфортабилен живот“ и говори за някаква нова епоха, в която „духовете, съзнали вече недостатъците и погрешността на старото, се стремят към нещо ново, свежо“ (пак там, с. 381).

Постепенно Кръстев започва да разкрива своите планове. Цялата основна линия на списанието се променя. Променят се оценките за старите български писатели, появяват се първите възхвали за Пенчо Славейков, първите остри хули срещу социалистите и материализма. През 1897 г. читателите се запознават с името на Фолкелт. Кръстев прави рецензия за неговата „естетика“. Излиза и голямата му статия „Естетиката като наука“, в която обстойно се разглеждат новите течения в естетическата мисъл, анализират се принципите и нормите на „научната естетика“ и се осветлява неразривната ѝ връзка с психологията. При това още в тази статия Кръстев очиства тази естетика от всякаква метафизика, което не е било толкова лесно за немските учени, съобразяващи се с традициите в Германия. Остава най-трудното: да се приспособят основните положения на тази естетика към българската литература, към нашата духовност. Това е изключително трудна задача, защото в страната

няма подходяща почва за присаждане на новите естетически идеи. Трябва да се спечелят привърженици, да се създава, да се гради в празното пространство, да се изпитват първите постижения. Кръстев се заема с тази непосилна задача. От 1898 до 1902 г. той много рядко взема думата по страниците на „Мисъл“, и то само за да изрази мнението си по някои обществено-политически въпроси. Никакви естетически или литературно-критически статии. Същевременно стиховете на Пенчо Славейков пълнят списанието, появява се за първи път Яворов, започва да пише и П. Ю. Тодоров. Четворката се събира. Подготвя се големият удар.

Първата ударна година е 1902. Кръстев посвещава огромна статия на своя учител Вилхелм Вунд по случай неговия седемдесетгодишен юбилей. Отпечатва и рецензията си за книгата на руския идеалист Г. Челпанов „Мозък и душа“. Отпечатва и статията на Емил Хенекен „Научната критика“, посветена на новите наеи и еволюцията в естетиката. Около списанието вече има цял щаб от сподвижници, убедени в предимствата на идеалистическата философия. Дългогодишният труд на Кръстев вече е систематизиран и готов за публикуване. В три последователни броя на сп. „Мисъл“ през 1903 г. се появява неговата капитална статия „За тенденцията и тенденциозната литература“ (Мисъл, г. XIII, 1903, с. 98—106, 277—285, 356—369).

Съпоставките с теориите на немските естети, изложени в началото на нашата статия, се налагат сами и едва ли е необходимо да ги припомним. Кръстев започва с излагане на основните принципи на „психологическата естетика“:

1. Непосредствената цел на изкуството е да доставя специфическа наслада, по-общо — емоция, която наричаме естетическа.

2. Извор на тази наслада не са нито формата, нито съдържанието, но отношението на дадена форма и на дадено съдържание към съвкупността на нашите идеи за света и живота.

3. Изкуството не стои в никакво пряко отношение към нашите реални нужди и стремежи, понеже онова, което то ни дава, не е действителност, а илюзия (техн. термин: „илюзивна действителност“, „илюзивни чувства“).

Тези възгледи са оформени след внимателно четене на Фолкелт, К. Гроос и Ланге, като най-много е взето от определенията на Ланге. Кръстев сякаш се е постарал да събере всичко най-вредно в тия теории, да го обоснове и да го представи на българските читатели. Твърдението, че изкуството е „играчка“, и следващият от това извод, че не стои в пряко отношение към реалните нужди, става причина той да остави извън обсега на изкуството всяко социално чувство, всякаква гражданска позиция.

По-нататък критикът се спира на отношението между съдържание и форма. „И съдържанието, и формата са безразлични за същността на изкуството: те могат да бъдат подменяни, защото за всяко време и епоха са нещо временно и случайно“ (с. 104). Неразбирането на историческата обусловеност на съдържанието и формата е станало причина за това твърдение. Той нарича случайност това, което идва закономерно с обществено-икономическата формация, с ми-рогледа и обществената принадлежност на индивида. Кръстев субективизира напълно творческия процес, но това не му пречи да заяви с радост, че за първи път в историята на естетиката се извършва висш синтез на двете крайни естетически доктрини — тези, които отдават първенството на съдържанието, и формалистите. За Кръстев и съдържанието, и формата са само необходими фактори на естетическата наслада, но не могат да се считат за нейни извори, защото най-важният извор е илюзията, т.е. „онова психическо състояние на преживяване като действителност нещо, което в буквалния и обикновения смисъл на думата е недействително“ (с. 104). Това преживяване зависи от два основни фактора:

1. От хармонията между формата и съдържанието.

2. От съответствието на формата и съдържанието на нашия вътрешен мир. Остава само да се определи какво значи съответствие на вътрешния мир. Изключвайки и от областта на духовното всякакви граждански страсти, критикът отправя абсурдното и напълно идеалистическо искане към изкуството: „Ний, които търсим в изкуството не възпроизвеждане на външности и на физически черти на битието, а на неговия по-дълбок смисъл, можем да се емоциираме само от произведения, които удовлетворяват нашите психически ламтения, отговарят на нашия мироглед“ (с. 104). Този критерий е толкова догматичен и късоглед, че по същество не може да бъде критерий. Кръстев не взима пред вид индивидуалните особености на читателя, нито неговата социална принадлежност. Той просто разделя читателската публика на възвишена и елементарна и от свое име обявява стремежите на духовно издигнатите. Не става дума за възпитаване на естетически вкус у широката читателска публика, просто догматично се определят нормите, които трябва да ръководят критиката и да издигат едни литературни произведения над други. Всичко това намира конкретна реализация в изясняването на тенденциозността в литературата, което следва след тази обща част.

Кръстев намира определение за тенденциозност: „Тенденциозни наричаме тези произведения на изкуството и специално на поезията (тъй като в другите изкуства тенденцията или съвсем не е възможна, или не играе никаква значителна роля), в които авторът не се задоволява с това, да „нарисува“, да „изобрази“ живота (по-общо, действителността) така, както тя непосредствено се очертава в неговото художническо съзнание, но се домогва освен това и да наложи на читателя едно или друго мнение за живота, едно или друго тълкуване на неговите проявления“ (с. 277). Това определение просто гъмжи от неверни съждения. Кръстев не вижда тенденция в другите изкуства освен в поезията. Може да се забележи, че въобще той не проявява никакво подчертано отношение към другите изкуства или поне не говори за тях. Но ясно е, че много малко ги познава и разбира, щом може да изкаже подобно твърдение. Думите му противоречат и на класическото изкуство, което (както много точно отбелязва Ал. Балабанов) е било винаги тенденциозно, защото „само лудият твори без тенденция“ (Ал. Балабанов. Из един живот. С., 1934, вж. ст. „Делото на д-р Кръстев“, с. 420). Трудно можем да си обясним подобни заблуждения като това, че мисълта, която непосредствено се очертава в художественото виждане, е лишена от социалност. В същност Кръстев, макар и да отрича лозунга „изкуство за изкуството“, по свой начин се доближава към него и се опитва да го превърне в реалност за българската литературна действителност. Отново ще дадем думата на проф. Балабанов: „Страстта на Кръстев да действа по силата на обективни положения, подкрепяна и подхранвана от Фолкелтовата нормативна естетика, превърна неговия и без туй догматичен ум на нещо като скала в българската литература“ (пак там, с. 420).

Предстои ни да видим какво целят творците на тенденциозни произведения: „... иска да спечели читателя за едно или друго течение в живота на своето време, за една или друга група, едни или други интереси — национални, социално-политически, икономически, котерийни; той иска да пледира за или против едно или друго схващане явленията на живота, за или против една доктрина. Както прави един публицист или човек на науката“ (с. 277). Възгледът за изкуството като за интелектуална игра, за забава на духа, пречи на Кръстев да разбере истинското призвание на изкуството. Макар че на друго място в статията си той отбелязва, че изкуството „действува върху нас с интензивност не само равна, но често и по-голяма от интензивността, с която действува върху нас същинската действителност“ (с. 102), критикът не съумява

да съпостави тази сила на изкуството с реалната възможност, което то крие, да съдействува за победата на демократичните сили, за политическата свобода. Кръстев не може да си представи изкуството като оръжие, като зов за борба или ако си го представя, то му отрича всякаква естетическа стойност. След като обстойно е изяснил какво значи тенденция, той предлага още една според него пълна дефиниция на понятието: „Тенденциозни са онези творения на поезията, в които авторът си служи със средствата на поезията, за да доказва или оборва една теза — в които той по един или друг начин влиза в ролята на публицист“ (с. 279).

Така Кръстев окончателно затвърдява своите грешни възгледи и върху тях започва да строи подробни обяснения за видовете тенденции в литературата. Тези четири основни направления в тенденциозността са неговият принос в историята на българската естетика и едва ли някой някога би могъл да нарече този принос особено плодотворен. Ето неговата класификация:

1. Тенденция в тесен смисъл — поетът може от свое име да „пледира“ за или против едни или други възгледи, идеи и явления в живота.

2. Тенденция — „чрез тенденциозно развитие на събитията — неразделно от психологическите неправдоподобности или дори несъобразности“.

3. Тенденциозно, т. е. пристрастно тълкуване характеристиките на лицата — при отразяване на съсловия, класи, нации, политически партии — „следствие на интелектуална едностранчивост или на съсловни предразсъдъци“.

4. Тенденция — когато „създаде в своето произведение, покрай другите лица, един свой двойник, един носител и проповедник на личните негови възгледи за живота“ (с. 279).

Следва подробно разглеждане на различните видове тенденции. Ние няма да отминем този момент, защото той е много показателен за индивидуалистичния подход на критика към литературните въпроси.

Кръстев поставя на най-ниското стъпало първия вид тенденция. Това е случаят, когато писателят от свое име изразява определено мнение по всевъзможни въпроси. Според критика при тези случаи сюжетът, разказването служат само като повод, като рамка на тези изявления. Той прави общ преглед на най-често срещаните теми, застъпвани от такива писатели. Става дума за остро социалните въпроси, които тревожат обществото и се превръщат във всекидневие по онова време: третирането на учителите като непотребен товар на обществото, жестоката експлоатация на селяните, охолството на издигналите се политици и гешефтари, тревожните събития в Македония, жестокостта на българската полиция, потъпкването на всякакви правдини. „Ето какви въпроси на деня се превръщат в „очерки“, „разкази“, „скици“, „драски“. . . и ни се поднасят като квинтесенция на живота“ (с. 281), възмущава се естетът. С тези думи той явно визира творчеството на Вазов, Стаматов, Елин Пелин и другите големи критически реалисти, като отрича всякакво право на съществуване на очерки и скици, на второкачествена според него „публицистика“. Опитвайки се да разгледа причините за създаването на такава литература, той доста точно ги намира, но ги изтъква с нескривано презрение и несъгласие: „Нашата нова литература се е развивала под изключителното влияние на руската и особено на пионерите на тенденциозността като единствен достоен за вниманието на гражданите и на мислещия човек литературен факт“ (с. 281). Пълното му неразбиране на смисъла, задачите и класовостта на литературата го довежда до тези погрешни, естетски заключения. Кръстев твърди, че право да разглежда обществените въпроси има само науката, т. е. социологията, а всеки друг опит за тяхното осветляване е плод на произвол и необективност.

Тенденциозното развитие на изобразяваните от поета събития той обяснява с два фактора:

1. Вследствие на фалшиви мотиви.

2. По липса на всякакви мотиви.

Като пример на фалшиви мотиви сочи Вазовия разказ „От оралото до урата“. Според него не е възможно селянинът да остави земята си, за да се захване с политиката. Кръстев сякаш забравя истината за политическата действителност в България, където потомствена аристокрация не е съществувала никога и новосъздадените управници идват от полето и от полите на планините. Тук изрича още едно невярно и наистина тенденциозно съждение, плод на личната му неприязън към Вазов: „Под игото“ е една верига от несъобразности от този род“ (с. 358). Едва ли този пример трябва да бъде обсъждан, за да се докаже неправдоподобността му.

Особено вредни и неверни са разсъжденията на Кръстев около третия вид тенденциозност. „Най-широко поле е намирала тя всякога в патриотическата литература и в разните видове партийна белетристика“ (с. 359). Дефинирайки тази тенденциозност, Кръстев развързва ръцете си за критикуване на Вазов, Кирил Христов, за борба срещу младите социалистически поети. Той стига дотам, че нарича Вазов „шовинист в изкуството“ (с. 359).

Особено интересен е един пасаж, в който се прави преглед на патриотичната литература: „Тя е плод на по-ниска културна степен, когато идеите за братство между народите са съществували само в няколко — от никого нечетени — книги. Тия идеи добиха плът и кръв едвам в 19-то столетие, когато съзнанието за общите интереси на пролетариата роди интернационалната работническа солидарност. Но странна съдба има тази Исусова идея за братство: тя не може да заличи една омраза, без да породи друга, по-голяма, на нейно място! Пропастта, която преди се простираше надлъж по границите на отделните държави, сега се бе преместила само вътре в държавите и бе разделила обществото на две още по-враждебни една от друга половини: пролетариат и „буржоазно“ мнозинство“ (с. 360).

И тук коментарът е излишен. Излизайки от позицията на абстрактния хуманизъм, д-р Кръстев проявява отново своето късогледство за ролята на пролетариата в историята и за смисъла на класовата борба. Само че в това си изказване той е особено опасен, защото то е нормативно, т. е. представлява програма за борба срещу партийността в литературата, срещу изразяването на класовата позиция.

Много объркани са възгледите му за четвъртия вид тенденция. Той не я отрича. „Когато се практикува от художник, тя нито външно, нито вътрешно по нищо не се различава от творенията на чистото, бихме рекли, наивното изкуство. Защото да въплъщава своя мироглед е не само право, то е и длъжност на поета: какво друго може той по-ценно и по-велико да извърши, освен да въплъти частица от живота така, както тя се е отразила в неговия дълбок, самобитен дух — освен да даде художествен израз на ония чувства, изобщо на оня вътрешен живот, който той действително е преживял или поне със силата на своята интуиция е мощно предчувствувал“ (с. 363—346). Използвайки термина „мироглед“, Кръстев влага в него много беден смисъл. Той лишава мирогледа от всякакви обществено-политически възгледи, богатият душевен живот е изкуствено сведен само до хранител на най-общи естетически категории. Така обединявайки сложната човешка психика, критикът в същност лишава и изкуството от живот. Той не се интересува от многоплановостта, полифоничността и житейската мъдрост на художественото произведение — за него има значение само оная мистична, неразгадаема интуитивна същност на индивида, която според нас най-лесно би могла да се фалшифицира и предаде маниерно.

За да завърши статията си, Кръстев решава да приспособи към своята теория някои от големите руски писатели, защото усеща, че е преминал вся-

каква мярка: „Художници от типа на Достоевски и Гоголя не са тенденциозни писатели и ако руската критика често ги провъзгласява за такива, тя прави това, за да увеличи числото на „своите“ или защото смесва социалната бележистика от отрицателен характер с политически проповеди, с партизанство в литературата“ (с. 365). Обвинявайки социалистическата критика в „партизанство“, Кръстев нито за миг не се замисля, че неговата собствена статия е едно своеобразно партизанство, едно криво огледало на „донкихотовщината“ в литературата. Отнемайки жизнеността на Гоголевите творби, критикът решава да им придаде ново, създадено от него специално за случая значение. Така „Ревизор“ се превръща в психология на нечистата съвест и в нищо друго — в това е причината за безсмъртието на тази пиеса! Какво заслепление може да предизвика догматичното преследване на предназначени цели, какво излишно и вредно теоретизиране! „Едностраничността, с която Кръстев търсеше и намираше тенденциозност в изкуството, уби или сломи някои твърде крехки и доста интересни български стремежи към истинска поезия на живота и за живота, към разбирането на големите, на основните класици в поезията“ — забелязва вярно и точно проф. Балабанов (пак там, с. 420).

Още по-безпощадно е твърдението на Йордан Маринополски в нашумялата му книга „Критици“. Той пише: „Вместо да изяснява образите на разглежданите писатели, д-р Кръстев изопачаваше чертите им, вместо да ни сближи с тях, той представляваше тяхното дело тъй чуждо на нашите духовни интереси, че внасяше студенина между нас, читателите, и нашите писатели“ (Й. М а р и н о - п о л с к и. Критици. Отзиви на един читател за д-р Кръстев и П. Славейков. В. Търново, 1910, с. 27). И още: „Д-р Кръстев не сполучи да обясни нито едно положително явление на литературния живот у нас, не успя да нарисува нито един жив образ, макар да писа много характеристики за талантиливи български писатели“ (пак там, с. 15).

Преди да минем нататък, трябва да си изясним още някои общи положения, с които е свързан преходът към ярко индивидуалистична критика. Кръстев възприема ново гледище за литературно-исторически процес. Той не би могъл по друг начин да намери мястото на всичките отречени от него писатели, които имат любовта на българския читател. Затова приема следното: „Творения и творци с изключително — или преимуществено — историческо значение не обогатяват изкуството, не разширяват, нито задълбочават неговата област, а само образуват необходими етапи на общия прогрес, от който естествено печели и изкуството (ако и косвено), докато великите творения на велики художници, без да престават да служат за етапи и важни фактори на общия прогрес, в същото време мощно движат напред развитието на изкуството, изкуството въобще и изкуството на техния народ частно. Ясно е, че и двата вида произведения и автори са еднакво необходими и важни сили на културата и че нито едните са в състояние да заместят службата на вторите, нито обратно“ (Д-р К. К р ъ с т е в. Млади и стари. Критически очерци върху днешната българска литература. Тутракан, 1907, вж. ст. „Иван Вазов“, беседа, казана в Елена на 17. VIII. 1905, с. 7).

В тази мисъл всичко е вярно. Но не в смисъла, който търси Кръстев. Защото той приема за необходими, но незначителни етапи в изкуството творци като Вазов, Каравелов, Елин Пелин. Тук се проявява субективността на неговите възгледи. Критикът винаги е честен, когато излага мненията си. Напразно го обвиняват, че пише лошо за Вазов само по лични причини — не, той винаги действа по убеждение, по призвание и ние нито за миг не бихме могли да го обвиним в липса на професионална етика.

„Аз не презирам старото — казва той. — То би било чувство недостойно за един критик; аз само мисля, че съм открил нещо по-висше и затова съм се

отрекъл от него и съм станал херолд на новото и по-висшото, както някога бях негов херолд — в едно време, когато то беше ново и по-висше и никой не го ценеше, — ръководен и сега, както и тогава, от същите стремления за истина и красота, както аз със своите слаби сили ги разбирам и откривам в нашата литература“ (пак там, ст. „Вместо предговор“, с. XXIV). Макар и пропита с присъщото на Кръстев тържествено декламаторство, тази фраза обяснява психологическите подбуди за промяната във възгледите на критика. Той наистина идва в България в период, когато няма нито един съюзник за прокарване на някакво ново, чисто изкуство. Единственият човек, когото тогава би могъл да възхвалява, е Вазов. Но годините минават и се появяват Кръстевите духовни братя, намира той своето призвание, своята сила и увереност. Отрича се от всичко, което е писал дотогава, отрича се от младостта си и се заема с мисията да даде нов път и нови простори на българската литература. Сега Кръстев казва за себе си: „Аз съм ексклузивист“, т. е. критик, който пише само заради един творец, заради П. П. Славейков. В представите на доктора по философия творчеството на Славейков е нещо гениално, едно предзнаменование за изкуството на бъдещето, една изповед на духа. Кръстев сравнява всички останали творци със своя идол. И поезията, и прозата минават под основния знаменател, за да се превърнат в умозрително, често пъти невярно заключение.

В критическите си статии Кръстев обикновено прибегва към сравнителните характеристики. Така той сравнява Веселин (Т. Влайков) с М. Георгиев, съпоставя Елин Пелин и Г. П. Стаматов и т. н. Когато пише портрет, се опитва да прави психологическа характеристика на твореца, но не успява да долови основното, характерното и се задоволява с изкуствени построения. Нерядко изпада в многословие, в маниерност, в изкуствена риторичност, понякога обръща голямо внимание на незначителни или на не намясто казани неща (особено в случая с пенсията на Ст. Михайловски). Но в същото време немалка част от неговите оценки са запазили своето значение и до днес. Особено интересни са за нас неговите статии за Славейков, П. Ю. Тодоров и Яворов. Догматичността, с която нанася присъди над големи български писатели, също е интересна като документ от епохата и като присъда над всяка догматична, мъртвородена критика. Кръстев неведнъж се изказва в смисъл, че формата и съдържанието са еднакво важни, но в същност придава преимущество на формата. Той признава, че мисълта на Славейков е мудна, че някои от мислите му са замъглени от метафизика, но се възхищава от постройката, от издигнатото монументално здание. Но да го обвиним и в открит, последователен формализъм е грешка, която не бива да допускаме. Защото за школата в естетиката, към която принадлежи и нашият критик, и формата, и съдържанието са само два от факторите на естетическата наслада, а изворът на тази наслада, както посочихме по-горе, е илюзията, преживяване като действителност на недействителното, на духовното. За мота на Кръстевата мисъл бихме могли да използваме сентенцията на Кант: „Хубаво е това, което харесваме безкористно.“

Следващите години в дейността на Кръстев и на кръга „Мисъл“ са наистина вредни за младата, прогресивна поезия и белетристика. Това са години яростен индивидуализъм, на пропагандиране на трудовете на Фолкелт и тце, на борба с марксистките идеи. В същото време обаче Кръстев съумява да е доста точно и вярно да характеризира творчеството на своите другари по съдба и убеждение, вярно да предаде техните мисли и стремления при създаването на творбите. Това е особено необходимо за нашата литературна мисъл, защото се явява като изповеден документ за духовните насоки на трима от най-големите български творци: П. П. Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров. Последните

двама не притежават особено стройни философски възгледи. Яворов слуша, чете и се учи от модерното, той се опитва да възприеме и символистическите теории, но всичко при него е наистина плод повече на инстинктивни усещания и сложен характер, отколкото на някаква дълбока умозрителна философия. Петко Тодоров притежава гъвкав ум, той също добре познава Германия, но неговите интереси са насочени най-вече към славянската душа, към стилизацията на народния епос и привнасянето в него на модерни, индивидуалистични мотиви. Започнал като привърженик на социалистите, той постепенно, под влиянието не толкова на Кръстев, колкото на Славейков, преминава към своите опити за обновяване на формата и съдържанието. В идеите му има нещо от Шопенхауер и от Ницше, но то е прекалено повърхностно усвоено, за да се нарече философия. Най-интересен като мислител е Пенчо Славейков. „Той насочва своя поглед най-вече към Ницшевия възглед за свръхчовека и небезизвестния принцип за вечния кръговрат“ (Панчо Русев. Ницшеанството в България. С., 1972, с. 32). Но Славейков интерпретира мрачния философ по своему, много своеобразно подбира той някои елементи, които го удовлетворяват като творец. Неговият свръхчовек идва на Земята, за да довърши започнатото от бога. Призванието му е не да руши, а да изгражда. Чужда му е всяка омраза, всяко човеконенавистничество. Той е избраник, далеч от земната суета. Много вярно отбелязва Панчо Русев в книгата си „Ницшеанството в България“, че първото свидетелствува за християнско просвещение, а второто — за ренесансово просвещение. Това прави Славейковия свръхчовек близък до българската душевност, той прилича на възрожденец, призван да решава конкретни исторически задачи. Идеалът на Славейков — „диренето на човека и узвяра“ е коренно противоположен на мислите на Ницше. Така че поетът е взел от немския философ само обвивката, за да създаде една своя, също така идеалистическа, но много по-хуманна и жизнена философия.

Естествено Славейков се интересува и от естетическите теории на своя апологет—Кръстев. Но те го привличат само дотолкова, доколкото чрез тях би могъл да разгроми по-лесно своите омразни врагове Бобчев, Вазов и т. н. Славейков е груб и рязък в оценките си, Кръстев съдържа езика си, но в литературната история по-голяма вреда нанася винаги критикът, който строи въздушни теории и се опитва да привлече последователи.

През 1905 г. Кръстев отново прави преглед на най-новото в българската литература. От непоклатимите си позиции на върховен жрец на българската критика той произнася присъда: „Погледне ли се на днешната наша литература... за нейния общ характер едва ли може да има две мнения: всички степени на невежество, на некултурност и на бездарност, съчетани с присъщите там нескромност, арогантност и самообожание — отсъствието на всяко съзнание за важността и отговорността на делото, лекомислено и дори съзнателно профаниране, — ето отличителните ѝ черти“ (Мисъл, г. XVI, 1906, с. 29, вж. ст. „Един поглед на нашата литература“, встъпление към студията „Българската литература през 1905 г.“).

И в този черен мрак свети само едно име, само един Месия, който, както винаги в изкуството, върви пред своите пророци. Кръстев превръща Пенчо Славейков в свой идол, в него той открива най-пълното покритие на своите естетически теории, в неговото творчество търси светлината, която не може да прозре в цялата българска литература.

Д-р Кръстев създаде простор за идеализма в България. Неговите ученици и последователи, макар и малко, надминаха своя учител. Ив. Ст. Андрейчин достигна до анархистичната идея, до крайния индивидуализъм и мистицизъм в своето списание „Към нов живот“. Владимир Василев също проповядваше от страниците на „Златорог“ затваряне в тайните на духа, пълно откъсване от

действителността. Боян Пенев до края на живота си не можа да се откаже от пренебрежението си към някои от най-големите ни класици. Но несъмнено индивидуализмът беше неизбежен и необходим етап в нашата литературна история. Той внесе западните идеи, внесе вярата в индивидуалната мощ на човека.

Д-р Кръстев беше критикуван не само от българските марксисти. Неговите погрешни възгледи бяха подложени на унищожителен анализ и от Максим Горки (вж. по подробно по този въпрос в книгата на Л. Георгиев. Д-р К. Кръстев. С., 1968, с. 106—123).

Опитвайки се да събере еkleктични положения от западната естетика, за да създаде своя, пригодна за българските условия теория, той не успя и едва в края на живота си, когато беше нанесъл вече толкова вреди, се опита да се облекне на собствения си опит, да излезе от веригите на естетската теория. Но беше късно. Нямаше откъде да намери сили, нито свобода, за да осъществи намеренията си. Симеон Радев и Йордан Маринополски бяха унищожили пред буржоазното общество ореола му на гръмовец и в последните години никой не си спомняше вече за естетическите принципи на някой си д-р Кръстев. България беше окървавена и измъчена от войните. Обратен път за „човека в сиво“ нямаше.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СТИХОСЛОЖЕНИЕТО И РИМАТА НА ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ПОЕЗИЯ

Кирил Топалов

Стихосложението и римата са едни от най-важните компоненти на стихотворната структура, играещи роля в развитието на поезията през Възраждането. Някои от възникващите в тази връзка проблеми (особено за стихосложението) са поставяни неведнъж в научната литература и вече е затвърдено мнението за важната роля на чуждите влияния за въвеждането на силаботониката в българската възрожденска поезия. Без да отхвърля по принцип това становище, настоящата статия има за цел да обърне по-специално внимание на другия важен фактор в това отношение, който често се подценява: вътрешно-структурните процеси, протичащи в развитието на поезията, свързани главно с фолклорното съзнание.

*

Че изграждането на стихосложението е в най-тясна зависимост от влиянието на чуждите литератури и на фолклора, показва цялото развитие на възрожденската поезия: под чуждо въздействие у нас се налага през XVII, XVIII и XIX в. силабизмът на руските вирши и пак под чуждо влияние (плюс решителното въздействие на фолклорното съзнание) в средата на века той отмира, за да бъде заместен от силаботониката.

В историята на българската поезия *силабизмът* заема твърде широко място и можем с основание да говорим за силабичен етап в нейното развитие. Първата фаза на този етап е свързана с чуждите влияния и попада в естетическите граници на религиозния канон, характерен за творчеството на първите стихотворци (заемане наготово на метафори, епитети, сравнения от шаблонната поетика на популярната тогава религиозна поезия). Българската силабична поезия от XVIII и XIX в. има два „потока“ — „православен“ и „католически“. Първият води изворите си от руската и сръбската религиозна поезия, а вторият — главно от хърватската каноническа литература.

За ранни прояви на рецепция на силабизма у нас имаме малко сведения. Известно е силабично стихотворение, написано (или преписано) от йеромонах Стефан Ловешки през XVII в., знае се също така за даскал Даниил, работил през 50-те години на същия век и писал посвещения и силабични стихотворения.¹ Според известното досега през следващия XVIII в. силабични стихове създават Христофор Жефарович (в своята „Стематография, като приложение към изображенията) и Партений Павлович (стихотворението „Прослава на

¹ Вж. Н. Дилевски. Неизвестно стихотворение на църковнославянски език в български ръкопис от 1666 г. — Изв. Инст. бълг. ез., 1962, кн. 8.

сръбските крале“). През същия век у нас проникват и силабичните стихотворения-поеми на Андрия Качич-Миошич, някои от които, както е известно, се преписват заедно с Паисиевата история.

Католическата силабична поезия се създава през XVIII и XIX в. в средата на българите павликяни.¹ Това е религиозна поезия, създавана на павликянско наречие, но записвана на латиница. Най-известен католически поет е Павел Дуванлийски, автор на един от запазените сборници, съдържащи стихотворения. Вероятно преведени в по-голямата си част от хърватски, тези стихотворения интерпретират религиозни теми, но на живия говорим език, и в стихосложението им е извънредно силно влиянието на народнопесенната ритмика. Но тази поезия остава в затворения кръг на католическите среди, разпространява се само ръкописно и макар да представя сама за себе си извънредно интересно явление, няма особено значение за развитието на поетиката на поезията. Тя може да служи само като допълнителна илюстрация на някои тенденции, забелязващи се в цялостното развитие на възрожденската ни поезия.

Силабизмът, свързан с православната (предимно руска) религиозно-поетическа традиция, добива широко разпространение едва в началото на XIX в., когато се засилват контактите с руската литература. Нашите първи стихотворци имат за свои учители такива видни представители на руския силабизъм като Дмитрий Ростовски, Симеон Полоцки, Стефан Рязански, Теофан Прокопович и др. Това въздействие идва по пряк път, или пък, както е при Константин Огнянович — чрез посредничеството на друга, в случая сръбската литература.

Обясним главно с ниското равнище на художествено съзнание (и отчасти със сръбско влияние, където се наблюдава подобно явление) е фактът, че под въздействието на зрелия късен руски силабизъм у нас отначало се създава поезия, присъща повече на ранния, „досилабичен“ етап на руската и украинската поезия (XVI—XVII в.), чиито характерни особености са неравносложният, често римуван стих, отличаващ се от прозата само графически и чрез наличието на римата. Такива вирши пишат Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Неофит Рилски, Неофит Бозвели и др. По-дълги или по-къси, стиховете се строят обикновено като една синтактична цялост, изразяваща завършена мисъл:

Тесна България, трима братия невмещаат жити,
Между собою царство не могат разделить. (Д. Попски)
Води философския от тебе все почерпают,
Показания човеколюбия требующии обирают. (Н. Рилски)

Аз окаянный съм затворен! . . .
Но пак е в мене дух храборен! . . .
Но вие дерзайте, говорете! . . .
Гърци из Болгария испадете! (Н. Бозвели)

Не липсват обаче и ранни опити да се създаде равносложен силабичен стих и тези опити неслучайно се правят от книжовници като Н. Рилски и К. Огнянович, сериозно образовани и познаващи много добре руската и сръбската зряла силабическа поезия. С докрай издържан 15-сричен стих е написано стихотворението на Н. Рилски „Стихи надгробни. . .“. 15-сричният стих преобладава и в стихотворението за хатишерифа, но тук размерът, вероятно под сил-

¹ Вж. Л. М и л е т и ч. Нашите павликяни, СбНУНК, 1903, кн. XIX; П. Д и н е к о в. Първи възрожденци. С., 1944.

ното влияние на живата говорима реч, е разколебан и се появяват 16-, 14-, 13-, 12-, дори и 9-срични стихове. Все пак тези опити подсказват тенденция към преодоляване на досилабичния етап. Извънредно важна крачка в това отношение прави през 30-те г. К. Огнянович с „Житие светаго Алексия, човека божия“. Житието е изградено главно в десетосрични вирши. През следващото десетилетие тази тенденция се затвърждава чрез „Забавник за 1845 г.“ на К. Огнянович и особено чрез даскалската поезия, която в края на 40-те и началото на 50-те г. залива страниците на първите периодични издания. Разпространение добиват по-кратките (6-, 7-, 8- и 10-срични) размери.

Стихосложението на даскалската поезия от 30-те, 40-те и началото на 50-те г. (К. Огнянович, Г. Пешаков, Кр. Пишурка, Хр. Костович-Сичан Николов, Ат. Кипиловски, Ат. Гранитски, Ст. Изворски, Й. Х. Джинот, Ст. Василев, Н. Икономов и др.), достигайки своята силабическа „зрелост“ в духа на руските вирши (равносложен стих, известна интонационно-ритмична оформеност), носи в себе си и симптоми на трансформациите, които под влияние главно на фолклорната хореична ритмика и руската силаботоника ще настъпят в него и ще доведат в крайна сметка до отмирането му — точно столетие след замяната на силабизма от силаботониката в руската поезия.

Симптомите на преодоляването на виршовия силабизъм се появяват още в началото на 30-те г. в „Житие светаго Алексия. . .“ на Огнянович. Фактът, че тази творба, която отбелязва важна крачка в развитието и налагането на зрелия силабичен стих, носи и признаците на преодоляването на силабичната виршова система, е напълно правомерен — той е израз на спецификата на нашето ускорено развитие. На първо място, в „Житие на светаго Алексия. . .“ се появява цезура, разделяща стиха на две половини (4+6). Вторият важен симптом е появата в много стихове на хореичен ритъм:

Той у царя бе советник первый. . .

Нито дъщер, ни по себе сина. . .

Ни у жалост ща да те оставим. . .

Че тези процеси не са случайни и изолирано проявени в творбата на Огнянович, доказват писаните през същото десетилетие две стихотворения на Г. Пешаков (за Венелин), преведеното от Ан. Кипиловски стихотворение на Христопулос „О, тамбуро. . .“ и отпечатаното през 1840 г. стихотворение на Сич. Николов „Похвала на древните болгари и на отечеството им“. Всички те са написани в равносложни стихове, общо взето, виршово-силабически. Стихът им обаче е изграден в характерните народнопесенни размери 4+4, 4+6, 6+6 и често в тях, както и в „Житие на светаго Алексия. . .“ се появяват хореични стъпки и цезура:

Тебе, Юрий Венелине! . . .

Що любов си ти показал

Да упишеш нихен род,

От каде ся ясно теглят,

Чи славянски са народ.

В сон, далбокий, смертовидний,

Что вседневно е лежал,

И от кой да ся пробуди

Никак он не е можал!

(Г. Пешаков)

О, Тумбуро, Мусо сладкопойно. . .

Часо тиче, тиче та ся вартн

И вовеки тай ще заминува.

(Ан. Кипиловски)

Слава богу Марсу сичките викаха,

Нашите прадеди бяха поклонници. . .

Чада мили, бози и богини,

Нещо съм намислил от многу години

Тая моя мисал ще да я направа

Доле на земята, за да я оправа,

(Сич. Николов)

Появата на хорей поради неговата по принцип силаботоническа природа може да подведе при отчитането на относителния дял на външните влияния и на фолклорната ритмика в развитието на възрожденското стихосложение от 40-те години нататък. Защото хорейт е присъщ както на силаботоническата метрическа система, идваща у нас главно от руската поезия, така и на редица широко разпространени наши фолклорни размери 4+4, 4+6, 5+5, 6+6, 8+6 и др. (Хореичният характер на много от народнопесенните размери личи особено ясно в писмената форма на народните песни, в каквато по това време вече те се явяват често.¹)

Анализът на цялата виршова силабическа даскалска поезия от 30-те, 40-те и началото на 50-те г. показва, че цезура и хореични стъпки се появяват почти винаги без изключение само в стихове, изградени в някои от посочените популярни народнопесенни размери. Не може да бъде случаен фактът, че в стихотворенията на един и същ поет хорейт се явява само тогава, когато е използван някой от тези размери. Ето откъси от стихотворения на Кр. Пишурка и Ат. Гранитски, написани в неприсъщи на фолклора стихови размери:

Человек ся роди с Божието изволение,
Господ го и украси с велико украшение,
Даде на тялото му потребното движение,
И украси разумат му с истинно познание,
С кое да ся труди за своето просвещение. . .

(Кр. Пишурка. — Цар. в., бр. 69, 15. X. 1849)

Уцеломудрися млада неповинно!
Защо си вступила царица на трono.
Откадето ще да владееш всичките
И при това казувам нас Болгарете.

(Ат. Гранитски. — Цар. в., бр. 16, 3. XII. 1850)

Макар и равносложни, тези вирши са тромави, в тях не се откриват никакви силаботонични стъпки. Няма обаче нито едно стихотворение от тези поети, написано в народнопесенен размер (обикновено се използват 5+3, 4+4, 6+6 и 5+5), в което почти половината от стиховете да не са изградени в хореична стъпка. Ето някои примери.

¹ Вж. по въпроса Е. м. Г е о р г и е в. Ритмичните основи на българското народно стихосложение. Езиковедско-етнографски изследвания в памет на акад. Ст. Романски. С., 1960.

Гърди бие и въздиша,
 4+4 сълзи рони като киша.
 (Кр. Пишурка. — Цар. в., бр. 83, 1850)

Но сега не може
 жалостно да търпа. . .
 Днеска вече дигам
 6+6 мойта десна ръка.
 И кръпа раздирам
 Сос велика мъка. . .
 Непрестанно иде
 мойта горка старост.

(Кр. Пишурка. — Цар. в., бр. 7, 1850)

Също така още в първия стих на стихотворението на Ат. Гранитски „Отправление кам Болгарското Юношество“ (Цар. в., бр. 17, 1851) прозвучава хорейт, срещащ се и по-нататък: „Кой не има добродетел. . .“ Тази закономерност може да се наблюдава понякога и в рамките на едно и също стихотворение, в което са употребени два различни размера. Така например в стихотворението на Ст. Изворски „Книжнина и възпитание от А. Б. В. Г. Д. и прочая все що е добро“ (Цар. в., бр. 65, 1849) са употребени два размера: 9-сричен (редуващ се с 8-сричен) и типично фолклорният 10-сричен (5+5). Макар редуването на 9- и 8-срични стихове да се явява резултат на съзнателно търсени силаботонични елементи, изградените по този начин строфи не излизат от типа на виршите. Преходът обаче към характерния фолклорен 10-сричен размер (5+5) довежда веднага до въвеждането на дактило-хореични народнопесенни стъпки. Ето двете строфи, чрез които се извършва този преход:

Заради възпитанието (9)
 На българските дечица (8)
 Да предприемат знанието (9)
 Пред слънце и пред зорница. (8)

Слънце зорница
 Тук ся разбира
 5+5 Младий възраст, (Даваш ли, даваш,
 В който извира Балканджи Йово. . .)
 Умната сила. . .

Връзката между фолклорното съзнание и силаботоничния ритъм (главно хореен) на поезията се потвърждава и от някои наблюдения над павликянската католическа поезия. В нея също се използват често типично фолклорни размери и винаги в такива случаи религиозната силабика минава поне в половината от стиховете в силаботонични, най-често хореични стъпки. Най-разпространени и тук са размерите 4+4, 5+3, 5+5 и др. (Цитатите давам по студията на Л. Милетич „Нашите павликяни. . .“, където стиховете са транскрибирани на кирилица.)

4+4, хорей:
 Стани, синко, доста спава,
 Богу слава птица дава.
 Слава дава, Богу пейе. . . (с. 235)

Ново слънце над Бетлеме
Ето истече нощно време.
Де, дружино, де станете,
Очи редом обарнете,
Да се чюдо то видело
Да се слънце тей зачело. . . (с. 237)

5+5, дактилохорей:

Да те миловам,
Искам, Девице,
Верна кралице,
Мойе добро.
Близо до тебе
Ас да остана,
Да се не махна
На мене дай. (с. 260)

5+3, дактил:

Варло се чуди и дума,
Дали сам чедо родила
Или сам ангел добила!

Книгите свети си пейе,
Бога си моли, говейе;
Инкуне носи при себе
И дума туку за небе. (с. 236)

В последното цитирано стихотворение се среща редуване на посочения размер (5+3) с други фолклорни размери (6+3 и 4+4):

Алексова майка, грижовна	(6+3)
Варло се чуди и дума	(5+3)
И тей на Алекса говоре:	(6+3)
Алекси, синко мой мили!	(5+3)
На какво смо место сад били. . .	(6+3)
. . . С'атат си ходех удеве	(5+3)
Гледах си по десне ,по леве;	(6+3)
Среща, мале, идат ето. . .	(4+4)
. . . На ангели свети приличат,	(6+3)
Запреха се, мале, на друмат	(6+3)
И с весело лице ми думат. . .	(6+3)

Както се вижда, размерът 6+3 довежда до амфибрахична ритмова стъпка. По повод на използването на същия размер от Ботев в „Дялба“ и „До моето първо либе“ М. Янакиев пише: „Загадъчен остава в Ботевата поезия деветсричният графичен размер (6+3, който няма съответствие в народната песен. Как Ботев е дошъл до този първичен тристъпен амфибрахий, засега остава еясно.“¹ Самият автор обаче в бележка под линия посочва, че все пак този азмер е открит в няколко народни песни. Като се прибави към това и фактът

¹ М. Я н а к и е в. Българско стихознание. С., 1960, с. 142.

на неговото използване още от католическата поезия (по-късно го прилага и Р. Жинзифов), при това с явно народнопесенно звучене и в комбинация с други типични фолклорни размери, като 5+3 и 4+4, присъствието на този размер в Ботевата поезия е напълно обяснимо: той също е зает от фолклорната ритмика.

Обикновено въвеждането в българската възрожденска поезия на силаботониката (в края на 40-те и през 50-те г.) се свързва с преориентацията на нашата интелигенция и на целия ни духовен живот към Русия и това има своите основания. Н. Геров, Д. Чинтулов и някои от представителите на даскалската поезия учат през 40-те години в Одеса, влизат в контакт със съвременната руска поезия и пренасят в творчеството си и в българската поезия нейни важни структурни особености, на първо място — широко разпространения в нея ямбичен размер. Посвещението на „Стоян и Рада“, голяма част от самата поема и стихотворенията на Н. Геров, почти всички стихотворения на Чинтулов са написани в ямб. Славейков, който се учи от Пушкин (а по-късно отчасти и Каравелов, който е под силното влияние на Шевченко), също така използва широко ямбичния размер. Ролята на руското влияние за изграждането на българската силаботоника е несъмнена и извънредно плодотворна, но тя не трябва да се абсолютизира. Защото въвеждането на хорей (а доколкото се срещат, и на дактила, дактило-хорей и амфибрахия) е в голяма степен резултат на вътрешнолитературни процеси, на закономерности на нашето литературно развитие. Осъзнаването на естетическата стойност на фолклора, от една страна, и, от друга — улесняващото обстоятелство, че по силата на социално-битови фактори всички наши възрожденски поети носят в себе си фолклорно съзнание, подпомагат процеса на своеобразно пречупване на елементи от това съзнание през изгражданите вече дълго време представи за спецификата на поетическия жанр. Тук не се касае за „самозараждане“ на силаботонични размери в нашата поезия, защото силаботоничните стъпки са иманентна, изконна част от богатата народнопесенна ритмика. Поетите просто ги взимат оттам и ги развиват.

Трудно е да се каже в каква степен процесът на използване в преходния етап на народнопесенни размери, близки до силаботониката, е спонтанен и в каква степен е осъзнат, под влияние на срещани вече в чужди литератури подобни размери. Несъмнено обаче степента на осъзнато отношение е голяма, защото е явна тенденцията към използване не на какви да е народнопесенни размери, а предимно на такива, които дават възможност за създаване на силаботоническа ритмика. И докато ямбът е изцяло зает от руската поезия, то хорейт, най-често срещаният силаботоничен размер в българската възрожденска поезия, възниква по много сложен път. Примерът на руската силаботоническа поезия несъмнено играе известна роля и тук, но той е по-скоро едно подсещане, насочване на интереса на нашите поети към възможностите, които в това отношение предоставя народнопесенната ритмика. В това ни убеждава цялото поетическо развитие на българското стихосложение през Възраждането, по-специално използването на хорей от Славейков, Жинзифов, Каравелов, Вазов, К. Миладинов и Ботев. Закономерността, валидна при възникването му, продължава докрая — хорейт се използва най-често в границите на народнопесенните размери 4+4, 5+5, 6+6, 4+6 и др. Разликата е само тази, че в съответствие с изискванията на силаботониката броят на сричките в четните стихове се променя (обикновено намаляват с една).

В развитието на стихосложението през 50-те, 60-те и 70-те години ролята на чуждите влияния се изразява както в затвърждаване на интереса към силаботоничните размери (основни докрая си остават хорейт и ямбът), така и в развиване на уменията на поетите да си служат с тях напълно осъзнато — професионално. В стихосложението на поетите, даващи през този период лице на

възрожденската поезия — Славейков, Ботев, Чинтулов, Вазов, отчасти Жинзифов, Раковски, Козлев, Каравелов, — виршовият силабизъм окончателно престава да съществува и силаботониката се усъвършенствува. Хореят и ямбът (а доколкото се използват, и някои други силаботонични размери, като дактила и амфибрахия) придобиват все по-„чист“ вид, т. е. в отделната творба нараства относителният брой на стиховете, изцяло издържани в дадения размер.

Този процес протича успоредно с друг: постигане на все по-голям синхрон между ритмична структура и текст. Силаботоничните размери все по-успешно се нагаждат към естествения строеж на поетическата лексика, т. е. на живите говорни форми на езика. Усъвършенствуването на уменията да се изгражда силаботоничен стих, идващо едновременно с нарастване на мащабите и задълбочеността на чуждите влияния, с все по-осъзнатата връзка на поетическото съзнание с фолклорното, с развитието на книжовния език по посока на живата, говорима народна реч и с нарастването на професионалната култура и майсторство на поетите, довежда до ограничаване на характерното за ранния период на въвеждане на силаботониката насилие над езика.

В този смисъл е интересен фактът, че сред използваните най-различни по дължина размери (от 4- до над 10-срични) най-често срещани са 4- и 5-стъпният хорей и ямб. Обикновено това се приема като резултат на руско и украинско влияние.¹ Но дали само този фактор играе в случая решаваща роля? Несъмнено и тук, както и по отношение на въвеждането на силаботоническите размери в българската поезия, чуждото влияние и чуждият пример играят важна роля, но както в създаването, така и в развитието на силаботониката в българската литература си казват думата и закономерности на нашето литературно развитие, а в случая и някои чисто лингвистични особености.

Отново един от решаващите фактори е широкото разпространение на 4- и 5-стъпни (най-често хореични) размери в народните песни. Все по-засилващият се през Възраждането интерес към народното творчество подхранва връзката между фолклорното и литературното художествено съзнание и налага естествено гравитацията на основните поетически размери към някои от фолклорните. В тази връзка ни убеждава и много честото изграждане на такива стихотворения от Славейков, Ботев и Жинзифов (тук се включва и Н. Козлев с поемата си „Черен Арап и Хайдут Сидер“) във фолклорен дух — по отношение на тематика, изразни средства, стил.

Другият фактор за налагането на 4- и 5-стъпния хорей и ямб в българската възрожденска литература е от чисто лингвистично естество. Търсейки отговор на въпроса, защо в руската литература се разпространява най-много 4-стъпният ямб, В. Холшевников стига до извода, че най-вероятната причина е заложена във факта, че 8—9 срички образуват отрязък от речта с най-естествена за човешката реч дължина.² В такъв случай не е ли насилено да се търси непременно само чуждо влияние там, където вероятно са налице и естествени лингвистични закони? Българската възрожденска поезия дори и през този период е все още в етап на изграждане, на откриване понякога на основни елементи на поетиката. И естествено е, че ще се предпочитат по-кратки стихови размери не само като по-лесни, но и като непрекъснато подсказвани от фолклорното съзнание. Така че само ако към примера, идващ от допира с руската поезия, прибавим обяснимите от лингвистична гледна точка предпочитания на 4- и 5-стъпните размери и вероятно обусловеното именно от това тяхно ши-

¹ Вж. И в. Д. Ш и ш м а н о в. Т. Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели преди Освобождението. Библ. Славянска беседа, 1914, кн. 16.

² Вж. В. Х о л ш е в н и к о в. Теория стиха, с. 28.

роко разпространение в народните песни, може би ще съумеем по-изчерпателно и по-точно да обясним това характерно за възрожденската поезия явление. Абсолютизирането само на ролята на външните влияния обеднява картината на развитието на нашата поезия, свежда я почти само до степента на подражателство.

Разбира се, както се изтъкна няколко пъти, хорейт и ямбът не са единствените размери в българската възрожденска поезия. Използват се и някои по-сложни размери, като дактил, амфибрахий, използват се и смесени размери: дактилохорей, хорей с амфибрахий и др. Но през Възраждането те не се развиват много, не получават разпространението на кратките хорейчни и ямбични размери.

Друг компонент на стихосложението, в чието изграждане също така се преплитат и влияние на руската силаботоника, и народнопесенни структурни закономерности, е построяването на строфата чрез стихове с еднакъв или с различен брой срички. В руската поезия се използват и двата конструктивни типа, а в българската народна песен — само равносложният (което и определя в общи линии силабизма на стихосложението ѝ наред с ритмиката). Редуването в строфата на по-дълги и по-къси стихове се появява още в 30-те и 40-те г. в даскалската поезия и в творчеството на Н. Геров и Д. Чинтулов несъмнено под влияние на чуждия пример. Обикновено се редуват 8 със 7-срични стихове (Г. Пешаков, Ст. Изворски, Джинот и др.), но се среща и 8/6 (Огнянович — „Винолюб“). Въвеждайки ямбичния размер, Чинтулов и Геров редуват обикновено 9- с 8-срични стихове. Този композиционен похват намира широко разпространение през 50-те г. в Славейковата любовно-сентиментална поезия и продължава да се използва през 60-те и 70-те години от Каравелов, Вазов, Чинтулов, Жинзифов, Великсин. Поради преобладаването на 4- и 5-стъпните двусрични размери и през този период най-често срещано е редуването 8/7 наред с 9/8, 7/6, 8/6, 8/9 и др. Тази характерна за силаботониката структурна особеност се налага в нашата поезия главно в резултат на все по-задълбочаващите се контакти с руската поезия, особено с творчеството на Пушкин (Славейков) и Шевченко (Славейков, Каравелов, Жинзифов).

Но не по-малко важен е фактът, че през този период се запазва и развива една особеност, присъща на стихосложението на народната песен: изграждане на творбата само чрез равносложни стихове. Вярно е, че силаботониката също познава тази конструкция, но и в този случай е неприемливо да се допуска, че в нашата поезия тя иде повече като внушение отвън, при положение, че е основен композиционен принцип на фолклорното стихосложение. Още повече, че този принцип се прилага от възрожденските поети почти винаги съчетан с хорейчен или дактило-хорейчен размер в някои от типично народнопесенните му варианти (4+4, 4+6, 6+6, 5+5, 5+3). Ето някои типични примери:

В девет друма той върлува,
Зимя, летя там лудува!
4+4 Не смей птичка да прифръкне,
Нето пътник да замръкне!
Девет пътя са запрели,
Девет скели запустели,
Двеста села почернели,
Девет града погрознели!

(Н. Козлев. „Черен Арап
и Хайдут Сидер“, 1863)

С руйно вино домородно
нек напомним до три чаши,

братя редом, братя сложно
нек ги земим в ръци наши.

(Р. Жинзифов. „Гусляр в собор“, 1862)

Орелски криля как да си метнех,
и в наши стърни да си прелетнех!
5+5 На наши места я да си идам,
да видам Стамбул, Кукуш да видам...
(К. Миладинов. „Тъга за юг“)

Доста съм веке бивал удушен!
Доста страх подъл, мисли безплодни!
Днес на дългът си аз съм послушен:
Ази ще пея песни свободни!

(Ив. Вазов. „Новонагласената гула“)

Видиш ли долу в полето,
5+3 дет се мержеят, чернеят
дестина дървя върбови?
Там било село Бисерча...
(П. Р. Славейков. „Изворът на Белоногата“)

Макар относителният дял на стихотворения с този тип конструкция (равносложна) да е по-малък, трайният интерес на поетите към него през 50-те 60-те и 70-те г. е важен факт. Той говори за здрава връзка на развитието на жанра с фолклорното съзнание, още повече, че в творчеството на Козлев, Миладинов и Ботев равносложният силабичен принцип се налага като единствен (Н. Козлев изгражда цялата си поема в 8-срични хореични стихове 4+4, а К. Миладинов използва само хореични и дактилохореични равносложни народнопесенни размери 5+5 и 5+3. С равносложна конструкция си служи и Д. Великсин при изграждане на голяма част от сонетите си).

Във факта, че тази тенденция не е случайна, а е израз на присъщи на нашето литературно развитие дълбокозакономерни процеси, показва употребата на равносложния силабически принцип в Ботевата поезия.¹ Ботев не въвежда никъде в творчеството си редуване на стихове с различен брой срички. Той използва само равносложния силабичен принцип, като при това изгражда стиха си само в познатите ни вече, използвани и от другите възрожденски поети народнопесенни размери 4+4, 5+5, 6+3, с ясно оформена цезура.

Но Ботевата стихова система не е нито просто копиране на народнопесенното стихосложение, нито пък застинал връх в развитието на една тенденция. Както е посочвано от почти всички изследователи, Ботев насища фолклорната стихова система със своя музикална и смислова интонация, превръща я в оригинален, неповторим структурен принцип, който при това е в развитие. Припомняйки известните принципни отлики на Ботевото стихосложение от фолклорното (наличието на строфичен ритъм, отбелязван от римата), М. Янакиев посочи (по повод на размера 4+4, изграждан с над 50% хореични стихове) някои от непрекъснато протичащите в неговата поезия трансформационни процеси: „Ясно личи тенденцията към равномерно разпределение на ударенията в стиха. Освен това интересно е да се отбележи, че вторите полустишия (четните стихове) проявяват много по-подчертано тази тенденция и причина е

¹ За връзката на Ботевата ритмическа система с народнопесенното стихосложение вж. Л. Андрейчин. Ритъмът на стиха у Хр. Ботев. — Език и литература, 1946, кн. 5.

римуваната клаузула, която у Ботев при този размер много рядко бива мъжка (само в 14%). Съвсем обратна тенденция откриваме в първите полустишия (нечетните стихове) и по-специално в първите две срички на тези полустишия. В „Странник“, „Патриот“, „Защо не съм“ и „Моята молитва“ на първата сричка се падат по-малко ударения, отколкото на втората. Тук личи зародишът на един процес, който довежда до постепенното занемаряване на хореичния размер в нашия стих изобщо. Причината засега не е известна, може би трябва да я търсим в преобладаването на ямбичните размери в руската поезия...¹

Посочената от М. Янакиев тенденция на известна „дехореизация“ на типично народнопесенния хореичен размер се наблюдава и преди Ботев (при Славейков, Миладинов, Жинзифов), но в Ботевото творчество — вероятно под влиянието на руската поезия — тя добива закономерен вид. Това е още едно извънредно важно доказателство за сложния път на развитие на поетическия жанр през Възраждането, за преплитането в него на процеси, обусловени едновременно от закономерности на нашето, вътрешнолитературно развитие и външните литературни влияния.²

Като важен структурен компонент на стихосложението р и м а т а има две основни функции: формообразуваща и смислообразуваща. От външно, подражателно приемане на първата към художествено-концептивно осъзнаване на втората — в такава посока се развива отношението на възрожденското поетическо съзнание към римата. Тази естетическа еволюция е изцяло плод на външните литературни влияния. Римата е един от най-съществените формално-структурни елементи, диференциращи изграждащото се през Възраждането силаботоническо стихосложение от народнопесенната стихова система, тъй като на тази система тя не е присъща.

Като задължителен *формообразуващ* елемент римата се появява още при първите стъпки на поезията — периода на виршовата силабика. Като изключим Огнянович и Пешаков, които въвеждат известна ритмична организация на стиха, в творчеството на останалите римата се явява единственият белег — наред с външноформалното оформяне на изреченията в стиха, — отличаващ поезията от прозата.

В тази връзка възниква въпросът за твърде често срещаната се в нашата възрожденска литература практика на римуване в прозата. Това явление се среща в произведения от най-различен характер — в летописи (Жендо Вичов от Котел), дамаскини, в „Стематографията“ на Жефарович, в писма на Славейков, Бозвели и други възрожденци, в статии и фейлетони на Славейков, Ботев и др., в драми, в прозаичните диалози на Бозвели и в най-различни други прозаични произведения. Някои изследователи обясняват използването на римите в проза с достигането на емоционалното напрежение до върхови състояния.² Но ако при Бозвели такова обяснение донякъде може да бъде приемливо, то за другите не би могло да се приложи, тъй като римите в проза при тях не се появяват в такъв емоционален контекст. Още повече, че това явление у нас не е самородно, а идва като подражание на руски образци. В Русия римуваната проза се явява през XVI—XVII в. и е особено характерна за сатирата. Разцветът на римуваната проза в руската литература в известен смисъл спо-

¹ М. Я н а к и е в. Българско стихознание, с. 140.

² Вж. М. А р н а у д о в. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 275.

собствува наред с другите фактори за възникване на стихотворството.¹ У нас обаче римуването в проза (което е най-често натрупване на еднакви граматични форми по суфиксално-флексивния принцип) е явление, протичащо успоредно с развитието на поетическия жанр и независимо от него. Би могло все пак да се допусне, че в най-ранния етап на българското силабическо, виршово стихотворство римуваната проза е подпомагала в известна степен създаването на усет за рима.

Механическото осъзнаване в ранния етап на формообразуващата функция на римата довежда до преобладаващо, стигащо понякога почти до изключителност използване на суфиксално-флексивния принцип на римуване, при който в рима се превръща външната, непостоянна част на думата — наставката: изправляет/поставляет, жити/разделити, поднимают/устроят, нерадеющих/пребывающих, стяжавши/разточивши, всесвещенное/обагренное, корчбниче/мучениче, поклонници/служебници и т. н. Използува се и т. нар. тавтологична рима: великодушни/бездушни, отшествие/пришествие, настало/станало, благочестиви/нечестиви, завижда/ненавижда, прилича/различа и др. Както се вижда дори само от тези примери, римуването се осъществява формално, като се търси преди всичко външно съответствие, често съществуващо само графично. При това в ранните вирши то се извършва по най-елементарния начин — чрез съседна рима:

Светлий Лев в чарном полю себе изправляет,
Грешит черна за светла, иже поставляет.
Имя мое собственно, ест от Болги реки,
На ловитву искусни zde узриши человеки.

(Хр. Жефарович)

Кръстосаните рими (абаб) се въвеждат едва от края на 30-те години от Ан. Кипиловски („О, тамбуро...“), Пешаков („Ода на Ю. И. Венелина“), К. Огнянович (в „Забавник за 1845“). Контактите със съвременната гръцка и особено руска поезия подсказват на нашите поети най-различни строфични схеми и през следващите десетилетия в творчеството на Чинтулов, Геров, Раковски, Ботев, Славейков, Жинзифов, Каравелов, Вазов, Великсин се срещат разнообразни форми на римуване: освен основните — съседно, кръстосано и поясно — още и различни комбинации между тях. Ето някои от по-сложните. Геров използва в „Стоян и Рада“ десетстишна строфа със схема абабввгдгд. В „Спомен“ Славейков заема не само мотива на Батюшковото стихотворение „На развалинах замка в Швеции“, но и строфичната схема на римуване: абабвггв. Ботев построява „Елегия“ в схемата абавбв, „До моето първо либе“ — в абабвв, а „Борба“, макар и астрофично, е изградено в една повтаряща се схема ааббвггв. В „Т. Каблешкову“ Вазов използва схемата абааб, а в „Русия“ — абааб. Д. Великсин пръв използва нашироко сонетната форма, като изгражда последните две тристишия най-често по схемата ааб ввб.

Разширяването на композиционната формообразуваща роля на римата върви главно под влиянието на руската поезия — успоредно с осъзнаването на нейната *смыслеобразуваща* функция. През 50-те, 60-те и 70-те г. римата се превръща все повече от задължителен, пасивен, много често насилно и външно

¹ Вж. А. П а н ч е н к о. Русская стихотворная культура XVII в., с. 23—24; Ю. М. Л о т м а н. Труды по знаковым системам. I. Лекции по структуральной поэтике. Вып. I. Тарту, 1964, с. 75; Л. И. Т и м о ф е е в. Об истории русского литературного стихосложения. — Изв. АН ССР. Отделение литературы и языка. Т. 15. Вып. 6, 1956. Вж. тук и библиография по въпроса.

търсен структурен компонент в носител на по-дълбоко смислово значение, в активно действаща макроструктурна художествена форма. Тя поема функцията на акцентуващо и организиращо звено в системата на цялостната композиция на творбата.

Една важна страна на практическото реализиране на този процес е преодоляването на суфиксално-флексивния тип римуване. Надраснало естетиката на религиозния канон, с рецидивите на нейната средновековна представа за прекрасното, предполагаща в най-голяма степен еднообразието, подражанието на вече познатото, верността на канона, новото поетическо съзнание вижда в римата една възможност за откриване на непознати, интересни и богати звукови и смислови връзки между думите. Еднообразието на суфиксално-флексивното римуване, леснината, с която се постига то, неговата естетическа фиктивност, предполагаща и пълно отсъствие на експресивност, вече не задоволяват това съзнание, влизат в разрез със сложните художествени задачи, които развитието на поезията поставя пред него. Това съзнание възприема римата вече не като шаблонна външна форма, а като структура със своя динамика, със свои закони. Примерът на руската поезия показва богатите възможности за римуване, които предоставя живият, говорим език във всички форми на думите. Суфиксално-флексивното римуване се възприема вече като израз на незрелост, на безпомощност. От цялата му система остава почти само формата на глаголните рими и това е свързано с важната лингвистична и естетическа роля на глагола в изграждането на микроструктурата (образа-тропа).

Анализът на „римуваната“ лексика показва, че докато във виршите с малки изключения се римуват почти само еднакви части на речта (най-много глаголи с глаголи, на второ място — съществителни със съществителни), то в поезията на Славейков, Вазов, Ботев и Великсин изведнъж нараства относителният брой на римуваните разнородни (като части на речта) думи: съществително с глагол, с определение; глагол с определение, с местоимение и др. В поетиката на 60-те и 70-те години римата достига високохудожествено професионално равнище. В най-добрите Славейкови и Вазови стихотворения и в Ботевата поезия тя е сравнително най-богата и звучна.

Но постигането на естественост, разнообразие и звучност на римата е важен момент не само във формално-естетическо, а и в художествено-концептивно отношение. То именно дава възможност на римата да се превърне в организиращо структурно звено, пречупващо в себе си (в границите на строфата) по своеобразен начин закона за повторемостта, за „пространствената“ възвръщаемост на съзнанието като най-важен макроструктурен поетически принцип. Ето как тази нейна смислообразуваща функция намира израз в някои от най-зрелите Славейкови и Ботеви стихотворения. Славейков — „Жестокостта ми се сломи“:

Народ такъв, за друго *недостое*
освен за мъки, нужди и *тегла*,
неучен род, безсмислен раб, спящ *воин*,
що чака той за тези си *дела*?

„Воин“ и „дела“ са не само изразителни и звучни рими (при това римата „воин“ е и интересна и благозвучна с непълния си съвпадеж), а и важни структурообразуващи центрове. Думата „воин“ със специфичната образно-семантична отсенка, която ѝ придава определението „спящ“, приключва една композиционна смислово-образна структура, образувана от първите три стиха. Тези три стиха имат задача да направят пестелива, но експресивна характеристика на потъналия в робска апатия народ и поетът е съумял чрез тях да направи

тази характеристика и по пряк, и по метафоричен път. Най-високия си емоционален градус пряката характеристика достига още в първия стих, чрез гневно-презрителното определение „недостоеен“, оставащо да звучи в съзнанието като сигнал, който ще намери потвърждение и реализация чрез следващата, вече метафорична характеристика.

Вторият стих играе в системата, заключена от първата римова двойка, второстепенна роля. Той иде като едно „обяснително“ допълнение на емоционалния връх „недостоеен“ и поддържайки по този начин силата на неговия сигнал, подготвя прехода към третия стих, осъществен като метафоричен дубъл на пряката характеристика от първия стих. Изграден чрез градация на три метафори, с последната метафора този трети стих осъществява връзката с още звучащия сигнал на първия емоционален връх, давайки не само отговор на пряко лингвистичната му семантика, но и нови, несравнимо по-широки и многозначни образни измерения. „Спящ воин“ затваря кръга на една художествена структура, за да се включи веднага в друга, обемаща вече цялата строфа. Тази нова структура започва в своя „микровариант“ от втория стих, където думата „тегла“ не само идва като краен момент на една градация, за да внуши съвсем реална картина на народните страдания, но и подава нов сигнал, който зазвучава заедно с първия („недостоеен“) и продължава да ни държи в напрежение и след неговото отзвучаване. Последната рима — „дела“, с широко неопределеното си съдържание, криещо богат смислов потенциал, и като завършек на въпросителната интонация иде да опонира на целия втори стих (на неговата кулминация — „тегла“), като косвено чрез противопоставянето на пасивното понятие „тегла“ и активното „дела“ загатва за онова, което народът е трябвало да извърши, но не е направил за облекчаване на участието си. Така и тази структура се затваря чрез римите в своята логична художествено-семантична цялост. Но тя за разлика от първата има и „макровариант“. Чрез третия стих на строфата, който, заключавайки първата структура, служи като необходим и закономерен преход към четвъртия, заключителен стих, двете структури се обединяват в едно цяло, чиято логика е заключена в рамката, образувана от първия и последния стих: „Народ такъв, за друго недостоеен. . . / . . . що чака той за тези си дела?“ Средните, пропуснати тук два стиха, изградени структурно-паралелно чрез градацията, подсилват, дават образно-семантична пълнота на идеята, вложена в първия и последния. Така подготвят естествено генерализиращата обобщаваща функция на последната рима на строфата, която с прекия си упрек към народните „дела“ (неслучайно римуващи се с „тегла“ и изразяващи се в същност в робско примирение и в отсъствие на истински дела) си поставя задача да подскаже косвено за неизвършеното и по този начин да затвори естествено структурата на цялата строфа.

Както се вижда, смислообразуващата структурна функция на римата се базира на принципа на сходството или контраста. Това е една тенденция, започваща още от Чинтулов (например още първата строфа на „Стани, стани, юнак балкански“ е изградена, от една страна, чрез антитетично противопоставяне „юнак балкански“ — „народа отомански“, а, от друга — чрез причинно-свързаната аналогия „събуди — поведи“). Но докато в творчеството на Чинтулов и на ранния Славейков тази тенденция е все още само набелязана, през 60-те и 70-те г. в поезията на Славейков и Ботев тя достига своята концептивно естетическа зрелост.

Ботев не само изгражда римовата структура на строфата почти винаги на принципа на сходството или контраста, но в едно и също стихотворение използва този принцип в най-различни варианти. В „Хаджи Димитър“ например преобладава принципът на сходството. В третата строфа:

Лежи юнакът, а на *небето*
слънцето спряно, сърдито *пече*;
жътварка пее *нейде* в *полето*
и кръвта още по-силно *тече*!

римата „полето“ (със специфичната си семантична обогатеност, идваща от пояснението „нейде“, създаващо чувство за пространствена безкрайност) идва в естествен логически синхрон с римата на първия стих „небето“ и с цялата образна представа, заключена в първия и втория стих. Римата пък „тече“, с която завършва четвъртият стих, емоционално обременен от една експресивна представа за безнадеждност, на свой ред влиза в синхрон с тази картина, създадена от първия и втория стих, достигнала кулминацията си в римата „пече“.

В строфата

Настане вечер, *месец изгрее*,
звезди обсипят свода *небесен*;
гора зашуми, вятър *повее*, —
Балканът пее хайдушка *песен*!

римуването носи особена динамика. Докато първата римова двойка „изгрее — повее“ носи аналогията на конкретни, предметни представи („месец изгрее — вятър повее“), то втората двойка „небесен — песен“ внася изведнъж усещането за космичност, за необхватна величавост на подетата от Балкана хайдушка песен, чиято съизмеримост със „свода небесен“ се асоциира тъкмо по линията на римата и създава чувството за космичност. Подобно усещане за величавост, космичност на понятието свобода внушава Ботев и в строфата

Тоз, който падне в бой за *свобода*,
той не умира: него *жалеят*
земя и небо, звяр и *природа*
и певци песни за него *пеят*. . .

Докато римата „свобода — природа“ е изградена на принципа на сходството, то другата двойка „жалеят — пеят“ носи много по-сложна семантична корелация, в която е заложен едновременно принципът на антитезата и на сходството. Привидното противопоставяне носи в същност логиката на дълбоко сходство: какво по-достойно „жалее“ за героя от това — да се пеят за него песни? Този художествено-концептивен подход е твърде характерен за Ботевата поезия и ето например как е осъществен в последната строфа на „До моето първо либе“:

Ах, тез песни и таз *усмивка*
кой глас ще ми викне, *запее*? —
кървава да вдигна *напивка*,
от коя и любов *немее*,
пък тогаз и сам ще *запея*
що любя и за що *милея*! . . .

Тук особено силно се изявява изключителната поетическа способност на Ботев да открива художествената многоизмерност на думата, да я преосмисля по нов, неповторимо свой начин и да я превърне в образ, в художествена микро-структура с огромна смислова поливалентност. На базата на това той осъществява успешно и следващата крачка — организирането на макроструктурата

(цялостното изграждане на стихотворната творба), като в този втори етап римата играе извънредно важна роля. Външно погледнато, тук за рими са използвани думи със съвсем конкретно, определено значение: усмивка, запее, напивка, немее, запея, милея. Но поставена в контекста на цялото стихотворение, тази последна строфа се превръща не само в обобщение, а и в една голяма метафора, побрала в себе си художествената семантика на цялата творба. И се оказва, че нито една от тези римуващи се думи, както и нито един от „образите-съждения“, от фразите, не са употребени в прекия си смисъл. Всички те са символи, обобщен метафоричен израз на всичко онова, което поетът е казал в стихотворението до този момент. Оттук произтича и сложността на представите, които участвуват в римовите корелации. „Усмивка“ се римува с „(кървава). . . напивка“ и между двата образа непрекъснато протичат връзки на антитеза и сходство, обусловени от асоциациите, които създава метафоричната им природа, от непрекъснатото взаимопроникване между тях на преки и образни представи: „напивка“ носи сходна атмосфера с „усмивка“, епитетът „кървава“ обаче веднага индуктира и връзка на отблъскване между тях, но метафоричната същност на „тез песни и таз усмивка“ отново налага сходството — още по-категорично, на едно ново художествено ниво — с „кървава. . . напивка“. Контрастната рима „запее — немее“ също така носи динамиката на сложна художествено-семантична опозиция, защото зад външната антитеза е скрита дълбока причинна обусловеност, достигаща максимална експресия тъкмо по този „контрастен“ начин. Последните две рими (които са съседни) — „запея—милея“ — не са просто носители на емоционално-семантичния акцент на строфата и на цялата творба. Изградени на принципа на явното, безусловното сходство, те синтезират по категоричен начин присъствието на този принцип в римовото и въобще макроструктурното изграждане на творбата.

Направеният дотук кратък анализ на някои моменти в развитието на стихосложението и римата на възрожденската поезия показва, че не трябва да се подценяват вътрешноструктурните процеси, протичащи в него и свързани главно с ролята на фолклорното съзнание. Никой чужд поет не би могъл да научи Ботев как да изгражда гениалните си стихотворения, ако самият той не носеше в себе си един огромен талант, една изключителна поетическа инвентивност, които, израснали върху родната поетическа и народнопесенна традиция и оплодени от опита на по-напредналите чужди литератури, успяха да създадат уникално, неповторимо дело, като резултат на комплексното действие на всички тези фактори. За съжаление често сме склонни да абсолютизираме ролята на външното литературно въздействие, като по този начин цялата ни възрожденска литература се свежда до степента на подражателство. Другата крайност — да се елиминира изцяло външният фактор и да се търси „самозараждане“ на художествената литература през Възраждането — също води до едностранчиви и неверни изводи. Зараждането и развитието на родовете и жанровете в нашата предосвободенска литература е сложен процес, при чието изследване трябва да се отчитат както въздействието на чуждите литератури (главно гръцката и руската, съответно за ранния и зрелия период), така и вътрешните закони на нашето литературно и въобще естетическо развитие, които във възрожденската епоха са най-тясно свързани с ролята на фолклорното съзнание.

ЕСТЕТИКАТА НА А. Ф. ЛОСЕВ И ПРОБЛЕМИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ

Богдан Богданов

Повод, в известна степен и предмет на тази статия са четирите тома „История античной эстетики“ на съветския филолог, философ и естетик Алексей Фьодорович Лосев. С четвъртия том, който се появи в края на миналата година, приключи това обемно изследване на елинската естетика от епохата на класиката. Дело своеобразно като изпълнение, то е особено ценно, тъй като поражда нови проблеми, и то не само в областта на естетиката и философията. В контекста на изследването проблемна област става и литературната история.

От Шлегел до наши дни постоянно се пишат курсове по антична литература. Никоя друга епоха не се радва на такова множество. При това античните литературни истории имат по традиция еволюционен принцип на организация. И въпреки че за процес в античната литература се говори повече от век и половина, все още не сме близо до момента на съгласие по въпроса, в какво точно се изразява особеността на античния литературен процес. Решението зависи не само от правилността на общата методологическа постановка за характера на всеки духовен процес, за зависимостта на процесите на общественото съзнание от процесите на общественото битие. Нужно е да се конкретизира принципното положение и опитът показва с колко трудности е свързана тази конкретизация.

Основната трудност е в това да се съчетае общата характеристика на античната култура и историческото изложение на фактите, или, казано по друг начин, да се доведе в равновесие и единство статиката на феномена с неговата динамична проява. Често тази трудност се преодолява по позитивистки — общата характеристика просто се изоставя, пишат се истории на фактите, на отделните творчески дела.

Стигнало се е до следното разделение: литературните историци се занимават предимно с фактите, а историците на естетиката и философията — с общите характеристики. Това разделение е особено пагубно за литературната история. Трудно е да се открие например изложение на атическата трагедия, което да отчита стиловите особености на епохата на атическата класика, нейното конкретно-историческо отношение към изкуството, или трактовка на поезията на Алкей и Сафо, която да поставя тия поети на ранния VI в. пр. н. е. в контекст с изобразителните стилове на елинската архаика.

Разделението, за което става дума, не е без известно основание. То се дължи на тенденцията да се избави литературната история от идеалното отношение към гръцката античност, от представата за образцовата скулптурност, наложила се след Винкелман. Но колкото и функционално позитивистична

да става античната литературна история в един период от време, тя не успява да мине без общ възглед. Така или иначе такъв възглед възниква дори против волята на автора на литературно-историческото изложение. Най-често той се изразява в някакво модернизиращо положение или в смесица от възгледи, където остатъците от идеалното отношение към античността и модернизиращият тон съжителствуват неконфликтно.

Както показва трудът на А. Ф. Лосев, встъпваме в нов период. Става нужно на мястото на идеалното отношение или произволния възглед да се постави общата характеристика на античната култура, на нейния конкретно исторически характер. За да се представи научно античното литературно развитие, необходимо е да бъде осъзнато статичното положение, спецификата на културата, а след това да се види неговата динамична проява на смяна на етапи, на стилове, на форми, изразители на конкретно историческо съдържание.

Не можем да твърдим, че никъде в миналото не се е подхождало по този диалектически модел. Той е застъпен у Шелинг, а най-вече у Хегел. Само че Хегел има идеалистическа и в този смисъл твърде тясна позиция. В схемата на неговото развитие примерно културният упадък в античността започва още с края на атическата класика — една невярна постановка, давала неправилна посока на разработка в не един курс по литературна история.

Благодарение на историко-материалистическата методология днес съществуват благоприятни теоретически условия да се изпълни този диалектически модел на единство на статично и динамично в античната литературна история. Положително обстоятелство е също и това, че не ни тежи предразсъдъкът за образцовостта на античния свят. Ако специално античната литература е образцова в нещо, то е само в това, че е завършен процес, че отстои на разстояние, което предпазва от *parti pris*, че е незаменим изследователски предмет, богато документиран и много пъти подлаган на процесни разработки. Пълнотата на явленията, тяхната теоретическа пригодност е образцовото в античната литература. Бихме нарекли това теоретическа образцовост.

Поставеният проблем възникна в контекста на „История античной эстетики“ на А. Ф. Лосев. Но нека не се поражда заблуждение — поне дотук не става дума за обобщения на съветския учен. В неговия труд тия въпроси не са разгледани в открит вид. Томовете на Лосев имат за предмет историята на естетиката. И все пак те съдържат достатъчно литературна история, първо, поради парадокса, че общите положения на литературния процес попадат обикновено в историите на античната философия и естетика, и, второ, поради факта, че поне в ранно антично време литературоведското мислене не е обособено от естетическото. Затова видяна като конкретно историческо явление, историята на античната естетика се оказва литературен процес в теоретическа форма. Именно това се е получило в труда на проф. Лосев — уловени са някои общи положения на елинската литературна история. Нашата задача е да ги освободим от естетическия език. По този начин ще представим делото на Лосев отворено, като структура, пораждаща нови проблеми, ще го представим във форма, която точно изразява творческата натура на съветския учен.

Богата и разностранна е научната дейност на А. Ф. Лосев. Простираща се върху шест десетилетия, тя обхваща обемисти трудове, статии, преводи и коментари.¹ Творческата си природа Лосев проявява дори като преводач. Неговият превод е интерпретация — използват се всички средства, за да се изведе цялото скрито съдържание на оригинала. Едва ли не подвиг на това поприще е преводът на трактата на Прокъл „Първооснови на теологията“ (1972). Сред

¹ Библиография на трудовете на А. Ф. Лосев вж. в История античной эстетики. М., 1974, 587—593.

трудовете му на редактор не може да се подмине тритомният превод на диалозите на Платон (1968—1972). На неговото перо принадлежат повечето статии на антична тема в Съветската философска енциклопедия.

Ако се остави настрана преводаческата и редакторската дейност, отделят се три кръга проблеми, които засягат в изследванията си съветския учен—митологията, естетиката и езика. Но колкото и отдалечени да са на пръв поглед, те изразяват в различна форма един доминиращ проблем, характера на античното съзнание. Митологията, естетиката и езикът са аспекти на античното съзнание, ако се вземе пред вид, че до края на античността то запазва природата си на митологическо съзнание, както и това, че естетиката, която в античността не достига до аналитична форма на израз, също е тип митологическо съзнание. В езиковата област съветският филолог също търси действието на глобалното културно съзнание.

Все пак естетиката е негова предпочитана област. Преди да се обърне към история на античната естетика, към един толкова уравновесен предмет, в ранните години на своята авторска дейност Лосев се заема с по-обща задача, между които особено изпъква амбициозното заглавие „Диалектика художественной формы“ (1927). Своеобразна подготовка за историята са неговите изследвания върху естетическата терминология в ранната елинска литература. Няколко пъти авторът се занимава с категорията канон, твърде характерна за античното естетическо мислене, както и с античната музикална естетика.

Общият труд на проф. Лосев върху историята на античната естетика се състои от четири части. Първата, публикувана в 1963 г., е посветена на т. нар. ранна класика. Освен възгледите на натурфилософите от VII—VI в. пр. н. е. авторът анализира в този том и естетическото мислене на Омир. Вторият том (1969) разглежда периода на т. нар. зряла класика V—IV в. пр. н. е.) — дейността на софистите, Сократ и сократическите школи. Платон, представителят на високата класика, е предмет на част от втория и на целия трети том (1974). Четвъртият том е посветен на Аристотел.

Простиращият се на повече от две хиляди страници труд на Лосев, създаван в продължение на десетилетие и половина, е единен в концептуално отношение. Безусловно оригиналното в неговата разработка е реализирането на идеята за процеса на естетическите възгледи, както и социално-историческата характеристика на специфично античното отношение към изкуството. Обосновавайки се на много широка основа, авторът открива естетика в митологията, в Омировия епос, у натурфилософите и в „Метафизика“ на Аристотел.

Естетиката на Лосев е история в същинския смисъл на думата. Изложението е особено ценно за литературоведа, тъй като върви почти в стъпките на литературната история. Но най-ценното е, че преди да встъпи в самия процес, Лосев предлага общата основа, статичния ограничител на процеса, очертава спецификата на античното съзнание. В началото на първия том (с. 33—135) авторът характеризира термините и възможностите на античното мировъзприятие, това общо положение, синхронизиращо всички факти на еволюцията, без което тя би се оказала отворена към една лоша безкрайност.

Твърде стар, можем да кажем, изтощен от дискусии е въпросът за античния светоглед. Както вече се посочи, в съвременната литературна история се наблюдава един тип „решение“ на въпроса, едно парадоксално оправяне с неговата трудност — простото му заобикаляне. В традиция, оформила се във втората половина на XVIII в. и укрепена в естетиката на Хегел, античното светоусещане се разбира абстрактно, в чисто духовен план. Според тази традиция античността е светла епоха, създателка на първични идеи, образци за по-сетнешната европейска духовност. Разбира се, наивно време — така мислят Гьоте и Шилер, но чисто и силно в своята естествена рационалност.

Този възглед претърпява криза във втората половина на XIX в. След Ницше рационалният компонент на античното съзнание, Аполоновото начало, се добива с тъмна страна, Дионисовото ирационално начало. Става модно да се говори предимно за него, рационалното дори се забравя.

Рационално—ирационално — това са абстрактни характеристики. Както и да се комбинират, комбинациите изразяват по-скоро авантюрите на буржоазното културно съзнание, рефлектиращо самото себе си върху античността. Нищо ново не прибавя и Шпенглер в двадесетте години на нашия век. Като подчинява античното културно съзнание на своите абстрактни положения, той се забърква между принципа за затвореността на всяка култура и това, че всяка култура има за импулс едни и същи психологически комплекси.

Ако изключим догадките, историко-материалистическото тълкуване на античното културно съзнание има своето начало в изказванията на Маркс и Енгелс по въпроси на античната литература и изкуство. Между по-важните откриваме положението, което за нас днес е просто факт — античната култура е явление своеобразно и неповторимо, отговарящо на равнището на античната производствена дейност, на античния обществен живот. Ясно е, че задачата на материалистически мислещия изкуствовед и литературовед се състои в това да се открият специфичните форми, в които е изразен общественно-икономическият живот. За реализирането на тази задача има нужда от много специален опит. Именно поради това, макар и формулирана преди един век, за специфично решение на задачата условия се създават едва напоследък.

Показателно в това отношение е личното развитие на А. Ф. Лосев. Още от първите стъпки в научното поприще авторът проявява интерес към проблемите на античното съзнание. Но те постепенно се превръщат в проблеми на общественото съзнание, на феномен, ограничен исторически и обусловен от средата на определени материални обществени процеси. От друга страна, тъкмо въпросът за спецификата, за специално античната природа на това съзнание става причина Лосев да се отдели от такива методики като неоплатоническата диалектика и феноменологията, които следва в младите си години, и да се обърне към диалектическия материализъм.

Още в тридесетте години ученият се противопоставя на спиритуалистическото и еkleктическо тълкуване на античната култура. Като поставя въпрос за спецификата на античното културно съзнание, той извежда на преден план неговата действителна доминанта — стихийно-материалистическото начало. Лосев подчертава преднината на телесните интуиции в съзнанието на античния човек. И ако в тридесетте години това е просто отговор, теза в известна степен умозрителна, в по-късните трудове на автора, особено в четири томната естетика, тезата е мотивирана, дадена е и като статична характеристика на античното обществено съзнание, а също е проследена проявата ѝ в самия културен процес.

Проблемът за античното съзнание у Лосев е проблем за изражението на робовладелската формация като светоглед. Това, което се назовава веднъж соматично, а друг път пластическо, според Лосев е форма, кондензираща общественно-икономическата ситуация до мировъзренческа реакция. Понеже в условията на робовладението човешкото тяло е основното оръдие на труда, то става своеобразно оръдие и в духовната сфера.

Съзнанието на античния човек е пронизано от телесни възприятия. Те могат да се открият и в митологията — във външния образ на боговете и във вътрешното им същество, неопределено и по пластически променимо, и в скулптурата, това пластическо изкуство, което дава тон на цялата антична култура. Пластиката позволява да се разбере и хроматизмът, цветността на древната

скулптура и архитектура.² Като боядисват статуите и зданията си, при това в цветовете, които не придават действителната окраска на изобразяваните предмети, античните хора се изразяват соматично, телесно-онтологически за света, а не декоративно или импресионистически-субективно.

Телесно е и специфично античното разбиране на човешкото, особено що се отнася до епохата на атическата класика. Човекът е преди всичко живото човешко тяло. (Не е случайно, че в това време изразяват понятието личност с думата за тяло.) Това стои във връзка с един от основните термини на античното мировъзрение, с идеята за съдбата. Като изхожда от една Хегелова конструкция, Лосев ѝ дава историко-материалистическо тълкуване — да се възприема телесно човешкото, индивидът да се мисли като живо тяло, означава човекът да се смята за принципно несвободен. Както в действителната обществена среда господарят е ограничител на волята на роба, тъй и в областта на античното съзнание идеята за неведомата съдба е израз на отчужденото духовно начало, което тегне като нещо неразбираемо над прекалено телесния индивид, естествено и над господаря, над свободния, който се оказва несвободен.

Пластиката и идеята за съдбата са общи, принципни изразения на античното съзнание. Поставени в зависимост от конкретни исторически условия, те претърпяват промяна. Или може би по-добре ще бъде изразен възгледът на Лосев, ако се каже, че тия принципи са вид ограничение на възможността за промяна. Така например в разглежданата епоха, в класиката, в разнообразно съотношение спрямо идеята за съдбата се коментира идеята за свободата на индивида. Лосев уточнява в какъв смисъл се говори за свобода в атическата трагедия или в историческите опуси на Херодот и Тукидид. Това е свобода не на вътрешното духовно самоопределение на индивида, а само свободата на гражданина в полиса, в чийто обем не се включва лично психологическото и духовното, своето преживяване на света.

Дълбинното основание за това възприятие Лосев търси в особеностите на производствения живот и в политическата организация в Атина от V век пр. н. е. Той извлича няколко съществени от социологическа гледна точка черти на тогавашното робовладение — то е все още недостатъчно разгърнато, редом с него съществува дребна селска собственост, робите се намират в непосредствена връзка с господаря. И в полисната гражданска организация има нещо обозримо, интимно. Гражданският колектив напомня общината на родовото време. Освен това той има подобни идеали, които могат да се сведат общо до един консерватизъм и традиционализъм, до това, че идеалите се търсят обезателно в дълбоката старина. Според Лосев робовладелските импулси в общественото съзнание на атическата класика са преплетени с родообщинни; аристократично-родовото и демократично-робовладелското начало са двата елемента, които определят особеното лице на културата на тази епоха.

Или казано с езика на процеса, духовният процес, респ. литературният процес в ранна Елада, е движение към освобождаване от родообщинното мировъзприятие. Като пръв резултат това придвижване има превръщането на родовия светоглед във форма за възприемане на съвременния свят. Старото служи да се изрази новото. Това е възможно, тъй като в новата робовладелска реалност старото е налице, макар и само привидно, в известна степен формално. Гражданският колектив се различава от родообщинния, но има пунктове на подобие. Тъкмо поради тия пунктове се актуализира художественият опит на миналото, за да послужи като инструмент за конципирането на настоящето.

И тъй спецификата на литературния процес на ранна Елада има като основа своеобразието в разгръщането на робовладелските отношения, твърде бав-

² На този въпрос Лосев посвещава студията „О специфике естетического отношения античности к искусству“. — В: Эстетика и жизнь, вып. 3, М., 1974.

ното проникване на чисто робовладелските модели в общественото съзнание, компромиса с родовообщинните мировъзренчески норми. Този извод, следствие от характеристиката, която прави Лосев, е зареден с процесни проблеми. На негова основа могат да се построят редица липсващи до този момент връзки между явления в ранната елинска литература.

Немалък принос за конкретно историческото разбиране на литературния процес в ранна Елада дава и характеристиката на античното естетическо възприятие, която предлага Лосев. Авторът подчертава, че в античността естетиката остава неосъзната като специална област на знание. Но, от друга страна, цялата философия, цялото знание изобщо, особено в предкласическа и класическа Елада, са пропити с естетически възприятия. Античната естетика съществува недиференцирано в съдружество с митологията, с учението за битието или природата. Тази недиференцираност отговаря на цялостното, все още недискурсивно възприятие за света, което е израз на несложната производствена дейност, на това, че общественият живот все още не се възприема за достатъчно обособен от природно-космическата среда. Затова и във възгледа за прекрасното няма нищо отвлечено, нищо прекалено духовно. Красотата е самото налично човешко тяло, както и самият космос. Те са едновременно реалност и норма.

В това ранно време, когато действа т. нар. онтологическа естетика, изкуството е форма на самото битие, а естетическото чувство самото жизнено чувство. Затова основното произведение на изкуството е самият космос. „Фантазира самото битие, казва Лосев, а творчеството се свежда до подражание.“ Това, което наричаме творчество днес, според онази представа е пасивен акт на наподобяване или по-точно на съпричастяване към първичния естетически акт, самият жизнен процес. Това обяснява защо в епохата на класиката не се интересуват от психологичното и индивидуалното в творческия акт, защо си представят творчеството като вдъхновение, вложено в душата на поета от божество, т. е. крайно ирационално, или като обикновено владееие на технически умения, т. е. крайно рационално, дори формалистично. Ако изкуството в античността се оценява само онтологически или само утилитарно и почти никога естетически или художествено (срв. т. I, с. 3), това означава, че то не се възприема отделно като специфична област, тъй както го възприемаме ние.

Ето още заключения, които се налагат. Щом изкуството не се отграничава ясно от цялостната човешка и космическа дейност и респ. учението за прекрасното от учението за битието, следователно в епохата на елинската класика не се прави принципна разлика между научното мислене, практическото всекидневно мислене и художественото мислене. Те са все още едно и също нещо. И тъкмо това присъствие на рационалното в художественото и на художественото в рационалното, което може да се открие и в атическата трагедия, и в диалозите на Платон, е поводът Лосев да повдигне в изследването си капиталния проблем за природата на художественото мислене. Своеобразието на античния материал подтиква да се постави този въпрос. Античното естетическо мислене, един тип изразяване на вътрешното посредством външното и обратно и на общото посредством индивидуалното и обратно, се оказва философия. От друга страна, и античната философия освен прикрит естетически трактат се оказва съзнателно творено художествено произведение.

Ясно е, че ако се съобразяваме със спецификата на културата от епохата на класиката, не бива да подхождаме към литературните произведения с тясната диференцирана мярка, наложена от съвременното обособено положение на художествената литература. Между художествено-литературното и научно-философското в V в. пр. н. е. не съществува ясно разграничение. Трактатите на Ксенофонт и диалозите на Платон не просто влизат в историята на класическата гръцка литература, самият процес преминава през тях. Струва ни се,

че с творчеството на Еврипид атическата трагедия, както и високата идейност на класиката упадат. И понеже за трагедията в IV в. пр. н. е. знаем малко (всичко е загубено), приключваме главата за драмата и отваряме главата за прозата, в която разказваме за оратора Лизий, за философа Платон, като, разбира се, отбелязваме тяхното умение да се изразяват художествено. А обикновено не обръщаме внимание, че у Лизий, който е съвременник на Еврипид и все пак представлява литература, се говори за житейски неща, недопустими в театъра. Един век по-късно нещо от Еврипид и нещо от Лизий излиза на сцена в комедията на Менандър. В това отношение прозира литературният процес. От друга страна, най-сериозната част от проблематиката на Еврипид продължава в ранните диалози на Платон. Техният герой Сократ е истински трагически персонаж. Но той се държи нетрагично и недраматично в полето на един нов жанр и в една нова културна среда.

Както се разбира, за да се усети процесът, за да се наблюдава движението, нужно е да се разшири обсеget на наблюдавания материал, и то не произволно, а въз основа на специфичното възприятие за художествено, което откриваме характеризирано в труда на Лосев. В този единен процес, процес на самата култура, трябва да се включат редом до Омир философите на Йония, редом до Сафо и Алкей Хераклит, редом до трагедията и Аристофан дитирамбистите, но също и Платон, дори Аристотел, чиято страст да дефинира и боязън да не изглежда художествен също принадлежат на процеса като негов краен етап, когато научното най-после прави решителна крачка към своето самоопределение.

Естетиката на Лосев не е просто история на естетически възгледи. Дори там, където съществуват, те не са осъзнати, нужно е да се извлекат. Откриваме по-скоро история на няколко типа естетически мировъзприятия, свързани, изхождащи едно от друго и най-важното подчинени на единния светогледен тонус на античната култура. В началото на това процесно изложение стои митологията. Следвайки известното изказване на Маркс, Лосев я счита за почва на античната естетика. Понеже в гледната точка на митологията цялата антична култура е митологична, неотменно занимаваща се с митология, според Лосев античната естетика е такова продължение на митологията, което може да се разбира като тип теоретично отношение към нея.

С проблемите на античния мит и митологията съветският учен се занимава от десетилетия. И пак по същия път от абстрактно към конкретно историческо, ако се сравни съчинението „Диалектика мифа“ (1930) с „Античная мифология в ее историческом развитии“ (1957). Най-ценното в тази област са разграниченията, които внася Лосев между първобитнообщинния мит и по-късните форми на мита в епохата на робовладението. Както всичко друго, тия разграничения прерастват в идея за процес на цялата култура, респ. в модел на литературния процес в ранна Елада.

Античната литература започва с митология и е пронизана с митология. Аналогично на това, което казва Лосев за естетиката, литературата, Омир и атическата трагедия примерно, са типове тълкувания на родовата митология, преодоляващи една нейна страна и актуализиращи друга. Без да бъдат митология, Омир и Софокъл са нещо като митология. До Лосев обаче не беше ясно положението, че родовият мит, митът в устната степен на своето развитие, независимо дали е ранният хаотичен или по-късният антропоморфен мит, представлява непосредствено веществено съвпадение на обща идея и обикновен чувствен образ, тъждество на образа на вещта със самата вещ.³ Изясни се, че действителните митологически образи се мислят за осъществени в буквален смисъл на думата, докато художествено-митологическите винаги се разбират преносно.

³ Сrv. статията „Мифология“ на Лосев във Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964.

Митологията не се превръща изведнъж в немитология. Това става постепенно. Ако се гледа абсолютно, този процес остава незавършен до края на античността. Демитологизирането е една от специфическите черти на античния естетически процес. В известна степен то е черта и на литературния процес.

Омировият епос е първият етап в развитието на античната естетика и литература. На Омир Лосев посвещава отделен труд,⁴ а в историята на естетиката му отделя глава с размерите на книга (т. I, с. 136—254). Създаден на границата на две формации, Омировият епос синтезира двоен опит, издига се над него до всеобщност, която според Лосев е основанието „Илиада“ и „Одисея“ да станат настолни творби за цялото антично време. На това се дължи и особеното внимание на автора към иманентно съдържащата се в епоса естетика. Според Лосев у Омир продължава да действа действителният мит, антропоморфната концепция за света, наследена от микенското време. Само че това е антропоморфизъм във висока степен вече художествен, преносен. Непоследователен в това отношение, Омировият епос е процесен, вътрешно динамичен. В „Илиада“ Лосев открива напластявания на различни типове естетически мировъзрения. Примерно към природата Омир се отнася и по митологически, чувства нейното стихийно превъзходство над човешкия субект, но, от друга страна, в епоса се наблюдава истинско естетическо възприятие за природа, издаващо наличието на усет за субект, чувствуван, макар и само като факт, но все пак като фактор, достатъчно отграничен от родовия колектив.⁵

В по-нататъшното си развитие митологията поема два пътя, които вървят успоредно — художествената литература и естетиката, укрита във философските учения. Тия две страни не са отделени напълно. Самата концепция на Лосев подсказва, че в лириката от VII и VI в. пр. н. е. и в атическата трагедия се съдържат достатъчно естетически елементи, които биха могли да бъдат предмет на историята на елинската естетика. Изглежда, авторът е сметнал за нефункционално подобно разширение. Въпреки това той отбелязва, че и философията, и художествената литература по различен начин и с различни средства реконструират страни на древната действителна митология. Докато в първобитния мит тия страни се намират в единството на идейно-образно-вещественото възприемане на света, в митическите построения от робовладелско време се опазват само някои страни, главно идейно-образното тъждество. В епохата на натурфилософията отпада антропоморфизмът на древния мит, но остава одушевеността. Затова космологическите концепции на Талес и Хераклит са митически в степента, в която рационалното е неразлично от одушевено-образното.

Лосев сочи пътя и на собствено литературния процес в епохата на класиката. Проблемите на човека като онтологически проблеми — това е интимният предмет на натурфилософията, отстъпват първоначално на субективните проблеми в лириката, а по-късно в епохата на трагедията на една нова проблематика, в която обществото започва да се обособява като самостоятелен проблем. Това обаче не става пряко, а посредством един мит, посредством сюжета за нещастната съдба на човека, поставен при изключителни обстоятелства. Отново идва на помощ митологията. Този път отпада одушевяването на природата, но се запазва антропоморфизмът, организиран от идеята за съдбата.

Ако се гледа в едър план, следващият етап в литературно-естетическия процес е творчеството на Платон. Неговите диалози принадлежат на художествената литература не само поради факта, който обикновено се изтъква, а

⁴ Вж. Г о м е р. М., 1960 (български превод, 1962).

⁵ На особеностите на Омировото художествено възприятие е посветено изследването на И. В. Ш т а л ь. Гомеровский эпос. М., 1975. То е изпълнено в духа на Лосевите възгледи.

поради това, че представляват философия, облечена в художествена форма. Както доказва Лосев, предразсъдък е да се смята, че Платон е създател на философска система. Платон по-скоро не престава да се стреми към система. Неговата философия е евристическа. Вътрешната ѝ динамика, съзнателно неприкритата противоречивост естествено водят до художествена форма. Според Лосев художественото у Платон е не външна обвивка, а структура на мисълта. Авторът настоява — за разбирането на Платон е нужно да се вземат пред вид езиковият стил, както и образното съдържание на диалозите. Защото то принадлежи на Платоновата мисъл. Благодарение на него мисълта се превръща в специфично антична мисъл. Тя е художествена и митологическа по необходимост.

В гледната точка на литературната история не може да ни интересува обективният идеализъм на Платон. И все пак не бива да се пропуска — в известна степен обективният идеализъм се подготвя в нравствените апории на античната трагедия; ако се гледа процесно, той представлява решение на трагедийните проблеми, затова е естествен край на трагедийната проблематика. Не е без значение и жанровата промяна — драмата отстъпва на философския диалог, на жанр, значително по-гъвкав и много по-слабо предопределящ крайния смисъл. У Лосев обаче и самият обективен идеализъм на Платон е разгледан като литература, като поле за особен художествен експеримент. Авторът тълкува Платоновата идея като мит. Тя напомня божествата от Олимпийския пантеон. По подобен начин тя е модел на света, предопределя неговото многообразие. Затова освен нещо обстрактно тя е и пластически фигурна. Като идея на вещта идеята съхранява редица живописни и скулптурни моменти на самата вещност. Нещо духовно и идеално, по типа на своето конструиране Платоновата идея се разбира материално, телесно, соматически (срв. т. III, с. 290). Това е резултат не само на личния художествен дар на Платон, а черта на социално-историческата среда, на принципно материалистическия античен светоглед.

Лосев набляга и на художественолитературното в Платоновото философско изложение, на драматическото възприятие на съдбата на душата, на музикално-цветовопластическия модел на космоса и на игрово-танцовото разбиране на съдбата на човека. Тъй като мисли онтологически, за Платон битието е не като художество, то само е художество.

Един вид художество е според Лосев странныят ред в следването на Платоновите мисли. На пръв поглед изложението на философа е разхвърляно, много често липсва това, което за нас е обезателно в научното изложение — заключението. Но под хаоса прозира свързаност от художествен тип. Тя напомня музикално-асоциативната цялостност на „Илиада“, особено с това, че предполага активността на слушателя, че позволява да се правят няколко заключения едновременно, най-после с това, че истината е в системата на всички заключения, в самото оформяне на системата. Истината у Платон е процес. Не е трудно да се разбере — от съвременна гледна точка Платоновите диалози са художествени произведения. Но в случая Лосев не просто противопоставя логическото на художественото. Една от целите му е да изрази в логическа форма художественото мислене. На този проблем той отделя много място в тома за Аристотел, но и тук при Платон, като използва термина „ентимема“ (т. нар. непълно умозаключение), Лосев открива особеността на Платоновата художествена структура в нейната принципна незавършеност, в т. нар. ентимемност.

Литературният и естетическият процес на класиката завършват с делото на Аристотел. Две неща са белег за това — Аристотел пише трактати, а не художествени произведения, и, второ, макар в технически и формалистичен вид, той създава литературна теория. У него художествената литература е

осъзната като специфична област, редом с това възниква и първият сериозен опит за литературна наука.

И все пак Аристотел остава свързан с класиката, с онтологическото възприятие на света. Естетическото е вече осъзната категория, но естетиката все още не е наука. Тя продължава да бъде нещо като изкуство и митология. Аристотел също обединява логическото мислене с митологията, също не успява да избегне пластиката и соматизма. Общата за епохата на класиката онтологическа естетика у него се проявява примерно във възгледа за божествената красота, най-висшия принцип на битието — това е т. нар. космически ум. Естествено той е принцип на всеобщата закономерност, но има и митически черти, прилича на божество. Има и естетически характер, защото се разбира като единство на субект и обект. Най-накрая има смисъл и на художествен модел — според Аристотел космическият ум се осъществява в самия чувствен и осезаем космос. На това равнище космосът у Аристотел също придобива смисъл на художествено произведение.

Проф. Лосев засяга и въпроса за т. нар. експресивна естетика у Аристотел. Този проблем е свързан с идеята за пораждането и развитието, идея, общо взето, чужда на античността, а в случая във философията на Аристотел явяваща се в ситуация кризисна и динамична, това ще рече, в ситуация — отклонение от античната мирогледна норма. Във връзка с идеята за развитието у Аристотел се повдига въпросът за потенциалното, за възможното в самата действителност. Оттук и художественото изображение се разбира като тип изражение на потенциалното. Философът смята, че художественото произведение възниква не като фактическо, а като възможностно изображение на действителността.

Въпреки че Аристотел не достига до специфичните черти на художествената структура и продължава да я смесва с действителното, със самия живот, доколкото и в него се открива това, което Лосев нарича експресивно, по отношение на Платон Стагиритът отива напред. В тази област никой античен философ не успява да го надмине. Пречката е неисторическият характер на античното мировъзрение, принципната невъзможност да се възприемат дискурсивно явленията на общественото съзнание.

Принос на труда на Лосев в частта, посветена на Аристотеловата естетика, е откриването на една логическа теория на художественото произведение. Може би не съвсем справедливо авторът подценява „Поетика“, счита я за прекалено формалистическа и объркана. Понеже гледната точка в естетиката е все пак философска, Лосев не обръща внимание, че макар и в разкъсан вид, в „Поетика“ се съдържа теория на сюжета, първата теория на сюжета, която ни е известна. Затова пък в едно друго произведение на Аристотел, в „Тописка“, подценявано до този момент, авторът открива една по-обща теория на художественото произведение. Според Лосев „Тописка“ е най-жизнената, най-човешката част от Аристотеловата логика, защото се занимава не с абстрактни положения, а с драмата на живата човешка мисъл. В „Тописка“ се разглежда т. нар. вероятностна логика, т. е. логиката в действие, в жива среда. Именно поради това авторът смята, че трактатът предлага и теория на художественото произведение. Нужна е уговорка — теория такава, каквато си я представя времето на Аристотел. Като дава пример с „Антигона“ и „Едип цар“ на Софокъл, съветският филолог определя смисъла на термина топос. Топосът е единичен факт с изразителен и обобщителен характер. Съставено от такива факти, художественото произведение може да се разглежда като система от ентимеми, от непълни силогизми. Затова Лосев търси в „Тописка“ модел за разгръщането на художественото произведение.

Ако в „Тописка“ тази вероятностна логика е представена като нещо общо за човешката всекидневна практика и за художественото произведение, в „Пое-

тика“ откриваме опит да се види нейната специфична проява в сюжета на трагедията, представен от Аристотел като система от събития, митологически факти с изразителен и обобщителен характер. А. Ф. Лосев не отбелязва тази връзка, защото може би литературата в тесен смисъл на думата не го интересува.

Литературно-теоретическите моменти у Платон и Аристотел, за които става дума, принадлежат на елинската литературна история. Те не са просто теория — в това убеждава изложението на „История античной эстетики“. Лосев проследява процеса на художествено-естетическото от една през друга митологическа форма. Посоката е към отделяне на специфично художественото от специфично научното и философското. Както се разбира, този процес не е равен. Той не се осъществява независимо от общия процес на културата, а чрез него и от античния обществено-икономически процес. Лосев показва, че сравнително самостоятелното естетическо и литературоведско мислене се явяват в залеза на тази „онтологическа“ епоха, атическата класика, когато упада непосредственото робовладение и полисната обществена система, когато престават да действуват идеалите на старината. Литературоведското мислене, критиката и теорията в ранна Елада са продукт на дълго развитие. Те са един вид самосъзнание за това развитие, негово резюме в синхронна форма. Затова научната история на литературното развитие на това време обезателно би трябвало да ги включва.

Може би най-същественият извод, който се налага от труда на А. Ф. Лосев, е онтологическото отношение към проблемите на човека в ранната елинска литература. В една съвременна литературна история този онтологизъм трябва да бъде онова най-общо съдържателно положение, чието развитие да се наблюдава. И както постъпва в историята на естетиката Лосев, така и в историята на литературата е нужно да се потърсят неговите по-конкретни преобразования. Разбира се, в литературната история трябва да се следи също формалната страна на процеса — обмяната на формите, с които си служи дадена епоха, за да изрази съдържателните положения. В ранната елинска литература е налице при това процес на известно правилно редуване на епос, лирика и драма. Литературните родове все още не са формализирани. Усеща се как тия едри жанрови единици възникват от вкаменяването на жива социално-психологическа проблематика.

Трудът на А. Ф. Лосев подсказва, че елинското литературно развитие може да се наблюдава като такова оставане в лоното на родовата митология, при което тя губи една или друга страна на родовото съдържание, за да се превърне в символ. Това е едновременно консервативност, недвижение и едновременно движение. Трудността е в това да се определят различните начини на художествено концепиране посредством мит и по маниера на мита. Още по-трудно е да се преведат тия типове художествено концепиране на социално-психологически език, да се представят при това свързано, като не се обедни многообразието на литературните явления.

Понеже думата беше все пак за труда, не само за научните „поуки“, които могат да се извлекат от него, нужно е да се отбележи — „История античной эстетики“ на А. Ф. Лосев е книга трудна за проучване поради обема на материала и своеобразието на предмета. Освен дето е научен труд, тя е книга съвсем определено „писателска“, в положителния смисъл на думата художествена. Художествеността у Лосев е оръдие на целостността. Да бъде цялостен в изказа си, тъй цялостен като мировъзприятието на елинската класика, която изследва, това е била като че ли постоянната грижа на съветския учен. Именно постигнатата цялостност поражда толкова широк кръг от проблеми. Достатъчно е да се постави в нов контекст, да се погледне от нов ъгъл на зрение, книгата на Лосев повдига проблеми, които по начало не са заложени в нейния текст. Това придава на труда качествата на познавателен инструмент.

СЛОВО ЗА ЧЕТЕНЕТО НА КНИГИТЕ

(По случай 1100 години от преписването на Симеоновия сборник през 1076 г.)

Боню Ангелов

С името на цар Симеон (893—927) се свързват два големи сборника с енциклопедичен характер. И двата са запазени по руски преписи и са известни под имената Симеонов (Светославов) сборник от 1073 и Симеонов (Светославов) сборник от 1076 г. Върху тях, върху тяхното съдържание и значение в развитието на българската и руската литература е писано много. През 1974 г. в Ленинград се проведе симпозиум с участието на съветски и български учени, посветен на сборника от 1073 г. През настоящата година пак в Ленинград е проведена конференция върху сборника от 1076 г. Въпреки богатата научна литература върху сборниците все още остават неизяснени редица въпроси, свързани с техния произход, първоизвори. Това особено важи за сборника от 1076 г., за който мнозина учени пишат, че е възникнал на руска почва. Изясняването на този важен въпрос обаче се нуждае от изнасяне на нови материали, нужни са нови извороведчески проучвания и по-широка съпоставителна работа. Тази работа трябва преди всичко да се изрази в дирене на преписи (ако не на пълно копие) на отделни съчинения, поместени в сборника. Колкото по-старинни са тези преписи, толкова по-ценни са те. Особено ценни ще се окажат преписи, открити в български, сръбски и румънски ръкописи, защото те ще допринесат за разкриване на тяхната връзка с руския препис от 1076 г., а следователно ще хвърлят светлина относно произхода на сборника.

Както е известно, досега пълно копие-препис на сборника от 1076 г. не е намерено; има само преписи на негови съчинения, поместени в руски ръкописни сборници — Измарагд, Пчела и др. Поради това всяка нова находка от този род има важно значение за историята и ролята на сборника в живота на българи и руси. Значението на такъв препис е още по-голямо, когато той се намира в южнославянски ръкопис, какъвто досега не е познат. В настоящото научно съобщение става дума именно за такъв неизвестен досега южнославянски, по-точно български препис на началното съчинение в сборника, на съчинението за ползата от четенето на книгата.

Още първите руски учени, които проучват сборника от 1076 г. и пишат за него, обръщат внимание на съчинението „Слово нѣкоего калоугера о чьтении книгъ“, с което започва самият сборник.¹

Такъв препис е поместен в известния в славистичната наука „Панагюрски сборник“, български ръкопис от XVI в., съдържащ много апокрифни творби (С., Народна библиотека „Кирил и Методий“, № 433). Текстът е на листове 156об—158 и има заглавие: Изборникъ. нѣкоего чрьноризица слово.

Начало: Добро ꙗ, братіе, прочитаніе паче всѣкомоу христіаниноу. . .²

¹ А. Х. Востоков пръв обнародва част от словото в „Славянская хрестоматія“, издадена от И. Пенински (СПб., 1828, с. 252).

² Б. Цонев. Опис на ръкописите. . . I. С., 1910, с. 447.

Макар тази вест да е направена достояние на науката от Б. Цонев още през 1910 г., досега тя оставаше неизползвана, никой от учените след него не пише за въпросното слово, а следователно не уточнява неговия произход и връзка с втория Симеонов сборник от 1076 г. Впрочем в българската научна книжнина няма специално по-голямо проучване нито за сборника изобщо, нито за това съчинение, нито пък текстът му е издаван у нас. Единствен прсф. Е. Георгиев отделя за него повече редове в книгата си „Разцветът на българската литература в IX—X в.“ (С., 1962, с. 296). Той пише: „Слово на един калугер за четенето на книгите не е поставено случайно в началото на сборника; то служи като негов увод. Изтъква на преден план една важна задача на момента, в който образоването намира път към славяните. В епохата е особено нужно да се разясни значението на книгата, да се утвърди тя и в това отношение статията представя популярен паралел към забележителния „Проглас към евангелието“, който призовава славяните да се обърнат към „писаното слово. . .“. Трябва да обърнем внимание и на еднаквото начало на двата Симеонови сборника: първият (Сборник от 1073 г.) възпява в увода си „книголюбieto“, докато вторият, от 1076 г. (който навярно е възникнал по-рано, докато Симеон е бил още княз), изтъква ползата от четенето на книги и поучава как трябва те да се четат. Статията е написана умно и със замах.“

Добре известно е, че в науката има спор относно произхода на сборника от 1076 г. — спори се дали първоначално е бил написан в България за цар Симеон и после пренесен в Русия, дето от него е направен препис през 1076 г. за княз Светослав, или е възникнал в Русия, като не се изключва все пак да са използвани и някои български ръкописи, отнесени там. За разрешаването на този проблем важно значение има и наличието на български и изобщо южнославянски преписи от съчинения, поместени в сборника от 1076 г. Един от тях е преписът на „Слово за четене на книгите“ в Панагюрския сборник.

В леко изменен вид това съчинение се среща в старата руска книжнина — някои пасажии са изпуснати, други са прибавени, включени са още имена, които се сочат на славянските книжовници като примери за подражание — Ефрем Сирин, Григорий Богослов и др. Понеже не разполагам с текста на всички преписи, които днес са ми известни, тук ще посоча преписите, без да ги разделям на първична и вторична редакция.

И така освен преписа в Симеоновия сборник от 1076 г. мога да посоча и следните преписи:

1. В ръкопис от XV в., № 886 от сбирката на Н. П. Погодин (Ленинград — ГПБ), л. 8. В наслова е даден под името на Григорий, папа римски (вж. А. И. С о б о л е в с к и й. Два руских поучения с именем Григория. — Известия ОРЯС, XII, 1907, кн. 1, с. 252).
2. В руски ръкопис от 1514 г., № 1777 от сбирката на Уваров (Москва — ГИМ), л. 1. В наслова е даден също под името на Григорий, папа римски (вж. А. И. С о б о л е в с к и й. Пос. съч., с. 252). И при двата преписа Соболевски не дава текстови извадки.
3. В руски ръкописен сборник Златоуст, от 1555 г., № 182 от сбирката на Румянцовския музей (Москва — ГБЛ), л. 252—253: Слово о почитаніи книжномъ (вж. А. Х. В о с т о к о в. Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума. СПб., 1842, с. 231).
4. В руски ръкопис Златая цепь, XVI в., № 13 от сбирката на Николски—Ленинград, Академична библиотека, л. 7—8: Иже въ стыхъ отца нашего Григоріа папы римскаго о почитаніи книжнѣмъ.
5. В руски ръкописен сборник — Патерик печорски, XVI в., № 86 от сбирката на Публичната библиотека във Вилно, л. 284: Слово Іонна Златоустаго о почитаніи книжнемъ (вж. Ф. Н. Д о б р я н с к и й. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки. Вильно, 1879, с. 282). В ръкописа има и други съчинения, препоръчващи четенето на книгите, нато се свързват с имената на Йоан Златоуст и Ефрем Сирин.
6. В украински ръкописен сборник от XVII в., № 4713 от сбирката на Иван Франко — Киев, Институт „Т. Шевченко“. На с. 511—513 (така страници, а не листове) словото е дадено като творба на п р о р о к Д а в и д: Слово стго Двда пророка о книгахъ.

7. В руски ръкописен сборник, № 35 от сбирката на Московската духовна академия, л. 77: Слово ^Гсго Григоріа папы римскаго (вж. О. М. Б о д я н с к и й. О времени происхождения славянских писъмен. М., 1855, с. XVIII. Примечания).

8. В руски ръкописен Златоуст, № 18 (146) от сбирката на Московската духовна академия, за което известява Николски, като казва, че словото нерядко „надписъвается иначе, напр. в Златоустниках: въ неделю 1-ю слово Иоанна Златоустого о почитании книжном (Л е о н и д. Рукописи Московской духовной академии, Вып. II, № 18 (146), с. 102) и т. под. (вж. Н. К. Н и к о л ь с к и й. Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X—XI в. в.). СПб., 1906, с. 202).

9. В руски ръкопис от сбирката на Вяземски, XIX в., № CVII, което известява Николски: „Кроме Изборника Святослава 1076 г. (. . .), слово некоего калугера встречается в м н о г о ч и с л е н н ы х списках Златоуста, но в редакциях неоднобразных (срв.: Рукописи кн. Вяземского, № CVII, с. 112—113, сборник XIX в.). Списки Златоустника надеемся перечислить в одном из дальнейших выпусков настоящего труда“ (вж. Н. К. Н и к о л ь с к и й. Материалы. . ., с. 203).

В текстуално отношение двата преписа на „Слово за четенето на книгите“ — в сборника от 1076 г. и в Панагюрския сборник — са съвсем близки, почти еднакви. В Панагюрския препис има някои пропуски на изрази и думи, може би неволни грешки или пък се дължат на подложката, от която е преписвано. Има доста морфологични разлики, напълно естествени за български книжовен паметник от XVI в. Например още в самото начало е пропусната думата к н и ж ь н о ю. Изпусната е фразата: „Не речи оусты тѣью изглаахъ, нѣ и въ сѣрдьци сѣкрыхъ, да не сѣгрѣшѣ тебѣ“ и др. Има замяна или промяна във формата на думи...

Сборник 1076 г.

почѣтаньѣ
тришьдѣ
сѣгрѣшѣ
истиньнѣ
оузда
книгы ѿ
сѣставить
правѣдникѣ
почитаниѣ
воиноу
размысль срдчньи
не сѣкрыи
нѣ отъ разоума и срдца
не поучѣшѣтѣсѣ
обрѣтаѣ
нарече
сѣ такъ дарѣ
послоушаньмѣ
разоумьнѣма
оушима
силоу
послоушан тѣ
житѣ
много
сѣпърва
подвигноушасѣ

Панагюрски сборник

прочитаніе
три крати
сѣгрѣшаѣ
истиннаго
оуза
книги
ставит
книжникѣ
пооучениѣ
воиныкоу
разоумѣ и мысль
не скри бо
нѣ ѿ срца разоумѣ
не поучѣтисѣ
ѿбрѣте
рече
не такъ дарѣ
послѣшаѣще
оумнима
ѿчима
силь
послоушати
жити
мнозѣхъ
испърва
подвигше сѣ

стѣхъ книгъ
и сими подвигнѣмъсѧ
боудемъ

стимъ книгамъ
и мисльнимъ подвигнѣмъ сѧ
ведемъ

Срещат се и някои добавени изрази. Например грѣтани моемоу; ѿ хѣмъ бозѣ нашемъ, емоуже слава съ ѿцемъ и сномъ и ннѣ.

Няколко думи и за заглавието на тази творба. Тук също се забелязват разлики, имащи важно значение. В руския текст от 1076 г. словото се дава от името на „нѣкоего калогера“. В ръкописа думата калогера не личи добре, но всички руски издатели на паметника дават тази дума. В българския ръкопис от XVI в. вместо калогера стои чрьноризца. Ето двата наслова: Симеонов сборник от 1076 г.: Слово нѣкоего (калогера) о чь(тении) книгъ. — Панагюрски сборникъ: Изборникъ. Нѣкоего чрьноризца слово. Доколкото мога да съдя от снимките, поместени в изданието „Изборник 1076 года“ (Москва, 1965, рис. 4 и 5), вижда се, че разчитането на наслова не е точно, или поне не е сигурно. Пък не е и пълно — защото след думата книгъ има още няколко букви, неотбелязани в изданието. Тук едва ли стои думата калогера, защото навсякъде в същия ръкопис вместо нея се посочва думата чрьноризъцъ или чрьноризъцъ. Калогеръ се сочи от издателите само в началото на книгата, в първия неин наслов. Повече по този въпрос няма да говоря, той е от компетенция на колегите-езиковеди. Ще отбележа само това, че дума калогеръ е засвидетелствувана по други руски и южнославянски ръкописи от XIII в. насам (например Устюжска кормчая). Тя не се среща в най-старите български ръкописи (глаголически и кирилски). Липсва даже в „Беседа против богомилите“ от Презвитер Козма.

В наслова на съчинението за четенето на книгите, което намираме в Панагюрския сборник, е особено важно наличието на думата Изборникъ. След думата Изборникъ е поставена точка, а след това започва заглавието на творбата: Изборникъ. Нѣкоего чрьноризца слово. Значи, имаме работа с две обособени смислови единици (понятия). Думата изборникъ е изключително рядка в старите славянски ръкописи. Позната е по Симеоновия сборник от 1073 г., в бележката на преписвача дяк Йоан: Написа Іѡаннъ диакъ и зборъникъ съ великоуоумоу князю Сѡтославоу. Тази дума е известна още по два стари руски ръкописа: Изборник до 1300 г. и т. нар. Паисиев сборник от XIV—XV в. Среща се и в Михановичевия хомилар, ръкопис от XIII в., сръбска редакция.

Какво значи този факт? Откъде иде думата изборникъ в Панагюрския ръкопис, и то в пряка връзка с началното съчинение на руския ръкопис от 1076 г.? Думата е рядка и между южните славяни. Ясно е следователно, че трябва да се допуска нещо общо, някаква, макар и далечна връзка между тях. За пряка връзка и дума не може да става. Най-вероятно е сред южните славяни да е имало копие от Изборника от 1076 г. или ръкопис, близък нему по съдържание. От такъв ръкопис съставителят на Панагюрския сборник е заел въпросното „Нѣкоего чрьноризца слово“, както и още едно съчинение, включено в неговия сборник. При такова положение следва да допуснем, че южнославянският препис на сборника от 1076 г. е носел заглавие Изборъникъ, че в него първо по място е било съчинението за четенето на книгите, както е и в ръкописа от 1076 г. Че такъв южнославянски препис на сборника от 1076 г. се е разпространявал на юг (между българи, сърби и румъни), се вижда и от обстоятелството, че в Панагюрския ръкопис има и друга творба, пряко свързана с ръкописа от 1076 г. Става дума за съчинението „Поучение на един баща към своя син“, което идва непосредствено след „Нѣкоего чрьноризца слово“, т. е. точно така, както е и в сборника от 1076 г. Ето двата наслова:

Сборник от 1076 г.

Слово нѣкоего оца къ сноу
своемоу словеса дшепользнаѧ

Панагюрски сборник

ѿ нѣкоего ѿца къ сноу своему сло-
веса ѿ дше полезни. ѿ блві

На особеностите и значението на това слово-поучение тук няма да се спирам. То ще бъде предмет на друга публикация.

Сборникът от 1076 г. е руски ръкопис, но в него има чувствителни следи от български езикови черти, дължащи се на подложката, от която е преписвано. Това е добре известно в науката. По-важно в случая е да се изнесат някои по-старинни български езикови форми, които се срещат в Панагюрския препис на „Нѣкоего черноризица слово“, като бъдат съпоставени със съответните места в Изборника от 1076 г.

Сборник 1076 г.

испѣтаюшти
възиштють
не тъштисѧ
дроугѣѧ
—
глють
словеса та
обрашѣѧсѧ
сѣгрѣшѣ
рекоу
ороужіе
да разоумѣю
—
глеть
тѣсѧшта
въспѣть
възрадоуѣсѧ
многоу
послоушаимь
рекоуште
прилежаахоу
начѣтъкъ
поуть
творѣще
волю

Панагюрски сборник

испитаѣще
възищѣтъ
не тѣщисѣ
дроугиѣ
—
глѣть
словеса та
ѡбращаисѣ
сѣгрѣшаѣ
рекѣ
ѡрѣжіе
да разоумѣѣ
—
глѣть
тисѣща
въспѣтъ
възрадоуѣсѣ
многѣ
послѣшаѣще
рекѣще
прилежахѣ
начѣтокѣ
пѣть
творѣще
волѣ

Примерите показват, че в редица случаи в Панагюрския сборник са запазени по-старинните български езикови черти, които в руския препис са с особеностите на руския език — например испитаѣще, глаголѣть, рекѣ, орѣжіе, рекѣще, пѣть, творѣще и др. Този факт на свой ред говори за наличието на южнославянски, респ. български препис на Изборника от 1076 г., от който книжовникът е заемал градиво. Такъв характер имат също съпоставките на текста и на другото съчинение в двата сборника — „Поучение на един баща към своя син“.

*

В науката все още не е уточнен произходът на „Слово нѣкоего калоугера (чръноризца) о чьтеніи книгъ“. Преобладава схващането, че то е славянско съчинение; според едни учени възникнало е в България, а според други — то е руска творба. По думите на А. Х. Востоков това слово с „по-видимому, оригинальное произведение с л о в е н с к о е, н е п е р е в о д с греческого; и, может быть, относится к X или еще к IX веку, а потому оно особенно любопытно как выражение мыслей новопросвещенного словенина о драгоценной науке книжной, которую он приобрел вместе с христианством“¹. Тази

¹ Цитирано по книгата „Изборник 1076 года“. М., 1965, с. 11.

висока оценка заляга във всички изследвания върху сборника, появили се след Востоков, на които обаче няма да се спирам. Ще посоча само две-три изказвания на видни руски учени. Според Ф. Буслаев въпросното слово е „вероятно с л а в я н с к о е сочинение. Замечательно, между прочим, по упоминанию о славянском первоучителе Кириле Философе и о его житии.“¹

Н. Николски обобщава: „Указание на русское или по крайней мере славянское происхождение памятника можно усматривать в словах: „Послушай ты житѣя свѣтааго Василия и свѣтааго Йоанна Златоустааго и свѣтааго Кирила философа и инѣхъ многъ свѣтыхъ“. . . Но содержание и словарный материал („свѣдѣния“ и т. под.) п р и б л и ж а ю т п а м я т н и к к б о л г а р с к о й п и с ь м е н н о с т и (срв. Златоуструй) и к той мало изученной группе сочинений, которые сосредоточиваются на вопросах об учителях, о способах понимания книг и их прочтении.“²

Въпреки извършената досега извороведческа работа гръцки текст на словото не е открит, което на свой ред потвърждава рано изказаната мисъл на Востоков за славянски произход на тази творба. Пък и едва ли би се намерил такъв гръцки текст в цялост, защото словото по съдържание тясно се свързва със славянска действителност. Особено важно в него е посочването името на създателя на славянската писменост Кирил Философ. В подкрепа на тази мисъл е и фактът, че познатите преписи на словото сочат няколко имена като автори на творбата: Йоан Златоуст (вилненски препис и др.), пророк Давид (киевски препис), Григорий папа римски (няколко преписа). Тук заслужава да се припомни следната мисъл на А. И. Соболевски: „О поучении Григория „папы римского“ (. . .) можно сказать лишь то, что оно — один из вариантов слова „Нѣкоего калугера“ о чтении книг, находящегося в Святославовом Сборнике 1076 года и п р и н а д л е ж а щ е г о , н е с о м н е н н о , ю ж н о с л а в я н с к о м у а в т о р у.“³ Важно е, че Соболевски изказва тази мисъл във връзка с вестите и своите схващания за книжовното наследство на старобългарския малко проучен писател Григорий Мних. Недоизказаната мисъл на Соболевски е, че Григорий Мних е може би автор на „Слово нѣкоего калугера о чтении книгъ“. Темата на съчинението, простотата на разказа, неговият лек и понятен езиков изказ напомнят за характера на творчеството на този наш книжовник. Въпросът заслужава специално и по-основно проучване.

*

Наличието на две съчинения от Симеоновия сборник — 1076 г., поместени в български ръкопис от XVI в., е показателно. Още по-показателно е, че в текстово отношение те се покриват със съответните творби в сборника от 1076 г., като показват някои типични български езикови особености. Този факт има важно значение относно първоначалното възникване на прочутия сборник от 1076 г. Изнесените материали укрепват тезата за български произход на сборника, отпосле пренесен и преписан в Русия през 1076 г., теза, както вече бе посочено, изтъквана от видни руски учени още от миналия век. Издирванията в тази насока трябва да продължават, да се оповестят още южнославянски преписи на творби, намерили място в сборника. Особено важно би било, ако се намерят преписи не от „Поучение за четенето на книгите“ и „Поучение на един баща към своя син“, които срещаме в Панагюрския ръкопис, а преписи от други съчинения, влезли в сборника от 1076 г. Така ще се разшири базата за наблюдения, сравнения и изводи за връзката между тях и руския сборник от 1076 г.

¹ Ф. Б у с л а е в. Историческая хрестоматия. М., 1861, с. 299—300.

² Н. Н и к о л ь с к и й. Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X—XI вв.). СПб., 1906, с. 202—203.

³ А. И. С о б о л е в с к и й. Два русских поучения с именем Григория. — Известия ОРЯС, XII, 1907, кн. 1, с. 252—253.

УНГАРИЯ

„IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMENYEK“

„Литературно-исторически съобщения“ е тримесечно списание на Института по литературознание на УАН. Помества студии, рецензии, отделя внимание и на най-новата унгарска литература.

В кн. 1/1976 привлича вниманието на читателя студията на Ищван Феньо под заглавие: „Az Erdélyi múzeum“. „Трансилванският музей“ е първото културно списание на унгарски език, което се издава в Трансилвания в 1814 г. Това списание подготвя нашия литературен и обществен поход в епохата на реформите — пише авторът. (Епохата на реформите подготвя от политическа и обществена страна гражданската революция в 1848 г. и в това отношение голям принос има и литературата.) Списанието е било прието с голямо признание дори от страна на враговесъвременници, затова — пише И. Феньо — е необяснимо защо няма нито една монография досега за този важен културен форум.

Авторът първо се спира на въпроса, защо тъкмо в Трансилвания излиза първото литературно списание на унгарски език? Той обяснява този факт с това, че там дори и аристокрацията е говорила на унгарски език, че хората са били по-свободни в мисленето, не е било толкова силно политическото и културното потискане, както в останалата част на Унгария. И културните традиции са били по-дълбоки — в Трансилвания (Коложвар) е създаден първият постоянен унгарски театър, първата академия на науките в Унгария.

Първата книжка на „Ердейи музеум“ е издадена на 5 май 1814 г. След това излизат още 9 книжки до 1917 г. Списанието не е било систематично, периодично — поради липсата на материални средства за издаване на нови книжки или поради липса на подходящи ръкописи и пр.

Редакторът на списанието Корнел Дебрентей — човек с голяма обща култура, който е следвал в чужбина, бил добре запознат с философията, литературата, историята — е привличал в редактирането професори, учени на епохата, автори — поети, писатели, и така редактирането е ставало колективно дело.

Дебрентей продължава духовната традиция на предишните списания, но обогатява това списание и с нови неща.

„Трансилванският музей“ помества преди всичко художествена литература, но се занимава и с литературна критика, с политика и с публицистика. Всяка книжка цели разпространение на знанията, популяризиране на унгарската литература. Дебрентей в „Програмата“ си пише, че дава място в списанието предимно на унгарските литературни произведения. В същата програма като Кант подчертава, че изкуството е по-важно от науките, че гени има само в изкуството. Като Хердер идеализира древната поезия, искреността ѝ, простотата ѝ, идеите ѝ. Унгарският поет така трябва да съчинява стихотворенията, но в патриотичен тон. Също така главна характерна черта на героите на драмата трябва да бъде патриотизмът. Но патриотизъм и космополитизъм са неделими понятия, пише той. Какъв трябва да бъде този гений на съвременето? И затова предлага обмисляне, задълбочени обсъждания. В списанието поместват статии и мемоари за големите починали гении, които трябва да следват младите писатели.

„Трансилванският музей“ публикува предимно стихотворения и обявява конкурс за историческа драма. При оценяването на конкурсните работи обаче се открива, че самият редактор няма чувство за критика. До днес най-голямата унгарска национална драма: „Банк Бан“ на Йожеф Катона не получава никаква оценка, никаква награда. Изобщо Дебрентей се пази да се занимава с критика, той сам чувства, че това не му се удава.

„Трансилванският музей“ помества няколко педагогически статии, където се използва учението на Песталоци. В „Трансилванският музей“ се смесват най-различни литературни направления, но Дебрентей ограничава отчасти само романтизма. В публицистиката много смело се засягат обществените и политическите проблеми на епохата и затова списанието има голямо значение.

„История на литературата“ („Irodalomtörténet“) е тримесечно списание на Дружеството на унгарските ли-

тературоведи. Създадено е в 1912 г. От 1949 г. възстановеното „Дружество“ в това списание съобщава резултатите на марксистките литературно-исторически изследвания.

В кн. 1/1976 г. на „Irodalomtörténet“ можем да прочетем студията на Антал Вебер под заглавие: „Три десетилетия от нашата литературна история“. Авторът — както пише сам в студията си — иска да си спомни, иска да се отчете за миналите 30 години и да набележи бъдещите задачи.

След освобождението най-важната задача на литературоведите е била създаването на основите на марксисткото литературознание на мястото на буржоазното литературознание. Тук обаче става дума не само за политическа преоценка, а за създаване на литературноизследователска работа от нов тип. Макар в тази работа да са допускани някои грешки, не бива да се подценява литературознанието на 50-те години, тъй като грешките са обясними с това, че задачата никак не е била лесна, а литературоведите неведнъж е трябвало да гледат и собственото си минало очи в очи. Те са свършили пионерска работа — тях ги характеризира предимно единството в мисленето, а повечето от противоречията между тях имат епизодичен или личен характер. Не бива да забравяме, че до днес има неуредени въпроси и проблеми, върху които не се е спорило достатъчно.

Организационните мероприятия на 50-те години — създаване на Института по история на литературата (по-късно — Институт по литературознание) са влияели благоприятно върху литературознанието.

След 1956 г. изследователите са имали нови задачи — от една страна, да освобождават литературознанието от останките на догматизма — от друга страна, да се борят против активизиращите се буржоазни възгледи и ревизионизъм и да създадат по-високи организационни условия за научната работа. След 1957 г. в методологични и теоретични въпроси еднакво се разгръщат дискусиите. През 60-те години в дискусиите освен такива въпроси като периодизацията или структурализма и при нас — както и в целия свят — възникват спорове за реализма. В международни размери тази дискусия вече е приключена или е преминала друга фаза, но при нас все още този въпрос е жив във връзка с творчеството на унгарския философ Дьордь Лукач.

В последните години непрестанно се увеличава броят на международните срещи, обмени на опит, конференции. Към старите и по-новите международни направления и опити трябва да се отнасяме с известна предпазливост — пише авторът, — използвайки от международната практика само това, което за нас е полезно.

От научноизследователските теми през последните години авторът подчертава значението на тези, които целят откриването на общественно-политически и художествени идеи на една епоха. Литературоведите тук чрез идеите на творческите умове (които са изразени в произведенията им) искат да открият общите идейни черти на епохата.

Също така се водят дискусии върху въпросите за патриотизма и интернационализма; за революционното поведение; за съвременното понятие на термина „родина“.

Когато говорим за резултатите от миналите 30 години, трябва да споменем за издаването на история на унгарската литература в шест тома, за издаването на различни монографии, които се занимават с живота на писатели, поети, с литературата на разни епохи. Учените работят въз основа на дългосрочни планове, имат перспектива в работата си.

Нашите литературни списания са добри — пише авторът, — но би било хубаво литературоведите да не подценяват творческия характер на критическата работа.

За съжаление все още не е достатъчно тясна връзката между нашето литературознание и литературния живот — а пък с резултатите можем да се похвалим само тогава, когато те стават съкровища на обществената култура — приключва статията си Антал Вебер.

В кн. 2/1976 „Irodalomtörténet“ помещава дискусия под заглавие „Дилема на събраните съчинения“. Тук намираме три статии, в които авторите съобщават мненията си по споменатия въпрос.

В първата статия авторът — Ласло Петер — във връзка с критическото издаване на събрани стихотворения постави въпроса: Кое е по-правилно — събраните стихотворения да излизат в хронологичен ред или в оригиналния ред на томове, т. е. на циклите? Според Л. Петер необходимо е да се спазва хронологичният ред, защото само така става ясна линията на развитието на един поет. За да не се изгуби идеята на поета по отношение на цикловия ред, Л. Петер предлага да има на края на всеки том таблица с показатели за оригиналния ред на стихотворенията, за да бъде ясно как ги е приготвил самият поет за печат. „Между другото — пише авторът — цикловият ред на произведенията почти никога не е пълен, не съдържа всички стихотворения на поета. Затова има много причини, примерно през времето на терора в 20-те години революционни стихотворения не е било възможно да се издадат, или пък поетът слага едно и също стихотворение в различни цикли. Затова не можем да определим линията на развитието на един поет

въз основа на събраните стихотворения, които са издадени още през живота му.“ Л. Петер от тази гледна точка намира така, че е много важно да се спазва хронологичният ред при издаването на събраните стихотворения. А събраните стихотворения са необходими при преподаването.

По този проблем различно мнение има Дьордь Раба — авторът на втората статия. Според него поетът твори не само тогава, когато пише стихове, а и когато ги приготвя за печат, когато създава цикловия ред. И ако изменяме този оригинален ред, разрушаваме една творба! Раба позволява най-много художествено-литературните издания да проследят оригиналния циклов ред, който е оформен още през живота на поета, а пък академичните издания да се ориентират към хронологичния ред.

Авторът на третата статия — Емил Коложвари Грандпиере — не е съгласен с Л. Петер. Според Коложвари да се изучава цялата национална литература въз основа на събрани съчинения е просто утопия, неосъществима идея. За целта на преподаването са направени антологии.

Според Коложвари не е нужно определяне на линия на развитието на един поет, но ако това се направи въз основа на хронологичния ред на стихотворенията, дава фалшив резултат. Често пъти поетите поради най-различни причини не датират стихотворенията съобразно с истината. Изобщо широката публика няма да обича повече литературата, ако събраните съчинения са редактирани според някои сухи, отвлечени научни принципи.

Е. К.

ФРАНЦИЯ

Два от броевете на френското литературно списание „Критик“ съдържат интересни статии, една от които е озаглавена: „Фернандо Песоа, архангелът отмъстител“. Авторът, известният литературен теоретик Робер Брешон, разглежда творчеството на големия португалски поет от нашия век и неговото поетическо и социално обкръжение. За начало той взема 1915 г. (още по-точно 26 март), когато се появява списанието „Орфей“. Биографът и изследователят на Песоа Едуардо Лоренсу определя този момент като „земен трясък“ и „духовна конвулсия“. Под хетеронимна Алваро де Кампос тогава португалският поет гордо определя, че „Орфей“ е синтез на всички съвременни литературни движения“. И наистина това списание е експлозия без продължение, предизвикана от група млади литератори, четирима от които ще оставят своите имена:

Алмада Негрейрос, Са-Карнейро, Алваро де Кампос и Фернандо Песоа. След като споменахме за хетеронимна, вече е ясно, че последните двама са един и същ творец. Жозе де Алмада Негрейрос е починал през 1970 г. почти осемдесетгодишен, единствен живял по-дълго време от цялата група „Орфей“. Получил национална слава, но потънал в мъглата, която салазаризмът беше спуснал над португалската култура, той е напълно неизвестен извън своята страна. Марио де Са-Карнейро е първият, който изчезва. Той се самоубива в една хотелска стая на Монмартър двадесет и шест годишен през 1916 г., шест месеца след втория (и последен) брой на сп. „Орфей“. Главното поетическо произведение, което той оставя след себе си, е озаглавено „Разпиляване“, едно заглавие, вярно на съдбата и концепциите на поета. В неотдавна излязлата в СССР „Антология на португалската поезия през XX в.“ творчеството на споменатите поети е на широко отразено, а биографичните бележки дават още по-определена представа за техните литературни фигури. Духовната ситуация на португалското общество през 1915 г. е една историческа пустиня, колкото и решително да звучи тази оценка. „Орфей“ и най-вече Песоа—Кампос надхвърлят своето време и се присъединяват към големите пророчески гласове, които се надигат през всички епохи, за да изтръгнат хората от застоя. От друга страна, трябва да се отбележи липсата на определена положителна програма във възгледите на Песоа и неговите сподвижници, техният бунт е духовен, както е прието да се изразяваме за подобни случаи. Робер Брешон прави съпоставка между Са-Карнейро, чиято блокирана личност му пречи да извършва дори необходимите за съзнанието движения, за да установи своето същество, с Песоа, който е разпределен между четири „хетеронимни“ персонажа, чието съществуване му позволява да покрие едно безкрайно вътрешно пространство. Така хетеронимите стават цялост от фрагменти. Освен Алваро де Кампос другите фрагменти са Алберто Кайеро и Рикардо Рейс. Те не са равни помежду си: Рейс, Кампос и Песоа признават Кайерос за свой учител. Откъде идва този авторитет? На 8 март 1914 г. през този „триумфален ден“ по време на транс един глас, какъвто се случва на поетите да чуват, продиктува на Песоа стихотворенията от сборника „Пазач на стада“. Техен автор се оказва Алберто Кайеро. Кайеро се оказва акмето на поетическото съзнание на Песоа, но той изчезва след триумфалния ден и остава само на хоризонта на своя ученик-творец. Това е преди всичко Алваро де Кампос, който отива най-далече в търсенето на решение в битието. Неслучайно той възпява красотата на съвременната

индустриална цивилизация заедно с най-големия ѝ певец Уолт Уитман, на когото е посветена цяла поема „Поздрав на Уитман“. Неговите последни стихотворения и тези на самия Песоа започват да си приличат, за да се слоят накрая в един общ стил.

В едно от тези последни стихотворения Кампос се пита: „Кога ще се събудят?“ Това е един скок над мистиката, която е обхващала често Песоа, и един поглед към реалното такова, каквото то е в социалното си измерение. Самият последен период от творчеството на поета потвърждава това. По-нататък то дава разклонения в португалската поезия от средата на тридесетте години насам, някои от които водят до решително нови пътища — поетически и социални.

На хиперреализма и китча е посветена статия от Жан-Клод Лебенштейн. В хиперреализма той вижда офанзива срещу авангардизма в западното буржоазно изкуство, станал вече институционен. Но една офанзива вътре в самия авангардизъм, която обезславя изкуството, клин, който клин избива. Творците на този вид „живопис“ фабрикуват картини със сцени, точни до очевидност, или скулптури, които могат да се вземат за техните модели. Това навежда на размисъл върху силите, които поддържат и преправят авангарда днес. Този т. нар. авангард през шестдесетте години, който смяташе, че всичко е позволено, не е понасян вече и в собственото си пространство. Хиперреализмът е безразличие и амбивалентност едновременно: ни А, ни Б, а А и Б. С една дума, всичко посредствено може да бъде обаятелно, ако бъде предадено по ослепителен начин. И така хиперреализмът, най-голямата близост между знака и обекта, става най-голямата тяхна дистанция. Пространствен илюзионизъм и абсолютна безвкусица. Един стил решително реакционерски, загърбил стоте години артистически усилия заради студенината и отсъствието на значимото. Но защото в него няма текст, няма движение, няма емоция, няма живот и най-вече няма стил — той изглежда неочаквана реализация на абстрактните догми. Чувството за стойностите се бунтува в нас. Хиперреализмът обаче върви, защото според автора и според нас той е форма на капиталистическата продукция, при която търговията е като всяка друга. Маркс беше казал, че епохите на бързи трансформации са точно тези, когато хората се хващат уплашени за своето минало. Така през втората половина на XVIII в. се реагираше на индустриалната революция за връщане към античността и природата. Сега, когато работи огромен трансформационен технологически апарат, местата за движение, начините на живот и носталгията стават теми на модерния

декор. Миметизмът при пластичните материали отива чак дотам, че имитира модерните имитации от миналото. Изкуственото наподобява ефектите на органичното и този грим изразява естетиката на китча, примесила минало и бъдеще, естествено и изкуствено, органично и синтетично, форма и съдържание. Китчът не е просто лош вкус, но изолиран лош вкус, изследван, естетизиран, селектиран: обект на един двусмислен интерес. Лебенштейн отбелязва пример за китча, където се казва, че това е: „усилие да се наподобят неповторимото синьо от картина на Сезан със синьото на една спортна риза“. Но, казва той, същото може да се каже и за хиперреализма. Трябва да се прави разлика между обектите на китча и чувството за китч. Той е по-скоро в отношението на обекта към чувството. Обектите на китча са вулгарни, отсъжда чувството на китча: по обратен начин те фалшифицират автентичността на това, което те имитират. Те размножават знаците на качества, вкус, култура, от които са лишени. Ето защо Джокондата е неизчерпаем извор на китч, както и венецианският дворец, транспортиран в Южна Калифорния. Китчовият вкус се среща предимно у интелектуалците или полуинтелектуалците с дребнобуржоазен произход, които консумират китча с директен афинитет. Хиперреализмът се харесва с една степен по-горе на елита с подсилването на ефектите. И китчът, и хиперреализмът са не-изкуство, защото изключват присъствието и вътрешната необходимост, които представят сърцето и го поддържат в живота.

В „Разговор с Роман Якобсон около поетиката“ именитият литературен теоретик отговаря на въпросите на Еманюел Жакарт. Вече близо шестдесет години неговият глас непрекъснато ясно се чува, когато става дума за лингвистика, поетика и семиотика. Този неуморим учен и този път говори:

„... Повечето от темите, върху които работя, са възникнали още в моето детство, моето юношество или най-късно в моята младост. Това са същите въпроси и те винаги ме преследват. Те започнаха да ме интересуват, когато аз бях в гимназията, тогава поетите-символисти в Русия се занимаваха с проблемите на метриката и структурата на стиха. Петнадесет или шестнадесетгодишен аз написах своето първо изследване — аз съм го запазил и досега — върху стиха на един руски поет от началото на XVIII в., един поет, с когото започва историята на новата руска поезия: Тредиаковски. Това, което откривах у него, беше натрупването на различни ритмични опити, които по-нататък се разделиха между различни поети и различни епохи. Той опитваше различни неща, това, което е характерно

за всяко начало. Така и аз започнах да работя върху отношенията между стиха и лингвистическите дадености, лингвистическите стойности, които използва поетът. По-късно, когато бях студент, живо се заинтересувах от руския фолклор и работих много върху този терен, анализирахме епическия руски стих с други млади колеги, студенти като мен, в Московския лингвистически кръжок, който ние основахме и който по-късно изигра значителна роля в нашата наука. Ние търсехме да открием принципите на фолклорния стих и винаги се появяваше контрастът между него (така да се каже, изпетия, орален стих) и написания стих. Тогава аз започнах да се занимавам с проблема за паралелизма, който играе определена роля в руската народна поезия, от тази гледна точка, твърде близка до финската, тюркската и други традиции. Това са същите проблеми, които се поставят и при библейската поезия. Те ни налагат да определим ролята на граматиката в стиха. По този начин темата за граматиката на поезията и поезията на граматиката се постави пред мен. Тази тема продължава живо да ме интересува. Трябва да кажа, че има много дискусии върху това. Понякога искат да ме накарат да кажа, че за мен поезията и граматиката се синоними. Но не е точно това: аз казвам, че граматиката играе една роля в поезията, както бих могъл да кажа, че римата, стихът, интонациите играят също една роля, но това не ще рече, че поезията е интонация или метрика. Ако аз се спирам върху този проблем, то е затова, че той често е бивал подценяван, въпреки че самите поети понякога добре го виждат и привличат нашето внимание върху него, Бодлер например.

Аз имам вече редица изследвания върху един поет, който много ме интересува, който е най-големият руски поет от XIX в. — Пушкин. Това е най-големият поет, но трудно преводим, езикът при него играе огромна роля. Той използва граматическите тропи и всички средства, които синтаксисът и морфологията ни дават. От тази гледна точка трябва да кажа, че това е един поет, с когото може и трябва да се занимаваме в лингвистическата поетика. На времето, когато бях още млад студент, не се изразяваше никакъв интерес към изкуството на иконите и средновековните фрески. Смяташе се, че това трябва да занимава археологията. И внезапно бяхме изненадани, когато в началото на века, по време на своето посещение в Москва, Матис заяви: това, което е пред вас — това са учителите на модерното изкуство, а вие не ги забелязвате! Ние, младите филолози, четяхме химни, молитви на старославянски, но още не мислехме да ги интерпретираме като поетически текстове.

Аз се заинтересувах по-късно от съветската литература на древната Рус. Относно известния текст „Слово о полке Игореве“, сътворен на границата на XIII в., скептиците, недостатъчно запознати с езика и културата на Русия и нейните съседи, изразиха съмнение, че е автентичен. Аз се връщам към този забележителен текст, за да докажа чрез няколко филологически експеримента, че е абсолютно невъзможно този текст да не е от същата епоха. Гледната на нашето време върху миналото се разширяват не само в областта на изкуството и културата, но също и в лингвистиката. Ние говорим сега за лингвистика на древните — санскритски и гръцки — учени и откриваме големи идеи в тези традиции. Разбира се, не можем да си спомняме за всичко, но има моменти, когато е полезно да си спомняме. Ние живеем в една епоха, когато трябва да си припомним много неща.

Н. К.

„EUROPE“, месечно литературно списание, януари—февруари 1976

Прогресивното месечно списание за литература „Йороп“, което от 1923 г., когато е основано от група писатели-демократи при сътрудничеството на Ромен Ролан, следва неотклонно и твърдо оня здрав и чист хуманизъм, който сияе в творчеството на най-ярките френски и европейски писатели. Вярно на своята хуманистична традиция, блястящо илюстрирана от досегашното му съдържание, сп. „Йороп“ повече от пет десетилетия представя отделни писатели, отделни национални литератури в светлината на една прогресивна критическа оценка, която ни открива в творчеството на един или друг писател, в една или друга национална литература проблеми и аспекти, малко познати или слабо видени и своеобразно оценени. И тъкмо този ясен, непредубеден поглед, свързан с един критерий, обединяващ естетическото и социалното начало в литературната оценка, придава онази стойност на публикациите в списанието, която тук искаме да подчертаем.

Двойният брой, който отбелязваме тук, е посветен на стогодишнината от раждането на големия американски писател Джек Лондон (1876—1916). Броят се открива с един „фронтон“, който съдържа основните очерци върху писателя, а именно: „От пропастта до върха“, съгъстен портрет на Джек Лондон от Роже Шатонийо; „Хуманистът, демократът, социалистът“ от Жорж Конйо; „Връзката на Джек Лондон с работническата класа“ от Хайнц

Рентмайстер; „Социалната утопия у Джек Лондон“ от Ги Морел; „За така наречените противоречия на Джек Лондон“ от Жерар Мило. Тези очерци се допълват със статии, които се четат с не по-малък интерес: „Героите на Джек Лондон“ от проф. Жорж-Мишел Сарот; Култура и общество в „Мартин Идън“ от Мишел Терие; „Лондон и Горки“ от Юбер Жюен; „Джек Лондон и Уолт Уйтман“ от Роже Аселино. Препечатани са няколко интересни „предговора“ към издания в миналото на Джек Лондонови произведения, като предговора на Анато Франс от 1923 г. към романа „Желязната пета“, увода на Пол Вайан-Кутюрие от 1932 г. към същия роман и предисловието пак към „Желязната пета“ на Франс Журден от 1946 г. Между поместените материали е и една глава от „Белият зъб“, която сега излиза в превод за пръв път в своя интегрален текст. Дадена е обширна кино-библиография на Лондоновите произведения, пресъздадени на екрана, както и подробна хронология.

В своя убедително написан очерк, в който портретът на Джек Лондон е даден с точни черти — писателят като хуманист, демократ, социалист, публицист-марксист Жорж Конйо пише: „Цялото творчество на писателя отразява двойното противоречие на социалния живот в негово време: външното противоречие между свободната жизнена сила на пионера, на авангардния човек и гнета от страна на олигархията с нейната бюрокрация, нейната полиция, с господството си над държавния механизъм, вътрешното противоречие между спонтанната енергия на работническото движение и закъснението, незрелостта на неговото политическо съзнание. Да се упреква Лондон за това вътрешно противоречие, да се съжбялава например, че не се е вгълбил в Маркс и че не е познавал Ленин, значи да искаме от него невъзможното и абсурдното. Нека не забравяме, че писателят умира в страната на господстващите, на тържествувашите монополи и в една друга историческа епоха, различна от нашата, една година преди Революцията от 1917 г. Той беше принудително пронизан от идеите на господстващата класа, воювайки рязко с тази класа.“

Сам писателят — цитира Жорж Конйо — казваше: „Много често моите книги оставаха неразбрани. Много отдавна, в началото на моята кариера като писател, аз се обявих против Ницше и неговия свръхчовек в романа „Морският вълк“. Романът има масов успех сред читателите, но никой не схвана, че в него аз детронирах идеята за свръхчовека. По-късно, без да говоря за по-малко значителни произведения, написах роман, за да се изкажа против философията на свръхчовека. Това бе „Мартин Идън“. Насетне аз се обявих

против мислите на Ръдиард Киплинг в книгата „Силата на силните“, но никой не прозря това.“

Навлизайки в творчеството на писателя, което подлага на съгъстен и съдържателен анализ, формулирайки на основа на художествения му разказ ония идеи, които дават богатото социално съдържание на увлекателната Лондонова проза, френският автор пише: „Симпатията към обикновените хора, към трудещите се, острото чувство за достойнството на труда („най-впечатлителното нещо в света“), идеята, че човекът не се утвърждава само в особена битка с природата, но също и в битката на страната на „тези, които трудят, нещастieto, злополуките осакатяват, изкривяват, обезобразяват“, довеждат писателя, който имаше такова остро и силно възприятие за живота около него, до едно дълбоко прозрение на социалните основи. Ние знаем, че този интерес към обществото се беше пробудил твърде рано у писателя.“

Все в този ред на мисли около социалната функция, която в творчеството на Джек Лондон има значително място, Жорж Конйо пише: „В 1907 г., изпитвайки едно тройно влияние — на социалистическото движение в САЩ, на руската революция, на Горкиевото творчество, Лондон публикува „Желязната пета“. Редакцията на този роман съвпаднаше с големия период на социалистическа активност. Макар „Желязната пета“ да е, художествено казано, по-слаб от други Лондонови творби, този роман възвестява крайната победа на социализма и заема първостепенно място в историята на социалистическата литература.“

Все във връзка с този роман, насочен срещу експлоатацията на едрия капитал в САЩ, който писателят фигуративно представя като „желязна пета“, френският публицист-марксист казва: „Един педантичен анализ би изтъкнал в „Желязната пета“ доста други обръкващи черти за една горе-долу осведомена марксистка мисъл. Например героят в книгата, обръщайки се към едно събрание на дребни собственици, им казва: „... в тази борба няма място за средната класа, пигмей между два титана. Не чувствувате ли го вие, нещастна средна класа, че сте между два воденични камъка и че те са започнали да мелят? ... Не виждате ли положението си, господа? Вашата средна класа е трепещото между лъва и тигъра агне. Ако единият не, другият ще ви погълне.“ След този цитат на Джек Лондоновия герой авторът продължава: „Очевидно тук сме на антипода на голямото виждане на Ленин относно политиката на съюзи и на концепцията за обединяване на немонополистичните слоеве против олигархията. ... Би могло лесно да се умножат

ремарките от такъв характер. „Но господствуващото, пише Жорж Конйо, това, което съставлява стойността на „Желязната пета“, от марксистко гледище е утвърждаване примордиалното значение на класовата борба и представянето на тази класова борба като ф а к т, независим от стойностните оценки, наложени от експлоатацията, която Джек Лондон нарича „егоизъм“. В същия смисъл в началото на 1945 г. Морис Торез ще отговори на един католически журналист, който го интервюираше върху класовата борба: „Фактите са, казва той, които отговарят на този въпрос, както и на другите. Ако се анализират сериозно причините на поражението в 1940 и на драматичното положение, в което нашата страна се намери и се намира още, ще се види, че главната причина е егоизмът на известни привилегировани кръгове. . . Това е един факт. Класовата борба е факт.“

Интересно е да се отбележи, че малко преди смъртта си (7 март 1916) Джек Лондон официално скъсва със социалистическата партия, заявявайки: „Напускам социалистическата партия, защото ѝ липсва пламък и войнственост и защото е престанала да подкрепва с всички сили класовата борба.“ По-нататък в същата декларация писателят говори за примирителността и склонността към компромиси, които характеризират социалистическото движение в САЩ. Още в 1909 г. в своя автобиографичен роман „Мартин Идън“, едно от най-добрите произведения по своята реалистична тенденция в американската литература от началото на века, Джек Лондон беше обрисувал колоритно съдбата на талантливия писател, излязъл от

недрата на народа и живеещ в условията на буржоазното общество. . . Анатол Франс в своя предговор към романа „Желязната пета“ беше характеризирал Джек Лондон като социалист и дори революционен социалист. Самият наслов на този роман беше влязъл в текущия език като синоним на безмилостната диктатура на капитала.

В поредицата текстове върху Джек Лондон за отбелязване е сравнително кратката статия на познатия литературен критик Юбер Жюен, известен с ярко прогресивната си идеология в оценката на литературните факти, върху „Лондон и Горки“. Авторът намира, че не е достатъчно изтъкната досега съпоставката между Максим Горки и Джек Лондон. Единият и другият знаят — пише Юбер Жюен, — че светът трябва да се промени. Те виждат, че светът може да бъде променен, но знаят, че нямат никаква възможност да бъдат моторите на тази промяна, ала искат да я подпомогнат. . . Обществото, което Лондон и Горки наблюдават, нещастieto (и притеснението), което изпитват, ето това ги тласка, ражда у тях един бунт, който идва от сърцето и от чувството. И тогава у единия и у другия се извършва ново движение: среща с истински революционери и особено четене на истински революционни книги. . . Мисля, пише френският критик, че Джек Лондон на 41 години беше изживял това, което имаше да живее, и казал това, което беше изживял. Той беше извадил поуки, които занапред не можеше да разбере, и се предостави на една доброволна смърт.

Н. Д.

„СЪБЕСЕДНИЦИ“ и „С ПОВЕЯ НА АПРИЛ“ от АТАНАС СВИЛЕНОВ С., Български писател, 1975 и 1976. 315 с., 417 с.

В един сравнително кратък период от време Атанас Свиленов издаде две книги интервюта с първенците на литературата ни днес. В тях е събрано най-хубавото, което дарбата му на критик-анкетьор ни е давала досега. И независимо от сборния характер, който жанрът поставя като задължително условие, тия две книги носят характера на цялостни творби. Те са продължение на досегашните усилия на автора в тази позанемарена област от критиката и идват да отхвърлят сякаш мнението за компрометирането на един жанр и да върнат убеждението, че интервюто, беседата могат да бъдат не само любопитно за читателя четиво, но и солиден материал за настоящи и бъдещи проучвания върху литературни факти и явления.

Един от възкресителите на тази критическа форма, ревностен и талантлив нейн застъпник от дълги години, Ат. Свиленов успя да се пребори с предубежденията, наслоени у нас от непрофесионалното любопитство, с което нерядко се наднича в света на твореца, и да съживи интереса и уважението на читателя към разговора и анкетата. Когато говорим за предубеждения и снизхождение към тия форми на литературно изследване, имам пред вид не само читателя, но и литературоведите, които смятат интервюто едва ли не за всичко, което може да се направи в областта на психологическото проучване на творческата личност. Оттук и недооценяването на тази първа — а не последна стъпка в творческата психология. Интервютата на Ат. Свиленов се отличават с високопрофесионално ниво, със завършеност и психологическа проникновеност. Така че те до голяма степен правят това, което един литературен портрет не може да направи — навлизат в творческата душевност, в творческата лаборатория непосредствено, без лутания и безплодни догадки. Това са изключително богати и верни портрети или по-скоро автопортрети, умело режисирани от критика, извикващи еднакво възхищението ни и от портретування, и от режисьора.

Атанас Свиленов има онова чувство за мярка, което осигурява в случая оптимална видимост на едно деликатно присъствие; без да остроумничи, без да търси евтини трикове и смайващи въпроси, критикът налага своето присъствие, както пак не остава зад кулисите, но не се натрапва и не се изтъква. И все пак това присъствие е активно — когато прочетеш интервю от Ат. Свиленов, не може да не признаеш: друг не би „извлякъл“ толкова много и толкова интересна информация, не би стигнал до такива дълбочини на писателската душевност. За това естествено му помага и собствената осведоменост, а най-вече голямата му любов към творците на нашата литература, както и всеотдайността му да ѝ служи.

Двете книги са своеобразен двутомник, който се допълва от предишните (най-вече „Отблизо“) в една серия интервюта, продължаващи традицията на най-добрите ни анкетьори. Трябва веднага да кажем, че по сравнение с предходниците си Свиленов прави нещо далеч по-системно и по-машабно. И най-важното, критикът има по-ясното съзнание за онова, което върши, върши го неуморно, с много ентусиазъм и всеотдайност. Интервютата му са плод не на случайни контакти, както често се случва с други набедени анкетьори, но са дълбоко промислени и дълго и старателно подготвяни. Особено в „Събеседници“ — някои от анкетите тук са плод на целогодишни усилия. Може да се предполага, че „потрудните“ обекти авторът е подготвял дълго; изчаквал е „удобния“ момент, търпеливо и в няколко етапа е извършвал „снемането“, зарисовката на модела. Разбира се, има и такива, които са се удали изведнъж, спонтанно — искрата на контакта се е възпламенила при щастливи обстоятелства и е била нужна по-малко енергия за „разбиване“ на ядрото. Под интервюто с Емилян Станев четем: декември, 1968 — май 1973 г. Излиза, че за да вземе това интервю, на автора са били необходими близо пет години! И не защото писателят е нелюдим, такава представа създава донякъде — но защото, — както пояснява А. Свиленов в началото на интервюто, Ем. Станев не обича да говори за щяло и нещяло. За него единствен сериозен повод е издадената книга — „Та

да има наистина за какво да говорим, а не да си чешем езиците“, „... от празни приказки полза няма. . . Има писатели, които не могат да пишат, а се надпреварват да дават интервю а.“

От това интервю читателят узна толкова много неща за любимия писател, видя го откъм делника и празника на неговото творчество. В този именно разговор големият ни белетрист изказва недоволство от по-вестта си „Търновската царица“ — нещо твърде рядко, за да не кажа несрещано в нашата литература. Свиленов умее да следва естествения ход на един човешки разговор, да настрои събеседника си така, че той да не се чувства притеснен, интервюиран. Така читателят получава приятното усещане, че сам присъствува на разговора, че разговорът се извършва току пред него. Тоест, защото критикът „забравя“ себе си, мисли единствено върху това, какво ще даде на читателя, какво ще извлече от писателя за него.

Към различните творби Свиленов тръгва различно. Един е той в интервюто с Н. Хайтов, съвсем различен — в анкетата с Радичков. С П. Вежинов той започва с въпрос, но издалеко, уж не за литературата ще разговаря, а Радичков е атакуван фронтално, с въпрос, зает от френското радио: „Кой сте вие. . .“ И макар да не се повтаря, да се превъплътява артистично, Свиленов в едно е едносъщ: отива при всеки с неподправен интерес, с благоговение престапва всеки праг. Във встъплението към интервюто с И. Волен той между другото изповядва: „Принадлежа към едно по-ново поколение, у което за добро ли, за зло ли — отдавна е изчезнало онова романтично благоговение пред творческата личност, което насищаше всичко около нея с особена тайнственост и многозначителност, превръщаше мястото, където се раждат произведенията, едва ли не в нещо като средновековна алхимическа лаборатория.“ Атанас Свиленов обаче — както вече казах — е съхранил това благоговение. И на това до голяма степен се дължи големият успех, голямата сполука на делото му. Защото в изкуството съхраняването на някои ценности върви и по линията на един необходим консерватизъм; нали самото изкуство е един стремеж, воля да съхраним отличателния миг?

Но това съвсем не означава, че Свиленов остава в екстазен смут пред дверите на тайнствената лаборатория. Благоговението и предаността към изкуството не му пречат, а, напротив, те са най-сигурното му оръжие, с него той превзема и най-недостъпни „замъци“. С това оръжие Свиленов успя да извлече максимално интересна и толкова разнообразна информация от обектите на своите анкети, че е трудно понякога и най-бегла класификация да ѝ

направиш. Дълбочината на изповедите покорява и най-предубедения читател, от тия психографики той може да научи много повече, отколкото от някои литературни портрети. Тук и биографично, и исторично, и естетическо, и философско са в такава сложна, но естествено органична амалгама, че на читателя е трудно да определи кое от тях преобладава. В същност за този въпрос не остава време — както е в най-добрия жанр, според Волтер тук скуката не ни навестява, за да се питаме: какво е точно написано? . . .

По-малкото време, с което е разполагал авторът да направи другата книга — „С повея на Април“, в никакъв случай не омаловажава значението и цената на интервютата в нея. Тематично центрирана около един колкото политически, толкова и културно-естетически момент, какъвто е Април 1956 г. в нашата най-нова история, тази книга е нещо ново в областта на литературната анкета. За бъдещия изследовател тя ще има цената не само на база за отделни справки и информация по отделен автор или въпрос, но и значението на една психография, изследваща многоаспектно влиянието на политическите събития върху творческата съдба и върху цялостния литературен процес. Тематичният център, за който споменах, а също и участието на някои автори от по-предната книга дават възможност на бъдещия изследовател и за евентуални допълнителни изводи и съпоставки. Все в тази насока „С повея на Април“ несъмнено ще подпомогне и едно изследване върху поетиката или социологията на литературата ни за този период от време.

Като пожелание ще направя бележката за необходимост от определен библиографски апарат, с който би могло да бъдат снабдени тия две книги. Защото независимо от самостоятелния си характер, от обособеност и принадлежност повече към художествената литература, отколкото към критиката, те биха имали несравнимо по-голяма цена и в това отношение, без да намалят стойността си в друго. Може би в бъдещата си работа, когато авторът ще разширява не толкова кръга на интервюираните, колкото територията на изследване на отделния творец, той ще почувствува сам необходимост да направи това.

В заключение ще кажа, че интервютата на Атанас Свиленов ще придобиват все по-голяма цена. С времето ние ще оценяваме и някои незабелязани и не достатъчно оценени сега техни качества. Задълбочените и откровени отговори на умни и точно поставени въпроси, изповедността и изящната словесност, в която са ни поднесени тия психологически етюди — това са все достоинства над всичко онова, което прави и без друго ценни подобни трудове. Никой

у нас досега — дори без да изключвам тук анкетите, правени от далечни и близки предходници на Свиленов — не се е трудил така последователно и системно, не е влагал толкова труд и дарба в областта на литературната беседа. Отсега можем да кажем със сигурност, че това ще са книги, търсени от всеки, който обича и който сериозно изследва българската литература.

Константин Еленков

„КОРЕНИ“. Литературни есета от СИМЕОН ЯНЕВ
С., изд. Народна младеж, 1976. 141 с.

Симеон Янев е писател с твърде разнообразни интереси — наред с опитите му в областта на детско-юношеската белетристика („Но преди да изляза на ринга“, „Прочетено крадешком“) привлече вниманието литературно-историческото му изследване „Традиция и жанр“, един от редките опити да се проследи историята на даден жанр (разказа) в органична връзка с цялостния литературен развой. За нашите привички подобен творчески диапазон е немного обичаен, а и съдейки по досегашните му изяви, мнозина, предполагах, биха отдали предпочитанията си на литературния историк пред белетриста. Ала новата му книга, необичайна за автора си и като тематика (защото той не е проявявал досега по-специален интерес към Възраждането и националноосвободителните борби), и като жанр, подсказва и плодотворността на тяхната симбиоза. Защото ако в много отношения (богатата фактическа основа, научна добросъвестност и пр.) тя е труд на един прецизен учен, то умението на автора да разкрие психологическия пълнеж на отделния жест, на отделната реплика, за да изгради от отделните детайли един цялостен образ, „издава“ белетриста. Разбира се, подобно деление е съвсем условно — позволявам си го, защото то ни насочва към нещо твърде съществено в замисъла на книгата: да се видят три ярки фигури от нашата история, обединени около кулминацията на националноосвободителното ни движение — Априлското въстание, — и в пълнотата на интимно-психологическото си битие, и като изразители на отделни страни от националната ни характерология.

В краткия предговор С. Янев пише: „В Панагюрище. . . са събрани един до друг трима големи водачи на Априлското въстание — Георги Бенковски, Панайот Волов и Захари Стоянов. Още от първите класове на училището научаваме каква голяма и колко чиста обич към отечеството ги е сродявала. Но различията между тях — разли-

чия, които дават лица на тяхното родолюбие, са интригували малко хора след „Записки по българските въстания“.

„Тези различия — различия на характерите, различия на биографиите, различия на целите и на общуването им с народа, — запечатани освен в голямата българска книга на Захари Стоянов, са останали и в хиляди спомени на въстаници и очевидци; те са дълбоко в духа на въстанието.

На гребена на един поврат в историята, те, към всичкото дотук, не изразяват само себе си; те изразяват релефно и високо националната характерология, националната психология от различни страни, националния живот в неговата традиция и в тръпното присъствие в него на новото време.“

От тази отправна точка тръгва С. Янев, за да изгради един своеобразен есеистичен триптих. А съпоставени помежду си, и тримата се разкриват в нова светлина, открояват нови черти от своето присъствие в голямото дело.

Така например в есето, посветено на Бенковски, авторът превръща в своя изходна точка онова, което досега е било препъникамък за толкова изследователи — енигматичното двуединство на Гаврил Хълтев и Георги Бенковски, невероятното прераждане на дребния вагабонти в легендарен войвода. (В това отношение той се позовава на Иван Хаджийски, пръв отбелязал с рядко проникновение вътрешния драматизъм на тази сложна личност.) И с това вече е открита не само възможността да се обясни противоречивото му поведение — открит е вътрешният двигател на постъпките му, които, видени в нова светлина, разкриват истинската си цел и значимост: „... неговата цел е била не да освободи България, а да освободи българина“ (разр. С. Я.) — да го освободи от робското у него, наслойвано цели пет столетия.

Ако Бенковски е човекът на делото, усетил колко дълъг е кървавият път от идеята до реалността, водил с желязна воля вчерашните роби към едно поражение, което е в същност най-трудната победа — и рухнал под огромното бреме на моралната отговорност за своя триумф, то Волов е чистата жертвеност, моралното величие на идеята за свободата, постигнатото в мъчително себенадмогване. В интерпретацията на С. Янев двамата са не просто два полюса, взаимно отричащи се величини, а, напротив, тяхното така неправдоподобно съжителство през бурната пролет на 1876 г. има за автора стойността на символ, демонстриращ „... огромната си сила от съюза на двата потока, които осъществиха Възраждането“, събиращ „... идеализма и практицизма, саможертвата и личната изява.“ Колкото и категорично

и обобщено да звучи подобна формулировка (а справедливо ли е да изискваме от есеиста педантичната точност на научното изложение?), тя разкрива стремежа на автора да надхвърли рамките на психологическото портретуване, за да види в тези ярки индивидуалности типични проявления на нашата характерология и народопсихология в един от „звездните мигове“ на историята.

Третият — Захари Стоянов — е нещо съвсем друго, особено в 1876 г., както е ограничил задачата си С. Янев. Тук неговата задача е и най-лека, имайки пред вид „Записките. . .“, но и най-трудна, защото тогава Захари Стоянов вече не е — образно казано — медвенското овчарче, ала и още не е летописецът на Априлската епопея. Необходим е много точен усет, като се има пред вид, че по необходимост изследователят ще черпи сведения главно от „Записките. . .“, за да се види именно „Захари Стоянов сред българския живот в 1876 г.“, както е озаглавил есето си С. Янев.

Но едно подобно ограничение не е случайно. Единствен той през 1876 г. е още във възходящата крива на своя живот; и Бенковски, и Волов са достигнали апогея си, най-голямото си дело — неговото те първа предстон. В него сякаш се въплъщава жилавата жизнена сила, която зрее в изпитанията и чака своя час. Подобна трактовка хвърля нова светлина и върху отделни моменти от творчеството му — като пример бих посочил тезата за „ренесансовия смях“ в „Записките. . .“ (в смисъла, влаган от Бахтин в този термин).

Бих могъл да се спра на още много интересни моменти в трите есета, но това би отклонило вниманието ни от основното — концептуалната цялостност на тази книга. Разбира се, това концептуално единство трябва да се схваща правилно, за да избегнем недоразуменията — С. Янев няма амбицията да обясни станалото (иначе само личностите биха били фатално недостатъчни), той не си присвоява правата на историка. И думите от предговора „Случайно събрани в Четвъртия революционен окръг, те са си закономерно нужни, за да стане така, както стана това, което в трите други подготвени окръзи не стана, както бе замислено и както бе нужно за историята“ имат стойността на един необходим акцент, но не и на методологическа платформа. Защото при цялото си уважение към историческото събитие, архивните източници, при цялата си фактологическа прецизност авторът е насочил вниманието си не към историята в собствения смисъл на думата, а към българската характерология и народопсихология, въплътена — и изразена в действие — от тримата герои на Априлската епопея.

Естествено в това отношение С. Янев следва една немногочислена, но жива и из-

вънредно актуална днес традиция, която в последно време ни обогати с такива ярки книги като „Българският Великден, или страстите български“ на Тончо Жечев, или „Българи“ на Ефрем Каранфилов. Безспорно това е израз на една органична потребност на нашето общество, на една остра жажда по самопознание — познание на българина и българското в историята. И в това отношение „Корени“ на С. Янев е не само успех за автора си, но и определен принос в изследването на нашата характерология и народопсихология.

Христо Стефанов

„НЕОФИТ БОЗВЕЛИ“ от ЖЕЧО АТАНАСОВ

С., Изд. на НС на ОФ, 1976

Като книга шестнадесета от библиотеката „Бележити българи“ Изд. на Отечествония фронт ни поднесе биографията на Неофит Бозвели от Жечо Атанасов. Литературното претворяване на книжовното и обществено дело на този изтъкнат наш възрожденец е не само оправдано — то запълва една отдавнашна празнина в популяризирането на най-ценното от възрожденското ни наследство.

Нещо повече, едва ли има друга форма на научно изследване, която по-успешно да очертае величината на неговата личност и необикновената му съдба, както литературната биография. Това е така поради своеобразието на историческата ценност на делото му — оставило след себе си преди всичко дирята на една изключителна индивидуалност, която бихме могли да поставим наред с фигури като Паисий, Г. С. Раковски и П. Р. Славейков. Едно вникване в съдбата и личността на Неофит Бозвели би ни дало възможност, от друга страна, да съдим по-пълно за типичните черти на българския възрожденски дух, проява на най-ценните качества на нашия народ.

Използуването на биографията за очертаване на жизнения и творчески път на една личност като Неофит Бозвели поставя високи изисквания спрямо автора. Оскъдният изворов материал, с който разполагаме, липсата на точни исторически сведения за голяма част от живота му е първата, но не единствена трудност. Необикновената, пълна с превратности съдба на Неофит Бозвели, която го поставя в контакт с най-различни личности, изисква отлично познаване на историческата епоха и нейните конфликти, както и задълбочено проучване на живота и дейността на редица тогавашни културни и политически дейци —

Емануил Васкидович, Райно Попович, Константин Огнянович, Иларион Макариополски, княз Богориди, княз Чарториски и др. Към това трябва да прибавим и своеобразната историческа интуиция, която трябва да притежава авторът, за да направи живи и понятни за нас както сложните обществени отношения, така и психологията на личностите.

Трябва веднага да отбележим, че Жечо Атанасов е подходил към историческия материал с разбиране и чувство за отговорност. Книгата е композирана според хронологическия принцип, като в отделните глави авторът подробно проследява жизнения и творчески път на Неофит Бозвели, стремейки се да привлече всички известни данни за него. Ж. Атанасов борави с историческите сведения точно и достоверно, без да се впуска в необосновани хипотези и излишни тълкувания. Личи стремежът да се поставят съдбата и делото на големия наш възрожденец в контекста на епохата, която оплодотворява идеите му и която е причина за превратностите в неговия живот. В това отношение Ж. Атанасов показва добро познаване на Възраждането като цяло и вникване във фактите. В книгата е намерил място възрожденският облик на градовете Свищов и Цариград, които играят важна роля в жизнения път на Н. Бозвели. До известна степен подробно са характеризирани някои възрожденски дейци, с чиято съдба се преплитат определени моменти от борбата му за просвета и църковна независимост — Емануил Васкидович, Райно Попович, Иларион Макариополски, Константин Огнянович.

Но тези безспорни достойнства на книгата — уелото боравене с историческия материал и добрата осведоменост за особеностите на епохата — за съжаление някак се губят и избледняват на общия фон на повествованието. Те не се открояват като ярки шрихи и оригинални наблюдения, а се сливат в монотонен, последователен равен наниз от събития и факти. Може би основната причина за това впечатление е господстващата описателност в стила на автора и липсата на ярко изявено авторово отношение към фактите, а понякога и към героите. Разбира се, има моменти, когато като че ли описателността е надмогната и повествованието заживява с по-жив ритъм — например разказа за контактите на Неофит Бозвели с Михаил Чайковски и княз Чарториски. Тук е включена и една интересно замислена глава — „Сведения за Неофит Бозвели и Иларион Макариополски в рапортите на Чайковски“, която ни дава възможност да погледнем личностите на нашите патриоти с очите на един чужденец, който оценява по достойнство качествата им. Сред сполучливите, интересни моменти в книгата

може да се отбележи още главата „Тъгата за един млад българин“, в която авторът обрисова един ученик и духовен последовател на Неофит Бозвели — Николай Димчов — според очерка на самия Бозвели за него. Изброените няколко глави обаче не са в състояние да разчупят общия тон на изложение, да дадат по-ярка и запомняща се физиономия на книгата.

Недостатъците на авторския подход към материала личат особено при два случая — при използването на части от писмата на Н. Бозвели за обрисване на личността му и при анализа на книжовното му дело. Замисълът да се привлече кореспонденцията на горещия патриот и неуморен поборник за църковна свобода за по-пълна характеристика на индивидуалността му, макар и неособено оригинален, е сполучлив и би могъл да бъде много резултатен за цялостното изграждане на образа. Авторът е съумял да подбере подходящи откъси, но те най-често са съпроводени от оскъден коментар, който често представлява преразказ на току-що цитирания текст. От същия недостатък страдат и анализите на литературните произведения на Неофит Бозвели, намерили място в главите „Радетел за всестранна просвета“, „Поетични опити за отдушник на страданието“, „Достоверен разговор с въображаемите“, „Зовът на Мати Болгария“ и др. В по-голямата си част анализите по-скоро запознават читателя със съдържанието на споменатите произведения, отколкото да разкриват тяхната специфика и художествени особености. На места пестеливостта на характеристиките стига до сухост, което се отразява и на общото ниво на тези глави от книгата. В сравнение с останалите и особено с разказа за контактите на Неофит Бозвели с Михаил Чайковски и княз Чарториски споменатите глави са определено неравностойни.

Н. Бозвели като личност, съдба и историческо дело представлява рядко богатство за литератора-биограф. Неговият жизнен път предлага голямо разнообразие от неочаквани ситуации, а характерът му — изключителен пример на непоколебима целенасоченост и всеотдайна борба за най-светли идеали. В резултат на едно пълно и всестранно обгръщане на неговото дело трябва да засияе с пълен блясък обаятелната личност на страдалец, отдал изцяло енергията си, книжовния си талант и най-подир живота си в апостолското служене на народа. Това в същност е и основното предназначение на биографията като жанр и по това, както отбелязахме още в началото, тя се отличава от всякакво друго научно или литературно изследване. В случая обаче Ж. Атанасов не се е домогнал до яркото пресъздаване на извънредно интересния образ на

Неофит Бозвели. Авторът не е успял да намери обединяваща връзка между отделните глави, така че тяхното звучене да се слее в едно и да завладее читателя. Липсва неспокойният бунтовен дух на Н. Бозвели и дори последната глава, озаглавена „Личност“, не може да замести отсъстващото авторово отношение в предхождащите я двадесет и осем глави.

Крайният резултат от тази книга е още един повод да се убедим, че натрупването на исторически факти, дори и най-съвестно интерпретирани, без да се обединят от живо и сърцато отношение на автора, без да се извлече от тях проникновено обобщение, което да кореспондира с мирогледа на нашия съвременник, се превръща в статистически низ от сведения, който осведомява, но не завладява.

В заключение не можем да отменим и една слабост на самото издание. На фона на общо сполучливото оформление на книгата — добре подбрани и изпълнени илюстрации и факсимилета, отдели „Кредо“ и „За делото му“ в края на книгата с мисли на Неофит Бозвели и за него, както и „Кратък летопис на страдалеца“ с най-важните дати в живота му — правят особено неприятно впечатление многобройните печатни грешки, които понякога са по две-три на страница. Очакването на читателя да намери в книгата обичайния в такива случаи фиш с отбелязани и поправени печатни грешки не се оправдава. Наложително е Изд. на Отечествения фронт да обърне внимание на този пропуск, защото именно такива дребни, но досадни пропуски могат да развалят впечатлението от иначе чудесната поредица „Бележити българи“.

Анисава Милтенова

ЛИХАЧОВ Д. С., ВЕЛИКОЕ НАСЛЕДИЕ
(КЛАСИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ)
Москва, Современник, 1975

Във всеки труд на акад. Д. С. Лихачов читателят е свикнал да намира нови открития, интересни мисли, преосмисляне на общоприети концепции, дискуссионни постановки и решения. Новата книга на бележития съветски учен — „Великото наследство“, посветена на класическите произведения на руската литература през X—XVII в., ще задоволи интереса както на учения-специалист, така и на широката публика.

„Великото наследство“ не е история на литературата, нито обзор на най-важните паметници на древноруската литература. В него са анализирани само класическите произведения, само онези, които могат да бъдат оценени като образцови и са станали символи на руската култура.

Кои произведения Д. С. Лихачов счита класически и поставя в една редица с най-хубавото, сътворено от признатите класици на руската литература — Пушкин, Толстой, Горки? В тринадесетте глави на своя труд той избира следните класически произведения от осемвековното литературно наследство: „Слово за закона и благодатта“ от Иларион, „Повест за изминалите времена“, Съчиненията на княз Владимир Мономах, „Слово за похода на Игор“, „Моление“ на Данаил Заточеник, „Повест за разоряването на Рязан от Батий“, „Задонщина“, „Повест за Петър и Феврония Муромски“, „Пътуване през три морета“ на Афанасий Никитин, Съчиненията на цар Иван Василевич Грозни, „Повест за Тверския Отроч манастир“, Съчиненията на протопоп Авакум и „Повест за Скръбта-Злощастие“. Без съмнение избрано е най-хубавото от древноруската литература. Впрочем в този наниз биха могли да се включат и други литературни шедеври, като „Сказание за Борис и Глеб“, „Ходене на игумен Даниил“. Особено жалко е, че не са представени великолепните сатирически и битови повести от XVII в., знаменитата „Повест за Фрол Скобеев“, „Поетическа повест за Азовската обсада“. За избора обаче винаги може да се спори. Ако изхождаме от високите изисквания за класичност, то от „Великото наследство“ биха могли да отпадат „Задонщина“ (поради своята преднамерена вторичност), не така широко известната „Повест за Тверския Отроч манастир“ и може би съчиненията на Иван IV, които стоят на границата на художествената и деловата литература. Но няма още точни везни, за да отмерим кои произведения можем да считаме класически и кои „просто хубави“ в руската литература.

Като първо произведение на древноруската литература Д. Лихачов счита „Реч на философа“ — съчинение, изградено на основата на преводни произведения и включено в състава на най-древния руски летопис. В това произведение, в което е изложена световната история под формата на ораторско обръщение към княз Владимир Святославич с цел да го убеди да приеме християнството, вече са отразени типичните черти на древноруската литература — историзъм, монументалност, идеализация, етикетност и пр. Неговият автор умело използва историческите и легендарни данни за педагогическото въздействие, за утвърждаване на своята идея. Именно с

„Реч на философа“ (около 988 г.) според Лихачов следва да се датира началото на руската литература, хилядолетието на която цял свят ще отбележи в края на 80-те години на нашия век.

Жанровото многообразие, високите идейни и художествени достойнства, многоликостта на литературните стилове и авторските индивидуалности — всичко това е изтъкнато при конкретния разбор на най-хубавите древноруски произведения, които Д. Лихачов по-нататък разглежда. При анализа на всяко от тях обикновено отсъства пълна обща характеристика, а в повечето случаи се отделят някакви спорни, по-малко известни или още нерешени проблеми и аспекти. При това, когато излага своето решение, авторът не настоява за неговата неоспоримост, не превръща литературните хипотези в аксиоми. В редица случаи той набелязва въпроси, които се нуждаят от по-нататъшна разработка, предполагат съвместните усилия на много литературоведи-медиевисти.

Така, анализирайки „Слово за закона и благодатта“, Д. Лихачов подчертава известните художествени достойнства на произведението: неговата необикновена стройност и логичност, красотата на построяването, яснотата и конструктивната монолитност. Но специално внимание той обръща на онова, което предшествуващите изследователи не отделят така релефно — на развитата от митрополит Иларион тема за равноправието на народите, рязко противостояща на средновековната теория за богоизбраничество на един народ, теорията за световната империя и вселенската църква. „Следвайки великите български просветители — Кирил и Методий, Иларион излага учението за равноправието на всички народи, своята теория за световната история като постепенно и равноправно приобщаване на всички народи към културата на християнството“ (с. 15).

Като се основава на идейната и стилистическа близост на „Словото“ на Иларион и „Сказание за разпространението на християнството в древна Русия“, Д. Лихачов счита за възможно да приеме предположенията на учените, че автор на второто произведение, залегнало в основата на първоначалния руски летопис, е също Иларион. Същевременно той убедително опровергава интересното предположение на М. Д. Приселков за тъждествеността на Иларион с летописеца Никон. Никон, отбелязва Лихачов, стои на по-висока степен на историческо съзнание, отколкото авторът на „Сказание“. „Той вече се е издигнал до съзнанието за необходимостта от точна хронология и хронологическо разположение на историческия материал. За него съществува ценността на историческия факт сам по себе си и непрекъсна-

тостта на историческия процес“ (с. 87). Авторът на „Сказание“ изразява гледището на княз Ярослав и неговото най-близко обкръжение, а Никон развива едно по-широко гледище за руската история, съчувствайки на киевляните, въвеждайки в летописа народни предания, дружинни легенди и т. н.

Анализирайки „Повест за изминалите времена“, като лйтмотив на разбора Д. Лихачов използва много точното и живописно сравнение на летописа с тържественото и могъщо течение на голяма руска река. Проследявайки течението на нейните многочислени притоци и разклонения, той подчертава сборния характер на летописа. Авторът разграничава нейните устни извори, които дават предимно материал, съдържание и идеи за изграждането на руската история, отчасти за нейното стилно оформяне и език, и традициите на писмеността, които въвеждат този материал в привичните за средновековната книжовност композиционни рамки.

По-нататък Лихачов характеризира Владимир Мономах като прогресивен мислител на своята епоха, „представител на новата идеология, утвърждаваща новия, провъзгласен от Любеческия събор принцип — „всеки да владее имението си“, признал факта на раздробяването на Русия (с. 117). Тази трактовка слага край на предишните неточни оценки и определя същността на цяла историческа епоха. В своето произведение, подчертава Д. Лихачов, Мономах се опитва да въведе нова политическа система, основана на правилата на християнския морал, съблюдаването на договорите, взаимното уважение между князете, на общите, взаимни решения на спорните въпроси от княжеските събори. И в неговите съчинения, особено в знаменитото „Поучение“, темата на моралното урегулиране на новата политическа система става основна, централна. Сливането на етическото с естетическото, изповедта с елегическите, философски размисли — такива са характерните стилистически и жанрови особености на „Поучението“.

Етическата страна на държавната дейност вълнувала не само Владимир Мономах. Списъкът на княжеските престъпления е нанесен на страниците на летописа. Етическите съмнения, разкаянията за греховете и извършените кръвопролития терзали и Игор Святославич, героя на „Слово за похода на Игор“. Проблемът за етическите системи в литературата е вече повдиган в някои статии на акад. Д. С. Лихачов.¹ Очевидно е, че този въпрос особено

¹ Вж. например неговата статия, напечатана в България, Етическата система на Владимир Мономах. — Език и литература, 1966, кн. 4, с. 1—16.

вълнува автора. Възвишената етика, хуманността е едно от най-хубавите национални качества на руската литература през цялото ѝ развитие. Във „Великото наследство“ авторът сякаш разгръща историческата еволюция на етическите системи в литературата. След етическо-политическия идеал на Мономах, след етическите съмнения на Игор Новгородсеверский Лихачов показва своеобразието на страшната етична система на Иван Грозни, когато държавата си присвоявала правото да наказва и опрощава за отстъпление от етичните норми, издигайки държавните интереси над личностните. Срещу този морал се възправя етичната система на Авакум, израснала върху характерните за XVII в. идеи за еманципация на личността. „Това е етична система на бунтаря, етична система на необикновената действителност и динамика“ (с. 129). Моралните основи Д. Лихачов тясно свързва и с естетическите представи на техните автори. В тази връзка не би било безинтересно да погледнем и на най-големите произведения на българската литература, да видим как в нея се решават проблемите на етичната отговорност. Без съмнение и в българската литература ще открием характерни различия между моралната и естетическа система на патриарх Евтимий, патриотическата етика на житията от XVI в., пламенните национални призови на Паисий Хилендарски и нравствените възгледи на Софроний Врачански.

За „Слово за похода на Игор“ Д. С. Лихачов е писал многократно било да разкрие неговите естетически качества, било да покаже неговото място в древноруската литература и световното изкуство или да защити неговата автентичност. И във „Великото наследство“ той отделя две глави на това произведение: едната в общия обзор на класическите произведения, втората — „Слово за похода на Игор“ и скептиците“, поместена в приложението. Във втората глава се разобличават хипотезите на скептиците за по-късния произход на „Словото“ и тезата за неговата вторичност по отношение на „Задонщина“.

Един от най-спорните въпроси около „Слово за похода на Игор“ се отнася до определеното на неговия жанр. Още в предишните си изследвания Лихачов определя жанра на „Словото“ като съчетание на „плач и похвала“. Сега той разширява своята аргументация и показва, че същите жанрови признаци, същото жанрово съчетание могат да се открият и в редица не по-малко интересни древноруски произведения, като „Похвала на Роман Мстиславич Галицки“, „Слово за загиване на руската земя“, „Похвала на рода на рязанските князе“ в повестите за Никола За-

разки. На интересните аргументи на автора, който по особен начин се опитва да определи жанровите признаци на това забележително произведение, би могло да се възрази. Още И. П. Ерьомин излезе с тезата, че „Слово“ е ораторско произведение. Някои учени го характеризират като възвание. Според нас „Слово“ стои жанрово много близко до великите образци на световния героичен епос: „Песен за Нибелунгите“, „Песен за Ролана“, безсмъртното произведение на Руставели и др. Може би определеното „героичен епос“ подхожда най-точно към жанровите особености на „Слово за похода на Игор“.

Д. Лихачов уточнява и идейния замисъл на произведението, чиято трактовка в много книги, начинаей от училищните учебници, обикновено е излишно праволинейна. „Задачата на „Слово...“, подчертава авторът, е не толкова военното, колкото идейното сплотяване на всички руски люде около мисълта за единството на руската земя“ (с. 172).

Като засяга трудностите при изучаване произведенията на Даниил Заточеник, Д. Лихачов не прави самостоятелна характеристика на двата близки паметника — „Моление“ и „Слово“, не разглежда взаимоотношенията между техните списъци и редакции, датировката и произхода им. Той само отбелязва, че всички хипотези и предположения, изказани досега, са все още недостатъчно убедителни. Авторът съсредоточава вниманието си главно върху личността на Даниил Заточеник и как тя е изобразена в произведението. Очертавайки социалното положение на Даниил, Лихачов много тънко отбелязва, че „Моление“ е панегирик на княза, но дълбоко в него се улавят елементи на лека ирония. Уточнявайки набеязаните по-рано положения за народната смешническа стихия на „Моление“, Лихачов подчертава, че Даниил е своего рода „интелигентът“ на Русия през XII—XIII в., намиращ се в зависимо положение, принадлежащ към низшите слоеве на обществото, който се учил при смешниците, без да се числи към тях. Неговият хумор е близък до народния, но и достатъчно своеобразен.

От целия комплекс проблеми, свързани със „Задонщина“, Лихачов избира общия за онова време въпрос за отношението „към своята античност“. Той уточнява характера на заимствуванията и подражанията в древноруската литература. Типичното за края на XIV и началото на XV в. разностранно връщане към Киевската епоха първи отбелязва Н. Н. Воронин, изследвайки руската архитектура и живопис от онова време. Лихачов подчертава, че същата тенденция е характерна и за политическата мисъл, и за народния

епос, и за литературните произведения. Този теоретически извод обяснява художествените и идейни особености на „Задонщина“. „Задонщина“ не е творческа стилизация, а механическо подражание, при това направено напълно съзнателно. „На фона на единството в стила на „Слово“ и „Задонщина“ още по-ярко и по-остро би следвало да изпъкне и противопоставянето на двете събития — миналото и настоящето“ (с. 251).

Силата на автора на „Великото наследство“ е и в това, че анализирайки главните достоинства на древноруските произведения, той не ги лишава от тяхната художествена значимост, от непредаваемото своеобразие и прелест. Тези характерни черти на писателския маниер на бележития съветски учен особено проличават, когато той се обръща към такива обаятелни, поетически произведения на руската древност като „Повест за Петър и Феврония Муромски“ и „Повест за Тверския Отроч манастир“. Загадката на неувяхващото очарование на тези произведения, тайната на тяхното дълбоко въздействие върху древния и съвременния читател Д. Лихачов съзира в близостта им с народното творчество, в удивителната простота и ясност на изложението, в общата хармония на всички части и художествени елементи.

Анализът на класическите произве-

дения на древноруската литература завършва с „Повест за Скръбта-Злощастие“, при разглеждането на която Д. Лихачов подчертава нейното литературно новаторство. „Всичко в тази повест е ново и непривично за традициите на древноруската литература: народният стих, народният език, необикновеният безименен герой, високото съзнание на човешката личност, макар и стигнала до последната степен на падение“ (с. 312). Вместо старата трактовка на повестта като спор между бащи и деца, а нейния герой като „нов човек“, Д. Лихачов вижда в нея драматизма в обрисовката на съдбата на падналия човек, новаторство при дълбокия анализ на неговите вътрешни преживявания. Повестта свидетелствува „за някои коренни изменения в съзнанието на автора, несъвместими със средновековните представи за човека“ (с. 326). Ето защо тя по същество и завършва епохата на древната литература, набелязвайки прехода към новото време.

„Великото наследство“ е нов принос в развитието на руската медиевистика и литературна теория. Разборът на литературните шедеври, направен от Д. Лихачов, ще интересува и българския читател.

Людмила Боева

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XX — 1976

СТАТИИ:

- Анчев, Панко. Социалната проблематика в разказите на Илия Волен. VI, 9.
- Баева, Соня. По следите на ръкописите. I, 111.
- Богданов, Богдан. Естетиката на А. Ф. Лосев и проблемите на литературната история. VIII, 87; Митът в литературния процес на античността. VI, 88.
- Василев, Михаил. Българският разказ между двете световни войни: новото в типологията на героя. I, 59.
- Ганчева, Бистра. За езика на Константин Константинов. II, 122.
- Георгиев, Любен. В емоционалната атмосфера на Д. Димов (Сред ръкописите на писателя). VIII, 19.
- Данчев, Георги. Поетът Димитър Кантакузин. VI, 59.
- Даскалов, Николай. Романтическият образ на националния подем в творчеството на двама славянски поети. V, 113.
- Димов, Георги. Българската марксистическа теоретико-критическа мисъл и проблемите на социалистическата литература между двете световни войни. Част I. V, 22; част II VII, 9.
- Димчева, Росица. Произход на сатирата. I, 91; Възгледите на Р. Елиът за произхода на сатирата. IV, 86.
- Динев, Петър. Иван Вазов на прехода между две епохи. IV, 77.
- Еленков, Константин. Самонаблюдение и творчество. III, 112.
- Елевтеров, Стефан. Жанрово-типологична еволюция на пътеписа през Възраждането. VII, 68.
- Зарев, Пантелей. Лиричното и епичното в творчеството на Веселин Андреев. I, 3.
- Золотуски, Игор П. (Москва). „Записки на един луд“ и „Северна пчела“. VI, 97.
- Илиев, Атанас. Близки и далечни хоризонти в поезията на Багряна. VII, 3.
- Кирков, Димитър. Историческият път на жанровата теория. VI, 19.
- Коларов, Стефан. Между лъжовния свят и приказното. III, 93.
- Лилев, Методи. Критерии за оценката на литературния език. VI, 43.
- Л. М. Литература, достойна за зрялото социалистическо общество. IV, 3; Третият конгрес на СБП. VIII, 3; Шестият конгрес на съветските писатели. VI, 3.
- Науман, Манфред (Берлин). Исторически аспекти на промяната на функцията на литературата в нашето време. III, 131.
- Паси, Исак. Ларошфуко: Максими и размисли. VI, 79; Портрети на нравите. Лабрюйер. IV, 61.
- Радев, Иван. Съвременното българско село в творчеството на двама белетристи. IV, 20.
- Свинтила, Владимир. „Ergo humanitatis“ (Опит в Шекспировия патетичен етос). VII, 85.

- С п и р и д о н о в, Александър. Георги Караславов и средното поколение беле трист IV, 8.
- Т о п а л о в, Кирил. Към въпроса за римата и стихосложението във възрожденската поезия. VIII, 71; Художествена микроструктура на българската възрожденска поезия. II, 110.
- Х а д ж и к о с е в, Симеон. Проблеми на българската символика и символистичната естетика. VIII, 34.
- Х о л е в и ч, Йорданка. Сантиментализмът и литературното развитие през Възраждането. I, 77.
- Ц а н е в, Георги. Историческото повествование през Възраждането. III, 74.
- Ц а н к о в, Георги. Някои моменти от естетическите възгледи на д-р Кръстев. VIII, 55.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ

- Д и н е к о в, Петър. Проблеми на многотомната литературна история. I, 38.
- К о ж у х а р о в, Стефан. Към въпроса за обема на понятието „старобългарска поезия“. VII, 35.
- К у ю м д ж и е в, Кръстьо. Животът на литературните форми (есе). VII, 55.
- Н и ч е в, Боян. Методологически проблеми на българската литературна история. (Предварителни бележки към постановката на въпроса). V, 48.
- Х о л е в и ч, Йорданка. Фолклорът и литературните жанрове през Възраждането V, 68.

АНАЛИЗИ

- К о л а р о в, Радосвет. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. V, 99.

АНКЕТИ

- Н е д я л к о в, Христо. Срещи и разговори със Стоян Загорчинов. VII, 103.

ГОДИШНИНИ

120 години от рождението на Димитър Благоев

- В а с и л е в, Кирил. Велик теоретик на българското работническо движение. V, 3.

110 години от рождението на П. П. Славейков

- П а н т е л е е в а, Нина. Естетическите възгледи на Славейков за същността на творчеството и своеобразието на твореца. IV, 42.

- Ц а н е в, Георги. Пенчо Славейков — личност и творчество. IV, 33.

100 години от Априлската епопея

- Г е о р г и е в, Емил. Априлското въстание в славянските литератури. II, 52.

- Г е о р г и е в, Любомир. Пръв опит да се напише роман за Априлското въстание („Десетдневно царуване“ от А. П. Шопов). II, 89.

- Д и м о в, Георги. Априлската епопея и националният литературен процес. II, 28.

К а р а н ф и л о в, Ефрем. Художникът — Захари Стоянов. I, 12.
Л е к о в, Дочо. Традициите на Каравелов и Ботев и българската революционна журналистика и публицистика по време на Априлското въстание. II, 71.
С м о х о в с к а - П е т р о в а, Ванда. Полски роман за Априлското въстание („В зори“ от Т. Т. Йеж). II, 97.

100 години от гибелта на Христо Ботев

А н т о в а, Цветана, Елена Нончева. Неизвестни писма на Христо Ботев и Любен Каравелов. III, 3.
Б ъ л г а р с к и писатели за Ботев: Христо Радевски, Дора Габе, Младен Исаев, Николай Хайтов, Владимир Голев. III, 23.
Д и н е к о в, Петър. Христо Ботев в развитието на българската литература. III, 6.
Д о н ч е в, Николай. Ботев във Франция и Италия. III, 70.
К а л о я н о в, Анчо. Една новозаписана народна песен за Христо Ботев. III, 67.
Т а р и н с к а, Стефана. Ботев и първият социалистически кръжок в Букурещ. III, 60.
Т о д о р о в, Илия. В творческата лаборатория на Христо Ботев. III, 30.
У н д ж и е в а, Цвета. За един мотив и един образ във възрожденската поезия. III, 48.

20 години от Априлския пленум

Ж е ч е в, Тончо. Историческият роман след Априлския пленум. II, 12.
П е т р о в, Здравко. Априлският път. II, 3.

200 години от рождението на Е. Т. А. Хофман

М и р ч е в, Богдан. Поезия и истина у Е. Т. А. Хофман. IV, 103.

100 години от рождението на Анатолий Луначарски

П е т р о в, Здравко. Великият естет на революцията. I, 31.

70 години от рождението на Д. С. Лихачов

Д и н е к о в, Петър. Дмитрий Сергеевич Лихачов и новите пътища в литературознанието. VIII, 9.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, СПОМЕНИ И ДОКУМЕНТИ

А н г е л о в, Боню. Похвала за цар Симеон. I, 142; Слово за четенето на книгите. VIII, 98.
В ъ л ч е в, Георги. Ехото на българската епопея от 1876 г. в Словашко. II, 140.
Д а н а и л о в, Славчо. Писма на Асен Златаров до Николай Лилив. IV, 126.
Д ж а м б а з к и, Христо. Георги Бакалов и Трифон Христовски. I, 132.
Д о н ч е в, Николай. Ив Гандон. II, 140.
Д о н ч е в а - П а н а й о т о в а, Невена. Кога и къде е написано „Похвално слово за Киприан“. I, 150.
Д у д е в с к и, Христо. Отгласи за Априлското въстание в Русия. III, 139.
Ж е ч е в, Марин. „Вълненията в България“ (Гръцкият печат за Априлското въстание). III, 145.
З а в е р а, Думитру (Букурещ). Априлското въстание, отразено в румънския печат и в румънската литература. III, 155.
М и л т е н о в а, Анисава. Някои наблюдения върху „История славенно-болгарского народа“ от А. Нескович. IV, 115.
М и н ч е в а, Галина. Из дневника на един Алеков племенник. IV, 121.

- Петров, Мильо. Димчо Дебелянов и Жан-Мореас. V, 127.
 Радев, Иван. Оценката на Димчо Дебелянов за поезията на Пенчо Славейков. VII, 119.
 Смоховска-Петрова, Ванда. За влиянието на Юлиус Словацки върху „Кървава, песен“ на Пенчо Славейков. VII, 116.
 Тодоров, Илия. Първият опит за създаване на оригинална българска драма. I, 138.
 Цанев, Георги. Антон Страшимиров и неговият роман „Роби“. VI, 155.
 Чемоданова, Марина. Нови документи за Васил Друмев. VI, 128.

По страниците на сп. „Вопросы литературы“

- Бернщейн, Й. Съвременни аспекти на социалистическия реализъм. Жанровата структура на съвременния роман. V, 81.
 Храпченко, Михаил. Размисли за системния анализ на литературата. I, 46.

ИЗ ЧУЖДЕСТРАННИЯ ПЕЧАТ

- Литературни списания от Франция, Италия, ГДР. I, 156.
 Литературни списания от Полша, САЩ. II, 141.
 Литературни списания от Англия, Франция, ГФР. III, 161.
 Литературни списания от ГДР и ГФР. IV, 130.
 Литературни списания от ГДР. V, 140.
 Литературни списания от СССР, Румъния, ГФР, Холандия. VI, 144.
 Литературни списания от ГДР, Франция, Холандия. VII, 123.
 Литературни списания от Унгария, Франция. VIII, 104.

ПРЕГЛЕД

- Анчев, Панко — „Литература на изменящия се свят“. Сборник статии и студии. II, 154; „Критически хроники“ от Яко Молхов. IV, 148.
 Арнаудова, Румяна — „Литературен процес и художествено творчество.“ Сборник, посветен на 60-годишнината на акад. Пантелей Зарев. IV, 141.
 Атанасова, Цветанка — „Литература и общество“ от Тончо Жечев. VII, 132.
 Балабанова, Христина — „Литературознание с повече измерения“ от Емил Георгиев. III, 174.
 Боева, Людмила — „Великое наследие“ от Д. С. Лихачов. VIII, 116.
 Бояджиева, Ваня — „Литературни портрети“ от Пантелей Зарев. II, 149.
 Гетов, Георги — „Теории, школы, концепции“, II, 156; „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“. IV, 143.
 Еленков, Константин — „Събеседници“, „С повея на Април“ от Атанас Свиленов. VIII, 111.
 Йорданов, Христо — „Съвременност и минало“ от Георги Пенчев. I, 168.
 Коларов, Стефан — „Образи и идеи в „Обикновени хора“ от Александър Спиридонов. VI, 165.
 Конев, Илия — „Европейский романтизм“. V, 156.
 Милтенова, Анисава — „Неофит Бозвели“ от Жечо Атанасов. VIII, 114.
 Мирчев, Богдан — „Verteidigung der Menschheit“. VII, 140.
 Мутафов, Енчо — „Вопросы литературы и эстетики“ от М. Бахтин. V, 150.
 Николов, Никола Г. — „Возникновение русской науки о литературе“. VII, 135.
 Пантелеева, Нина — „Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия“ от Здравко Чолаков. V, 148.
 Попов, Страхил — „Най-българското време. Книга за „Записките“ на Захари Стоянов от Ефрем Каранфилов. VI, 157.

- Славова, Мая — „Българи“, ч. III, от Ефрем Карамфилов, I, 162; „Съкровено, извоювано. Из историята на съветската литература“ от Алексей Метченко. VI, 167.
- Стефанов, Христо — „Масовата култура“ от Богомил Райнов. I, 165; „Силуети“ от Кръстьо Куюмджиев. VI, 162; „Корени“ от Симеон Янев. VIII, 113.
- Тодорова, Мариана — „Аз не си спомням, аз живея. . . (Веселин Андреев)“ от Наташа Манолова, V, 146.
- Топалов, Кирил — „Христо Ботев. Живот и дело“ от Иван Унджиев и Цвета Унджиева. III, 171.
- Цанков, Георги — „Личност Достоевского“ от Борис Бурсов. III, 177; „По страниците на „Под игото““ от Милена Цанева. VI, 155.

ХРОНИКА

- В. В. Научен симпозиум за Иван Вазов в Берлин. II, 163.
- Дамянова, Румяна. Защитена кандидатска дисертация: „Съвременният цикъл разкази — идейни и естетически особености“ от Сабина Беляева. I, 176.
- Из дейността на Института за литература през 1975 г. и шестата петилетка. I, 172.
- Милтенова, Анисава. Втори международен симпозиум „Търновска книжовна школа“. V, 161.
- Стефанова, Йорданка. Юбилейна научна сесия „Априлското въстание и българската литература“. V, 160.
- Холевич, Йорданка. Ботеви дни в Букурещ. VII, 148.
- М. Ц. Научна сесия за Иван Вазов в Братислава. II, 163.

Д. И.

SOMMAIRE

„La Pensée littéraire“ — Le troisième congrès de l'Union des écrivains bulgares	3
<i>70 ans de la naissance de D. S. Likhatchov</i>	
Petre Dinékov — Dmitri Serghéevitch Likhatchov et les nouveaux chemins en théorie de la littérature	9

Lioubène Guéorguiev — Dans une atmosphère émotionnelle connue (parmi les manuscrits de D. Dimov)	19
Siméon Hadjiko ssev — Problèmes du symbolisme bulgare et esthétique symboliste	34
Guéorgui Tzankov — Certains aspects des conceptions esthétiques du Dr Kristev	55
Kirile Topalov — De la rime et de la versification dans la poésie de la Renaissance bulgare	71
Bogdan Bogdanov — L'esthétique de A. F. Lossev et les problèmes de l'histoire littéraire	87
<i>Communications scientifiques</i>	
Boniou Anghélov — Discours sur la lecture des livres	98
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'Hongrie et de France	104
<i>Revue</i>	
Constantin Elenkov — „Interlocuteurs“ et „Avec la souflée d'Avril“ par Athanase Svilénov	111
Christo Stéphanov — Racines par Siméon Yanev	113
Anissava Miltenova — „Néophyt Bosvéli“ par Getcho Athanassov	114
Lioudmila Boëva — „Le grand héritage“ par D. S. Likhatchov	116
Sommaire de l'année de la revue „La pensée littéraire“	121