

Мисъл

9

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

457

Мисъл

Мисъл

1977

9-10

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

14690-26070
ПРОВЕРКА

16-04-2023

ПРОВЕРКА
1977 г.ПРОВЕРКА
2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Емил Георгиев — Науката, литературата и изкуството — граничещи и обединяващи ги сфери	3
Георги Цанков — Превъплъщенията на героя в съвремен- ната българска проза	22
Лиля Мончева — Аспекти на героинята в староруската и старобългарската литература	36
<i>Методологически проблеми на литературната история</i>	
Ванда Смоховска-Петрова — Българската литера- турна история в общославянския контекст	44
Никола Георгиев — Към предисторията на бъдещата история на българската литература (Методологи- чески размисли)	60
<i>Анализи</i>	
Милена Цанева — Лирически патос и художествена структура („Кочо“, или „Защитата на Перушица“ от Иван Вазов)	80
* * *	
Исак Паси — Мисли за човека (Паскал: „Мисли“)	90
<i>Научни съобщения</i>	
Димитър Кенанов — Патриарх Евтимий и неговото жи- тие за Иван Рилски	112
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от СССР, Дания и Белгия	121
<i>Преглед</i>	
Христо Стефанов — „С Асен Разцветников в живота и пое- зията“ от Камен Зидаров	127
Маргарита Каназирска — „Художественные открытия Михаила Шолохова“ от Ф. Бирюков	128
Боню Ангелов — „Пергаменни рукописи библиотеки Академии наук СССР. Описание русских и славян- ских рукописей XI—XVI веков“ от Н. Ю. Бубнов, О. П. Лихачова и В. Ф. Покровска	131

СОДЕРЖАНИЕ

Эмилъ Георгиев — Наука, литература и искусство — сферы, которые их отграничивают и объединяют	3
Георгиев Цанков — Перевоплощения героя в современной болгарской прозе	22
Лила Мончева — Аспекты героики в древнерусской и древнеболгарской литературе	36
<i>Методологические проблемы литературной истории</i>	
Ванда Смоховска-Петрова — Болгарская литературная история в общеславянском контексте	44
Никола Георгиев — К предистории будущей истории болгарской литературы (Методологические размышления)	60
<i>Анализы</i>	
Милена Цанева — Лирический пафос и художественная структура („Кочо“, или „Защитата на Перушица“ Ивана Вазова)	80
* * *	
Исак Паси — Размышления о человеке (Паскаль: „Размышления“)	90
<i>Научные сообщения</i>	
Димитр Кенанов — Патриарх Евтимий и его житие Ивана Рилского	112
<i>Из зарубежной печати</i>	
Литературные журналы в СССР, Дании и Бельгии	121
<i>Обзор</i>	
Христо Стефанов — „С Асен Разцветников в живота и поезията“ Камена Зидарова	127
Маргарита Каназирска — „Художественные открытия Михаила Шолохова“ Ф. Бирюкова	128
Боньо Ангелов — „Пергаментные рукописи библиотеки Академии наук СССР. Описание русских и славянских рукописей XI—XVI веков“ Н.Ю. Бубнова, О. П. Лихачевой и В. Ф. Покровской	131

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 ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

НАУКАТА, ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО — ГРАНИЧЕЩИ И ОБЕДИНЯВАЩИ ГИ СФЕРИ

Емил Георгиев

Науката и литературата и изкуството се срещат в ред сфери на човешката дейност: като форми на общественото съзнание, в своето възникване и развитие, функция, смисъл и значение; в усвояването на света от човека и в изработването на неговия мироглед; в опознаването на човека и обществото; в определянето нормите на поведението на човека и в неговото възпитание; при преобразяването на действителността в най-широкия смисъл на думата; при възсъздаването на историческото минало; при изучаването, усвояването и насочването на законите, развитието и функцията на художественото творчество; при опознаването и използването на езика в литературно-художественото творчество. В тези сфери литературата и изкуството се срещат с науката като цяло, но повече от това с отделни нейни дисциплини, т. е. с отделни науки. Сферите, в които се срещат науката като цяло или отделните нейни дисциплини с литературата и изкуството, можем да определим като граничещи между тях и обединяващи ги сфери.

I

НАУКАТА, ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО — ФОРМИ НА ОБЩЕСТВЕННОТО СЪЗНАНИЕ

И науката, и литературата, и изкуството са форми на общественото съзнание. Бидейки такива, те са свързани помежду си по своя произход и по своето развитие и имат ред общи черти.

Възникват и се развиват, за да удовлетворят потребностите на човека. Действителността е за тях общ източник на възникване и развитие. Развиват се заедно с развитието на човека и човечеството, с практиката на човека, с усилията на човека не само да опознае света, но и да го промени.

Отразяват една и съща действителност, от нея черпят своето съдържание. Благодарение на тях човекът усвоява по-пълно и по-правдиво действителността и си създава правилен или по-правилен мироглед, от тях получава знание за себе си, за обществото и за природата.

Имат подобна обществена функция: да подпомогнат развитието на човека и обществото, да увеличат тяхната власт над природата и да посочат пътищата за усъвършенстване на човека, човешкия живот и обществения ред, да увеличат дейността, територията, ефективността и функцията на мисълта, волята и чувствата, да направят живота по-пълноценен и да го обогатяват с все нови ценности. Човекът се нуждае от средства, за да се приспособи към непрекъснато изменящите

се условия на живот, и те му ги дават. Той трябва да постави в съгласие с новите форми на действителността своята психика и те ѝ дават нова организация и насоченост. Те оказват помощ на човека в неговото самоутвърждение, в реализирането на неговите мисли и мечти, в неговите усилия да придвижи напред своето битие, своята практика. Особено е важна и при това голяма тяхната роля в превръщането усилията на човека в творческа дейност.

Двата вида дейност — научната и художествената — имат и известни различия. Тук излиза наяве особено съотношението между обективно и субективно в тях. В науката преобладава обективното, в изкуството играе голяма роля субективното. Науката се стреми да изведе човека извън познаваемия обект. Изкуството сближава субекта с познаваемия обект, то влага „човешко съдържание“ в него. Може би тъкмо тук трябва да видим висок градус на неговата полезност: то не позволява човекът да бъде изцяло обхванат от абстрактното мислене, което е характерно за науката и което изсушава човека, а го натоварва с потенциала на човешката личност.

Различията между научната и художествената дейност не отдалечават едната от развитието на другата. Те остават в близък контакт. Нещо повече, те си взаимодействуват, конвергират в своето движение напред. Тяхната конвергенция е от съществено значение за тяхното израстване. Тя им съдействува в усвояването и опознаването на действителността, в тяхното доближаване до живота, в приспособяването на човека към условията на живота и в тяхното изменение в негов интерес.

Взаимодействието между науката, от една страна, и литературата и изкуството, от друга, подтиква разгръщането на творческата им потенция. Досегът на учения с литературата и изкуството повишава силата на неговото въображение, толкова необходима за научните открития, досегът на писателя и художника до науката ги въоръжава с яснота за техните задачи, с изясняване на техните концепции, в намиране на ново съдържание, съгласувано с изискванията на съвременността, с тенденциите на развитието.

Науката и литературата и изкуството имат многовековно развитие. Не можем да не отбележим обаче, че в това развитие изигра огромна роля марксизмът-ленинизмът. Той постави и едната, и другите върху здрава основа. Той даде нов тласък за развитието на тяхната теория, разглеждайки ги като отражение на реалния мир. Той ги въведе в по-широк и по-задълбочен анализ на живота и природата, свърза ги с човешкия прогрес, вложи в тях могъща социалистическа сила.

Като форми на общественото съзнание науката и литературата и изкуството са в неразривна връзка с науката на науките — философията. Както е известно, философията е тясно свързана с всички форми на общественото съзнание, между които и с науката, литературата и изкуството. Философията оказва силно влияние върху тях и на свой ред изпитва влияние от тях.

Твърде често литературата и изкуството поставят и решават философски въпроси. Писателите и художниците нерядко дори не могат да се отделят от философите или философите търсят литературни жанрове, за да изложат своята „философия“.

Философията се свързва тясно с литературата и изкуството и с решението на своя основен въпрос като наука — отношението на мисленето към битието, на формите и законите на мисленето към формите и законите на материалния мир. В литературата и изкуството този въпрос заема широко място, те се изявяват в реализирането на отношението между мисленето и битието.

Очевидно философията е твърде важна сфера, в която се срещат и си взаимодействуват науката, литературата и изкуството. Можем да я определим като първа граничеща между тях и обединяваща ги сфера.

НАУКАТА, ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО В УСВОЯВАНЕТО НА СВЕТА ОТ ЧОВЕКА И В ИЗРАБОТВАНЕТО НА НЕГОВИЯ МИРОГЛЕД

Усвояването на света от човека се извършва преди всичко в непосредствения процес на живота. Науката, литературата и изкуството го разгръщат в ширина и дълбочина.

Човекът усвоява света най-напред чрез своите сетива, неговите сетива му носят широка информация от окръжаващия го свят. Постъпващата в съзнанието му информация той кодира и тая кодирана информация става основа на неговото познание.

Човекът, който се задоволява с усвояването на света в непосредствения процес на живота и чийто живот е неповлиян от науката, литературата и изкуството, остава в сферата на „примитивната култура“. Науката, литературата и изкуството извеждат човека от дълбокия кръг на „примитивната култура“ и го отвеждат във все по-високите кръгове на културата от съответните общественно-икономически моменти.

Съзнанието на човека се разгръща с общественно-историческото развитие. Това обаче не значи, че живеещите в по-примитивни исторически условия мислят по други логически закони в сравнение с живеещите в условията на по-високата култура: на науката, литературата и изкуството. Наистина такова схващане съществува. Така представителят на френската социологическа школа Л. Леви-Брюл, изхождайки от предпоставката, че мисленето на човека, живеещ в условията на примитивна култура, е продукт на господстващите в това общество „колективни представи“, стига до извода, че мисленето на тоя етап протича по свои закони, че то е „прелогично“, дифузно по своя строеж, че то работи по законите на „съпричастността“, т. е. носи магически характер, отразявайки не практическите отношения на човека и реалната действителност, а системата на онези вярвания и примитивни представи, които се натрупват в първобитната магия.

Теории от такъв вид могат да отведат до схващането за расова непълноценност на представителите на сферата, в която не са се включили науката, литературата и изкуството. Трябва да отдадем право на онези изследователи, които се отнасят критично към подобни теории и виждат отличието на мисленето на представителите на посочената сфера в това, че те обобщават фактите на външния мир в по-други категории от онези, с които ние сме свикнали; напълно ни се струват прави изследователите, които смятат, че мисленето на хората с по-ниска култура може да бъде разбрано само ако се излезе от позициите на онези реални условия, в които те живеят.

Науката, литературата и изкуството създават условия за ново възприемане на света. Те засилват познавателните процеси. Формират понятия. Дават възможност за широки обобщения. Ако науката води от практическото към логически абстрактното мислене, литературата и изкуството изпълнят с ново съдържание образното мислене, което е присъщо на първобитния човек. Така науката, литературата и изкуството се допълнят взаимно и потапят съзнанието в една сфера, която поради тяхното присъствие е сфера на повишен интелектуално-емоционален живот. Това е сферата на културния човек.

Възникването на новата сфера не значи, че науката, литературата и изкуството ликвидират жизнената практика. Те се добавят към нея, като ѝ придават нов смисъл, систематизират нейните постъпления в съзнанието и се включват в процеса на абстрахирането и обобщението. Практическото мислене в етапа, в който се включват в него науката, литературата и изкуството, се заменя от осъз-

натата нужда от знанието. При тая осъзната нужда науката, литературата и изкуството започват да играят много голяма роля и голяма част от съзнанието става тяхна сфера. И следва да се заключи: усвояването на света върви главно по три пътя — по пътя на жизнената практика, по пътя на науката и по пътя на литературата и изкуството.

За нас тук е важно положението, че и едната и другите — и науката, и литературата и изкуството — присъствуват в сферата на познанието с голям потенциал, развивайки не само познанието, но и мисленето. Те се допълват и си взаимодействуват. Те подпомагат по-пълното отразяване на външния свят и разгръщат формите на мисленето: от най-ниските мислови операции на съзнанието, които се опират пряко върху впечатлението, до най-високите — операциите на теоретическото мислене.

Усвояването на света от човека води до създаването на неговия мироглед.

Мирогледът на човека е резултат от внимателна, задълбочена и търпелива работа. Жизнената практика наистина участвува дейно в изработването на мирогледа, но тя често е твърде ограничена, за да предложи онова познание, което е необходимо за правилен и широко обхващащ предметите и явленията мироглед.

За изработването на мирогледа на човека допринасят най-вече науката, литературата и изкуството. Както видяхме, науката подпомага човека в усвояването на света. В съзнанието се натрупват знания и се изработват възгледи за природата, обществото и човека, от които човекът си изгражда цяла една система. Системата от възгледи образува мирогледа. Разбира се, усвояването на знания и изработването на системата от възгледи у отделния човек е нещо твърде непълно и субективно. И едното, и другото зависят от предпоставки у самия човек и от количеството и вида на научните знания. Литературата и изкуството добавят немалко — както също видяхме — в усвояването на света от човека и в натрупването на знание за него. Но особено е тяхното значение при изработването на системата от възгледи, които образуват мирогледа. Литературата и изкуството се намесват в онова, което следва да определим като субективен момент в изработването на системата от възгледи.

Възгледите, които човек си установява, имат разнороден характер. Най-съществено в тях обаче е насочеността към променливата действителност: в съгласие ли са те с нейното прогресивно развитие или са свързани със застоя, с онова, което дърпа назад. В случая мирогледът трябва да се определи като прогресивен или реакционен. Прогресивният мироглед е сфера на диалектическия и историческия материализъм, реакционният — на примитивно-религиозните и идеалистическите концепции. В науката, литературата и изкуството се води борба между двата мирогледа. Тая борба е една важна сфера, в която науката, литературата и изкуството се срещат. И не само се срещат.

В битката за мирогледа на човека те стоят на един фронт и си помагат взаимно. Науката извежда човека от митическите и религиозните представи, от заблуди и предразсъдъци и обосновава правдивите схващания за природата, обществото, общественото развитие. Литературата и изкуството притежават голяма сила на въздействието поради емоционалните процеси и съпреживяването, което извикват, и печелят приобщаващите се към тях за високите цели на прогреса. Писателят и художникът търсят съзнателно да въздействуват върху читателя, слушателя и зрителя, докато научният работник по-рядко си поставя подобна задача.

Процесите и явленията, които набелязахме, са предмет на изучаване от психологията и философията. Докато на едно по-ниско равнище те са предмет на изучаване от психологията, по-нататък те се извисяват като проблеми на философията. За да ги разберем и овладеем, трябва да застанем както на позициите на психологията, така и на позициите на философията. А това значи, че литературата и изкуството, които участвуват дейно в тези процеси, съжителствуват в

случая в една сфера с двете фундаментални научни дисциплини — психологията и философията.

III

НАУКАТА ЗА ЧОВЕКА; ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО — „ЧОВЕКОЗНАНИЕ“

Науката, литературата и изкуството се срещат в отношението си към човека: опознаването на човека дължи извънредно много на тях. Не става дума за човека като биологично същество, а за оная част от неговата същност, която го прави „зоон политикон“, обществено същество, личност, творец в живота, науката, литературата и изкуството.

За да стигнем до човека-личност, трябва да минем през една дълга низа от прояви на човешката психология — усещания, възприятия, представи, мисли, чувства и т. н. А после и през присъщите само нему психически свойства — потребности, интереси, навици, привички, способности, темперамент, характер.

Човекът не получава своите психологически реакции и свойства в някаква химическа лаборатория. Неговата психика се оформя в условията на живота, той е свързан с хиляди нишки с живота. Той продължава да съществува, подчинен на обективните закони на живота. И ако искаме да го познаем и да въздействуваме върху него — като разкрием пред него неговите реални интереси и задачите му като обществено същество, — трябва да проследим неговото развитие от времето, когато е започнал своята психическа дейност, отразявайки заобикалящата го действителност, до времето, когато чете и препрочита Шекспир и Достоевски, слуша симфониите на Бетховен и Шостакович, възхищава се от картините на Рембранд и Репин.

Психиката на човека определя неговото поведение в живота, разбрано най-широко. А по неговото поведение можем да определим неговата психика. Връзката между поведение и психика е път към човека, тя ни дава възможност да го дешифрираме, да го познаваме, да създадем отношение към него, да влияем върху него, да градим школа за възпитанието му.

Но кой ще разкрие човека, кой ще проследи душевния му живот, кой ще обясни реакциите му, кой ще дешифрира психиката му?

Науката, която се занимава с психическия живот на човека, е психологията. Тя изследва проявите на човешката психическа дейност, за които стана дума — усещания, възприятия, представи, мисли, чувства и т. н. Тя дефинира човешките потребности, интереси, навици, привички, способности, темперамента, характера. Тя изследва психиката на разните представители на обществото — тяхното обществено съзнание, техните интереси, начините им на решение на жизнените казуси, положителните и отрицателните им постъпки и т. н. Но науката рядко се интересува от конкретните черти на индивида и от конкретния му образ. Тя търси да дефинира и да класифицира, а дефиницията и класификацията почти винаги се абстрахират от конкретното. Тя предпочита да начертае схема пред това да нарисува живия образ. И ако не се задоволим с абстракцията, а искаме да почувствуваме как бие човешкото сърце и как пулсира човешката кръв, не трябва да се обърнем към нея, а към друга творческа дейност — към литературата и изкуството.

Твърде отдавна Максим Горки нарече литературата „човекознание“. Като такава можем да определим изкуството изобщо. Литературата и изкуството обхващат човека като конкретна личност, която представя известен човешки характер или известен обществен тип. Тая личност действа и говори пред нас, ако е създадена от истински майстор. Тя се разкрива с постъпките и речта си.

Среща се със себеподобните си и се очертава с приликите и отликите си в сравнение с тях. Изживява „казусите“ на живота, решава ги по свой начин, изпада в трагични или комични положения, като действа в съгласие с психическата си нагласа. Представя даден обществен тип, защото литературата и изкуството обобщават и типизират.

Създавайки образа на Хамлет например, Шекспир е дал дълбок психологически анализ на един обществен тип. Това е новият ренесансов човек с високи стремежи, който се сблъсква със стария свят на варварство и пошлост. Той не бърза да отмъсти за убийтия си баща, защото се съмнява във всичко и трябва всичко да провери. Въпросът, кога и как да изпълни възложената му от духа на убийтия задача, се превръща във въпрос да бъде или да не бъде. Но недействителна натура, както го представят някои, той не е, което личи от това, че след него остават половин дузина трупове.

Докато науката обича „схемите“, литературата и изкуството не ги обичат. Ако създават „схеми“, а не образи, губят високото качество на художествеността. Образите, създадени от големите писатели, са плътни, жизнени, многообразни и действуват съгласно психическия си пълнеж. За да задълбочи и разшири анализите на героите си, писателят трябва да пристъпи към тях като психолог. Големите писатели често правят истински психологически дисекции на героите си.

И става така, че въз основа на образите в творчеството на Шекспир или на Достоевски психологът може да реши съществени проблеми на своята научна дисциплина. Симфониите на Бетховен разкриват душевното напрежение на хората през една революционна епоха. И т. н.

Психологията на героите нерядко поглъща изцяло вниманието на писателя. И се явява т. нар. психологически роман, изобщо психологическо белетристично произведение. По посока на „психологизирането“ на писателя може да се отпрати и критикът. Той се отдава на психологически анализи така, че можем да го зачислим в школата на „психологическата критика“.

Очевидно „човекознанието“ е сфера, в която се срещат науката, литературата и изкуството. Психологията, от една страна, и литературата и изкуството, от друга, решават задачите на „човекознанието“, но с различни средства и в различни аспекти. Ако те се срещнат, ще получим едно по-дълбоко и по-широко опознаване на човека, на човешката психика. Едната — науката — и другите — литературата и изкуството, се допълнят, като при това взаимно се обогатяват. Научното познание на закономерностите на душевния живот на човека е път към конкретното разкриване на природата и същността на човешката психика от страна на писателя и художника, а художественото познание на душевния живот на човека е път към научното изследване на закономерностите на душевния живот на човека. Конвергенцията на психологията, от една страна, и на литературата и изкуството, от друга, не само е възможна, но и необходима.

IV

НАУКАТА ЗА ОБЩЕСТВОТО; ОБЩЕСТВЕНИЯТ ЖИВОТ В ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО

Освен в сферата на „човекознанието“ науката, литературата и изкуството се срещат и в сферата на „обществознанието“, в интереса и необходимостта да се опознае обществото. Разбира се, обществото можем да опознаем чрез човека — за това ни дават хиляди примери литературата и изкуството. Но обществото може да бъде предмет и на специално проучване както от науката, така и от литературата и изкуството.

Науката за обществото, както е известно, е социологията. Изучаването на обществения живот е насочено към явления, форми на живот и процеси, които се отличават с огромно богатство и сложност. Разбира се, буржоазните социолози бяха напълно безпомощни да се ориентират в това огромно богатство и тая сложност от явления, форми на живот и процеси. По-щастливи от буржоазните социолози бяха писателите и художниците. Със своя наблюдателски дар и своя дар да обобщават те навлизаха често в същината на явленията, на формите на живот, на процесите.

Истинската наука за обществото принадлежи на марксизма-ленинизма. Марксизмът-ленинизмът създаде общата социологическа теория — историческия материализъм. Тая теория разкри и сега изследва най-общите закони на възникването, развитието и разпадането на общественно-икономическите формации. На второ място историческият материализъм е теория за социалната структура на обществото. Тая теория проследява и показва функционирането и взаимодействието между различните социални системи в рамките на една определена социална структура. На трето място науката за обществото се занимава с различните социални системи и организми; можем да посочим социологията на семейството, социологията на труда, социологията на града, на селото и т. н. Най-сетне социологията изследва и систематизира важни обществени явления.

Литературата и изкуството създават картини и образи, които представят в по-широк или по-тесен обем всички общественно-икономически формации. Нека припомним „Илиада“ и „Одисея“, които предлагат цяла „енциклопедия“ на робовладелското общество. „Божествена комедия“ на Данте съживява образите, начина на живот и стремежите на хората от Средновековието, живеещи във формите на феодалното общество. Картините и скулптурите на Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Рафаело и т. н. ни въвеждат във формите на живот, образите и стремежите на Ренесанса. И пр. и пр.

Социалната структура възсъздават в конкретни изяви от всеки исторически период хиляди писатели и художници. Така крепостническият строй в Русия заживява с целия си отвратителен образ в „Мъртви души“ на Гогол. Структурата на френското общество от периода след реставрацията е възсъздадена с правдиви и богати изображения в творчеството на Балзак. Операта „Дама пика“ от Чайковски прелива от вълнението на руското дворянство през миналия век. Можем да проникнем дълбоко в семейните отношения чрез т. нар. „семеен роман“. И т. н. и т. н.

Литературата и изкуството често дават много по-пълна и по-пъстра картина на социалния живот през дадена епоха от социологичните изследвания. Картината на крепостническият строй в Русия например, възсъздадена в „Мъртви души“ на Гогол, е по-богата от тая, която дават десетки томове социологическа литература. Известни са думите на Енгелс, казани за Балзак, че е научил от неговите произведения повече „икономически подробности“, отколкото от книгите на всички специалисти — историци, икономисти, статистици от онзи период, взети заедно. Мисля, че Вазовият роман „Под игото“ ни дава най-пълната картина на живота на българския народ в навечерието на Освобождението. И т. н.

Отбелязах, че обществото можем да опознаем чрез човека, за което ни дават хиляди примери литературата и изкуството. Тясната връзка на индивида с обществото се изучава както от социолога, така и от писателя и художника. Но докато писателят и художникът предпочитат да минат през индивида към обществото, социологът предпочита пътя през обществото към индивида.

Социологията анализира всестранно една или друга социална проблема и се опира при нейното осветление върху специално изработена методика на из-

ледователската работа. Литературата и изкуството се задоволяват с наблюдението, обобщението и творческата интерпретация на фактите.

Днес социологията спира вниманието си особено върху ръководството на социалните процеси. Тук тя несъмнено играе много важна роля. Но за правилното ръководство на социалните процеси допринасят също и ред произведения на литературата и изкуството, които извеждат образа на ръководителя и сочат неговите качества. Освен това литературата и изкуството въодушевяват за изпълнението на поставените задачи.

Ръководството на социалните процеси изисква прогнози. Ще ги направи най-напред социологията. Но прогнозирането не е само неин домен. Използувайки жизнения материал, литературата и изкуството и преди всичко тези на социалистическия реализъм, които отразяват действителността в нейното развитие, разкриват пътищата към бъдещето.

V

НАУКАТА ЗА МОРАЛА; МОРАЛЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО

Животът на човека като „зоон политикон“, като обществено същество, се изгражда върху принципи и норми, които уреждат взаимоотношенията му със себеподобните и чиято съвкупност назоваваме морал. Освен с думата „морал“ отношението на човека към човека, на човека към установения ред, поведението на човека изобщо в едно общество или една обществена група — класа, професия и т. н. означаваме и с думите „нравственост“ и „етика“. Тъй като без морални принципи и норми обществото се разпада, моралът е обект на внимание още от най-стари времена и заема широко място в науката за човека и във висшите изяви на обществения живот — в литературата и изкуството.

Науката за морала е етиката. Тя проследява неговото възникване и развитие, изучава неговите принципи и норми в обществения и личния живот на човека и създава или се опитва да създаде такива принципи и норми, като критикува съществуващите. Подобни задачи си поставят и литературата и изкуството, но ги решават с други средства.

Моралът няма общ облик за всички времена. Въпреки че различните общества са се опитвали да го оковат веднъж за винаги в религиозни и правни норми, той непрекъснато се измъква от тях, така че Фр. Енгелс може да каже: „Представите за добро и зло така силно са се променяли у разните народи и в разните епохи, че често направо са си противоречили една на друга.“

Моралът се подчинява на законите на общественото развитие. Измененията на условията на живот водят до изменение и на съдържанието и формите на морала. Голяма роля обаче играят традициите, привичките, натрупаните представи за доброто и злото. За всяка епоха моралът трябва да се създава и усъвършенствува. В създаването и усъвършенствването на морала, в отхвърлянето на несъответстващите на формите на живот традиции, привички, представи за доброто и злото играят голяма роля хуманитарните науки и преди всичко етиката и литературата и изкуството. Търпеливата работа на учения от областта на хуманитарните науки и преди всичко на етиката и проникновеното изучаване на живота от писателя и художника могат да систематизират представите за доброто и злото и да насочат обществото към морални форми на живот. От една страна, учени, писатели и художници полагат усилия да създадат морални принципи в живота, „примери“, образци за следване, от друга страна, те критикуват формите на живот, от които са недоволни.

Ролята на литературата и изкуството в създаването и усъвършенствването на морала е широко известна и търсена от ръководните фактори на обществения и културния живот.

От много произведения на литературата и изкуството блика висока етичност. Наблюдаваме я още в словесното народно творчество. В народните приказки почти винаги побеждава добрият, хуманният човек, лошият, нехуманният почти винаги бива наказан. С тая си насоченост приказката действа възпитателно. Почти за всеки век на литературния живот във Франция френските литературни историци отделят глава за писателите-моралисти. Между най-големите моралисти в света заема място руският писател Лев Толстой. Толстой гледа на литературата като на висока трибуна за морализаторска проповед.

Прекрасни човешки черти отличават героите на българския писател Йордан Йовков. Йовковите герои излизат из дълбините на народния живот и са ярко свидетелство за високия морал на българския народ, за морала на обикновените хора от народа.

Истински фактор в развитието е критиката на морала, господстващ в класовото общество, която провеждат литературата и изкуството. Силна критична струя блика от ренесансовото изкуство, което воюва с аскетизма на Средновековието. Просвещенската литература от XVIII в. се обръща с критика към морала на феодалното общество. Моралът на буржоазното общество е разкритикуван най-остро в литературата на критическия реализъм, който цъфти през XIX в.

Етиката се бори с неморалността в класовото общество с хуманизма. От дълги векове тя противопоставя хуманизма на антиобществената максима „Човекът за човека е вълк“.

Хуманизмът е мощна еманация на литературата и изкуството. Голяма част от тях са въздушевени от него. Трябва да разбираме широко хуманизма: като система от възгледи, идеи и емоции, които обгръщат човека с любов, като желание и воля да се създадат благоденствие и най-добри жизнени условия за човека, като ентузиазъм да го освободят от всякакви вериги, да издигнат неговото човешко достойнство, да го развият хармонично и т. н. Максимата на М. Горки: „Човек — това звучи гордо!“ синтезира възвишеното хуманно отношение към човека в световната литература и изкуство.

Но трябва да отбележим, че само с хуманна проповед великите хуманистични идеали не могат да се осъществят. Необходима е промяна в структурата на обществото.

Съвършено нова етична система създава социалистическото общество. Социалистическият или по-добре комунистическият морал се изгражда върху марксистко-ленинския мироглед. Преобразуването на обществото, което изисква марксизмът-ленинизмът, изисква преобразуване на морала. С отживелия и отречен морал на буржоазното общество не може да се влезе в ерата на социализма. Моралът на буржоазното общество узаконява експлоатацията на човека от човека, смята натрупването за добродетел, оправдава егоизма. Поставя личния интерес над обществения. На натрупването на частна собственост гледа като на стимул за развитието. И т. н.

Всичко това социализмът променя и ликвидира. Той отхвърля експлоатацията на човек от човека, осъжда натрупвачите, развива алтруизма. Поставя обществения интерес над личния или, по-добре, слива личния интерес с обществения. На частнособственическото съзнание противопоставя колективистичното. Развива съзнателността в обществената дейност, в социалистическото строителство, в отношението към социалистическата собственост. Повишава чувството за отговорност пред другия човек, пред обществото. Създава нов патриотизъм у човека, неотделим от интернационализма. Особено трябва да се изтъкне значението на труда в новия живот. Участието в трудовия процес повишава мо-

рала на личността, в обществото. Приносът, който личността прави чрез труда си в живота на обществото, става най-верен показател за нейното морално съдържание, за нейната морална извисеност.

Очертаната картина е картина на социалистическия начин на живот.

Марксистката етика рисува социалистическия начин на живот, разкрива неговите особености, сочи стимулите за нравствено усъвършенствуване. Решава новите жизнени казуси, които се появяват пред съвременника. Открива пътищата, които водят към по-високите форми на индивидуалния и обществения живот. И т. под.

Почти същото вършат литературата и изкуството и много често с по-голям успех. Те се разгръщат с нов естетически идеал и с нови творчески методи. Социалистическият реализъм, който завладява в тях, най-пълно обхваща новите форми на живот, налага ги в съзнанието като необходимост, обяснява ги, дискутира с читателя и зрителя най-доброто решение на възникналите нови казуси на живота. Усвоявайки социалистическия реализъм, литературата и изкуството получават възможността да оформят облика на социалистическата личност така, че да движат с нея и чрез нея развитието напред.

И така, можем да кажем, че етиката и литературата и изкуството се разгръщат в обща сфера на действие, че техните сфери са гранични и обединяващи ги.

VI

НАУКАТА, ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО И ВЪЗПИТАНИЕТО

Важна сфера, в която се срещат науката, литературата и изкуството, е сферата на възпитанието.

Науката за възпитанието е педагогиката. Тя определя целите и методите на възпитанието.

Възпитанието на човека (преди всичко на детето) е дълъг и сложен процес. Педагогиката въвлича в този процес и ред други науки: анатомията и физиологията, психологията и философията, езикознанието и историята, етиката и естетиката. Необходимо е възпитанието да се постави в съответствие с физическия растеж на детето, с психическия му строй, с процесите на познанието, мисленето и изразяването, с познанието на различните форми на живот, с изискванията на доброто, красотата и възвишеното. Детето трябва да получи мироглед и знания, у него трябва да се създадат навици и умения, детето трябва да се включи в семейния, културния и обществен живот като личност с гражданско съзнание и като културна личност.

Във възпитателната дейност се включват и литературата и изкуството. Възпитанието е една от техните най-важни функции. Те преследват същите възпитателни цели, които преследва педагогиката.

За близките задачи на педагогиката и литературата и изкуството може да свидетелствува фактът, че педагозите често са писатели и излагат своите идеи в литературно-художествена форма или преминават от литературно-художествено повествование към педагогическо изложение и обратно. Така прочутият педагог Ян Амос Коменски в началото на своята книжовна дейност написва романа „Лабиринтът на света и раят на сърцето“, за да покаже каква голяма нужда имат съвременниците му от едно ново възпитание, и тепърва след това написва своята „Велика дидактика“. Съветският педагог А. С. Макаренко излага своите педагогически идеи в романа „Педагогическа поема“.

В литературата възниква специален жанр — „педагогически роман“. Като такъв можем да определим известния роман на Жан-Жак Русо „Емил или За

възпитанието“. Близък до „педагогическия роман“ е романът за формирането на личността. Тоя роман често има автобиографичен характер: авторът проследява пътя, който е преминал, за да постигне образование и осъществяване на таланта си. Такъв е характерът на романа на Гьоте „Вилхелм Майстер“.

По-специални изисквания, отправени към литературата и изкуството, са: да дадат на детето и на човека изобщо познание за живота и да ги научат разумно да мислят и да живеят, да им дадат необходимото за смислен и правилен живот възпитание.

В сферата на възпитанието, в която се срещат науката, литературата и изкуството, от литературата и изкуството се очаква много, едва ли не повече, отколкото се очаква от педагогиката. Две са причините за това: емоционалното въздействие на литературата и изкуството и въздействието на „примерите“, които те съдържат и които извикват „катарзис“ у читателя, слушателя и зрителя. „Примерите“ трябва да се разбират широко. „Катарзисът“ също.

Науката държи нещата на разстояние от човека. Литературата и изкуството ги доближават до човека. Ето защо въздействието им върху човека е много по-силно. Възпитателни детски стихотворения, романи и драми, кинофилми и телевизионни филми, произведения на изобразителното изкуство, съдържателният танец и пр. стимулират общественото съзнание, хуманността, благородството. Хиляди произведения на литературата и изкуството поставят въпроса: „Как трябва да се живее?“ Те въвеждат обаче различни концепции, различни човешки мащаби и науката — педагогиката, етиката, естетиката, литературознанието, изкуствознанието и пр. трябва да определят кои от тях имат право на съществуване.

Отново трябва да насочим вниманието си към реалистичното изкуство. То поставя границите на възможното, границите, които не бива да се преминават. Наистина романтичното изкуство може би вдъхновява повече, но често мащабите му не са в кръга на човешките възможности. Нуждата и опитът определят истинските „образци“. Тяхното „изживяване“ чрез изкуството, преценяването, сравнението, измерването със собственото поведение, изводът се превръщат в „педагогически процес“, въздействуват върху характера, вдъхновяват за благородни постъпки.

Известна е теорията на Тард за подражанието: обществен живот — значи подражание. Подражанието на образите на литературата и изкуството, например на героите на романите, е движеща сила за развитието на човека.

За да решат своята задача обаче, творците на литературата и изкуството трябва сами да бъдат наясно, какво в даден исторически момент диктува миросгледа, какво — морала, какво — естетиката и пр.

Големи са изискванията към възпитанието в социалистическото общество. Човекът от социалистическото общество трябва да притежава най-хубави човешки качества. По-горе ги посочихме: диалектико-материалистически миросглед, правилно отношение към действителността, високо обществено съзнание, любов към трудовия народ и ненавист към неговите неприятели, идеологическа убеденост в борбата за прогрес и социализъм, активност, трудолюбие, трезвост и пр. Той трябва да бъде изграден като хармонична личност.

В социалистическото общество днес голямо внимание се обръща и на естетическото възпитание на широките слоеве. С него се поставя задачата да се създаде у детето и възрастния естетическо отношение към действителността, да се организира естетическа среда при трудовите процеси, в които работата се облекчава и дори се превръща в удоволствие, да се уредят по-дружески, по-внимателни, по-изискани отношения между хората. Естетическото възпитание се свързва с общия възпитателен процес, с усвояването на знания, с общественно-полезната работа.

За целта на новото възпитание в социалистическите страни днес се изграждат училища от нов тип, поставят се нови изисквания пред педагозите, издава се подходяща литература и т. под. Естетическото възпитание може да се провежда успешно при организирането на общо участие на естетиката, педагогиката, литературата и изкуството във възпитателния процес.

Комунистическото възпитание протича в остра борба с антихуманните, реакционните и враждебните на социализма педагогически теории. В нашето съвремие големи усилия се полагат от страна на противниците на социализма да се дезориентира както широката маса, така и интелигенцията в развитието. Това задължава учението, писателите и художниците от социалистическите страни да бъдат добре ориентирани в проблемите на общественно-историческия живот, в правилното решение на въпросите, които се раждат непрекъснато от динамиката на живота, в доминантите на общественно-политическите структури.

При големите задачи на възпитателната работа в социалистическите страни не е случайно това, че в ново време само в тях — преди всичко в Съветския съюз — се появиха крупни педагози — Н. К. Крупска, А. С. Макаренко и др. Създадоха се и крупни художествени произведения с голямо възпитателно значение. Нека припомним романите „Как се каляваше стоманата“ от Николай Островски, „Повест за истинския човек“ от Борис Полевой и мн. др.

VII

НАУКАТА, ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО И ПРЕОБРАЗЯВАНЕТО НА СВЕТА

Мисълта на Карл Маркс, че действителността трябва да бъде не само опозната, но и променена, свързва здраво науката, от една страна, и литературата и изкуството, от друга, с живота, като повишава изключително тяхната роля в него. Вярно е, че преди всичко непосредственият живот изисква нейното изменение. Но животът е твърде противоречив, заинтересоваността на господстващите обществени слоеве в съществуващите негови форми се противопоставя на изменението му. В класовото общество се води и трябва да се води борба, за да бъде той изменен, и науката, литературата и изкуството са силно оръжие в тая борба. Науката закономерно стига до марксизма-ленинизма, който разкрива смяната на общественно-историческите формации в историческото развитие на човечеството и класовата борба като фактор за смяната им.

За да се постави на дневен ред изменението на света, трябваше да бъде проучена социалната структура и трябваше да бъдат показани нарастващите противоречия в нея и особено противоречието между производителните сили и производствените отношения. По-нататък трябваше да бъде създадена мащабна идеология, която да подкопае устоите на стария свят, като бъде посочена и класата — негов гробокопач. Новата идеология показва и ясните контури на следващия период от историческото развитие — ерата на социализма и комунизма. Такава идеология представя в пълния смисъл революционна теория. Най-сетне науката трябваше да покаже и пътищата, по които революционната теория се превръщаше в революционна практика.

Литературата и изкуството се включват открай време в борбата за прогрес и благоденствие на човека. Нека припомним Дантевия „Ад“, който издава тежки присъди за ръководителите на обществения и духовен живот през Средновековието. Руската императрица Екатерина II иска смъртна присъда за просвещенеца Радищев, атакувал с произведението си „Пътешествие от Петербург до Москва“ управляваната от нея Русия, пълна с несправедливост и крепостнически ужас. Макар и да не отправят ясен поглед в бъдещето, критическите реалисти

издават присъди, подобни на Дантевите, над своите съвременници от капиталистическото общество. И т. н.

Творческата дейност на писателя и художника е в зависимост от техния ми-роглед. Мирогледът определя идеологическата позиция. Литературата и изкуството не само възсъздават обективната действителност, но изразяват и отноше-нието на писателя и художника към нея. В своите статии за Лев Толстой Ленин посочи, че в пълното си разгръщане големият талант по необходимост дава път чрез творчеството си на вълнението, което разбива вълноломите на стария свят.

Прогресът и благоденствието на човека и човечеството в ново време са свързани неразривно с разгромяването на капиталистическия свят и създаването на социалистическия. И най-верните техни радатели — писатели и художници — усвоиха метода на социалистическия реализъм, който ги включва в борбата за тях. Социалистическият реализъм е художествен метод, който дава възможност за засилване ролята на литературата и изкуството в живота.

За да могат писателят и художникът да решават своите задачи с метода на социалистическия реализъм, те трябва непрекъснато да коват своите оръжия върху наковалнята на марксизма-ленинизма. Без марксизма-ленинизма те не са в състояние да гледат в утрешния ден и да водят към него. За въздействието, което му оказва бележитият Ленинов труд „Империализмът като висш стадий на ка-питализма“, немският поет Йоханес Бехер пише: „Колко дълго се стремих аз към това съчинение! Колко много своеобразни и несъстоятелни опити предприемах, за да си разясня загадката на моето столетие!“

Културната революция, която се разгърна в нашата страна след Девети сеп-тември, се издигна като мощна вълна, която не само понесе напред развитието, но загреба живота и в най-дълбоките пластове на нашето общество. Нейни най-важни съставки и фактори са науката, литературата и изкуството. Без тях тя е немислима, а те се събират в едно неразривно цяло, за да гromят и създават, да гromят останките от миналото и да създават формите на по-висок обществен живот, да гromят „малката правда“ и да създават „голямата правда“, да ввлекат в орбитата на културата широките слоеве на трудещите се. Невероятното разширение на научните институти и извънредно увеличеният брой на научните работници и грижите за писателите и художниците са най-ярко свидетелство, че БКП организира и ръководи нашия нов живот с помощта на науката и на лите-ратурата и изкуството.

Изграждането на развито социалистическо общество поставя днес нови за-дачи както пред науката, така и пред литературата и изкуството. Науката, ли-тературата и изкуството се намесват все повече в живота със своите идеи и об-рази, животът получава от тях все по-съвършени истини и образци, човекът-строител на развитото социалистическо общество се създава в много по-голяма степен в сферата на науката, литературата и изкуството, усъвършенствува с тяхна помощ своите мисъл, чувства и воля, оглежда все по-далечни хоризонти, гори с все по-големия огън на творчеството. Неговата дейност става всеобхващащо творчество, той увеличава мащабите на своята дейност, ритъмът на живота му се ускорява, хуманността осветлява цялото му същество.

И така, както се вижда от казаното, при социализма науката, литературата и изкуството се събират в една сфера — сфера на творческо преобразяване на действителността. Тук особено трябва да подчертаем творческия характер на науката, от една страна, и на литературата и изкуството, от друга. Науката, която не твори новите истини, не усъвършенствува лостовете на живота, не увлича зна-нието за неговото обогатяване, не е истинска наука. И литературата и изкуството, които не превръщат човека в завоевател на нови истини, не го въодушевяват да усъвършенствува лостовете на живота и не го повеждат към служба на народните маси, към обогатяване на техния духовен и материален мир, не са истинска ху-дожествена дейност.

ВЪЗСЪЗДАВАНЕТО НА ИСТОРИЧЕСКОТО МИНАЛО ОТ НАУКАТА, ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО

Една немаловажна сфера, в която се срещат науката, литературата и изкуството, е възсъздаването на историческото минало.

Науката, която се занимава с миналото на човека и обществото, е историята. Това е една голяма и важна наука, която чертае пътищата на развитието, пълна е с мъдрост и поуки, дава измеренията на човека и човечеството.

Освен науката към миналото се обръщат литературата и изкуството. Писателите и художниците го възсъздават в многобройни произведения и интересът към тези произведения остава траен за поколенията.

Възсъздаването на миналото от историята, литературата и изкуството е извикано преди всичко от интереса към живота и човека от миналите епохи. Историята показва развитието на човека и обществото и разкрива как различните обществени форми се раждат, процъфтяват и загиват. Тя прави от едно население народ и търси неговото място между другите народи. Тя сочи, че всички основни форми на човешката дейност са свързани здраво с развитието на обществото. И т. н. И т. н. По-нататък историята представя „драмата“ на човечеството и като такава тя представя най-голям интерес със своите остри конфликти, с възхода и паденията на човека и народите, със своите образи на нейните творци. Естествено е писателите и художниците да се обръщат към нея за сюжети.

Историята, литературата и изкуството възсъздават миналото, за да почерпят поуки от него. Още в древността възниква възгледът, че историята е учителка на живота. Историята представя за човечеството натрупан опит. Тоя опит има валидност за всички времена, включително и за настоящето. Разбира се, трябва да се знае, че историята никога не се повтаря. Когато писателите и художниците се обръщат към историята, те искат да използват нейния опит, нейните примери, поуките, които тя дава.

Историята има както образователен, така и възпитателен характер. И историографските трудове, и историческата поезия и проза, изкуството със сюжет от историята дават насоки и безбройни примери за това, как трябва да се живее, какъв живот е пълноценен, кои действия в живота са гибелни и т. н.

Научната и художествената историография възпитаваат добри членове на човешкия и народния колектив. Те извикват особено патриотичното чувство, което ляга в основата на патриотичното възпитание за поколенията. Дават обаче и интернационалистично възпитание.

Научната и художествена историография възпитаваат свободолюбие и хуманизъм. Те изпълнят с ненавист към тираните и с любов към светлите пориви. Колкото и жестоки страници да е написала, историята осъществява хуманизма.

Историята, литературата и изкуството се обръщат към миналото, за да обяснят настоящето. Трябва да се вземе под внимание, че настоящето е само един момент в историческото развитие. То е тясно свързано с миналото и води към бъдещето. Както обществените събития, така и индивидуалните съдби са зависими от предшестващите исторически събития.

За да завършат своята изследователска работа и за да стигнат до изводи, историята, литературата и изкуството трябва да навлязат и в настоящето. И да преминат, ако е нужно, в областта на социологията, върху конкретно-социологични изследвания. Разбира се, има заклетни историци, които са против „подмладяването“ на историята. Но и те са принудени да признаят, че това „подмладяване“ е от най-голяма полза за практиката и естествено и за социологията. Практиката или социологията започват да се справят по-успешно например с управ-

ленческите процеси на нашата епоха, когато изхождат от историята. Преминването на историята върху съвременни позиции означава развитие на социологията.

Исторически поглед може да има и върху съвременността, когато спрем вниманието си върху нейното развитие. Познати са думите на Карл Маркс: „Всичко е история.“ В случая трябва да се вземе под внимание особено, че развитието през настоящето е извънредно динамично и неговите процеси и явления — може да се каже — имат историческо значение.

Най-сетне историята, литературата и изкуството се обръщат към миналото, за да начертаят перспектива към бъдещето.

За мнозина бъдещето се крие в мрака на неизвестността. Но не и за тези, които са въоръжени с диалектическия и исторически материализъм. За тях бъдещето не е тайна. Бъдещото развитие е част от едно цялостно развитие, грамадната част от което лежи в миналото, тъй както по-голямата част от айсберга лежи под водата. И миналото, което ни е познато, ни дава ключ, за да отворим вратите към бъдещето.

Когато действителността — не само на миналото, но и на настоящето и бъдещето — се възсъздава с историческа перспектива, говорим за историзъм в литературата и изкуството.

При възсъздаването на историческото минало писателите и художниците имат някои преимущества пред историците. Докато историята — по мнението на Аристотел — извежда от миналото схеми, литературата и изкуството извеждат представителите на епохите, като ги обличат в плът и им преливат кръв, с техните мисли, чувства и пориви. Миналото те извеждат пред читателя, зрителя и слушателя с неговите конкретни образи, конкретно нарисувани събития, конкретни подробности. Възсъздават действителността с цялата свежест, яркост, колоритност. Във възсъздадените събития гори парещ огън, хората умират пред очите на читателя, в тях действително бушуват човешки страсти.

В решението на историческите проблеми писателят и художникът имат повече свобода от историка, поради което могат да обобщят повече черти от различните представители на епохата, тяхното тълкуване на събитията има по-широк контекст, поради което могат да направят по-пълни изводи за историческата съдба на хората и народите, те имат възможността да подчертаят драматизма или комизма на известни положения, което налива повече живот в техните произведения. Там е позволено да преминат от историческата правда към художествената и по тоя начин могат да представят историята като драма на народа или на човечеството.

Така например в големия исторически роман „Фараон“ полският писател Болеслав Прус е извел египетския жрец, търговец, селянин, които нито един историк не е обхванал с всичките им особености. В симфоничната поема „Римски пинии“ на италианския композитор Респиги се чуват стъпките на римските войници които никой историк не е чул. И т. н.

Продължавайки миналото в настоящето, литературата и изкуството имат възможност да въплътят в образи и картини действителността с повече нейни измерения, с онези лостове, с които тя се придвижва напред, с перспективата и на бъдещото ѝ развитие. Социалната структура на настоящето е по-солидно изградена, когато има дълбоки корени в миналото. Много от търсенията на хората през вековете тепърва социалистическото настояще и комунистическото бъдеще може да удовлетвори. Бъдещето е обогатено не само от перспективата на развитието, но и от мечтата на художника.

С всичко това писателят и художникът постигат по-голямо въздействие от учения, когато възсъздават образи и събития от „трите действителности“ — така М. Горки определи миналото, настоящето и бъдещето като обект на художествено възсъздаване.

НАУЧНА ПРОБЛЕМАТИКА НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО

Литературното и художественото творчество имат своята научна проблематика, ето защо възникват и се развиват науки като литературознанието, изкуствознанието, естетиката и др. Тези науки съществуват и се развиват в най-близък контакт с литературата и изкуството и имат като тях важно мироведно, познавателно, идеологическо и възпитателно значение. Имат и практическо значение — за създаване на високохудожествени и дълбоко идейни произведения.

Писателите и художниците твърде често са жертва на несъстоятелни или на непълноценни теории и схващания за творческия процес и за същността на литературата и изкуството. Неподготвеността им по теоретичните въпроси не им позволява да разгърнат по-пълно творческите си способности.

Така познатият редактор на сп. „Златорог“ Владимир Василев някога „теоретизираше“, че истинският поет бил като Пушкиновата „птичка божия“. Без да знае „нотите“, пее ли пее. Тая „теория“, разбира се, не е толкова наивна, колкото изглежда. „Птичката божия“ на Владимир Василев стои настрана от съвременните идейни и обществени борби, тя е възплъщение на деидеологизацията на литературата.

Писателят и художникът трябва да знаят много, за да могат много. Ако си поставят по-големи цели, техните постижения са по-големи.

Както беше определил това Фридрих Шилер в една своя поетическа творба, голямото произведение трябва да има за предмет голямо събитие: „В тесен кръг мисълта се стеснява; човекът расте със своите по-големи цели.“

Израстването на мисълта на писателя и на художника до големи цели става в досег с живота и с цялата човешка култура, с науката, с литературата и изкуството.

Особено „широк кръг на мисълта“ днес чертае марксистко-ленинската наука и по-специално марксистко-ленинската естетика, която поставя въпроса за отношението между изкуството и живота. Марксистко-ленинската наука и по-специално марксистко-ленинската естетика определи например прекрасното в изкуството, търсейки го в живота. Прекрасно е онова, което възвисява човека, което подпомага изграждането на по-съвършено човешко общество. И в ролята на марксизма-ленинизма, на диалектическия и историческия материализъм в повишаване силата и значението на литературата и изкуството можем да видим проява на конвергенцията между науката, от една страна, и литературата и изкуството, от друга.

За да порасне мисълта на писателя и художника за големи художествени постижения, тя трябва да бъде в досег с постиженията на литературата и изкуството изобщо. Съществува наука за постиженията в областта на литературата и изкуството — историята на литературата и историята на изкуството. От богатствата, които се разкриват в тези науки, писателят и художникът трябва да обогатят и непрекъснато да обогатяват своя талант, своите познания за изкуството.

Може ли да се напише например голямо и сполучливо драматическо произведение, ако не се познава драматическото изкуство на Шекспир? Тоя въпрос постави някога у нас Васил Друмев и усвоявайки драматическото изкуство от Шекспир, написа първото сполучливо драматическо произведение в нашата литература — „Иванко“.

Творчеството в литературата и изкуството представя едно непрекъснато сравнение с образците, създадени или създавани от другите писатели и художници. А за това сравнение писателят или художникът ще излязат от богатствата, които разкриват историята на литературата и историята на изкуството.

Теорията на литературата е друга литературоведска дисциплина, която въоръжава писателя със средства за успешно художествено творчество.

Художествените творци трябва да усвоят техниката на своето изкуство. Не могат да се пишат стихове, ако не се овладее стихосложението. Не може да се нарече композитор онзи, който не е овладял хармонията. И т. н. Можем да кажем, че богатството на формите в изкуството зависи от теоретическата подготовка на художника.

Голяма роля в развитието на литературата и изкуството играе литературната и художествена критика, която събира в себе си науката за литературата и изкуството и изкуството на литературното и художественото творчество. Научната задача на литературната и художествена критика се състои преди всичко в установяване критериите, които поставят художествените ценности по местата им.

Литературният и художествен критик трябва да разгърне своите анализи върху научна основа. Това значи, че той трябва да овладее методите на своето изкуство. Нему са нужни и огромни познания в литературната и художествена история и в литературната и художествена теория. Той трябва да си изясни понятията на цялото литературознание, съответно на цялото изкуствознание.

Научната задача на литературната и художествена критика се състои по-нататък в това, че сочи правилните пътища на развитието на литературата и изкуството.

Накъде трябва да се насочва днес развитието на литературата и изкуството?

За развитието на съвременната литература и изкуство например е от най-голямо значение изяснението на понятието „социалистически реализъм“. Само ако се разкрият неговите исторически и естетически особености, писателят и художникът могат да ги развият напълно и да извлекат от един сюжет и една обработка всичко, което те са в състояние да дадат за творческото усвояване и развитието на социалистическата действителност. Разбира се, трябва да сме убедени, че т. нар. социалистически реализъм е в състояние да отрази най-пълно социалистическата действителност благодарение на своя специфичен метод. Неговото пълно използване е възможно само ако съществува яснота, че като метод той е роден от обществено-икономическия прогрес, че е продукт на необходимостта да даде образа на формите, характерни за прехода от капитализъм в социализъм. Знаейки това, писателят или художникът ще го изпълни със съответното класово съдържание, ще го подчини на идеологическите изисквания на съвременния исторически момент, ще го изгради с художествени принципи, които въздействуват най-силно върху съвременния читател, слушател или зрител.

В литературознанието и изкуствознанието съществуват различни насоки или школи в зависимост от изследователските методи.

Такава насока или школа е например психологическата. Тя обръща особено внимание върху психологическия анализ на художественото произведение, върху психологическия живот на героите, върху психологическото изследване на творческия процес у писателя. Тая школа в литературознанието и изкуствознанието събира в една сфера научната дисциплина психология и литературно-художествения и изобщо художествения анализ и ги отправя към проблемите на творчеството. Можем да говорим и за психология на изкуството, която също събира в една сфера научното и художественото познание.

Развитието на литературата и изкуството е в зависимост в немалка степен от по-задълбоченото познаване на творческия процес. Съществува отделна научна дисциплина, която се занимава с творческия процес и която събира науката и литературата в една сфера — това е т. нар. психология на литературното творчество.

Психологията на литературното творчество изучава творческата личност на писателя. Тя проследява процесите у него, които водят от замисъла на едно произведение до неговото завършване.

Изучаването на творческата личност на писателя ни води до по-пълно разбиране на литературно-художественото творчество. Литературно-художественото творчество е продукт на реакциите, извикани у писателя от действителността, от мисленето, преживяванията и т. н. на писателя.

Познанието на творческата личност на писателя е особено нужно на литературната критика. За да стигне до произведението като художествен акт, критикът трябва да премине и през психологията на писателя, и през кодираното от него отражение на действителността, и през писателевата творческа лаборатория.

Тук аз не мога да изчерпя, разбира се, научната проблематика на художественото творчество. И нямам такава цел. Целта ми е само да покажа наличието на още една сфера, в която се събират науката и литературата и изкуството.

Х

ПРОБЛЕМИТЕ НА ЕЗИКА В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО

Сфера, в която се срещат науката и литературата, създават и проблемите на езика в литературно-художественото творчество.

Първа такава проблема се появява, още когато започващият автор се опитва да изрази мислите си със словото. Литературата се изгражда върху езика, без езика тя е немислима, това е аксиома. Очевидно трябва да се овладее езикът, езиковата стихия, за да се пише.

Езиковата стихия се овладява от живота, но и от книгите. Разбира се, съществуват и научни пособия за нейното овладяване — граматики, речници и др. Иван Вазов изрично свидетелствува, че при своята творческа работа си е служил с Речника на българския език от Найден Геров. Пред сътрудника на Геров Тодор Панчев той е признал: „Както виждате, вашият Речник е винаги пред мене. (Когато работя, когато съм свободен и почивам, той все ми е на ръцете, винаги се съветвам с него.) Какъв неизчерпаем източник от богатство на езика ни! Каква чудесна сбирка от дивни, благозвучни, сладки думи, от силни, характерни изрази, от величествени, самостоятелни извития на речта, които народът ни е вложил в езика си! Гордост е за нас да имаме такъв богат език. . . Трудът е неоценим, а за мене лично най-ценни са дивните, китните откъслечи от народните песни, с които се краси, свети почти всяка негова страница!“

Книгите се пишат на т. нар. литературен език. Литературният език е обработен и обогатен в сравнение с езика, който се говори в обикновения живот, от обикновените хора. Явява се в резултат на дълъг исторически процес. Ако речем да му дадем едно по-широко определение, трябва да кажем, че е национален език. Формира се заедно с формирането на нацията.

За да пише на даден литературен език, авторът трябва да го познава, да го владее. А това значи, че за да го употреби, както е редно, той трябва да го изучи. Това предполага немалко усилия, съсредоточеност, наблюдателност.

Но достатъчно ли е всичко това, за да се напише едно литературно-художествено произведение? Какво представя езикът на едно литературно произведение?

„Една езикова система и един индивидуален акт на речта. . .“

Така го видяха лингвисти като Фердинанд де Сосюр и членовете на известния Пражки лингвистичен кръжец. Езиковата система е система от конвенции и норми, които изграждат литературния език в неговия най-общ вид. Индивидуалният акт на речта получава характера си от автора на литературното произведение.

Предложеното определение на езика на художественото произведение може да се срещне в такъв или подобен вид в най-претенциозните съвременни наръчници по теория на литературата. Но веднага създава нови проблеми.

Какво представя езиковата система от конвенции и норми?

Тя дава представа, че литературният език, който съставя нейното съдържание, е замръзнал в оная форма, в която се е появил. А той непрекъснато се променя и развива. Променя го и го развива животът, променя го и го развива мисленето, което не стои на едно място, променят го и го развиват писателите със своя „индивидуален акт на речта“.

Развитието на езиковата система се състои най-вече в разширяването на нейното словно богатство. Непрекъснато възникват нови понятия, които се нуждаят от нови словесни означения. Разширяват се обаче и начините на изразяване. Нюансите на мисълта постигат все по-точни изразни средства.

Езиковата система се развива не само под влиянието на мисълта, но и под влиянието на чувството. Говорещият или пишещият търси все по-силно въздействащи слова и изрази. При известна честота на употребата думите и изразите губят своята емоционална наситеност. Техният употребител и техният консуматор изпитват нуждата от дума и израз, които носят нов емоционален заряд.

А какво представя „индивидуалният акт на речта“? Ето нова проблема.

„Индивидуалният акт на речта“ е езикът, който е получил печата на творческата индивидуалност. Но как творческата индивидуалност е стигнала до език със свой печат?

В едно свое изказване руският писател А. А. Фадеев бе отбелязал: „Ето пред нас лежи огромен океан от старо и ново, но при подбора на думи от тоя океан трябва да имаш чувство за мярка, необходим е вкус. Всяко нещо, поставено на мястото си, е добро, но трябва да намериш това място — ето в какво се състои трудът, а за да го намериш, не бива да забравяш, че нашата реч е отборна, организирана.“ „Чувството за мярка“, „вкусът“, поставянето на думите „по местата им“ и т. н. лежат в основата на онова, което се превръща в „език със свой печат“.

В художественото произведение езикът не е средство само за комуникация. Той получава допълнителна функция: естетическа. Основа за такава функция представя идейният, емоционалният и образният смисъл на езика. Дори отделната дума нерядко има такъв смисъл: означава хубаво, добро, възвишено, любов, ненавист, гняв и т. н. Но думата е най-често езикова единица, която заедно с други такива единици образува една смислова композиция, едно естетическо цяло.

Възниква нова проблема: как да се употребят и подредят думите в смисловата композиция? Стигнахме до важните въпроси на стила. Тук не ще разисквам тези въпроси, ще припомня само, че съществува научна дисциплина стилистика. Тая научна дисциплина лежи на границата между езикознанието и литературознанието. Стилистиката се включва в езикознанието, защото нейн предмет са езикови явления; включва се обаче и в литературознанието, защото тези езикови явления имат образен, художествен характер.

Без да повдигам повече въпроси, желая да заключа.

При всички съществуващи проблеми творецът на словесното изкуство овладява в една или друга степен или трябва да овладее езика като свое най-важно средство, така да се каже — като оръдие за производство на художествени ценности. И колкото по-добре реши съществуващите проблеми, толкова по-добре за него и за неговото произведение: Той ще плува по-сигурно в стихията на словото и произведението му ще бъде на по-високо художествено равнище. Науката за езика ще го подпомогне в това.

ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА ГЕРОЯ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ПРОЗА

Георги Цанков

Започвам с убеждението, че темата, която съм избрал, може да бъде изчерпана само в обемиста книга, че за да бъде тя изследвана обстойно, са необходими наблюдения не само върху художествения материал, но и социологични, философски, искусствovedчески проучвания, необходим е цялостен поглед върху генезиса на социалистическото общество, задължителни са сондажите в явленията на другите социалистически литератури, но моята цел е по-скромна. Ще се опитам в рамките на едно конспективно изложение да обоснова появата на някои нови черти в развитието на българската проза през последните години, да проследя възпитанието на героя на активното социално действие, който днес се откроява като основна фигура в нашата литература, герой, чиято жизненост произтича от задачите на общественото развитие и най-точно отговаря на светогледа на човека от времето на научно-техническата революция.

Но нека се върнем към началото на пътя, когато в бурните дни на революционните сътресения се рушеше един обречен на загиване свят и се раждаше нещо качествено ново не само като обществена формация, но и като отношение към човека. В това време личността неминуемо бледнееше пред колектива, нейните колебания, сътресения, съмнения не бяха необходими, бяха дори вредни — героят можеше да бъде само монолитен, силен и непоколебим като самата революция. У хората зрееше чувството за историчност и естествено Историята стана основен обект на техните философски и естетически интереси. Творците трябваше първи да възприемат и осмислят повелите на революцията, те бяха длъжни да доведат до съзнанието на масите естеството на настъпващите промени, за да заговорят по новому за отминалите дни, да видят по новому взаимоотношенията между хората не само в тяхното интимно-битово проявление, а в контекста на епохата. Естествено е в периодите на първично осмисляне на помощ да дойде стихията на епоса — явленията трябва да се огледат в тяхната обемност, трябва да се натрупат наблюдения от битуването на всички социални групи, обстойно да се анализира, за да се достигне до синтез. Неслучайно по това време Георги Караславов започна многогодишната си работа върху епопеята „Обикновени хора“, която може да бъде обект на отделно изследване. Сходна беше реакцията на творците и в зората на новата ни литература. Вазов, Захари Стоянов, Антон Страшимиров, Пенчо Славейков (всеки по своему), се превърнаха в летописци на народния живот, те надникнаха и в най-скритите му прояви, подготвяйки себе си и читателите за осмисляне, за синтез.

Веднага трябва да кажем, че години наред вкусът на широките читателски маси се беше възпитавал стихийно. В първите години след народната революция

все още хиляди хора се увличаха само от писанията на Морис Льоблан и Едгар Уолес, от ръка на ръка се предаваха жълтите епоси „Капитан Драйфус“, „Мъртвите сибирски полета“ и „Воденичарската усойка“. С една дума, масовият читател беше свикнал героите да проникват в съзнанието му откровено бели или черни, търсеше пикантната любовна история и се възторгваше от демоничните характери.

Творците трябваше да се съобразяват с тези особености на нашата литературна действителност. Невъзможно беше да се възпитава читателският вкус с голи поучения, да се чакат мигновени резултати. Допълнителни вреди нанесе митът за безконфликтното социалистическо общество, който донесе оковите на семазма и опростенчеството и по същество стана причина за създаване на десетки творби, които в художествено отношение с нищо не се издигаха над сурогатите на буржоазното жълто четиво. Отново героите бяха бели и черни (но вече от другата страна на барикадата), пикантерията отстъпи пред тържественото производствено събрание, сега народните труженици не грешаха, те сякаш се бяха превърнали в машини. Тази проза също нанасяше вреди на художествения вкус на читателя, но трябва обективно да се отсъди и ползата от нея. Тя беше необходима на революцията. Масовият читател имаше нужда от екзотика и силни характери. Едва пристъпвайки в новото общество, за него бъдещето все още наподобяваше екзотичен пейзаж, а силните характери на изобразените в прозата строители на новото привличаха. Всенародното въодушевление се поддържаше не само от докладите и националните бригади, в голяма степен то се подклаждаше и от младата, откровено тенденциозна литература.

Но огромна роля за възпитаването на читателския вкус и за издигане ролята на литературата в обществения живот през онези години безспорно се пада на Димитър Димов и Димитър Талев. Димов съумя да направи нещо извънредно трудно, той „победи“ масовия читател на „собствения му терен“. Може би моето тълкуване ще срещне възражения, но мисля, че излагайки възгледите си, аз не принизявам делото на твореца. Димов в редица отношения използва готовата шампа на булевардната проза, той даде на читателя готови, лесни за смилане стереотипи — жената-вамп и капиталиста-демон, но така завъртя и преобрази тяхната история, че я включи във вихъра на социалните борби, даде ѝ неочаквано за масовия читател разрешение. Той демитологизира шампите, разголи техния механизъм и в същото време в един полуприключенски план качи на сцената новите герои, хора от плът и кръв. Четейки книгата, читателите можеха да се идентифицират със Спасуна, с Шишко, с Лила, можеха неусетно да извлекат за себе си уроците на историята. „Тютюн“ за първи път в нашата проза показва огромните възможности на социалистическия реализъм. Увлекателното четиво се натоварваше с решаването на сложни задачи, то демитологизираше цяла епоха, произнасяше присъда над един свят, в който красотата би загинала. Вече писанията на Симеон Дановски и десетките подобни на него можеха да привличат само най-примитивните вкусове. Родителите кръщаваха дъщерите си Ирина и Лила, а цяла България се стече няколко години по-късно да види превъплътени на екрана любимите си герои.

В същото време героите на Димитър Талев съживиха съзнанието за националните традиции. Във времето, когато творчеството на Вазов и Йовков все още се омаловажаваше, един съвременен писател го съживяваше и тълкуваше блестящо уроците на класиката. В романите на Талев ще открием удивително модерно интерпретиране на традицията като продукт на историята, който се явява част от живота, съвременно литературно творчество. Талевите герои не само съживяват историята, но и я тълкуват, те не са мъртви сенки от миналото, а действени, прегърнали съзидателното начало на натури, които, преосмислени от чи-

тателското съзнание, участвуват активно в процесите на обновяване, в борбата с ретроградното.

Постиженията на българската проза от периода на догматизма са закономерно явление. Сляпото робуване на официалната доктрина се оказва извънредно приемливо само за посредствените таланти. Големите творци разчупиха рамките на мъртвородената теория и отвориха пътя на търсенето. Социалистическият реализъм в българската проза блестящо демонстрира още с първите си стъпки, че ще води безмилостна борба за възпитанието на читателския вкус, че ще бъде не просто отражение на социалните процеси, но и пряко ще им въздействува, че не само ще следва, но и ще подготвя общественото развитие.

В епоса, чийто главен герой беше, разбира се, Историята, се роди и онзи съвременен българин, който тогава още не подозираше своята сложност. Младостта му даваше криле и той живееше в ежедневието на романтичния подвиг. Неговата философия беше неособено сложна — да живее и строи в името на бъдните поколения, той доброволно се отказа от личен живот и беше готов да се лиши и от хляба, за да се издигне един завод повече, за да се разлеят водите на още един язовир. Нямахше никакво време да мисли за себе си, да се рови обстойно в миналото и бъдещето, нямахше време дори да си даде ясна сметка за уродливите явления на миналото, които битуваха наоколо — частнособственическата страст, подлостта, славолюбието. За да строи, за да търпи лишенията, той имаше нужда от бездънната си вяра и съмненията, философските и лиричните размисли можеха да се появят едва когато базата на новото в общи линии беше съградена.

Тогава дойде Априлският пленум. Силната, но кука и студена личност трябваше да си тръгне. Тя пое към небитието, борейки се, нанесе доста рани на събуждащите се за пролетта хора. Изведнъж стана възможно да поговориш интимно със себе си, да се огледаш внимателно в огледалото и да видиш първите бръчки по младежкото лице, да видиш следите от лишенията, да се родиш за интимен живот, жената до тебе да се превърне не само в „другарка“, но и в съпруга, любима, да се проникнеш със съзнанието, че заводът непременно ще бъде построен, но продължава борбата за хората, за тяхната духовна територия. В този миг светът стана неимоверно по-сложен, но и по-привлекателен. Една социологическа анкета ще ни каже, че след Априлския пленум настъпиха значителни промени в интимния живот на хората — увеличиха се разводите, повече станаха личните драми, появиха се и самоубийци. Тези факти не бива да ни плашат — в тях няма нищо обезпокоително, тежко и продължително човешкото съзнание се приспособява към промените. Тук ще отворя една скоба, за да напомня, че подобна социологическа анкета, направена в наши дни, ни убеждава в постепенното успокоение на интимните колизии въпреки стремително растящата динамика на живота. В онези години се отприщиха скритите механизми на аз-а, узряваше способността за интензивно вътрешно битие, узряваше мисълта, обществото навлизаше в творческата си младост.

Избухването на поетическия бум затъмни в съзнанието на читателите успехите на прозата. Времето искаше своето. Аз-ът декламираше своето опиянение, своята свобода, в поетичен ритъм изповядваше своята отговорност пред обществото и света. Но не изостана от всеобщото развитие и прозата. Тя се втурна в съвременното, жадна да го овладее и осмисли художествено. За мен върховно постижение от онова време е романът на Емилиян Станев „Иван Кондарев“. Тази книга е качествено нов етап в развитието на епосната форма, тя дава началото на прехода към философската и поетическата проза, обстоятелствеността на описанията в нея отстъпва пред дълбочината на психологическия размисъл. Героят на твореца минава през съблазните на различни философски и политически доктрини. Пред него се стелят разни пътища — пътят на Костадин,

пътят на Христатиев — и той прави своя избор, обусловен от трагичния исторически живот на българите, избор, в който се пречиства нетленното, вечното и градивното в българската духовност, в националната мисловност. Особено актуални са онези страници в романа, които показват отчуждението на Кондарев от сектантите, от сухите догматици, които не държат сметка за повелите на времето. Героят на Емилиян Станев носи нещо от идеите на Април, социалистическият хуманизъм става негово водещо начало и именно благодарение на разкрепостяващите свойства на свободната мисъл той успява да победи във философския двубой с могъщи съперници.

Бързо откри тона на новото и Камен Калчев. Неговият роман „Двама в новия град“ стана събитие в нашата литература от онези години. Репресираният несправедливо герой излиза от затвора. Сега той търси своето място в обществото, опитва се да намери някакво обяснение на всичко преживяно, да навлезе в механизма на обществените промени. Разказът се води от първо лице, което също е показателно — това е разказ не за колектива, а за човека, за неговата лична съдба, която в същото време е типична и определяща за общественото съзнание. Сложен и труден е личният живот на героя, но той вече има личен живот, той вече се бори не само в името на бъдните поколения, но и за себе си, за собственото утвърждаване.

В българската проза се завръщат хуманните традиции на миналото, все поубедително и по-пълнокръвно застава човекът в центъра на повествованието. Не някакъв абстрактен човек, а човекът-съвременник, личност конфликтна, сложна, многообемна, чийто основен проблем в този момент е изграждането на хармония в обществените отношения, хармония, която да не противоречи на личното начало, да не потъпка суверенните права на отделната личност. Появяват се сполучливо наречените от Тончо Жечев „герои правдотърсачи“, които се стремят да овладеят времето, да отстранят опасността от догматизиране на идеалите, поставя се извънредно важният въпрос за правата на силната личност, за отговорността ѝ пред обществото.

Действителността в прозата излиза от черно-белия период, това се чувства и в отчаяните опити на посредствените разказвачи да разнообразят и усложнят проблематиката на своите писания. Същевременно от тези опити се слага началото и на псевдопроблемната проза, която по-късно ще наречем „сив поток“ — появяват се такива книги, за които не можеш да кажеш нито добро, нито лошо, в които действителността сякаш наподобява живота, но основните проблеми, които вълнуват обществото, остават извън погледа на авторите. Трудно е за поддалите се на инерцията от преходния период да възприемат духа на новото.

Истинската, проблемната литература се осъществява в спор с внушенията на преходното, но това е градивен, утвърждаващ всичко положително, натрупано като опит, спор с ретроградното, остарялото, догматичното. Започват да се оформят най-продуктивните течения, които ще играят основна роля в развитието на съвременната българска проза. Естествено е да се очаква най-очевидно раздвижване на творците, обърнали поглед към процесите в българското село. Промените, които стават там, са особено драматични, рушат се вековни устои, отразили се в националната душевност много силно. По-бавно навлиза усещането за новото в градската проза. Началото на индустриализацията, урбанизацията на пейзажа, миграцията и последиците от нея, това са все явления с по-бавно действие и тяхната сложност се възприема по-трудно от съвременниците.

Читателите се вълнуват от желанието на творците да надникнат дълбоко в тяхната душевност, да осмислят художествено социалните процеси — всяка нова остро проблемна книга е събитие не само за критиката, но преди всичко за читателската аудитория. Дори мисля, че по това време обикновеният читател се оказва по-подготвен да възприеме новаторския дух на новата проза, отколкото

„учената“ критика. Доказателство за това са критическите спорове около „Мъртво вълнение“ на Ивайло Петров, около романите на Гуляшки, Драгомир Асенов и др. В същото време с лека ръка се утвърждават литературни сурогати, не оставили и следа в развитието на прозата. По-точна и по-обективна е реакцията на обществеността, която живее с проблемите, която не е склонна да премълчава и търпи недостатъците, която, вярна на партийните поръки, възприема обективната критика като основна градивна сила. Трябва веднага да кажем, че случаите на разминаване между новаторския дух на българската проза и цялостната критическа оценка е явление, което продължава да ни тревожи и днес, когато някои се опитват да обяснят изоставането на критическата оценка от значимостта на художествения факт с неопитността на младите критици. Но това е тема за друг разговор.

Богата става галерията на героите в литературата ни в началото на шестдесетте години. Тук са и селяните, за които промените са най-мъчителни, защото в живота им настъпва коренна промяна, нивята стават общи, селото се променя, променя се психиката на тружениците, в която има вековни натрупвания и навици. Започва голямото преселение, започва трагична в интимната си същност промяна към нови, непознати отношения и взаимозависимости. Една бедна селска страна тръгва по пътя на индустриализацията и неминуемо в преходния период този сложен исторически процес е съпроводен с душевни смутове и колебания, с тежки психически сътресения. Неслучайно героите в творбите на изброените и на много други писатели от този период са чудаци, неслучайно са толкова много страдащите по страниците на най-интересните творби. Отприщена е спотайваната през тежките години на мрачното минало мъка, тя трябва да се излее, да се осмисли, за да бъде овладяна. Отново литературата е авангард на своето време, отново тя не само показва, отразява дълбоко правдиво, дори сурово живота, но и с вътрешния си оптимизъм, с вярата в онова, което идва, с присъдата, която навяна над отживялото (при това присъда нелека за произнасяне), тя сочи пътя, възпитава, бори се за възмъжаването на новия човек, който няма да бъде отблъскващо, нечовешки силен като Емилиян Киров (от „Седемте дни на нашия живот“ на Андрей Гуляшки), а познал цената на страданието и жертвите, ще запази непокътнато в душата си хуманното начало.

Няколко години по-късно периодите на трагични сътресения са вече минало, селото е влязло в ритъма на новия живот, а градът започва да усеща нахлуването на научно-техническата революция. Расте житейската динамика, веднъж завинаги е изоставен полуориенталският бавен ритъм, в космоса летят спътници, хората овладяват атома, социализмът набира сила и увереност в собствените сили. Вече може да започне преоценката, личността може да погледне назад, към изминалите свободни години, за да направи равносметка, да преосмисли промените не само в битието, но преди всичко в душевността. Героят на прозата се вгълбява в себе си, аз-ът изповядва осъзнатата сложност на съществуването си и се учи в рамките на един човешки живот да влезе в ритъма на нови, непознати темпове. За да изразят сложните моделиращи процеси, творците се обръщат към дръзката поетичност и лиричното начало навлиза дълбоко в прозата.

За мене има две творби от този период, които синтезират търсенията на прозаичните и най-точно изразяват онова, което става с душевността на хората. Романът на Блага Димитрова „Отклонение“ е лирична изповед на двама души, които правят своята равносметка за изминатите години. Равносметка за измененията, които са настъпили в психиката на съвременниците, за опасността от отчуждение, съпровождат придобивките на научно-техническата революция. Още по-безпощадна е изповедта на героя на Богомил Райнов в повестта му „Пътища за никъде“. Причислявам тази повест към завоеванията на лирическата проза, защото в нея особено силно звучи гласът на поета, такъв, какъвто го знаем

от най-добрите му стихове. В тази написана на един дъх творба е уловен пулсът на епохата, уловен е основният сблъсък между догматичното, закостеняло съзнание и честната, действена, социално активна личност. Героите на Блага Димитрова са пасивни пред съдбата си, в тях отчуждението е нанесло неизличими изменения, а героят на Богомил Райнов се бори, не само осмисля, но и чертае перспективи, не загубва своята жизненост дори и пред смъртта. Тази повест е крайъгълният камък в съвременната българска проза, тя подготвя новите процеси, които ще дадат на читателя трезва оценка на развойните събития, ще се задълбочи аналитичното проникване в историята, все по-синтетично и по-духовно ще става изкуството.

Масовият читател се оказва подготвен да приеме и осмисли уроците на „Пътища за никъде“. Той възприе книгата като откровение, което свидетелствуваше за интелектуалното му израстване. Все по-сложен ставаше диалогът писател — читател. Васил Попов поднесе своите разкази, в които търсеше корените на националното, в един свят, който се отдалечава от своите корени. В неговите селски разкази се чувствуваше градският белетрист, който, разказвайки за обезлюдяването, поставя в същност въпросите на съвременния град, където се прелива потокът изоставили родните си села хора.

Създавайки разграничението градска и селска проза, критиците не разбраха, че това деление вече не може да съществува, те изостанаха от уроците на прозата. Днес корелацията не може да бъде град—село (едно след друго селата се превръщат в градове и този процес е неотвратим), а единствено модерно срещу консервативно съзнание. По нови пътища се проявяват днес познавателната и социално-агитационната природа на изкуството. Стара истина е, че произведението на изкуството представлява модел на два обекта: явленията от действителността и авторовата личност. А щом действителността става все по-сложна и динамична, отраженията на тези процеси ние трябва да отчетем първо в личността на твореца — личност динамична, търсеща, нервна. Оттук можем да изведем и основния критерий за функционалността на съвременната творба — литературната еволюция може да бъде осъществена само от творци с остро чувство за съвременност, от високоинтелектуални, извънредно чувствителни, динамични личности, които са в състояние да трансформират с помощта на таланта си проблемите на съвременността във високохудожествен литературен факт.

Направих това отклонение, за да докажа, че в шестдесетте години вече беше невъзможно творци със скромна амбиция да бъдат летописци на селото или пък наблюдатели на града да постигнат сериозни творчески успехи. Темата, била тя селска или градска, вече трябваше да се докосва именно до корените на националната душевност, да стане повод за интелектуален размисъл върху кардиналните проблеми на общественото развитие и човешкото битие. Невъзможно е да наречем прозата на Радичков селска, защото тя ни донесе неподозирани откровения за националната съдба и характер. Критиката видя карнавала на умиращото село, но Радичковите герои — това сме всички ние, които се прощаваме с вековни наслагвания в психиката, ние, които сме стъписани и смешни пред застрашителното настъпване на техниката, да, това сме ние, но видени в гротесковото съзнание на един голям художник, който преосмисля и спори с националните традиции, който открива в нас Вазовите и Алековите герои, заплита ни в борба с „тенците“ на мислите ни и утвърждава хуманното в новите отношения. Не просто продължител на Йовковите традиции е и Ивайло Петров, и той спори с Йовковата естетика, аз дори го чувствавам по-близък до Елин Пелин, до безмилостните към изостаналостта в мисленето сатирици в световната проза. Свикнахме да гледаме на нашите писатели много локално, да търсим внушенията им в прекалено тесен контекст и по този начин неминуемо обедняваме психиката на героите им. Та нали ако американците бяха квалитифицирали

Фокнър като регионален писател и го изследваха само в периметъра на неговата Йокнапатофа, пътят на твореца към върховете на световната култура би бил много труден. Длъжни сме да открием широчината на внушенията, която ни дава съвременната българска проза, длъжни сме да я представим в цялото ѝ богатство пред читателите, защото мое дълбоко убеждение е, че днес ние притежаваме творци-прозаисти, които по нищо не отстъпват на живите класици, с които се гордеят другите литератури.

Изпускам съзнателно доста явления, за да стигна по-бързо до съвременния етап, който особено ме интересува. Вече изтъкнах, че пръв Богомил Райнов в „Пътища за никъде“ предвиди развитието на прозата и очерта портрета на социално активната личност. Но да се превърне тя в основна фигура стана възможно едва в годините на изграждане на развитото социалистическо общество. Нека хвърлим поглед върху социалната действителност, в която ще се изявят най-пълно нейните качества.

Започнахме да свикваме с бурните темпове на развитие, със стремителното нахлуване на прогреса във всички области на живота. Всеки ден научаваме за нови открития и ни е трудно да се развълнуваме така, както се вълнувахме някога. Можем да кажем, че сега ние се намираме в период на относително спокойствие. Спокойствие в смисъл, че не сме психически затормозени от нови, невероятни открития, че започваме да привикваме със стремително изменящия се облик на света около нас и с непрекъснато увеличаващото се материално благосъстояние на обществото — неща, непознати за предишните поколения. Но веднага трябва да кажем, че това спокойствие също е нова форма, то е така далече от идиличното понятие за спокойствие на хората от XIX в., това е градивно, динамично спокойствие, с лудия си ритъм то би убило и най-издръжливите наши предшественици.

В рамките на оформящия се свят ние нито за миг не преставаме да се вълнуваме от съдбата, която сами си подготвяме, нито за миг съмненията и тревогите за големите въпроси на времето не стихват — борим се срещу всичко, което спъва прогреса, срещу всички опити за дехуманизация на нашето съзнание. На съвременния социалистически човек е чужд насажданият от западните идеолози страх от бъдещето, в нашето общество техниката не смазва, не подтиска, чужда и неприемлива е за нас мисълта, че тя би могла да убие изкуството. Вместо Шпенглеровата технократична концепция за развитието на обществото днес ние осъществяваме хармонично развитие на човека, който планира и осмисля постиженията на научно-техническата революция.

Основната задача на писателите социалистически реалисти на съвременния етап съвпада със задачите на общественото развитие и следователно тя е да се навлезе дълбоко в душевността на съвременника, т. е. в онази съвкупност от представи за миналото, настоящето и бъдещето, която най-точно отговаря на съвременния светоглед.

И естествено е, че хората не са такива, каквито бяха преди години — възторгът и патетичността отстъпват пред трезвата оценка на развойните процеси, задълбочава се аналитичното проникване в историята, все по-синтетично и по-духовно става изкуството.

Излишно е да се лъжем, че за да се създаде голямо произведение, е достатъчно да се отиде на някой голям обект или пък да се водят безкрайни разговори с представители на работническата класа. Всички усилия биха отишли напразно, ако творецът не умее, ако няма интелектуалната способност да синтезира многостранността на съвремието, ако той е закъснял в собственото си развитие дори само с две-три години. Работническият роман, за който толкова много говорим, трябва да бъде на високоинтелектуално ниво, за него трябва да важат всички изисквания, които отправяме към цялото съвременно социалистическо изкуст-

во — много често работникът се оказва отдавна надрасъл четивото, което му се предлага, защото по страниците той се вижда такъв, какъвто е бил вчера.

За много писатели е трудно да се разделят с отдавна изпитаните рецепти за псевдоконфликтност и затова книгите им си приличат като близнаци — най-общо тази схема може да бъде изразена по следния начин: млад инженер се опълчва срещу бюрократичните методи на работа на замдиректора на завода, свързва се с партийната и комсомолската организация, притиска на теория и практика ръководителя-бюрократ и правдата побеждава. Героите на тези книги говорят патетично и многословно, те са толкова схематични и бледи като характери, че дори не запомняме техните имена и едва прочели десетина страници, ние затваряме книгата, за да потърсим по-подходящо за духовните си потребности занимание.

Неведнъж сме се убеждавали в правотата на народната поговорка „Човек се учи от грешките си“. Затова ще започна наблюденията си за най-новите явления в съвременната българска проза с два категорични неуспеха. Романът на Александър Карасимеонов „Приближаване“ е книга, в която се докосват множество проблеми и проблемчета, но повествованието се плъзга по повърхността, показва, без да анализира. Никакви опити за философско осмисляне или поне за психологическа достоверност на постъпките на героите.

На пръв поглед в книгата има всичко, за да бъде тя остро сюжетна. Срутване в мината, при което умира човек — може би младият инженер е виновен? Съпругата в същото време води борба за прочистване на околната среда. Тези неща ние научаваме от монолога на главния герой. Но всяка възможност да потърсим виновния, да вземем страна, ни е отнета. Анализ на случилото се няма. Дори не знаем заслужава ли доверие този млад човек, когото виждаме повече в ролята му на любовник, отколкото на инженер и съпруг. Не са достатъчни два-три епизода със студентски компании, за да се изясни социалната среда, в която тези хора са се развивали, а и неизразителните диалози между тях са необходими повече сюжетно, отколкото психологически. И започва разминаването. Преставяме да вярваме, че срещата с нашия съвременник ще ни донесе отдавна търсени откровения, че ще ни развълнува. И все повече ни дразнят фалшивите нотки. Не научаваме причините за отчуждението в младото семейство, а и толкова дълго подготвяната среща преминава вяло — героите не само че не се приближават, но и като че ли (с помощта на автора) няма какво да си кажат. И читателят си задава въпроса, защо е било необходимо това толкова дълго пътуване, каква е била целта на ретроспекциите и размишленията? Двама непознати се женят (кой знае защо), отдалечават се (кой знае защо) и въпреки голямото си желание не успяват да се приближат (кой знае защо).

От подобен характер е и неуспехът на романа на Васил Акъов „Джокерите“. Сюжетът напомня отдавна миналия по нашите екрани френски филм „Опасни муцуни“, в който група бивши затворници работеха в една дъскорезница. Не искам да кажа, че Акъов е използвал спомените си от екрана, но мисля, че ако сравним двете творби със сходна структура, то везните ще се наклонят в полза на откровено развлекателния, професионално безупречно направен филм.

В съзнанието ни се открояват само чудатостите на героите — антисоциални елементи, доведени принудително на строежа на каскадата, които тук ще трябва да бъдат върнати към обществото чрез облагородяващите свойства на труда. „Социално отклонените“ никъде по страниците на романа не се сещат, че живеят в социалистическото общество. Те са напълно аморфни политически. Особено несполучлив е образът на „социално активната личност“: партийният секретар Чалъовски, който идва доброволно сред бившите престъпници и става ръководител на бригадата. Този човек, който накрая полудява, прави такива философски обобщения: „При всяко изпитание трябва да се появи един Джокер, един вятър-

ничав, щур Джокер, който да понесе планетата на детеродния си орган.“ Излишни и дразнещи са безкрайните натуралистични сцени, подтиска вулгарният език на героите, дори може да се каже, че по същество между авторовата реч и изказванията на персонажите няма съществена лексикална разлика.

Защо се получава това разминаване с читателската публика на творби, които претендират за съвременна конфликтност, които въпреки всичките си слабости са верни на онзи непримиренчески дух, срещу всички форми на застой в социалистическото общество?

Отговорът следва логично: защото в тях отсъствува сложната духовна биография на съвременника, защото героят на научно-техническата революция не е същият онзи младеж, които изграждаше с кирка в ръка проходите на републиката, защото в неговата психика са настъпили съществени промени, защото общественото развитие води със себе си усложняване на индивидуалната и колективната психика и ето затова една творба, която би направила впечатление в 1950 г., днес не може да има същото въздействие. Намирам това съображение изключително важно срещу онези мнения, които твърдят, че произведението на изкуството може да се разглежда само за себе си. Наистина е невъзможно и абсурдно да съдим правилно за неговите качества, ако не го поставим в контекста на епохата-съзидателка.

Доказателство за интелектуалното израстване на читателската аудитория е повсеместният интерес към литературата на факта. Нека видим какво ни предлага документалната проза. Силно развитото чувство за историчност у съвременния човек е явление, тясно свързано с проблемите на съвременността. Човечеството осъзнава, че несъобразяването с поуците на историята на настоящия етап може да бъде пагубно за целия човешки род. За да се запази мирът, за да се запазят завоеванията на нашето общество, е необходимо да се привлече на помощ целият положителен исторически опит, да се анализират всички градивни форми, предлагани от многовековното развитие. Днес вече никому не са нужни разлеелите се на стотици страници внушения, които чрез десетки разиграни от въображението на автора исторически ситуации предлага традиционният исторически роман. Читателският интерес еволюира към документалния роман, към документалната проза.

Документът е неоспорим исторически факт, в него се синтезира атмосферата на епохата, а документът е не само държавен или административен нормативен текст, но също така и честната, развълнувана изповед на големите личности, в чиито откровения кристализира истината за духовността на времето. Ако трябва да степенуваме големите постижения в българската проза от последните години, то те са особено значителни в този жанр, който предполага голяма свобода за размисъл и за наистина съвременни обобщения и внушения.

В книгата си „Българският Великден или страстите български“ Тончо Жечев успява да проникне до извора на българските възрожденски идеи. Заедно с автора ние съпреживяваме дните на възторзи и падения, споровете и колебанията на духовните водачи от онова бурно време идват до нас тревожни и съвременни, ние се гордеем с победите им и страдаме с техните грешки. Замисляме се какво величие се крие зад факта, че националната църква се води от хора, несмуцавани от религиозен фанатизъм, че това е в същност борба за обособяването на българската нация, за отхвърляне на всичко чуждо и назадничаво в света на идеите. В перипетите на църковната борба зрее и се оформя българската политическа мисъл, а мъжете, които си дават среща в Цариград, скоро ще се срещнат отново на арената на политическия живот в свободното княжество България. Тончо Жечев не идеализира своите герои, но и нито за миг не остава безпристрастен към техните действия. Верният му класово-партиен критерий му дава богати възможности за смели съпоставки и точни изводи. Грешките и успехите на бъл-

гарските дипломати-самоуци са обективно обусловени от историческия момент и проследяването на техния генезис предава на документалната проза остро съвременно значение. Тази е причината да разглеждаме книгата на Тончо Жечев в една статия за съвременната литература. Появяването на „Българският Великден...“ е обусловено от историческия момент, присъщият на съвременната наука изследователски дух намира своя еквивалент в художествената творба — умението на Тончо Жечев да облече идеите в незабравими художествени образи свързва автора с читателската аудитория, събужда у читателя интензивна интелектуална дейност. Героите на твореца са именно герои на активното действие, през цялата книга минава един стар мотив: мотивът за враждането на жертвата в темелите, оная свята жертва, оплаквана вечно от строителите, която ще осигури нетленността на съграденото. И противно на тези, които се възторгват сляпо от жертвите, Тончо Жечев води мъдър и човечен размисъл за смисъла на пожертвуването, за цената на страданията, за човешката памет. Той нито за миг не забравя, че книгата му е адресирана към днешните българи, че както е вечен българският дух, тъй е вечна и съпричастността ни към българските борби и идеи.

Към жанра на документалната проза можем да причислим и поредицата от автобиографични книги на Богомил Райнов, които той буквално изсипа с щедра ръка върху ни през последните две години. В тези творби, белязани с печата на голямата естетика, творецът се докосва до тайните на творчеството, опитва се да отговори на въпроса, „Как прекарах живота“, като в отговора влага съзнанието за своята отговорност пред времето и обществото, безжалостно се подлага той на самоанализ и винаги намира общовалидното обобщение, заради което си струва да търсиш спецификата на индивидуалното, защото от монтажа на случките, от разхвърляните размисли се заражда темата за стойността и цената на щастието. Богомил Райнов създава един по същество български роман на възпитанието, той честно се връща заедно с читателите по извървения път, за да осмисли моралния кодекс на твореца-комунист, да докаже превъзходството на „третия път“, трънливия път към комунизма, по който не е леко да се върви, защото по него се движат не легендарните хора без страх и интимен живот, а живите наши съвременници, незащитени от слабости и грешки.

Литературата на факта създава възможности за директно проникване в най-сложните проблеми на епохата, фактически социално активната личност в тези творби е самият разказвач, който се намесва активно в мисленето на читателя и полемически утвърждава своите прогресивни идеи. Затова е особено трудно да се постигне успех в един жанр, откровено изповеден, който обединява в неделимо цяло художника, критика и мислителя и открива пред съвременната проза нови хоризонти.

Книгите на Тончо Жечев и Богомил Райнов нито ден не се задържаха по витрините на книжарниците. Те са извънредно търсени, необходими на българския читател, помагат му по-добре да познае себе си, поставят го в центъра на най-сложните въпроси на епохата. По същия начин можем да си обясним и огромния успех на книгата на Николай Хайтов „Бодливата роза“. С неоспорими факти, данни и цифри писателят говори за замърсяването на естествената природна среда, за опасностите, пред които е изложена нашата цивилизация. По същество тази книга е продължение на друго ниво на размислите на писателя от „Диви разкази“. Няма ги вече героите от „Мъжки времена“ и „Когато светът си събуваше потурите“, няма я онази Родопа на ожесточени стълкновения и непреклонни характери. Старецът от „Дърво без корен“ е починал. Останали са неговите потомци, които мъчително се връщат към корените, търсят хармонията на миналото и настоящето.

Това не е книга срещу техничeския прогрес, а, напротив — Хайтов ратува за хуманизиране на този процес, за неговото максимално подчиняване на потребностите на човека. „Бодливата роза“ е и гневна, и нежна книга, но в никакъв случай не носталгична или примиренческа. А в същото време в нея се съдържа материал, който, попаднал в ръцете на недобросъвестен автор, би могъл да отрови в нас желанието за живот. Та помислете само какви ли не заплахи дебнат „беззащитния“ съвременен човек: атомните бомби, неизвестните зарази, замърсяването, шумът, изсичането на горите, миграциите и т. н.

Николай Хайтов предупреждава, но не плаши. Неговата максима е, че „техниката е ценна или малоценна, вредна или безвредна само в съизмерение с човека, с възможностите си да го направи по-щастлив или по-нещастен. . .“ И неговата книга се търси, защото читателят среща един вълнуващ се съвременен творец, който изповядва онези сложни процеси, които се извършват в съзнанието му. Този творец нито за миг не застава в позата на безпристрастен съдник, той не съобщава факти заради самите факти, а коментира, анализира, бори се за хармоничен, красив живот. Той ни поднася литература с високоблагородна възпитателно-призивна мисия, литература, която ратува за насочване на човешките усилия към разнообразяване на „естетическите преживявания и висшите духовни радости“, която осъжда строго примиренството, оеснафяването, технократизацията.

Литературата на факта допринася за по-пълното очертаване на модела на човека от времето на научно-техническата революция и в същото време ни дава възможност да размислим какви интелектуални и духовни качества трябва да притежава творецът — наш съвременник.

И сега благодарение на уроците на документалната проза ние можем да се върнем към онзи разговор, в който се опитвахме да изясним какви творби отговарят най-точно на съвременния читателски интерес, на съвременния етап на общественото съзнание и оттук да прогнозираме бъдещото развитие на литературния процес. В статията си „Бъдещето на литературата като предмет на изучаване“, публикувана в сп. „Новий мир“ през 1969 г., акад. Лихачов пише: „В областта. . . на литературата. . . не могат да се предвиждат художествени произведения на определена тема, но могат да се предвидят направления в развитието на литературата. . .“ И с помощта на конкретни наблюдения над хода на литературното развитие прави единствено верния извод, че предстои по-нататъшно развитие на хуманистичната тенденция в литературата, разрастването на личностното начало в нея, усиляване на обществената ѝ функция, разширяване на „световния литературен опит“. Днес ние можем уверено да кажем, че предвижданията на литературоведа се сбъдват. Свидетели сме на обогатяване на изразните средства на писателите социалистически реалисти, обогатяват се и темите, и начините за отразяване на житейската правда в системата на социалистическите литератури.

Все по-богата и интересна става панорамата на съвременната българска литература. В един разговор около кръглата маса, който се състоя по покана на сп. „Вопросы литературы“ в Москва през май с участието на критици от социалистическите страни, можах да се убедя, че постиженията на българските прозаисти са наистина извънредно ценни, че многостранността на творческите им търсения ни дава възможност да говорим за многоцветно и обемно пресъздаване на образа, който ни вълнува — образа на самите нас, съвременниците, такива, каквито сме, в цялата сложност на нашите взаимоотношения със заобикалящия ни свят. Слушах разказите на колегите за процесите, които определят развоя на братските литератури, и с гордост си мислех, че нашата проза е съумяла да анализира всички по-интересни явления на времето, че все по-отговорни и сложни са задачите, които тя решава, че задълбочавайки психологическата и индивидуална характеристика на съвременника, тя уверено пристъпва към синтеза, който предопределя

преминаване към качествено нов етап на развитие както на обществените отношения, така и на еволюционните процеси в изкуството.

Достатъчно е да се вгледаме внимателно в романа на Емилиян Станев „Антихрист“, за да намерим в тази малка по обем философска изповед талантливо изведени тревожните въпроси на нашата съвременност и в образа на антихриста Теофил да открием синтез на редица духовни търсения на съвременника. Един човек, който търси истината, който приема и отхвърля разни пътища към нея, който се осъществява в страданието — той се стреми към познание на вярата, на догмата, влиза в остър конфликт с посветените в Таворската светлина, научава се да вижда далече напред, в бъдещето, и в името на това бъдеще поема трагичния път на народа — та няма това не са моменти от духовната биография на съвременника. Макар и пределно верен на детайлите на историческата действителност, творецът пренася в нея само полета на мисълта си и продължава да живее в ново измерение, оставайки духом сред нас и мислейки за своите и нашите проблеми. Неговата проза е израз на алчен копнеж към хармония, към нравствено съвършенство, изповядвайки раздвоението на своя дух, той сам не съзнава доколко неговото изкуство помага на човека да преодолее всяко отчаяние и да познае себе си. Героите на Емилиян Станев са в истински смисъл на думата социално активни, защото, както казва самият творец, „буйността на техния дух“ изразява „божествената изява и сила на човека“ (Емилиян Станев пред „Литературна мисъл“, кн. 2 от 1977).

Не по-малко интересен е образът на съвременника и в най-новите творби на Павел Вежинов. Старият професор хуманист от романа „Нощем с белите коне“ доизживява интензивно дните си с фаустовските проблеми, пренесени във времето на научно-техническата революция. В характера си носи най-хубавите традиции на класическата хуманистична мисъл, но това се оказва недостатъчно, за да издържи на проверката на настоящето. Не му достига нещо от самоувереността, научната дързост, дори от цинизма на неговия племенник, който пък носи заплахата от технократизацията — два интересни характера, изследвани в тяхната естествена среда — диалогът между тях е размисъл за пътищата на съвременната цивилизация, за опасностите, които я дебнат, за движещите сили на човешкия прогрес. Някои критици приеха за модел на съвременника стария професор, но мисля, че това само намалява и схематизира обсега на внушенията, които предлага Павел Вежинов, моделът на съвременника още не е готов, той действително ще приеме възрожденския хуманизъм на стареца, неговата творческа всеотдайност, но ще бъде преосмислен от младите, тяхната социална активност ще определи съдбата на човечеството. Старият професор умира, той няма физически и нравствени сили да воюва докрай за новото, но неговият житейски опит, поуките, които е получил от сблъсъците с живота, няма да останат неизползвани.

Подобни са и внушенията, към които ни води и новият роман на Камен Калчев „Огледалото“. Можем да приемем, че пред нас е един български съвременен роман за търсене на загубеното време, в който авторът ни предлага единственото възможно решение за намиране на себе си: социалната активност. Това предложение не идва декларативно, то се налага от самата логика на събитията и на характерите, от непогрешимата логика на живота. Определящото значение в романа принадлежи на идейното съдържание, а умението на писателя да въплъти идеята в пълнокръвни художествени образи събужда у читателя интензивна интелектуална дейност. Калчев ни среща с двама от поколението, което изнесе на плещите си антифашистката борба и първо започна строителството на новия живот. И биографиите на тези хора са биографии на времето, на възторга и раните по пътя. Интересна е срещата им с младото поколение, с журналистката Катя, която по собствена инициатива се включва в „бойната им групичка“ —

и двамата възрастни мъже, усетили дръзкия полет на младостта, се влюбват в момичето. И двамата, сега, на старини, се опитват да изживеят неизживяното.

Борбата с човека — собственик, техен връстник, обиколил като тях надлъж и нашир страната, но понесъл със себе си разложението, философията на хищника, готов на всичко за своето благополучие, ги променя, връща увереността им, активното социално действие ги подмладява. Времето диктува своите закони и всеки трябва да се съобразява с тях. Взети поотделно, героите на този роман едва ли биха могли да поддържат борбата, но заедно всички те наистина представляват обществена сила. Духът на новото е проникнал дълбоко в душевността на героите, които се опълчват срещу рутината и бездушието, срещу карьеризма и технокрацията, срещу всичко, което трови нашия живот.

Книги като тези на Камен Калчев, Павел Вежинов, към тях бихме могли да прибавим и „Домът с махагоново стълбище“ на Андрей Гуляшки, „Реката“ и „Зелената трева на пустинята“ на Дико Фучеджиев, „Светът сутрин, светът вечер“ на Атанас Наковски и др., които няма да разглеждам поотделно тук, ни дават възможност да синтезираме извънредно важни нови черти в съвременната проза. Ще се опитам да конспектирам някои от тях, като ги съотнеса към портрета на героя на прозата.

И така героят на съвременната българска проза стана по-истински, по-честен, той вече не е рисуван само в черно и бяло, съзнанието му не е еманация на колективното съзнание. Той живее сред нас, мисли заедно с нас, избира, анализирайки внимателно. Животът му подобно на нашия е низ от сполуки и несполуки, в личния му живот не всичко е наред, трудностите го преследват и в служебния живот. Все по-малко са неговите битови проблеми и все повече нравствените, все по-добре се адаптира той към околната обстановка, все по-рационални и по-динамични са действията му за създаване на условия за хармонично развитие. Съвременният герой не говори много, той не обича дългите класически описания — и затова ми се струва, че критиците, които изкуствено подтикват прозата към епични опити, грешат. Романът на съвременния живот не е многотомен, днес читателят възприема по-добре асоциативната фраза, влиянието на киноезика върху прозата е така очевидно, че неслучайно кинорежисьорите си оспорват правото на екранизация над всеки нов успех на прозаистите.

В съвременното социалистическо общество читателската маса е също творческо общество, защото малко са днес нетворческите професии. И въпреки всичко големият писател трябва да бъде в творческия авангард, да дава на въображението не само плодовете на днешния ден, но и да го подготвя за бъдещето, да му отваря вратите към утрешния ден. Затова сред новите черти на нашата проза трябва да отбележим активната градивна критична вълна, която също е форма на социална активност. Неслучайно в съвременната ни проза можем да открием вълнуващи, майсторски творби без положителен герой. В своите книги Георги Мишев ни показва превъплъщенията на съвременния еснаф, не така откровен и примитивен като някогашния, но затова пък много по-агресивен и опасен. Повестта „Вилна зона“ ни среща с хора съвсем обикновени в началото, които пред очите ни разкриват силата на собственическите си инстинкти. Писателят търси пораженията, които тяхната житейска философия нанася върху младото поколение, анализира корените на явлението и по същество води борба срещу това отвратително социално явление. Не прощават на калните наслоения в душите на някои хора и творци като Ивайло Петров, Димитър Вълев, Васил Цонев и др.

Бих искал тук мимоходом да спомена, че новаторството в поднасянето на образите, в създаването на характерите не би имало въздействието, което оказва днес върху читателите, ако не беше съпроводено от новаторство в изразните средства, в композиционните похвати. Верността към традициите съвременните български прозаисти изразяват, спорейки с тях, и в този творчески спор се ражда

онова ново, което създава у нас, нека си послужи с думите на Камен Калчев (от романа „Огледалото“), „самочувствието на съвременник, който присъствува и участвува активно в голямата техническа революция на века“.

Няколко думи за това, което не достига на съвременната ни проза. Нашата действителност вече е немислима без заводите, без големите промишлени предприятия. Затова естествено е да видим хората, които работят там, да вникнем в тяхната духовност. За някои критици тази задача се свежда до написването на „производствен роман“. Но нещата са по-сложни. Творците са изправени пред осмислянето на явление без традиции в нашата проза. Едва през последните години промишленият комплекс стана за българина съдба. И естествено е, че още продължава процесът на „опипване на почвата“, че все още работникът не е заел подобаващото му се място в галерията от образи на наши съвременници. Доказателство за забавянето на процеса е и новият роман на Васил Попов „Низината“, един опит за създаване на мащабен колективен портрет на работническата класа, но мисля, че силата на твореца е в индивидуалните зарисовки, че ни вълнува най-вече миналото на героите, техните лични взаимоотношения, но новите черти на класата остават загатнати. Творецът, който преди години ни поднесе остро съвременния размисъл за „корените“, сега не е така актуален и съвременен, в някои отношения той изостава от развитието на героите си.

Специално място искам да отделя на романа на Йордан Радичков „Всички и никой“. Промените в творчеството на Радичков винаги са били симптом за промени в стила на българската проза. В тази книга бездънните способности на твореца да фантазира, да измисля, умението му да създава гротескни притчи за живота са организирани и дори подтиснати от амбицията да се потърсят и синтезират онези високи добродетели, които издигат съвременника над съмненията и колебанията, които прокарват пътя към новото. Както и в предишните му книги, героите на писателя мъчително, трагично се разделят със своето минало, но все по-безвъзвратно се вдига пред очите им завесата на времето, все по-сигурно навлизат те в нашето съвремие. Имам чувството, че безкрайният карнавал, сред който умира българското село, вече затихва и Радичков търси нови форми, които да изведат тайнството от смърт към рождение и съзидание. Една от тези форми е образът на селския милиционер Иван Мравов, който, учейки се да бъде социално активна личност, загива от ръцете на човек, в когото е вярвал.

Но именно иванмравовското начало е живо днес в нашата проза и неговото развитие очакваме ние през близките години. Ние имаме нужда от честни, откровени, написани на един дъх книги, в които диша правдата на съвременieto. А надеждата, че скоро ще държим в ръце такива книги, се поддържа и от талантиливите изяви на младите белетристи, защото именно в техните още не съвсем зрели творби ще открием най-ярко изразени новите черти в литературата.

Критиката отбелязва интересните дебюти на творци като Христо Калчев, Димитър Шумналиев, Васил Кинов. Все по-убедителни и проблемни стават творбите на Владимир Зарев, Росен Босев, Димитър Начев, Димитър Ярмов и др.

Младите творци остро навлизат в съвременната проблемност, техните герои са носители на висока нравственост, техният живот минава пред очите ни не лакиран, а суров и изпълнен с проблеми.

Младата българска проза излезе сполучливо от инфантилния си период, когато подражаваше сляпо на Селинджървия „Спасител в ръжта“, и навлиза в дълбоките води на действително съвременната проблематика. Младият герой, когото ни представят книгите, е наистина герой на активното социално действие — с повишена чувствителност и нервна реактивност, интелигентен, съмняващ се, той се бори за реализация в обществото, бори се за налагането на своите истини; готви се да поеме в ръцете си съдбините на нацията.

АСПЕКТИ НА ГЕРОЙКАТА В СТАРО- РУСКАТА И СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Лиля Мончева

Проблемът за изображението на героичното в староруската и старобългарската литература има непосредствено отношение към въпроса за националната им специфика. Н. К. Гудзий, Д. С. Лихачов, П. Динеков¹ и др. в изследванията си върху характера на старите литератури на Русия и България сочат като същностни белези, диференциращи едната литература от другата, наличието на героико-патриотичната тема в староруската литература и преобладаването на религиозно-философската проблематика в старобългарската литература. Тази вече утвърдена концепция би могла да предизвика представата за старата българска литература като книжнина, чужда на героичното в действителността и абсолютно индиферентна към художественото му изобразяване. В същност при изясняване проблема за художествената интерпретация на героичното в литературата на средновековна България трябва да се има пред вид определението на Ф. Енгелс за формата на всички социални и политически движения през Средновековието: „Чувствата на масите са били закърмени с изключително религиозна храна и за да се предизвика бурно движение, е трябвало собствените интереси на тези маси да им се представят в религиозна окраска.“² Изказването на Енгелс съдържа обяснението на въпроса за героичното в старобългарската литература. То потвърждава мнението, че старата българска литература съвсем не игнорира героиката, а я интерпретира в художествен план, съобразен с естетическите норми на епохата и особеностите на националното културно развитие.

Една типологична съпоставка на изображението на героичното в староруската и старобългарската литература открива два различни аспекта на героиката, свързани с двете различни позиции във възприемането на героичното: светско-демократичната и църковно-християнската. Тези два аспекта еднакво съществуват в произведенията на двете литератури, но предпочитанието към един от тях зависи от доминантата на светското или религиозното начало в произведението, т. е. от характера на литературата, към която то принадлежи.

Словесното творчество на всички времена и епохи познава различни трактовки на героичното, но по принцип героиката се изобразява в произведения с

¹ Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. — Славянские литературы. М., 1958; Д. С. Лихачов. Старославянские литературы как система. — Литературна мисъл, 1969, кн. 1; П. Динеков. Основни черти на старата българска литература. — Литературна мисъл, 1959, кн. 1.

² К. Маркс и Ф. Енгелс. Лудвиг Фойербах и крайт на немската класическа философия. Сочинения. Т. 21, с. 314.

воинско-патриотична тематика — така е в литературата, така е и в устното народно творчество.

Героико-епичната тема е водеща в староруската литература.³ В своята публицистично-патриотична насоченост тя пронизва произведенията на всички древноруски автори и определя идейния облик на цялата литература. Нейната първостепенна роля във формирането на националния характер на руската писменост се определя от конкретните общественно-исторически условия, при които се появява и развива литературата на средновековна Русия. Намирайки се на границата на два континента, руският народ трябва непрекъснато да воюва за своята независимост, отблъсквайки нашествията от север, изток и юг. Затова руската литература се ангажира с високопатриотичната задача да обединява и вдъхновява русите за велики героични подвизи в името на родината. На тази база става и сближаването на старата руска литература с народното творчество, което със същата публицистично-дидактична насоченост разработва героичната тема. В литературата тази тема се оформя жанрово като войнска повест и летописен разказ — жанрове, свързващи писменото с устното словесно творчество на Русия през Средновековието. Но героичната тема в староруската литература се интерпретира и от такъв чисто каноничен жанр като житието. Например първото агиографско произведение на древна Русия, оказало голямо влияние върху по-нататъшното развитие на жанра, е житието на Борис и Глеб от XI в. Това не е жизнеописание на аскети-постници, а разказ за князе-воини: Борис е изпратен от баща си да воюва срещу враговете на родината — половците; той и брат му Глеб почти не слизат от конете и не се разделят с оръжието си (точно така в облика на воини те са изобразени и на иконите). Изображението на героичното и в светските, и в църковно-каноничните жанрове в староруската литература е преди всичко изображение на героиката на историческата реалност в нейната конкретна изява.

В старата българска литература няма такива жанрове, които номенклатурно да съответствуват на древноруските епични жанрове. Културно-историческото развитие на България и произтичащите от него задачи, свързани с разпространението на християнството и утвърждаването на славянската писменост, налагат като водещи каноничните жанрове с определена философско-дидактична насоченост: жития, панегирици, поучения, беседи, слова и т. н. Старобългарската литература, както и всички средновековни литератури, още с появата си се свързва с църквата, която в България укрепва своите позиции при ожесточената съпротива от страна на езичеството. Воювайки за налагането на християнството, българската литература придобива подчертано богословски характер. От друга страна, обслужвайки интересите на църквата, старата българска литература отговаря на историческата необходимост в утвърждаването на феодалните порядки в България, което впоследствие се изразява в борбата на литературата срещу ересите, а те по същество са социални движения. Но да се определя значението на старобългарската литература изключително върху църковно-обредната ѝ функционалност би значило да се отнеме значителна част от културно-историческата значимост на този феномен, защото литературата на средновековна България е и просветителска. Тя разгръща широко пропагандаторска и популяризаторска дейност на славянската писменост и култура. Тази нейна особеност се обуславя не само от културната политика на българската феодална държава, но и от политическите условия, при които съществува и се развива Средновековна България. Претенциите на българската държава за самостоятелно и независимо духовно развитие, изразени в необходимостта от собствени

³ Б. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы. — Русская литература, № 1, 1968.

писменост и култура, парализират стремежите на Византия за политическо и духовно господство на Балканите. Ето защо старобългарската литература разработва патриотично-героичната тема не в нейното воинско-епично развитие, а като санкция на делото на славянските първоучители (житията на Кирил, Методий, Наум) или като възвеличаване верските подвизи на поборниците срещу ересите (житията на Теодоси Търновски, Евтимий). На пръв поглед изглежда неправомерно да се търси героика в литература, идеализираща църковно-аскетичния начин на живот. Това е съвсем точно, но ако се свърже идеалът за героичното в каноничната литература с прогресивните тенденции на конкретната общественно-историческа обстановка, ще стане ясно, че църковно-християнската интерпретация на героиката е само своеобразен начин на отражение на героичното. Например борбата на Теодосий Търновски и Патриарх Евтимий срещу разноликата ерес в България в навечерието на турското нашествие придобива патриотична значимост, защото, разединен, българският народ не може да устои на външния враг. Първите набези на турците на Балканския полуостров са сериозно предупреждение и духовните водачи на България откликват на това предупреждение със стремежа си да сплотят българската народност, за да я подготвят за евентуален отпор на иноверците.

Г. Поспелов в книгата си „Проблемы исторического развития литературы“ дава отговор на въпроса, кога и как се проявява героичното в поведението на хората: „Героическое возникает тогда, когда основные и важнейшие „всеобщие силы действия“ — защита независимости и свободы национального общества, борьба за отмену старых, исторически изживших себя социальных, политических, культурных форм — выступают как сущность человеческого характера, становятся „силами души“ отдельной человеческой личности и самостоятельно, свободно, инициативно проявляются в ее деятельности, когда всеобщее воплощается и осуществляется действиями отдельного лица, озаряет их своим величием.“⁴ Т. е. героиката трябва да се търси в ония преломни моменти от историческото развитие на обществото, когато в събитията са въввлечени изцяло народните маси, а проявата на отделната личност се детерминира от отношението на колектива към събитието. Такъв исторически момент, провокиращ героиката в нейната най-чиста и масова изява, е чуждоземното нашествие. Именно тогава става пълна консолидация и абсолютно активизиране на народностните сили.

При типологична съпоставка на героиката, изобразена в две литератури, напълно правомерно е да се анализира художествената интерпретация на героичното в произведения, отразяващи нахлуването на нашествениците и борбата срещу тях. Най-ярките произведения от староруската и старобългарската литература, даващи възможност за такава съпоставка, са „Повесть о нашествии и разорении Рязани Батыем“ и „Похвално слово за Евтимий“ от Григорий Цамблак (разказът за падането на Търново под турска власт). И двата литературни паметника (XIV—XV в.) отразяват кризисни моменти от националните истории на Русия и България — нашествието на чуждоземен и друговеверен враг. В основата на повествованието на староруската воинска повест и старобългарския панегирик е залегнал общ сюжетен мотив за обсадата и падането на славянски град под ударите на нашествениците. Описвайки гибелта и разорението на Рязан от татарите и на Търново от турците, „Повестта“ и „Словото“ предават онай трагична атмосфера на националната катастрофа, на фона на която още по-силно се откроява героиката на съпротивяващото се славянство. В изображението на тази героика руската воинска повест се отличава от старобългарския панегирик.

⁴ Г. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 66.

В „Повесть о нашествии и разорении Рязани Батыем“ прави силно впечатление изображението на масовия героизъм на руските хора, отстояващи свободата на родния град и руската земя. В общия патриотичен устрем на защитниците на Рязан съвсем леко и естествено се ражда множеството индивидуални героични изяви на князе и воини. Сред „рязанското господство“, което „мужествено и храбро бьтесе один с тысячею, а два с тьмою“, се откроява фигурата на великия княз Юрий Ингоревич, който като всички пресяда от кон на кон и се бие „прилежно“, всявайки смут и учудване сред враговете. Необикновено смели са и останалите Ингоревичи — Фьодор, Георги, Давид и Глеб, воинът-богатырь Евпати Коловрат. Древноруският анонимен автор своеобразно степенува героизма на героите в повестта. Отначало той представя пасивната съпротива на княз Фьодор Ингоревич, предпочел смъртта пред безчестието, след това следва описанието на воинските подвизи на князете Ингоревичи и стига до кулминацията в изображението на „исполина“ Евпати Коловрат. Евпати по своята неимоверна сила и по степента на проявения героизъм е събрат на руските билинни герои Иля Муромец и Альоша Попович. Неговото рождение е в устното творчество на руския народ, откъдето той е привнесен в „Повестта“ с рождените си белези на билинен герой.⁵ Героизмът на Евпати се проявява в неизтощимата енергия, с която той унищожава враговете. Именно в тая безкомпромисност и последователност в изстреблението на нашествениците се съдържа народният възглед за героичното — истински герой е оня, който съумее да унищожи повече врагове. Затова и образът на Евпати, макар и свързан с идеята за защита на християнството, е освободен от всякакви мартирологични елементи и е изобразен като защитник на държавата и народността. В този смисъл смъртта на героя не е трагична развързка на епизода в повестта, а изразява увереността на народа в собствените сили и надмощие. Макар покорен, руският народ не се чувства победен и съзнанието за това го кара да вярва в своето бъдеще — едно оптимистично чувство, което определя бодрия финал на произведението, изобразяващ възкресяването на Рязан из пепелищата на Батиевото побоище.

Героиката в древноруската повест се разгръща в действията на героите, чиито образи са монументални.⁶ Като защитници на родната земя те са идеализирани най-вече по посока на техните воински качества („удальцы“, „резвцы“). Тяхната смелост респектира татарите, които „бо дивяшесе крепостию и мужеству рязанскому господству“. Условието, при които се проявява героизмът на русите, са пресъздадени пластично. Това са преди всичко батални сцени, динамични и напрегнати, пронизани от съдбоносния драматизъм на конфликта между защитниците на отечеството и нашествениците. Вътрешното напрежение на битката древноруският автор постига, използвайки традиционните словесни формулировки от стилистичния трафарет на воинската повест: „храбро и мужествено бьтесе“, „и быст сеча зла и ужасна“, „один бьтесе с тысящей, а два с тьмою“, „и преседоша с коня на кони, и начаша битися прилежно“ и т. н. На фона на колоритното изображение на обстановката и атмосферата на битката героиката естествено възниква и органично се вплита в художествената фрактурата на образите.

Но като произведение на средновековната литература, тясно свързана с църквата и нейната идеологическа система, „Повесть о нашествии и разорении Рязани Батыем“ включва в художествената си структура образи, в които по друг начин е изобразен героизмът на русите по време на нашествието. Този начин се свързва с църковно-християнския възглед за събитието като пришествие на ино-

⁵ Б. Путилов. Песня о Евпатии Коловрате. — ТОДРЛ, т. XI, М.—Л., 1955.

⁶ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1964.

верен супостат. Ортодоксалната религиозна концепция за героичното се съдържа в изискването за твърдост и постоянство в отстояване на християнската вяра, в търпението и смирението, с което трябва да се посрещат бедите, изпратени свише като наказание за греховете. Доколкото църквата апелира към съпротивление на врага, може да се говори за героика на поведението, но само в нейната пасивна проява. Такъв е героизмът на княз Олег Красный, проявяващ се в непреклонността, с която героят отстоява християнската вяра и умира като мъченик за нея, „прия венец своего страдания от всемилостивого бога“⁷. Княз Олег участва също така самоотвержено, както и другите князе в битката срещу татарите, но в неговия образ чертите на война-пълководец са ретуширани за сметка на християнските му добродетели. Ставайки жертва на друговеца Батий, който безуспешно се старае да обърне княза в своята вяра, Олег Красный се превръща в символ на християнския идеал за героичното.

При наличието на два варианта в изображението на героиката в староруската повед акцентът пада върху показването на героизма като активно, действено отношение на хората към историческото събитие. Рязанци се борят упорито, до последния човек срещу нашествениците. Безкомпромисното им отношение към врага е последователно докрай. В поведта звучи религиозната фаталистична концепция за събитието като божие наказание, но липсва християнското примирение със съдбата и се разгръща широката панорама на героичната съпротива — ярък израз на силно национално самосъзнание. Този начин на художествена интерпретация на героиката е закономерно обусловен от характера на произведението като светско, свързано с народното епично творчество и изразяващо народния възглед и настроение.

В друг аспект е представена героиката в панегирика на Григорий Цамблак „Похвално слово за Евтимий“. Трактовката на героизма в „Словото“ включва някои характерни моменти, които се обуславят както от конкретно-историческата обстановка на нашествието в България, така и от спецификата на естетическата концепция за героичното в средновековната българска литература. Тази връзка изяснихме в началото на нашето изложение, тук само ще конкретизираме с факта, че турското господство в България се реализира не само в държавно-политическото управление, но се реализира и чрез народностната асимилация на българския народ с насилствено помохамеданчване. Това е съществен момент, който отличава турското нашествие в България от татарското в Русия, там има отделни опити за обръщане на вярата, докато в България те приемат тотален характер. Идеологически усложнена, национално-историческата задача на българския народ се свежда не само до съхранение или реабилитация на държавно-политическата власт, но преди всичко до съхранение на православието като средство за опазване на народността, за консервация на историческите ѝ потенци по време на нашествието. Ето защо героиката в старобългарското произведение се интерпретира в духа на църковно-християнската концепция като подвиг за вярата. Ориентацията на старата българска литература, респективно панегирика, към мартирологичното представяне на героиката по време на нашествието съвсем не означава, че в действителност са липсвали прояви на активен героизъм от типа на княжеските подвизи в староруската повед. Такива прояви е имало и за това говорят ония бегли споменавания в „Словото“ за упоритата съпротива на търновци при защитата на града или краткото описание на бит-

⁷ Подобна интерпретация на героичното се среща и в летописите. В свода от жития-некролози, съставен за княгиня Маря, съпругата на убития от татарите владимирски княз Василко Константинович, се възвеличава подвигът на руските князе — мъченици за вярата: Василко Константинович, Михаил Черниговски, княз Юрий Фьодорович и Роман Рязански, наречен още „нов мъченик“ в летописната бележка на Симеоновската летопис.

ката край Никопол в Българската анонимна хроника от XV в., което твърде много напомня баталните епизоди в „Повестъ о нашествии и разорении Рязани Батыем“: „Настана голямо сражение, кръвопролитие и гибел на множество началници и воини, та потъмня небесният въздух от множеството стрели и копия подобно на плява, издигната от вятъра. Земята затънтя и екна като голям шум поради множеството копия и щитове и падането на коне и люде.“⁸ Но старата българска литература, винаги откриваща ценностните стойности на човешкото битие в сферата на духовните търсения, сега, по време на турското нашествие, открива и утвърждава героичното в борбата против посегателствата на духовния свят на българина.

В произведенията на старата българска литература, свързани с нашествието, се забелязва нов момент в мартирологичната интерпретация на героичното. Верският подвиг се утвърждава като такъв не само защото се извършва в защита на християнската догма, но и защото се свързва с борбата против нашествениците и в този смисъл добива героико-патриотична и гражданска окраска. Това отклонение от традиционната за средновековната българска литература трактовка на проблема е следствие от започналия процес на секуларизация на литературата, който процес се проявява в повишения интерес към земната действителност, към човека в неговата вътрешнопсихологическа и външноисторическа определеност. Панегирикът на Гр. Цамблак „Похвално слово за Евтимий“ съдържа новото възприятие и новаторското интерпретиране на героиката в средновековната българска литература.

Движението от традиционно-каноничната трактовка на героиката към изменението ѝ по посока на гражданско-светската интерпретация ясно се проследява при съпоставка на двете части на произведението. В първата част на „Словото“ е изобразена героиката в образа на патриарха като неуморна борба за чистотата на вярата и стриктното изпълнение на схоластичните норми, т. е. напълно в руслото на традиционното схващане за героичното. Във втората част героиката е показана в ракурс, твърде различен от традиционния. Тя е демонстрирана преди всичко в дейността на Евтимий като държавен глава на българския народ в дните на нашествието. Той вече не е само духовен водач, „пастир на стадото си“, но и военачалник, ръководещ отбраната на Търново, и дипломат, и организатор на съпротивата. Цялата тази светска дейност на патриарха го утвърждава като героична личност, която се бори не за мъртвата догма, а за живите хора на своя народ. В трагичните дни след падането на българската столица той е неотменно сред тях: „... като се предаде на подвизи, много по-големи от първите, и гледайки така да запази гражданите от варварските зверства, наставяше ги, утешаваше ги, повдигаше падналите, подаваше ръка на слабите, изправяше лежащите, подкрепяше подхлъзващите се, похваляваше и ободряваше борците; някои отделяше от другите, както се отсича гнила част, за да не прогние цялото тяло, или пък прогонваше прокажените овце, за да не заразят с недъга си цялото стадо.“⁹ Особен интерес представлява фразата на Гр. Цамблак, с която той дава оценка на героизма на Патриарх Евтимий: „И така вторите подвизи и победи на тоя мъж върху лукавия бяха по-големи от първите, когато в мир управляваше народа.“ Придаването по-голяма значимост на подвига, извършен в името на хората и тяхната свобода, говори за промяната в отношението на старата българска литература към идеала за героичното.

Тази промяна проличава и при анализа на душевната структура на героичната личност. Така Патриарх Евтимий е носител на установените за каноничната личност качества: смиреност, мъдрост, благородство, аскетично самоот-

⁸ Й. Иванов. Старобългарски разкази. 1935.

⁹ Цитираното тук и по-нататък по Е. Калужняцки.

рицание, но в същото време той притежава и такива качества като мъжество, дързост, постоянство в преследването на целта и силно развито чувство за национално достойнство. Именно с тези си качества Патриарх Евтимий се сближава типологично с героичните личности от староруската повед за разорението на Рязан. Неслучайно в „Словото“ е използвано художествено сравнение, което подчертава гражданско-патриотичния аспект на героиката в образа. Акцентувайки на упорството, с което Евтимий провежда своята дейност по опазването на българската народност от асимилиране след описанието на сцената с дипломатическата мисия на патриарха при сина на Баязид, Григорий Цамблак пише: „И както доблестният войвода, макар и победен от противника, не пада, а пак събира сили и нанася победи, тъй и той.“ Сред пъстреещото множество библейски паралели това сравнение на Цамблак се откроява със своята необичайност. Непривичен за идейно-естетическата система на старата българска литература е еталонът, с който се сравнява героичното поведение на патриарха. Сравнението става не с герой от вехтозаветната книжнина, а с обикновена земна личност, „войвода“, чиито добродетели се свързват със защитата на родната земя. Така че новото в отношението на старобългарската литература към героичното в действителността се проявява в сериозни отклонения от идейно-естетическия норматив на тази литература в художествената интерпретация на героиката.

Не трябва да се изпуска пред вид и фактът, че независимо от новата тенденция в изображението на героичното старата българска литература остава вярна на църковно-религиозния идеал, което значи, че историческите факти и събития се претворяват художествено в съгласие с този идеал. Например в „Похвално слово за Евтимий“ смъртта на благородниците-търновци се предава не като наказание за участието им в политически заговор начело с Евтимий, което е историческа истина, а се преосмисля като „смърт за вярата“, героизмът на стоте мъже се идентифицира с тоя на светците-мъченици („се увенчаха с мъченически венец“).

В „Словото“ липсват динамични сцени и описания на битки и сражения с нашествениците. Всичко това е пропуснато, за него се споменава като вече минало и се отделя повече място на настоящето, когато съзнанието за погубените родина и близки създава у хората трагично усещане за безизходица. При тия обстоятелства, когато липсва възможност за открита борба с врага, героиката се демонстрира в нейната пасивна форма — не като начин на действие, а като начин на поведение. Тя се проявява в мъчаливата съпротива (посичането на благородните мъже в църквата) или в стаеното презрение към поробителите (поведението на Евтимий преди екзекуцията). Героиката камуфлира зад привидното смирение, но тя съществува като вътрешно присъща на хората и събитията.

Героиката в „Похвално слово за Евтимий“ е показана предимно като героика на духа, затова много често Григорий Цамблак подчертава величието на нравствения подвиг на Евтимий, на хуманно-етичната стойност на неговото дело за спасението на българския народ. Нравствено-религиозната тенденциозност на средновековната концепция за героичното сближава типологично старобългарския панегирик със староруския свод от жития-некролози, посветени на руските князе, загинали в борбата срещу татарите. Характеризирайки този свод, известен като „свод на княгиня Маря“, Д. С. Лихачов¹⁰ съвсем точно определя значението на нравствено-етичния подвиг, използвайки думите на Н. Серебрянски, изказани в книгата „Древнерусские княжеские жития“ (с. 117): „Борьба с татарским игом воспринималась не как политическая, а как нравственно-религиозная. Вот почему он (свод житий — б. м., Л. М.) легко превращается в собрание не-

¹⁰ Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947. с. 286.

крологов, выдвигая идеалы княжеской жизни в мученичестве за веру. Было бы лишним доказывать, что и такая задача в условиях, когда все было ужасом перед чужеземными захватчиками, когда, по словам летописца, и хлеб не шел в рот от страха, была полна глубокого значения, воспитывая стойкость и непримиримость, вселяя уверенность „что не все потеряно, что внешней силе завоевателя можно противопоставить силу духа. . .“

И така при типологичната съпоставка на изображението на героиката в староруската „Повесть о нашествии и разорении Рязани Батыем“ и „Похвално слово за Евтимий“ става ясно, че в повестта героиката се разкрива във величието на руската мощ, демонстрирана с воинско-епичен размах, а в старобългарското произведение — в силата на духа, на нравствено-етичния подвиг. Това са два различни аспекта на художествена интерпретация на героичното, обусловени от художествената природа на произведенията, но и в двата случая героичното се свързва със стремежа на двата славянски народа да защитят своята свобода и да отстоят духовната си независимост.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ В ОБЩОСЛАВЯНСКИЯ КОНТЕКСТ

Ванда Смоховска-Петрова

Още през XV в. бележитият италиански ренесансов мислител Николай от Куза в своя диалог „Де менте“ е казал: „Никаква част не можем да разберем, ако не разбираме цялото, защото цялото определя частите, като ги прониква и се явява в тях.“ А в наше време същата мисъл, приложена към литературознанието, изказва изтъкнатият съветски ориенталист Н. И. Конрад: „Пространствената ограниченост пречи за създаването на пълна и правилна характеристика на литературните процеси у отделните народи.“

Съзнанието, че историята на българската литература е част от историята на европейската литература, а оттам и от световната, е не само необходимо при написването на една нова история на нашата литература; то е и условие, без което не може. Ето защо задачата да се постави историята на българската литература в общоевропейски контекст е неотложна. Струва ми се, че един принос към изпълнението на тази задача и, така да се каже, един вид подготвителен фазис е поставянето на историята на българската литература първо в контекста на по-близките ѝ литератури — от същата източна зона на Европа, или в контекста на балканските литератури, една естествена среда, към която принадлежи и българската литература. Не по-малко полезен и важен може да бъде и опитът да се постави българската литература в общославянски контекст, което тъкмо за мен е задача най-близка и до интересите ми, и до моите компетенции.

Тук безспорно можем да се натъкнем на възражението: защо да се поставя българската литература в общославянския контекст? Съществува ли въобще някаква славянска и литературна общност? Старата българска литература не е ли свързана много повече с византийската, отколкото с която и да е от славянските литератури, едва зараждащи се по това време, и т. н.? Длъжни сме първо да отговорим на този въпрос.

За пръв път Адам Мицкевич в своя курс по славянски литератури, четен през 40-те години на миналия век в Колеж дьо Франс в Париж, поставя този проблем и го решава по начин, валиден в много отношения и до днес. Мицкевич изрично изтъква, че славянските литератури не представляват някакво ограничено цяло с общ развоен процес, че всяка върви по свой своеобразен и неповторим път, понякога твърде различен от другите славянски литератури, но че въпреки това тези литератури притежават редица общи черти, които ги различават от западноевропейските. Общите черти Мицкевич извежда от сходната историческа съдба на славянските народи и от несъмнения факт, че тези литератури се появяват по-късно на общоевропейска сцена (изключение прави тук старобългарската литература). Опирайки се на този факт, Мицкевич идва до извода, че контактът на

славянските литератури с по-примитивни форми на съществуване, с народното творчество, с патриархалния семеен живот е по-близък, като третира славянския свят като *sui generis* „село“ на Европа, докато Западът е за него един вид неин „град“.

Славянските народи, казва Мицкевич, дълго са играли ролята на защитна стена на Запада срещу азиатските и нормандските племена. Това е създадо в тези страни своеобразен начин на живот, нагоден към военните условия, а по-късно към робската действителност, срещу която всички славянски народи водят дълги и упорити освободителни духовни и въоръжени борби. В условия, толкова различни от тези в западните страни, в славянските страни се създава особен тип творец и консуматор на културните блага, а и самите литератури добиват някои своеобразни черти.

Творецът трябва да бъде по-цялостна личност, да обединява таланта с мъжеството, да бъде напълно ангажиран. Патриотизмът е неговата догма. Бягство, пасивност, безотговорност или контеплация са почти невъзможни. Езикът му трябва да бъде комуникативен, а стилът — прагматичен. Славянският творец почти никога не твори само за развлечение на читателите и много рядко създава съвършено изваяни творби — бижута. Обикновено не държи да прави от дреболийки неща изящни и очарователни. Най-често разработва най-трагичните моменти от историята на народа и се възвръща към тях, за да се запечатат в съзнанието на читателя. Славянският четец е на свой ред особено чувствителен към актуалността на предлаганото му четиво и най-често го оценява според конкретната му полза в борбата. Етичните и особено патриотичните качества поставя по-горе от естетическите, не порицава тенденциозността на литературата, а, напротив, много я цени. Дълго време славянските литератури изпълняват предимно политически, дидактични и морализаторски функции. Те трябва да се занимават с въпроси, които в западните страни са преминали вече във владението на други дисциплини или институции.

Както виждаме, Мицкевич е начертал в общи линии онези отличителни белези, които ни позволяват да говорим за славянска литературна общност, без, разбира се, да забравяме, че някои от тези черти са напълно валидни и за други литератури от източната зона на Европа.

Особените условия, в които се развиват славянските литератури, са основа и на появата на други сходни белези, непосочени от Мицкевич. Относно модела на славянския творец трябва да се изтъкне, че в славянските страни съществуват особен вид творци. Полският професор по литература Роман Полак ги нарича „хора институции“. Тези творци извършват неимоверен труд, който в страните, свободни от политическо иго, изпълняват съответни културни институции, или цяла плеяда творци, закриляни и подпомагани от владетелите. „Хората институции“ са пионери, лишени от предшественици, системни ръководства и извори, от условия за работа. Официалните власти не само че не ги подпомагат, но обикновено ги преследват. Такива „хора институции“ са у нас Паисий, в Чехия — Ян Амос Коменски, в Сърбия — Вук Караджич, в Полша — Юзеф Игнаци Крашевски, поставил си за цел с помощта на романите си да запознае обществото с родната му история, в периода, когато поробителите забраняват нейното изучаване в училищата. Споменавам тук естествено само най-изтъкнатите от тези творци.

Специфична черта на самите славянски литератури е особеното място, което заемат в тях народните епопеи. Тези епопеи са обикновено най-големите или поне едни от най-големите творби в дадена национална литература. Те изобразяват освободителните борби на своя народ, изтъкват специфичната за дадения народ йерархия на ценности, за да укрепят по този начин неговото неповторимо своеобразие, а оттам и националното му съществуване и предлагат на собствените

си народи (а понякога и на цялото човечество) най-съвършените (според твореца) етични образци, реализирането на които може да осигури освобождението и по-добро бъдеще. Тези творби са следователно и народни епопеи, и един вид народни евангелия. Такива книги на народа са и „Под игото“ от Вазов, и „Кървава песен“ от Пенчо Славейков, и „Война и мир“ от Толстой, „Задушница“ и „Пан Тадеуш“ от Мицкевич, „Горски венец“ от Петър Петрович Негош, „Смъртта на Смаил ага Ченгич“ от Мажуранич, „Песоглавци“ и трилогията на Алойс Ирасек.

Патриотичните славянски творби се отличават с голяма напрегнатост и сериозност. Обърнала е вече внимание на това Жорж Санд, която е сравнявала поемите на Мицкевич със староевропейските трагични творби, оплакващи унищожението на един народ. Те са писани често пред лицето на смъртта. И тъкмо затова в много от тях литературното дело не може да се отдели от неговия творец, защото героичният подвиг на твореца е съществен компонент на творбата. Сериозността на тези творби засилва и фактът, че в най-добрите от тях борбата на народа срещу тираничната чужда власт се превръща във вечния мит за борбата на човека срещу злото, за тържеството на справедливостта и свободата. Тези творби създават специфичен модел на концепцията за живота като постоянна борба и постоянно изпитание, при което се цени най-високо саможертвата; модел, наследен от борците за социална правда. В тези творби преобладава убеждението, че от човека и неговото поведение зависи обликът на света. То се ражда от борческото отношение към живота и чувството за солидарност и общност на усилията и целите.

Централно място в славянските литератури заема не единицата, а колективът. Единицата е подчинена на колектива, в него намира опора и смисъл на своето съществуване. Често срещан мотив в славянските литератури е мотивът за превъзможването на собствената трагедия пред лицето на страданията на народа. Буен индивидуализъм е рядко цвете в градините на славянските литератури. Почти невъзможни са такива явления като егоцентризма, нарцисизма, прозетизма. Славянският творец постоянно е изправен пред необходимостта от някакво „аскетично“ самоограничение. Докато Ницше разкрива истината на „богатите духом“ — че ние носим в себе си материал за много хора — и по този начин окончателно насърчава интелектуалната ненаситеност на Запада, която води в края на краищата до „човека без качества“, славянските литератури упорито подчиняват всичко на една върховна идея. В известни отношения те понякога ограничават своите хоризонти, но не допускат това поражение на хуманизма, каквото са атомизирането на действителността или изводът за абсурдността на всяко съществуване — неизбежна катастрофа за тези, които, потъвайки в многото измерения и в безформения свят, не намират вече никакви цели и стигат само до отрицанието. Този процес е предвидил Мицкевич в лекциите си. Наблюдавайки някои прояви на западния романтизъм, той заявява, че изкуството, което обожаваша само себе си и личността на твореца, трябва да унищожи и себе си, и твореца. По наше време Греъм Грийн с право забелязва, че „търсенето на израз за собственото аз“ е също мъчително и често поглъща дори и самото „аз“.

Категорията „аз“ се появява в славянските литератури главно в случаи на особена отговорност за колективния живот. Славянският творец е научен да служи на нещо по-голямо от самия него. Често у славянските творци срещаме убеждението, че изкуството, литературата само заместват делата, до които човекът още не е дорасъл, на които още не се е решил. Дори модернизмът и авангардът не успяват върху славянска почва да преустроят напълно този модел. При това той упорито се възвръща при всяка нова национална катастрофа. Лозунгът на западните модернисти „Изкуството е вечно, животът е кратък“ не може тук да пусне корени. Колективният живот е вечен, а изкуството трябва да му служи. И докато Маларме е твърдял, че всичко съществува, за да завърши с една

книга, а Пруст се е опитал да напише такава книга, Мицкевич е заявявал, че „по-трудно е добре да преживееш един ден, отколкото да напишеш книга“. „Добре изживян ден“ той е разбирал като мъдростта да живееш етично със себеподобните, в колектива, без който единицата не може да реализира и собствения си модел за щастието и истината. „Самотният човек — казва Мицкевич — може да опознае истината, но няма сили да я реализира.“

Политическото робство придава особено значение в славянските литератури на тематика, посветена на родния език и на въпроси, свързани с неговото запазване и развитие. Важни за славянските литератури са и проблемите на криптографичната поетика, езоповският език, историческата маска. За всички славянски литератури голямо значение има т. нар. емиграционна литература и тя заслужава особено внимание. Тук искам да отворя скоба и да изтъкна, че в бъдещата история на българската литература трябва да намерят повече място данни за българската емиграция по време на петвековното робство, за онези даровити и културни българи, които не намират в страната си условия за творчество и интелектуално развитие и емигрират най-често в Италия. Особено в епохата на Ренесанса те активно участвуват в културния живот и дават своя принос в буйния растеж на културата на други, по-щастливи от България страни.

Може още да се отбележи, че в славянските творби критицизмът и разобличителният патос са насочени главно срещу деспотичната власт и социалните недъзи, докато проблеми, свързани с несъвършенството на самата човешка природа, се явяват много по-рядко.

Творчеството, непосредствено свързано с освободителните борби на народа, заема в тези литератури толкова важно място, че тъкмо то създава метаезика на националната общност. Заслужава специално проучване въпросът, какво е участието в създаването на метаезика на българския народ на такива творци като Паисий, Раковски, Любен Каравелов, Иван Вазов и особено на Ботев.

Трябва обаче да се подчертае, че общоприетите модели на творци, консуматори и творчество не се одобряват винаги и от всички славянски писатели. Наблюдаваме периоди на бунт на младите поколения (особено през първите десетилетия след политическото освобождение), при това съдбата на индивидуалистите, които искат да вървят по собствен път, не е лека. Познаваме горчивите преживявания на Юлиуш Словацки, тежката борба на Пенчо Славейков, трагедията на един от най-даровитите чешки поети Карел Хинек Маха. „Не е време да съжеляваш розите, когато горите са в пламъци“ — казва една от героините на Словацки. А в славянските страни горите горят почти непрестанно и розите трябва да загиват. Много от писателите са принудени да се борят срещу патриотичната едностранчивост. Югославският историк на литературата Антун Барац пише за поета Воислав Илич, неслучайно сравняван с Пенчо Славейков, че той за пръв път е показал на сръбските читатели, че в поезията може да съществува „цял човек, а не само патриот“.

Изключителната роля, която играят творците в живота на славянските народи, поражда у тези народи особен култ към най-големите национални поети и писатели. Това води до известната във всички славянски страни идеализация на „народните светии“ и до необходимостта от време на време да се подхваща акция, която полският литературен критик Тадеуш Бой Желенски нарече „отбронзовяване“, т. е. събаряне на бронзовите паметници, за да се види у твореца живият човек. Неведнъж славянските творци и критици трябва да се борят и срещу прекаления „аскетизъм“, особеното „пуританство“ срещу хармонията, оптимизма и солидарността, които изключват всякакви съществуващи в действителност противоречия, срещу заплахата от интелектуален маразъм, срещу прекаления ентузиазъм, убиващ мисленето.

Редица специфични черти на славянските литератури са резултат, както се каза вече, на по-близкия контакт на тези литератури с формите на селския живот и с народното творчество. Славянските литератури са естествено в различна степен свързани с народното творчество, но това творчество за всичките тях има особено значение. Славянските страни не познават развити форми на зрял феодализъм, който с утвърдената си йерархия рязко отделя горния слой на обществото от долния. Дори елитът в славянските страни е по-свързан със селския живот, отколкото на Запада, да не говорим за България, където, както беше вече остроумно забелязано, и Дон Кихот, и Санчо Панса са от същия социален произход. Както е известно, и капитализмът в тези страни не е достигнал пълно развитие и славянските творци често смятат капитализма за явление не само враждебно, но и чуждо. Селската стихия е родна и близка на душата на народа. Идиллията например, пренесена на полска почва, губи тази изкуственост, която ѝ придават западните литератури, защото полските творци свързват идиллията с народната песен, а образите на пастирите рисуват реалистично. Това не са елегантни, изтънчени хора, а полски селяни. Също и представителят на ренесансовата дубровнишко-далматинска литература Петър Хекторович взема за образец на своя епос „Риболов и рибарски разговори“ италианските еклози, които представят рибарите като поетична фикция, но отхвърля изкуствените конвенции, въвежда реалистични образи, а песните, вложени в устата на рибарите, са автентични песни на южните славяни. Стремещт към по-голям автентизъм, характерен за всички славянски литератури, е толкова по-силен, колкото те са по-здраво свързани със селския бит и може би в това отношение българската литература трябва да бъде поставена на първо място (в една от моите студии обърнах внимание на изключителния автентизъм на хуманизма на Вапцаров).

Политическото робство е също причина за по-близката връзка на славянските литератури с народното творчество, защото в народа и неговото творчество се търси опора за запазване на националната самобитност. Онези славянски литератури, чието нормално развитие е било спъвано понякога с цели векове, в епохата на националното си възраждане откриват в народната песен собствен, домашен образец на съвършена красота. Иван Мажуранич намира собствен стил, опирайки се върху хърватската народна песен, Ботев извършва своя гигантски „скок“, издигайки отведнъж българската поезия до върховете на поетическото изкуство благодарение на органическата връзка с народната песен. Всичко това води до своеобразно идеализиране на простия народ, неговата жизнена мъдрост, оптимизъм, биологична сила. У много славянски писатели този култ се свързва с приемането на съществени елементи от народната философия и включването им в собствената концепция за живота. В резултат се получава отношение към живота, по-близко до „здравия разум“ и естествените отношения между хората. Славяните мъчно се съгласяват с утвърдените църковни и държавни йерархии и с византийския модел на доведената до съвършенство бюрократична държава, както и със западния феодализъм. Вече през IX в. Кирил и Методий и техните славянски ученици искат славяните да се молят и да създават църковните си книги на собствен, говорим език. Срещу църковната и държавната йерархия е насочено и богомилското, и хусисткото движение. Преди Русо да създаде своя съвършен педагогически образец за възпитаник-избранник, Ян Амос Коменски изработва система за всеобщо обучение на всички деца. Полският писател и публицист от XVI в. Анджей Фрич Моджевски иска да бъде въведен еднакъв закон за всички граждани на страната и всички съсловия да бъдат равни пред закона. Както изтъква Мицкевич, един от френските мислители от онази епоха, като е чел издадените на латински произведения на Моджевски, е окачествил неговите искания като нелепост.

По-близката връзка със селския народ проличава дори у славянските модернисти — красотата на природата не е обявена от тях за по-низша в сравнение със света на абстракциите.

Редица важни и съществени проблеми, общи за всички славянски литератури, са свързани с факта, че тези литератури се появяват по-късно на общоевропейската арена от западноевропейските.

В това относително закъснение (относително, защото това е закъснение по отношение на Запада, но не и по отношение на собствения развоен процес на дадена литература) Мицкевич за пръв път е съзрял не извор за понижено самочувствие и за славянски комплекс на бедните роднини, поканени на богата европейска трапеза, а гаранция за оригиналността в развитието на славянските литератури. Едва в наше време се утвърждава тази новаторска мисъл на Мицкевич, Рамираца в известната цивилизационна изостаналост на славяните залог за бъдещия им оригинален разцвет. Изтъкнатият полски съвременен писател Витолд Гомбрович обвинява аржентинските писатели, че подражават на западноевропейските образци, вместо да експлоатират собствената си цивилизационна незрелост, в която се корени истинската свежест на погледа. Успеха на собственото си творчество, превеждано на много европейски езици, Гомбрович обяснява с това, че е въвел в творбите си категориите „младост“ и „незрелост“ като още свойствени за Полша, но вече чужди на Запада. Смятам, че успехът и постиженията на такива книги като „Сто години самота“ от Маркес или „Диви разкази“ от Н. Хайтов се дължат главно на факта, че техните автори за щастие не страдат от комплексите за малоценност, обичат неповторимата специфика на родния си кът, умеят да я видят и да я изобразят и притежават тази дълбока мъдрост, която ни учи, че животът във всичките му форми и прояви е богат, разнообразен и интересен. Във всички условия се раждат ценни за човечеството мисли, опити, търсения, обусловени от неповторимата местна среда. Да си спомним „Козият рог“, този разказ за нещастния и твърд като балканските чукари баща, заставен да живее в изключително суров и див свят, решил да превърне женското начало в мъжко и стигнал до крайността да убие самата любов.

За славянските литератури като появили се по-късно на общоевропейската сцена особено важна и остра е опозицията „свое—чуждо“. „Който от славяните — казва Мицкевич — се е образовал и мислил, който е упражнявал ума си, той е ставал чужденец.“ От XVII в. славянските сатири започват да подиграват слепия ентузиазъм на славяните към чуждите образци и лекомисленото скъсване със собствените традиции. Опасността да бъде изгубено собственото лице е била до голяма степен засилена от политическото робство, налагащо чужди културни модели. Тази опасност е била най-голяма в тези славянски страни, където налаганият културен модел, културните влияния са идвали от същата страна, от която е идвало и робството. При това специфично положение в славянските страни наблюдаваме амбивалентен и двупосочен процес: най-плодотворни периоди, открити към влиянията на западната култура и литература, когато славянските творци се стремят да се издигнат, да преодолеят своя провинциализъм и дилетантство и периоди на ксенофобия, на търсенето на собствените корени, собствено виждане и преживяване на света. Затворените периоди не бива да третираме само като време на мрачен обскурантизъм. Заблуждават се тези, които смятат, че славянските литератури във времето, когато са изолирани от Западна Европа или не са нейни равноправни партньори, подлежат на някакво „замразяване“. И тогава в тях се извършва скрит, подпочвен труд, чиито резултати избухват отведнъж в следващата „открита епоха“ с великолепни явления, като руския реализъм, полския романтизъм, като поезията на Ботев или на словенеца Франце Прешерн. „Поглъщането“ на чуждите влияния още Мицкевич е определил като явление положително и необходимо. Най-голяма похвала за Мицкевич

е било да нарече един творец „гражданин на своята страна и на Европа“, но той виждал и нуждата от съпротива срещу влиянията, които под етикета на прогреса и новостта внасят рутината и мъртви образци. „Искат — казва Мицкевич — да направят от нас немци, англичани или французи, а не забелязват, че ако биха успели, ние щяхме да станем само малко или повече по-лоши от тях.“ Мицкевич искал славяните и техните култури да заемат един ден равноправно място до другите народи, като разкрият собственото си своеобразие и дадат собствен, незаменим принос към световната съкровищница на човешката култура, собствени ценности, изстрадани със собствени мъки, собствени търсения, собствено светосещане. На всички славянски литератури са познати опитите да се съпоставят тяхната култура и писменост със Запада. Такъв великолепен опит прави Алеко Константинов, а в областта на литературната критика — Боян Пенев. Тези опити са извънредно полезни дори когато страдат от известна едностранчивост. А такава едностранчивост е неизбежна. От нея до известна степен страда и „Бай Ганьо“. Боян Ничев в една от последните си студии по много интересен и откривателски начин показва, че байганьовските отрицателни, комични черти в българския патриархален свят някога са били добродетели. Подобни съпоставки помагат един народ да се види в контекста на други народи и други култури. Но и тук не бива да се стига до крайности. Споменатият вече Гомбрович, осмивайки редица класици на полската литература, иска „да изведе поляка от собствената му кожа“, което несъмнено би било един сизифов труд. Пенчо Славейков, прилагайки общоевропейските критерии към българската литература, смята, че преди него не е съществувало в нея нищо, което да заслужава внимание. Мицкевич е изисквал от всички славянски народи основно познаване, разбиране и уважение към собствените им литератури и неповторимата им специфика. Той с право е изтъквал, че неуважението към собствената култура и литература често идва от недостатъчното ѝ познаване и разбиране, от снобизма, който харесва само чуждото.

Още веднъж изрично трябва да се изтъкне, че Мицкевич е търсил общи черти на славянските литератури не за това, че е смятал тези литератури за еднородно явление, някакво „химическо съединение“, чиито съставни части изчезват в цялото. За такова единство — казва поетът — мечтаят само деспотите и философите, народният инстинкт го отхвърля. Той е търсил общи черти, защото е бил уверен, че това е единственият път, който води към добре подготвената следваща стъпка — определянето в общославянския контекст на специфичните черти на всяка от славянските литератури. Съзнавал е това, което е осъзнала вече напълно съвременната литературна наука, че всяка национална литература е отделно развиваща се структурна единица, която абсорбира и претворява в духа на собствените си тенденции на развитие хетерогенните литературни подтици и импулси. Самият Мицкевич е очертал своеобразните и толкова различни процеси на развитието на двете литератури, които е познавал най-добре — руската и полската.

И така, следвайки неговия пример, ще се опитам сега, след като посочих някои общи черти на славянските литератури, да потърся и белези, отличаващи българската литература от останалите славянски литератури.

В една бъдеща история на българската литература трябва да се обърне много по-сериозно внимание на дела, посветен на старобългарската литература, на факта, че България е единствената славянска страна, която в онази далечна епоха е била непосредствена съседка на най-блестящия тогава център на европейската култура, примесена със силни източни влияния — Византия. Никоя друга славянска страна не е поставена през тази ранна епоха в толкова благоприятно положение. А същевременно опаката страна, „сянката“ на този щастлив факт е извънредната опасност българите да бъдат асимилирани от Византия. И тъкмо

тази опасност е причината за твърде ранната проява в старобългарската литература на народностно съзнание. То проличава и във „Въпросите“, пратени до папата, и в „Солунската легенда“, и в месианизма на „Исаевото видение“. Такова ранно народностно съзнание като че ли не съществува не само у славянските народи, но дори и у западноевропейските. Опасността от асимилацията е придала борчески и полемичен дух на редица старобългарски оригинални творби, а оттам и стил, който Паисий ще унаследи от Черноризец Храбър.

Благословената близост на цъфтящия културен център и всичките последици от нея могат да бъдат изтъкнати само тогава, когато в бъдещата история се отдели достатъчно място на преводната (от гръцки) старобългарска литература и се отстрани погрешното разбиране, че в една литература само оригиналното произведение е ценно и играе истински важна роля. Често преводните творби имат по-голямо значение за стимулирането на литературния живот в една страна, отколкото редица свои, но посредствени произведения. При това никой превод (и особено в Средновековието) не е буквален, а винаги е нагоден към собствени нужди, собствена почва, собствено светоусещане. Преводът е интерпретация и особено в средновековната преводна литература националната специфика се проявява съвсем ясно, само трябва да си направим труд да я видим.

На второ място трябва да си дадем пълна сметка за това, че България е първата славянска страна, в която се появява най-ранното реформаторско движение — богомилството, защото богомилството не отхвърля християнството, а също като хусизма гласи възвръщането към истинското християнство. И тук естествено изниква толкова важен за историята на българската литература въпрос: има ли в последния период от съществуването на старата българска държава наченки на Ренесанс, някакъв предренесанс или не? В нашия семинар чухме няколко доклада, извънредно интересни и ценни, на хора, най-компетентни по тези въпроси — специалисти в областта на старобългарската литература. Те като че ли бяха склонни да отхвърлят издигнатата от някои неспециалисти теза за някакъв ранен български Ренесанс. Старобългаристите с пълно право изтъкнаха, че неспециалистите лесно правят ефектни обобщения, без подробно да са проучили фактическия материал. И това е безусловно вярно. Но не бива да изпускаме от погледа си и една друга опасност: специалистите, насочили своите усилия към проучването на един дял от националната ни литература и култура, да не изгубят по-широката перспектива, каквато дава поставянето на националната литература в по-широк контекст. Струва ми се, че у нас не е достатъчно изяснено понятието „ренесанс“ и много често и напълно погрешно то се смесва с понятието „възраждане“, което означава национално възраждане на българския и други южнославянски народи, разгърнало се едва по времето на просвещението и романтизма и тъкмо затова твърде различно от ренесанса. Тъй като на редица западноевропейски езици нашата дума „възраждане“ трябва да се превежда с думата „ренесанс“, не би било лошо към това понятие да се прибавя според случая прилагателното „национален“, „български“ или „южнославянски“, за да се изтъкне съществената разлика в двете понятия. Една задача, абсолютно задължителна преди написването на новата „История“, е изработването в сравнителен аспект на дефиниции на двете понятия. Това ще допринесе твърде много за премахването на редица грешки и заблуди, идващи от това, че тези понятия се смесват. Съществуват у нас и до днес неверни представи за Ренесанса от XIII до XIV в., здраво залегнали в съзнанието на доста широк кръг хора. Неведнъж съм била изненадана по време на изпитите по славянски литератури, когато студентите, говорейки за Ян Хус и хусизма в Чехия, категорично заявяват, че Ренесансът и Реформацията скъсвали с религията. А в същност характерният за европейския Ренесанс преход от теоцентричен към антропоцентричен мироглед не е насочен срещу религията (това ще стане едва в епохата на просвещението),

а срещу официалната църква, нейния авторитет и нейната йерархия. Един от най-изтъкнатите представители на италианската ренесансова мисъл Марцилио Фичино се надига срещу средновековното разбиране, че християните трябва да живеят за сметка на етичната отговорност на църквата, и защитава моралната автономия на човешката личност и нейното право да намира собствен път към божеството без посредничеството на духовните йерархии. Споменатият в началото Николай от Куза (първата половина на XV в.) дава на човека правото да създава собствено гледище за бога, а друг италиански мислител Пиколо де ла Мирандола заявява, че религията не се състои в догмите и обредите, а във вътрешното философско съзнание на човека. Цялото реформаторско движение от епохата на Ренесанса е и бунт срещу фарисейската неадекватност между проповядвания от духовенството християнски морал и живота, воден от църковните служители. Разкрива се пропагандата между евангелския образец на живота и обществената действителност. Еразъм Ротердамски се бори за истинската, освободена от лицемерието християнска етика, иска новият завет да стане вместо проповед самия живот на човека, който трябва да прояви героизма да тръгне по истински етичен път, без да обръща внимание на официалните авторитети. Ренесансът и неговите реформаторски движения са един велик опит и подвиг за етична обнова на човечеството и в този контекст трябва да бъдат разгледани и видени и нашите богомилство и исихазъм като твърде ранни прояви на освободилата се от средновековни окови, търсеща истината и свободата човешка мисъл. Исихазъмът на българска почва не е проучен достатъчно. Но и това, което знаем за него, ни позволява да смятаме, че и това движение е било едно от ранните търсения, които в основата си са проявявали тенденцията ако не да заместят теоцентричната система с антропоцентрична, то поне да издигнат човека на по-висок пиедестал. Това много добре е изразил Стоян Загорчинов в „Ден последен, ден господен“. Авторът е вложил в устата на Григорий Синаит следните думи, отправени до Теодосий Търновски: „Истинно подвижничествува оня, който, като търси денонощно бога живаго, не забравя човеците“ (с. 246).

Трябва да се намери, пак с помощта на сравнителния метод, мястото на богомилството сред европейските реформаторски движения. Тук особено полезен би бил един паралел богомилство — хусизъм, търсещ не само типологични сходства, но и генетични връзки. И богомилите, и хусистите се обявяват за истински християни, които възстановяват първоначалните етични норми на християнството, погазени от официалните църкви. И двете движения се подхранват както от социалните противоречия, така и от необходимостта двата народа да се борят срещу опасността от асимилация, заплашваща България от страна на Византия, а Чехия — от страна на Германия на Хабсбургите. И двете движения имат много по-народен и по-демократичен характер, отколкото реформаторските движения в Западна Европа. За да убеди в правотата на своето учение, Василий загива съвсем като Хус и неговата личност не е по-малко интересна от тази на Хус. И двете доктрини провъзгласяват Светото писание за единствения си авторитет, и двете с особена настойчивост издигат и новата революционна директива, според която човекът не е длъжен да се подчинява на една порочна и несправедлива власт.

Не са изключени, или по-точно казано, почти сигурни са и генетичните (контактните) връзки между хусизма и много по-раншното от него богомилство. Папа Пий II е наричал Хус „boulgre“, т. е. повлиян от българската ерес, а Чешките братя с Петър Хелчицки начело са били под влияние (и това е доказано) на богомилското учение и особено на богомилския дуализъм. На свой ред Чешките братя са оказали силно идейно въздействие върху Полските братя, т. нар. Ариани, и са били посредник между тях и богомилството. Арианите са възприели редица идеи, изповядвани от богомилите, и след прогонването им от Полша по време на контрареформацията (XVII в.) се установяват в скандинавските страни и от-

там издават богатата си библиотека от публикации, които оказват известно влияние върху общоевропейската философска и религиозна мисъл. Трудовете на Арианите излизат на латински. Но за разлика от хусизма богомилството предлага една космогония, твърде различна от общоприетата от официалните църкви, опира се не само на евангелието, но и на своя „Тайна книга“, която излага своеобразния богомилски мироглед.

Влиянието на хусизма върху чешката култура и литература, а отчасти и върху чешкия светоглед е доста добре изследвано. И това е естествено, защото хусизмът е заемал много по-голямо и, така да се каже, по-видно място в чешкия живот. Той сам е създал богата литература и е сложил силен отпечатък върху творчеството на много чешки писатели и поети. Появил се е не в толкова отдалечена епоха, както богомилството, и за него има запазени обилни исторически данни и документи. Богомилството никога не е стигало до официална религия в България, напротив, било е преследвано и намирало подкрепа само сред широките народни маси. Но трудовете на Йордан Иванов показват, че богомилският светоглед се е отразил в народното творчество. „Взаимното и дълбоко проникване между богомилски творения и народния фолклор — пише Йордан Иванов — говори достатъчно за широкия народен характер на богомилството у българите и за значението на неговата литература. . . Богомилски творби са били дело на българската мисъл и творчество; с тях се е хранила векове наред българската душа; по тях е оформявала тя своя мироглед“ („Богомилски книги и легенди“, с. 58). Нима в една литература, така здраво свързана с народното творчество, каквато е българската, могат да не проникнат известни влияния от богомилския светоглед, щом като той е сложил своя отпечатък върху фолклора?

Отдавна ме занимава въпросът за дуализма у редица най-големи български творци, очевидният за мене факт, че в българската литература лиричната, идилличната струя, тъй характерна за полската, руската, словашката и други славянски литератури, е много по-слаба, че в българската литература преобладава сатиричният, изобличителен патос, че тя принадлежи към литератури, които са по-склонни към демитологизация, отколкото към митологизация. Струва ми се, че тези своеобразни черти са свързани (разбира се, отчасти, защото тук са налице и много други фактори) с наследения от богомилството и закрепил се сред широките народни маси специфичен модел на светоусещане.

Отдавна ми е направило впечатление, че поетическото творчество на Ботев се характеризира с подчертан дуализъм, изразен и в самия мироглед на поета, и в художествените му стилни похвати. „Моята молитва“ започва с рязкото разграничение между фалшивия бог, на когото „се кланят православните попове“, и вътрешния, истински бог на възвишен човешки идеал, който кара храбрите хора да въстават срещу официалната политическа и църковна корумпирана и порочна власт. В цялата поезия на Ботев остро се прокарва границата между двата свята: на тези, които почитат официалните кумири, и на тези, които служат на истината. Дуализмът проличава и в самата тъкан на Ботевите стихове. Той се изразява в типичните за поета остри антиномии „света лъжа“, „свещена глупост“, „благороден грабеж“. Характерното за Ботев „графично“ виждане на света, т. е. употребата само на двете контрастни багри — черната и бялата, е също израз на дуализма на поета. В поезията на Ботев е изразена с голяма сила и „богомилската“ изобличителна страст. Прав е Боян Пенев, когато твърди, че Ботевото стихотворение „Елегия“ е наречено погрешно с това име, защото то е в същност една извънредно остра сатира. Но този силен изобличителен патос съдържат повечето от стихотворенията на Ботев, дори лирическите му изповеди, дори стихотворението, отправено до първото му либе!

Моите досещания, че дуализмът е присъща черта на някои големи български творци, потвърди за моя радост извънредно интересната студия на Ивайло Пе-

тров „Няколко думи за Елин Пелин“ (напечатана в началото на тази година в „Литературен фронт“). В нея дуализмът на Елин Пелин, този, бих казала, подчертано български писател (както подчертано български е Ботев), е разкрит и анализиран с много тънка наблюдателност и много убедително. Но Ивайло Петров не свързва това явление с богомилския модел на светоусещане. Мисля, че днес най-пълно съзнание за значението на този модел притежава Емилиян Станев. Доказателство за това той дава според мен в своя забележителен „Антихрист“, една от най-съзнателно българските книги, т. е. книги, в които съзнанието за специфично българското е стигнало вече до по-висок етап, надминало е интуитивния период.

В духовната биография на героя на „Антихрист“ известно място заема исихастичният период. Но докато в „Ден последен, ден господен“ исихазмът като средновековно учение и практика е представен с философската му и етична същност, а същевременно и с известно поетично обаяние и е едно от главните звена на романа, авторът на „Антихрист“ не се интересува по-дълбоко от това учение. Откритието на героя му, че „таворската светлина“ не може да го спаси, би могло да бъде направено, без той да посещава исихастите. Исихастичният епизод изпълнява определена функция: той показва до каква степен се променят познатите ни от романа на Загорчинов места и хора, когато ги гледа друг герой, герой-изобличител, толкова различен от Загорчиновия Теодосий — тази блага и смирена душа, устремена да вижда хубавото и чистото у човека. „Антихрист“ не е роман за исихазма. Това е книга на бележития български творец за последиците от богомилския светоглед в духовния живот на народа.

Емилиян Станев притежава вярна интуиция за значението на това учение, съществувало в България няколко века и намерило значително разпространение сред народните маси. То е упражнявало върху тях влияние в ранния период от развитието на народа, който е толкова важен и решителен за духовната му физиономия, както е важно детството за духовното оформяне на един човек.

Признавайки злата сила за творец и господар на видимия свят, а доброто само като пришелец от други светове, осъден за дълго на гибел на нашата земя, богомилството твърде много е изостряло погледа на човека към отрицателните прояви на живота. То е създавало, така да се каже, една страшна в остротата си изобличителна сатира на съществуващия ред на земята и едва ли има по-крайно критичен и изобличителен средновековен европейски мироглед от богомилския. При това настъпилият след падането на българската държава агарянски ад сякаш е потвърдил богомилското учение, че светът е създаден от сатаната. Народният критицизъм и изобличителният поглед били засилени и от факта, че турският нашественик е „освободил“ българите от висшето му съсловие, което винаги е носител на утвърждаващото и идеализиращото начало.

Героят на „Антихрист“ притежава от самото си раждане такива особени очи, които проникват като рентгенови лъчи в тъмните страни на живота и разкриват хорските лъжи, мерзостта и лицемерието. Те и у светеца намират кусури, и у мъдрия — глупостта. Но същият герой, който така проникателно и безпогрешно разкрива циничната и злобна гавра с детското му чувство към царската дъщеря, не забелязва, че със същата нечиста жестокост посяга върху може би не по-малко свящото чувство на собствения си баща. Увереността на героя, че честното и истинското познание на живота се състои само в разкриването на отрицателните му страни, многократно го прави сляп за чистото и положителното. Това убеждение е така здраво залегнало в българското съзнание, че, струва ми се, то съществува и до днес. Моите студенти смятат разказите на бележития представител на полския реализъм Болеслав Прус за романтични само за това, че писателят разкрива в тях простата човешка доброта, като романтизма считат за синоним на идеализацията. Героят на Станев усеща с цялата си детска впечатлителност, вели-

колелно предадена от автора, присъствието на дявола в църквата, където другите отиват да търсят добрия бог. Както си спомняме, един друг герой — Елин Пелиновият прост овчар, накаран да отиде в църквата, съгрешава за пръв път, защото тъкмо там вижда рогатия, застанал до самия поп, и не може да въздържи смеха си.

По-нататъшната вътрешна биография на героя на „Антихрист“ е проникновен метафоричен образ на процеса, който се извършва в народната душа под влияние на богомилската дуалистична доктрина. Епизодът с адамитите разкрива крайните последици от този процес. Щом доброто е толкова далечно и непо-тижимо за един обикновен човек, неспособен да достигне чистотата и етичността на „съвършените“, то този човек е принуден да остане на земния свят и да се поклоня на неговия владетел (не всеки има нравствената сила и жертвоготовността на Ботев). Ивайло Петров показва по много убедителен начин как Елин Пелин открива положителната страна на дуализма или, по-точно казано, на светогледа, до който води дуализмът — толерантността. И с тази добродетел българският народ безспорно се отличава и до днес. Но това е само едната страна на въпроса. Има и отрицателна страна на дуализма и Ивайло Петров я разкрива също. Щом човекът се състои от „бяло и черно“, щом „свише“ му е дадено да яде „чорба от греховете“, щом и свети Георги вярва в двамата богове, а и в самия господ е заложено и доброто и злото и той е в същност „човек с всичките му добродетели и несъвършенства“ (едно типично антично схващане за боговете!), то и към човешките слабости трябва да бъдем снизходителни. Обаче, както много проникателно забелязва Ивайло Петров, това „християнско безбожие“ съвсем не задоволява автора на „Под манастирската лоза“. И то не може да го задоволи, защото в крайна сметка го довежда до един песимистичен, краен дуализъм. Двете разработени от Елин Пелин средновековни легенди са изтълкувани от писателя тъкмо в духа на крайния дуализъм, което напълно отнема светлия смисъл, вложен в тях от монистичното християнско учение. У Елин Пелин Исус превръща в камък пророка, който фанатично бичува злото, и възвръща на Христофора човешкия образ едва тогава, когато лодкарят се съгласява да прекара на отвъдния бряг и самия дявол, за да порицае доброто, което иска да превъзмогне злото и да покаже, че едното от двете начала никога няма да вземе връх над другото. Монистичното тълкуване е съвсем друго. Христос порицава доброто, защото то иска да победи с помощта на насиетието и още не е разбрало, че трябва да прояви благата си същност и към дявола, за да може и него да го спаси.

Емилиян Станев в сцените из живота на адамитите и в тяхното учение също разкрива опаката страна на мъдрото великодушие към греховността на хората — удобната за човека снизходителност, която героят на романа му не може да одобри. Тъкмо затова читателят усеща, че героят на Емилиян Станев не е истински антихрист и че обезобразяването на лицето му, решено с жестокостта на всяка инквизиция, е несправедливо. Героят на Станев научава от своя престой при адамитите, че човекът, снизходителен към своите слабости и страсти и решил да „въздава“ на земния господар, с особена наслада сърба „греховната си чорба“ и тъй като не може да „въздава“ на двамата господари, започва вече да служи само на един. А в света на този господар не само извънредната хубост „не е на хубаво“, но и извънредната чистота, нравственост, а дори и храброст „не е на хубаво“, истина, която добре е разбирал Ботев. Защото в този свят хората стават жертва на собствените си добродетели.

Ако бързам да споделя тези мисли и наблюдения, макар че те не са добили още по-пълна и по-завършена форма, главната причина за това е дълбокото ми убеждение, че въпросът за отпечатъка, който е сложило богомилското светоусещане не само върху българския фолклор, но и върху българската литература, трябва да бъде проучен преди написването на новата „История“. Това ще подпо-

могне реализирането на може би най-важното условие за органическото единство на една литературна история: да се видят явленията в средновековната писменост и култура в светлината на новата литература и новите явления — в светлината на Средновековието. Само така може да се създаде едно органически свързано цяло. Необходими са чести препратки, но те са възможни само тогава, когато добием пълно съзнание за такова единство. Ще посоча един пример. В излязлата напоследък в Полша „История на чешката литература“, в дела, посветен на старата чешка литература, когато се говори за въвеждането на т. нар. „Франтов закон“, веднага се добавя, че заедно с този закон се появява оригинален тип плебейски смешник и тарикат, предшественик на Хашековия Швейк.

Вторият кардинален въпрос, който не бива да остава неразрешен преди написването на многотомната история на българската литература, е въпросът за присъствието или отсъствието на определени литературни епохи в нашата литература. Не бива да оставяме тези въпроси да бъдат решавани само от чуждестранни българисти, ако наистина искаме да имаме наша развита българистика. Отсъствието на една литературна епоха в дадена национална литература е от огромно значение за нейната обща физиономия, за нейното своеобразие. Какво огромно значение имат за руската литература отсъствието на Ренесанса и фактът, че много от неговите функции е поел руският барок! Като че ли не си даваме сметка, че ако не решим въпроса, има ли епоха на барок в българската литература, не ще можем да разрешим и проблемите, свързани с класицизма, и да изясним напълно българския модернизъм, защото всичко е свързано помежду си. Но установяването на отсъствието или присъствието на една литературна епоха в дадена национална литература има голямо значение и за решаването на проблеми, свързани с общоевропейския развоен процес на литературата, и ако ние не решим този въпрос в бъдещата ни многотомна история на българската литература, то ние все едно не сме изпълнили нашия дълг към другите европейски народи и не сме разбрали, че задачата ни е била не само от национален, но и от общоевропейски мащаб.

Още в началото на нашия семинар др. Ничев ни обеща да организира някакъв, както той се изрази, „бароков подсеминар“. Сега аз не си правя никакви илюзии, че бих могла да реша тези въпроси сама. Искам само да споделя тук някои мои съображения, като ще изхождам пак от един по-широк контекст.

От наблюденията върху барока в другите славянски и не само славянски страни можем да стигнем до заключението, че появата на барока в дадена национална литература предполага известна по-голяма стабилизация и материално възмогване на управляващите слоеве, стигащо чак до известна пищност и помпозност. Думата „багоссо“, от португалско-италиански произход, означава вид перли с необикновени странни форми. Естествено етимологията на едно понятие невинаги подпомага неговото разбиране. В случая обаче тя добре изтъква една от съществените черти на барока в литературата — стремежа му да изненадва, да учудва с необикновеното и изящното. Трябва естествено в една страна да има среда, която да се нуждае от такава литература. Бароковото изкуство е тясно свързано или с богати дворцови среди (и неслучайно тъкмо в епохата на барока разцъфтява панегиричното творчество), или с плебейските среди (бароковата сатира и комедия) в градовете, напреднали вече в своето икономическо развитие. В България такива среди липсват. И в същност и студиите на Бехиньова говорят само за известни барокови черти в българската възрожденска историография и в литературата на българските католици, но не и за барок в българската литература. Самата чешка българистка признава, че паметниците, останали от българското католическо духовенство, писани на латински или „илирийски“, т. е. хърватски, не са оставили следи в развитието на българската литература (Литературна мисъл, 1975, кн. 2, с. 83). Това съвсем не значи, че в

новата история на българската литература не трябва да се отдели място и да се разглежда творчеството на българските католици; напротив, и този въпрос трябва да бъде разгледан, но трябва да се определят истинските му мащаби. Ще трябва да се изтъкне, че това е едно странично явление, което не се намира в главното русло на развитието на българската литература, не е стимулирало собствен домашен корен да роди нов клон, нито пък е оказало влияние върху по-нататъшния развоен процес на нашата литература.

Днешните изследователи на барока изрично подчертават, че барокът е епоха на разкрепостяване на въображението, както ренесансът е разкрепостяване на разума (затова барокът в известен смисъл е подготвил романтизма и романтиците високо са ценили бароковите творци). У българските католически писатели и в българската историография такова разкрепостяване не става и не може да стане. Бароковите черти на тяхната поетика (доколкото ги има) са свързани по-скоро със средновековния алегоризъм, който борави с обективизирана и институционализирана символика (подобни черти притежават и творбите на Бозвели). Изтъкнатият вече стремеж на българската литература към автентизъм, породен между другото и от факта, че българската литература не се създава от висши, аристократически среди, упорито се противопоставя на всякакво изящество, лукс и излишни украшения, дори на излишния дидактизъм. Великата простота на Паисиевата история е качество, съзнателно възприето и приложено от светогорския монах. Съпоставката, направена от Людмила Боева, между „Житието“ на Доситей Обрадович и това на Софроний, показва до каква степен Софрониевото житие е освободено от всякакъв баласт на учения дидактичен апарат и колко модерно ни звучи то, тъй като представлява почти документална мемоарна проза, потресаваща със своя автентизъм, обективизъм и непосредствеността на изложението. Със същите качества се отличава впрочем и една от най-големите български книги, „Записките“ на Захари Стоянов. Тук искам да отворя скоба, за да подчертая, че е много полезно да бъдат прегледани и други наши компаративистични трудове, за да видим до какви изводи за българската национална специфика стигат техните автори.

Но да се върнем към въпроса за барока. Нито в творчеството на българските католически писатели, нито в българската историография не се появява и не може да се появи и основният за бароковата литература конфликт, очертал се още в момента, когато Ренесансът е достигнал своя връх, и породен от необходимостта да се избира между двата съперничащи помежду си мирогледни модела — християнския и античния. От античната култура — извор на цялата европейска цивилизация, се ползувало и Средновековието, но едва творците на Ренесанса отхвърлят и в подбора, и в интерпретацията на античното наследство посредничеството на църквата. Античният модел засиява с цялата си светска привлекателна сила. Барокът е епохата, в която се извършва усилена конфронтация между античното и християнското, завършила с повелята „античната култура в служба на християнството“. Освободен от църковните рамки, така да се каже, „индивидуалистичен“ класицизъм се появява в българската литература едва у Пенчо Славейков и у някои български модернисти и в това отношение българската литература не прави изключение от южнославянските (само хърватската в своя дубровнишко-далматински период изживява и Ренесанса, и барока благодарение на непосредствената си близост с Италия и по-дълго запазената свобода). В кръга на византийската култура истинско, свободно възраждане на античния модел въобще не се извършва и затова в литературите от този кръг не може да се появи и основният конфликт от епохата на барока между античния и християнския модел. Но тъй като развитието на културата и човешката мисъл върви не по права линия, издигаща се нагоре, а, както знаем, по спирала, по времето на модернизма, наричан още неоромантизъм, и следователно в своята същ-

ност повтарящ и известни черти на барока, отново се появява, и то още с по-голяма настойчивост, въпросът: християнският или античният модел? Само че модернизмът, особено западноевропейският, го решава в полза на античното. Пенчо Славейков съвсем определено поставя в творчеството си този въпрос и по този начин, от една страна, попълва една от съществените празнини, останали поради липса на барок в българската литература, от друга страна, се свързва с модернистите, защото неговото решение е близко до тяхното. И тук твърде интересен е фактът, че Славейковото решение е много необикновено в контекста на славянския парнасизъм и модернизъм. С изключение на някои чешки парнаристи славянските парнаристи и модернисти след първоначалното опиянение от възможностите, които им предлага античният модел, се завръщат към християнския. А Славейков дори търси и намира солидна основа, която крепи неговия избор. С наблюдателното си и прозорливо око открива безспорни аналогии между редица български народни мотиви, поговорки, вярвания, които здраво свързват българския фолклор и народното светоусещане с античния модел, чийто наследник са заселилите се на Балканския полуостров народи. Нима античният модел, недопуснат и непознат дълго време на писаното българско творчество, е проникнал толкова дълбоко в народното съзнание, че един ден е трябвало да избликне оригиналното творчество на един голям български писател? В една литература, в която не съществува родна класическа традиция, нито класицистично програмно литературно течение, се появява решителен опит да се издигне елинският модел и това най-добре проличава в „Кървава песен“, макар че поетът невинаги е последователен.

Въпросът за отношението към античната култура в славянските страни е въобще един от възловите проблеми на славянското сравнително литературознание. Западноевропейските влияния върху славянските литератури са често нашествие на образци, свързани с естетизма, аристократизма и ахисторизма,¹ с други думи, с комплекс от черти, типични за античния модел. Този модел славянските литератури приемат само временно и обикновено му противопоставят християнския. Така е още през XVI в. в творчеството на най-изтъкнатите славянски ренесансови творци Ян Кохановски и Иван Гундулич. Когато славянските страни загубват свободата си, античният аристократизъм, презрението към слабите, към робите стават още по-неприемливи за народите, които сами са под иго. Опозицията срещу предлагания от Запада елински модел е в повечето славянски страни толкова силна, че, както знаем, Толстой в известен период смята дори целия Запад за опасен, защото е изоставил християнските норми. Изглежда, че интуицията на много славянски творци им е подсказала, че силният на Запад стремеж да се издигне отново античният модел, поставящ красотата по-горе от етиката, трябва да доведе до възвръщането и към останалите му конститутивни елементи — робовладелчеството и стремежа към създаването на опряната върху него империя. И тази идея, а за съжаление и практиката наистина се възроди в хитлеризма и фашизма, които присъждаха на цели народи, и предимно на славянските, съдбата на роби на германския и италианския елит. Всяка културна формация е органическо цяло — приемем ли някои нейни съществени елементи, трябва да приемем цялото или да го отхвърлим.

Съществува още един много важен въпрос, свързан с написването на бъдещата многотомна история на българската литература, който аз само ще загатна. Ако речем да се поучим от собствените си грешки, то струва ми се, че трябва да обърнем внимание на едни от основните недъзи на нашата Академична история на литературата: разрасъл се до небивали размери биографизъм — наследство от средновековната агиография, и липсата на присъствието на адресата, т. е.

¹ Ахисторизъм — липса на историзъм — б. а.

читателя, в тази „История“ — грешки, които не бива да се повтарят. Не може напълно да се разбере творчеството на един писател и неговото място в дадена национална литература, ако в нейната история не се очертае рецепцията на националните творци в самото им общество. Съвременното литературознание все по-настойчиво изтъква, че четецът е звено в един литературен процес, не по-малко важно от твореца и творбата. Ако искаме да разберем „значещата структура“ на собствената си литература, трябва да я погледнем и от гледището на нейния консуматор. Струва ми се, че в това отношение „Историята на полската литература“ от Юлиан Кшижановски е един образец. Там много често се показват мащабите на един писател и неговото място в националната литература посредством разкриването на реакциите на читателите и критиците. Кшижановски добре познава полската читателска публика и нейните вкусове през различните епохи. Читателите постоянно присъствуват на страниците на тази „История“. Когато пише за Болеслав Прус, Кшижановски отбелязва: „Беше хуморист, дори велик хуморист, а тази категория писатели никога не се е радвала на успех в Полша, а особено през XIX в., века на робството.“

Но познаването на вкуса на читателите в определени исторически епохи не може да бъде пълно, когато не е проучено и творчеството на второстепенните и третостепенните творци от дадена епоха, понякога бездарни, днес вече забравени, но на времето ценени и жадно четени, понякога дори по-жадно от тези, които са влезли в историята на нашата литература като нейни най-големи създатели.

Накрая искам да цитирам думите на полския теоретик на литературната история Йежи Зйомек: „Историята на литературата се отличава от другите истории с това, че принадлежи към героичната историография, т. е. не е само сбор от творби, но и сбор от ценности.“ Тъкмо затова историята на една национална литература ще изпълни своята задача само тогава, когато изтъкне националната специфика, когато успее да намери и да представи онези своеобразни ценности, които даденият народ внася в общоевропейската и световната общност, ценности, които в този вид, в това съчетание, в тази форма може да предложи само той.

КЪМ ПРЕДИСТОРИЯТА НА БЪДЕЩАТА ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

(Методологически размисли)

Никола Георгиев

I

След като вече десетилетия наред българската литературна история изследва преломите в нашия литературен процес, дойде време да се заеме тя и с още една, практически второстепенна, но може би решителна за момента задача — да изследва преломите в собствения си развой. А подобни преломи има и ако те не се изживяват със същата острота, както в художественото творчество, нужно е да се осъзнават и обясняват със същата яснота, защото от заобикалянето им може да спечели само. . . спокойният сън на литературните историци.

Сложните, трудно доловими етапи на най-новия прелом се избистриха буквално пред очите ни в новата представа за начина, по който се създава литературна история. Беше време — мнозина го помнят, всички го знаят, — когато основната тежест на такова начинание падаше върху събирането и подреждането на така наречения фактически материал, а в представите за основния дял в работата на литературния историк влизаше прочитането на камари книги, ровенето из архиви и документи и добросъвестният труд, труд и пак труд. Трудовата емпирия заема водещо място в тоя род дейност, а що се отнася до теорията и методологията, на тях се отрежда дял, по-голям или по-малък, но по правило подчинен на фактите като спомагателно средство в името на главната цел. В това различно степенуване на теоретичността на единия край застава позитивистичната тактика на отлагането — „Да събираме и обработваме факти, без да бързаме да обобщаваме и теоретизираме, защото още не сме готови за това“, — а на другия край стои дедуктивистичната тактика на прибързаността: някаква обща, недостатъчно конкретизирана теоретическа схема се съчетава с фактическия материал, който, непроникнат от нея, бързо тръгва по своя път. (За жалост случваше се роля на такава повърхностно прилагана теоретическа концепция да изпълняват и принципите на историческия материализъм.) Разбира се, да твърдим, че в досегашната литературна история емпиричното фактосъбиращество безпрепятствено е господствувало над концептуалността, би значело да извършим тежка несправедливост спрямо предходниците си и истината; едното споменаване на имената на Вико, на Шлегеловци, Хегел, Бокъл, Брюнеттиер, Енекен, Веселовски, Овсянко-Куликовски, а в България на Шишманов и Боян Пенев, както и простото напомняне на извършеното от марксисткото литературнознание от Меринг до наши дни е достатъчно да охлади критично-обновителния плам на новия литературен историк. Никой обаче не може да отрече на този нов

литературен историк, че в неговото разбиране на задачите на научната му област нещо действително и чувствително се е променило — променило се е досегашното съотношение между концептуалност и фактографичност. При цялата огрубеност на подобни обобщения все пак можем да обобщим, че предходният тип литературна история се е разглеждал предимно като частно приложна дисциплина, спрямо която теоретическата концепция стои твърде далеч — било далеч във времето („нека теоретизират бъдещите поколения“), било далеч в по-висшите теоретични пластове на познанието („ние, литературните историци, вършим добросъвестно работата си, а комуто е охота и призвание, нека гради теориите си, впрочем много често произволни и необосновани, върху безспорната и здраво обоснована почва на нашите постижения“). Днес подобен подход е вече анахронизъм, както е анахронизъм, макар и далеч неизживян, психологическото, а и научно обективното недоверие между литературоведите на „положителния факт“ и литературоведите на „отвлечените обобщения“. Относителният дял на теоретичността в литературната история се увеличи до такава степен, че тя, изглежда, доведе до същностна промяна в методите и задачите на тази наука. И едва ли ще преувеличим много, ако сравним промяната с преобръщането на айсберга — водещата и подтиснатата част, фактографичността и теоретичността размениха местата си.

Тази промяна ясно се долавя в атмосферата на днешната литературна история и безспорно се налага в плодовете на нейната дейност. Само до преди няколко десетилетия като количество и като представителни за жанра си се налагаха литературни истории от рода на Гюстав Лансоновите¹ („лансонизъм“ е станало във Франция нарицателно име за литературноисторическа позитивистичност), на Даниел Морне², на Оксфордския университет³ или методологически сродните им компаративистични истории на Ф. Балдансперже⁴ и Ван Тигем⁵, а у нас — на Ал. Т.-Балан⁶ и на Малчо Николов⁷. Добре написаните между тях будят уважение със своята обхватност, точност и осведомителност и едва ли някой, пък бил той и най-резкият им методологически отрицател, ще се подпише под твърдението, че те са изгубено време за литературната наука. И добре написаните между тях обаче винаги са будели чувство за теоретическа недостатъчност у читателите, а и в откровените признания на авторите — чувство, което днес взема решителен превес, и, най-просто формулирано, се състои в следното: човек дочита тези трудове по литературна история с глава, препълнена от имена, дати, заглавия, успоредици, литературни и нелитературни факти и с много бедни изводи за двигателите и същността на литературния процес. По време на количественото и репрезентативното надмощие на позитивизма изследвания с по-ясно осъзната изходна концепция се възприемат с нескривано недоверие, като единични, понякога и чудати отклонения от „правия път“ на този научен жанр — или направо изключвани от него. (В тази обстановка например упреците, които са се посипали върху предпоставения еволюционизъм на Брюнетиев⁸, отричат на първо място принципа на подобен вид историзиране, а след това правомерността на аналогията между биологичен и литературен процес!) С подобна представа за миналото (а тя може да е огрубена, но не и невярна) днес още по-живо усе-

¹ Напр. G. Lanson. Histoire de la littérature française. Paris, 1894.

² D. Mornet. Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines. Paris, 1927.

³ The Oxford History of English Literature. Vol. I—XXXI.

⁴ Напр. F. Baldensperger. Goethe en France. 1904.

⁵ Напр. P. van Tieghem. Le Romantisme dans la littérature européenne. Paris, 1948.

⁶ А. Т.-Балан. Българска литература. С., 1896.

⁷ М. Николов. История на българската литература от Петка Славейкова до наши дни. С., 1943.

⁸ Впрочем и Брюнетиев не им остава дължен; старият тип история, казва той, само описва, новият — обяснява. (F. Brunetière. L'évolution de la poésie lyrique en France. Paris, 1899, с. 4.)

щаме промяната в съотношението между теоретизъм и фактографизъм, промяна, която започва от новото съотношение на заглавията в библиографските данни за трудовете по литературна история и завършва в новите представи за задачите и „жанровата“ типичност на съвременното литературноисторическо изследване. Справедливо или не, но е факт, че на предишните „системни курсове“⁹ започна да се гледа като на въстъпителни ориентиращи помагала, а от представителните и научно приносните трудове по литературна история вече се изисква друг подход и други резултати. Голяма промяна настъпи и в професионалната диференцираност и научната насоченост на литературния историк. Така например, макар че по ерудираност той, по всичко изглежда, не отстъпва на пословично трудолюбивия си предходник, изследванията му са по-ограничени, т. е. подборни в обема и насоката си; отказвайки се от описателна всеобхватност, той търси нещо, което явно цели повече — концептуална цялостност. Колкото и да е обилен фактическият му материал, за него той е равностойна съставка, а много често и откровено спомагателна основа на теоретически обобщения, които организират и осмислят този материал и приносно насочват към много по-високи проблеми — за същността на художествения процес и художествената специфика, за националното своеобразие на една литература, за човека като участник в нацията и културата. И без да твърдим, че позитивизмът е бил активно дехуманизиращ в насоката си, можем да добавим, че теоретизирането на съвременната литературна история доведе и нейното ново хуманизиране.

Макар и непрекъснато разклащано, и то в посока към теоретичността, напрегнатото равновесие между емпиричност и теоретичност е главен белег на типичните литературноисторически трудове от новия вид. Трудно е да се каже например дали изследването на Г. Гачев¹⁰ е повече история на българската литература от първата половина на XIX в. или пък доказателство на тезата (друг е въпросът, доколко успешно), че избързаното развитие е закономерност за „изостаналите“ национални литератури. Или пък великолепно изследване на Лихачов „Човекът в староруската литература“¹¹ — конкретната историчност ли преобладава в него или теоретическата проблематика относно своеобразието на човешкото изображение в художествената литература? В друг характерен труд поразително богатият фактически материал из древната и средновековната литература се уравнива с упоритата теза на автора Ернст Курциус¹², че развитие в литературата няма — ни избързано, ни забавено. Вместо някогашните „общии“ и „всеобщии“ истории на литературата В. Мушг пише „Трагична история на литературата“¹³, която в своя разрез е също достатъчно обща и фактологично обилна, но в която европейската литература от Омир до Т. Ман е прочетена през черните очила на Хайдегеровия екзистенциализъм. Истории на отделните национални литератури се пишат и четат и сега, но справочниците убеждават, че научният интерес се заостря към изследвания с по-концептуална ориентираност, които още в заглавието си поставят например въпроса за „смъртта на трагедията“ през последните два века.¹⁴ Общото отместване от количествена към качествена обхватност донесе или поне утвърди похвата на подборното сондиране, който по времето на Лансон уважаващият себе си литературен историк едва ли би дръзнал да приложи. От многото примери в това отношение ще напомним само ши-

⁹ От съвременен гледище назоваването на тези аморфни, неконципирани истории „системен курс“ се превърна в неволна „ирония в термина“.

¹⁰ Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

¹¹ Д. С. Лихачов. Человек в литературе древней Руси. М., 1958.

¹² E. R. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

¹³ W. Muschg. Tragische Literaturgeschichte. Bern, 1953.

¹⁴ G. Steiner. The Death of Tragedy. London, 1961.

роко превежданата и четена книга на Ерих Ауербах „Мимезис“¹⁵, защото, първо, тя добре онагледява възможността да се проследи развитието на изобразителните принципи в литературата чрез находчиво подбрани „проби“ от произведения на различни епохи и, второ, защото собствената ѝ история символично изразява изследователския преход в съвременната литературна история. Както споделя авторът, в тоя ѝ вид книгата „Мимезис“ дължим на... бедността на библиотеките, в които е писана. Прокуден от нацизма, Ауербах се преселва в Цариград със замисъла на книгата в главата си, със събран донякъде материал и с намерението да прочете още „известен брой“ изследвания, преди да седне да я пише. В местните библиотеки обаче го очаквала неприятна изненада — повечето от тези изследвания липсвали. Така се появява книга, в която уважението към проловутия „научен апарат“ е заменено с други изследователски ценности. „Ако работех при други условия, продължава ироничната си изповед Ауербах, вероятно щях да прочета предвидените книги, но дали щях да напиша своята?“ С времето това признание доби надличен и много знаменателен смисъл, в който личната случайност се превърна в историко-методологическа закономерност... Що се отнася до българската литературна наука, която мнозина открито или прикрито подозират в изостаналост и провинциализъм, отместването към по-задълбочен исторически теоретизъм в нея протече като че ли по-рязко, отколкото в много други страни. Това всеки може да долови, ако съпостави например „История на българската литература“ от Иван Богданов с почти едновременно публикуваните „Панорама на българската литература“ от П. Зарев и „Увод в южнославянския реализъм“ от Б. Ничев. Това всеки може да почувствува, ако проникне в състоянието на духовете на днешните наши литературни историци. Знаменателният сам по себе си помисъл да се напише обхватна, методологически последователна, теоретически задълбочена история на българската литература, като раздвижи силите на нашите учени, извади наяве нова представа за последователността, трудностите и целите в осъществяването на подобно начинание. Наместо старата последователност „Първо фактите, после теорията“ сега се чува обратното: „Първо да си изясним концепцията, да премислим теоретически, а с фактическия материал ще се справим след това по-леко!“

За добро или за лошо е тази промяна? Единствено сигурното в случая е, че е станала, а дали ще е за добро, ще зависи от това, доколко ще я осъзнаем и доколко ще оползотворим силните ѝ страни и подтиснем отрицателните. Очевидно тази промяна е закономерна, поради което наивният научен оптимизъм може да се изкуши да я обяви сама по себе си за ценна, за нова крачка напред. Ценна обаче ще бъде тя само ако новото движение от фактографичност към теоретичност овреме и целенасочено се овладее, за да не стигне до грозящото го на другия край занемаряване на изследователската работа в концептуална предвзетост, готова не само да каже „толкова по-зле за фактите“, но и да им обърне гръб.

Изправяме се следователно пред престарата и вечно обновяваща се гносеологическа дилема и за да разберем мястото си в нея, полезно ще е може би да потърсим най-преките причини за новата методологическа ситуация в нашата литературна история. Те са и много, и сложно свързани, но три между тях изглеждат особено важни: повсеместната криза на фактосъбираческия позитивизъм, разгръщането на марксистката методология и новото отношение на българската научна и обществена мисъл към спецификата на нашата литература. Ще се спрем с по няколко думи на всяка от тях, защото, докато не се убедим и в неслучайността на новата методологическа ситуация, трудно можем да погледнем на нея достатъчно задълбочено и делово.

¹⁵ E. Auerbach. Mimesis. Bern, 1946.

От първите години на нашия век фактосъбираческият позитивизъм започна да губи някогашното си обаяние дори в собствената си светая светих — буржоазната обществена история. Оптимистичното опиянение на буржоазната мисловност от XIX в., вярата в „точното“ и „обективно“ изследване, в силата на фактите и постижимостта на „вечната“ и „безпристрастна“ истина скоро се удари в собствената си методологическа ограниченост и в далеч неоптимистичните перспективи на нейните класови носители. След драстичния бунт на Кроче като философ и историк не само неотомистът Жан Маритен окачествява тоя позитивизъм като „детински наивен“, но и аналитично мислещият Е. Кар насмешливо оприличава носителите му на невинните обитатели на рая, които не чувствуват нужда да прикрият голите факти дори със смокиновия лист на някаква теория.¹⁶ В нашите десетилетия стана ясна ефимерността на призива „първо фактите, после теорията“ — защото времето на изцяло събраните факти, а с него и времето на изводите никога няма да дойде и защото по думите на Х. Йенсен, а и на много други историци-немарксистки „ненасоченото от теорията фактосъбирачество е работа безцелна и безсмислена“. И най-сетне самото понятие „исторически факт“, непоклатимият камък в построенията на позитивизма, бе гносеологически разклатено, операционално омаловажено. Бейкър, Тойнби, Хъйзинга, Попер — с една дума, светилата на съвременната буржоазна история, подложиха „факта“ на скептичен разбор, който в ред точки се оказва задълбочен и марксистки приемлив, но в други — кантиански априористичен и агностичен.

Това развитие на нещата в обществената история по всичко изглежда се е отразило, т. е. продължило и в областта на литературната. Наистина преки доказателства за такава връзка трудно може да се посочат; налице са дори изказвания, водещи към противоположна хипотеза. Ето например как един от най-задълбочено мислещите наши литературоведи, присъединявайки се към Р. Уелек, определя разликите между обществената и литературната история: „Ако историческата наука се стреми да установи преди всичко това, което е било, то литературната история е дисциплина за живото, функционалното, онова от миналото, което присъествува в настоящето.“¹⁷ С тоя възглед литературният историк трудно може да се съгласи, особено ако е малко-много запознат с недъзите на презентистката концепция през нашия век. Още по-малко може да се съгласи с нея съвременният обществен историк, защото в задачата „да установява преди всичко това, което е било“ той ще долови не само духа, но и буквата на всеизвестния призив „Wie es eigentlich gewesen“ („Както в действителност е било“) — така Леополд Ранке, великият вдъхновител на издребняващия позитивизъм, формулира историко-изследователския принцип, който стана основен вдъхновител на буржоазната методология през XIX в. и основен прицел за критики и насмешки през нашия век. Тъкмо този обрат, изразен в кризата на буржоазната историческа методология и критическото възмогване на марксистката мисъл, навежда на извода, че усиляването на историческия теоретизъм е обусловено по обратен път от отслабването на позитивизма в обществената история.

Другият важен фактор в методологическия поврат действува в права посока и от по-голяма близост: това е все по-дълбокото навлизане на марксистката методология в литературната история. Едва ли някой ще отрече, че способността на литературната история — способност ефимерна и коварна — да компенсира до време бедната теоретичност с богата фактичност, се оказва една от частните задръжки за равномерното усвояване на марксистката методология в този дял на литературознанието. А за тази компенсация рано или късно се плаща скъпо

¹⁶ E. Carr. What is History. London, 1964, с. 20.

¹⁷ Б. Ничев. Методологически проблеми на българската литературна история. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 52.

с творческите разочарования на авторите и методологически деформираното съзнание на читателите. В природата на марксизма живее винаги буден каузално-интерпретационният дух и бойката нетърпимост към повърхностното и безтеоретично фактосъбирачество. И докато буржоазната историческа методология, дори след силните трусове в старинния позитивизъм, продължава да се колебае (например у Еджууд) дали все пак въпросът „как е станало“ не е първостепенен и не предхожда по важност въпроса „защо е станало“, за марксизма подобно неравновесие между факт и причинно обяснение е несъстоятелно. Затова и несъстоятелни за неговата мисловност са трудовете по литературна история, в които равновесието между двете страни е нарушено — пък било то в полза на богатия и „добросъвестно изпипан“ фактически материал. С една дума, новият дух, обхванал нашите литературни историци, и плановете им за голямата история на българската литература са нова победа на марксизма в областта на една частна, но обществено немаловажна наука. . . Преди около сто години един млад университетски преподавател въведе слушателите си в курса по историческа поетика с думицата *poétique* и се опита да ги убеди, че литературната история може да стане наука само когато се научи да отговаря или поне да поставя въпроса „защо“.¹⁸ С това сериозно свое изискване не можа да се справи и Александър Веселовски, може би най-блестящият и далновиден представител на литературоведския позитивизъм, и неговият неуспех се превръща в едно от благородните предизвикателства на миналото към марксистката методология днес.

За промените в настройката на българските литературни историци допринесе и един по-частен, вече специфично български фактор. През последните години у нас все повече се усилваше вниманието към мястото на българската литература в европейския и световния литературен процес, което постепенно оформи като неотложни и незаобиколими следните въпроси: самобитен ли е българският литературен процес, вътрешно обусловени ли са и кои именно са неговите движещи фактори, до каква степен в него действуват по-общии (балкански, европейски, световни) развойни закономерности и влияния, доколко са приложими към него по-общите литературноисторически категории барок, класицизъм, романтизъм, символизъм, модернизъм. Едва ли има български литературовед, който да не изживява повратната новота на тази проблематика и свързаните с нея промени в изследователската постановка на литературната история. Много добре е уловена тя в доклада на Б. Ничев, в който тя се носи от първата до последната дума, а ред формулировки пряко се подвеждат към ситуацията, която съвременната теория на научната революция определя като „преломна“ (или „кризисна“, в подрастичната терминология на Т. Кун).¹⁹ Размерът на промяната може да се улови например в начина, по който към въпроса, приложими ли са към българската литература категориите романтизъм, класицизъм, сантиментализъм, подхождаме днес, и начина, по който са подхождали към него Шишманов, Арнаудов,

¹⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940.

¹⁹ Б. Ничев казва: „Липсата на необходимата литературноисторическа оптика ни изправя пред ред обикновено подминавани явления, които се превръщат в абсурдни на нашата литературна история, пред парадокси, които няма как да си обясним, а които не можем да се правим вече, че не забелязваме.“ Това определение точно съвпада с най-разпространената днес представа за хода на научната революция. Най-напред старата научна постановка не иска или не може да види фактите, които стоят извън нейните рамки и, казано с думите на Ничев, ги „подминава“. С научното развитие обаче продължават да прииждат и да се натрупват такива факти, така че неизбежно се стига до деня, в който старата постановка „не може да се прави вече, че не ги забелязва“. Следва опит противоречащите факти да бъдат приобщени в старата научна постановка чрез нейното умерено допълване и усъвършенствуване. В новата си среда обаче тези факти упорито остават чуждо тяло, та дори и „абсурди“ и „парадокси“, казано още един път с думите на Ничев, които вопият за радикално нова научна постановка. И тя рано или късно се появява. (Срв. Т. Кун. Структура научных революций. М., 1975.)

а дори и Боян Пенев. Убедително очертава тази промяна и Боян Ничев, но не така убедително изглежда обяснението му на нейната същност. Според него нашите именити предходници просто съзнателно са се отказали от възможността да „подвеждат“ (?) българската литература в рамките на чуждестранни категории — „те не пожелаха да подвеждат нашето литературно развитие към европейския терминологичен етикет“ — и тайната на отказа им е в тяхната „поразителна толерантност към самобитността на българския литературен процес“. Това обяснение смесва минало с настояще и натрапва на миналото присъщи нам и непри- същи нему проблеми и проблемна настройка. То чете историята с обратна дата и при цялата опасност на аналогията може да се сравни с твърдението, че Ари- стотел съзнателно се е отказал да въведе понятието „отчуждение“ в етиката си. Днешният наш проблем за самобитността на българската литература или при- мерно за класицизма в нея е част от научна постановка и мисловна настройка, която така се различава от предходната, че трябва да говорим за два различни проблема, а дори и да заключим, че за нашите предходници това изобщо не се е слагало като проблем. Не че самобитността и връзките на българската литература не са ги занимавали — занимавали са ги, но в насоки, очертани от тогавашната научна и духовна постановка: примерно в историческо-компаративно, културно- историческо или художествено и духовно ценностно отношение (особено харак- терно изявено у Боян Пенев, комуто впрочем трудно може да бъде вменена „из- ключителна толерантност“ към самобитността на българската литература). Нашата проблемна ситуация е качествено нова, така че „отказът“ на проф. Шиш- манов и колегите му да измерват българската литература с небългарски литера- турни категории не е отказ нито с тогавашна, нито с актуална стойност и из- ползуван като довод в подкрепа на подобна линия днес, той може да има емо- ционален, но не и научен ефект. А подобно размиване на границите между ми- налото и настоящето пречи на нашето самопознание, спъва осъзнаването на но- вата ни ситуация и задачи, които са не само разширяване и развитие на досегаш- ните, но са и ново идейно и методологическо качество.

Новата сравнително-типологична проблематика на българското литературно- знание, новите проблеми за нейната самобитност и вчлененост в световния литературен процес, за индивидуалното и общото в нейните движещи фактори крият в себе си богат теоретичен заряд, непознато богат за досегашното разви- тие на нашата литературна история. Това е може би една от важните причини, третата в нашето изброяване, за безспорния и ускорен процес на теоретизиране на литературната ни история.

Подобни причини може да се посочат още не една и две, но почти всички те ще бъдат само междинна точка между литературната история и социалистическото общество с неговото идеологическо и научно развитие. Налице е процес, чиято закономерност едва ли някой ще оспори и която при все това влече със себе си твърде много допълнителни проблеми.

Теоретизирането на литературната история и историзирането на литератур- ната наука (последното очевидно свързано с превалянето на структуралистката вълна) е обусловен, неслучаен, но не и автоматически налагащ се процес. Той създава обща, но не и всеобща атмосфера, увлича значителни групи учени, раз- горещява едни във вярата, че разковничето на проклетите въпроси вече е наме- рено,²⁰ охлажда други до крайностите на скептичeskото отрицание, оставя трети

²⁰ Ето пример за подобно, струва ми се, разгорещяване: „По същество историческият принцип е единственият и напълно достатъчен изследователски принцип, който в широкото му разбиране дава възможност да се схване литературната творба в органичeskото единство на всички нейни страни“, „последователно прокараният исторически принцип дава гаранция за методологически монизъм“ (Л. И. Емилиянов в редактирания от него сборник „Анализ лите- ратурного произведения“. Л., 1976, с. 66).

в изчаквателна позиция. И макар че в тази неравномерност няма нищо изненадващо, в нея все пак има нещо показателно за природата на литературната история. Типична обществена наука, литературната история получава подтици за промяна на постановката си чрез по-сложни, по-далечни и опосредствувани пътища, което пък, преведено на субективно равнище, означава, че литературният историк по-трудно може да се убеди в наложителността да промени изследователската постановка, в която са го обучили и която вече е привикнал да прилага. В природните и опитните науки преходите също не са безболезнени, но техният механизъм е явно по-очевиден и съответно по-властно действащ. Може би затова и тъкмо към тях най-вече се отнася определението за хода на научната революция, което приведохме по-горе (бел. 19). В тоя род науки е възможно (нека припомним един-два азбучни примера) учените с теглилка в ръка да се усъмнят в многовековната теория за топлорода, с телескоп пред очите си — в системата на Птоломей или на Кант-Лаплас, чрез неочакваното сияние във вюрцбургската лаборатория на Рентген — да променят коренно представите си за катодните лъчи. В литературната история такъв пряк натиск на новооткрити наблюдения върху староутвърдени схващания се среща толкова рядко, колкото са чести промените в нейната постановка. През изтеклите три десетилетия например нашата литературна история преживя най-малко три важни промени и техният основен подтик не дойде от новооткрити наблюдения в точния смисъл на думата. Вярно е, че през това време бяха открити рдващо много нови неща, вярно е, че измененията в съвременната художествена литература повлияха върху разбиранията ни за предишната, но вярно е също така, че ако движещите сили останеха затворени само в индуктивния кръг литературни явления—литературна история, тази наука не би преживяла методологическите трусове и преориентирания, които действително преживя. От своя страна природните и опитните науки също не остават в кръга на собствената си индукция — силата на традуктивното и дедуктивното въздействие, приносите на съседните научни области и подтиците от философските и идейните движения на времето са много важен двигател и в тяхното развитие, но разликата между тях и науки като литературната история поне в количествено измерение трудно може да се оспори.

Разликата в механизма на повратите навежда на изводи, някои от които са от пряко практическо естество. Ако, както показва развоят на природните и опитните науки, много и много учени твърдоглаво са отказвали да приемат новите постановки дори когато доводите в тяхна полза е можело „с око да се видят и с ръка да се пипнат“, не бива да се изненадваме от разногласията в една научна област с такова сложно и опосредствувано обуславяне на повратите и с такава трудна измеримост на техните ценности и предимства. По-нататък тая разлика изисква литературната история в името на своето самопознание и ориентиране особено внимателно да следи как се развиват съседните ѝ, пък и не само съседните ѝ научни и социални области — от тях забележимо или незабележимо ще проникват методологически трансформиращи я сили. Различното въздействие на новото наблюдение и новия факт върху промяната на научната постановка навежда и на някои по-общи размисли за съставките и задачите на литературната история и на първо място за същността на така наречения литературноисторически факт.

II

Факт и литературна история, литературна история и факт така здраво са се сраснали в представите ни, че трудно ни идва наум да разложим единството им и анализираме неговата видимо основополагаща съставка, факта. За днешния тип мислене обаче това „органично“ срастване се превърна в бомба със закъсни-

тел, положена в основите на внушителна сграда — закъснител, който не закъснѣя да влезе в действие.

Понятието „факт в литературната история“ е смислово нееднородно. В него има поне две основни значения, чиито разлики отразяват и нееднородността в развитието на литературната история през последните сто години.

Първото в тях засяга взаимното кръстосване на явления от две или повече измерими равнища, на събития с физическа, социална и комуникационна стойност (в него най-просто се проявява началното значение на „factus“, т. е. „извършено“, „сторено“). Яворов излиза за първи път в печата през 1896 г., Гео Милев е кореспондирал с Верхарен, във Вазовия роман „Нова земя“ има ред автобиографични единици, Алеко е другарувал с Пенчо Славейков — ето само два-три примера за пълното множество на литературноисторическите факти в тяхното първо и първично значение. Никой не ще отрече смисъла на тяхното откриване, събиране, обработване и всеки скептик би могъл да се отнесе с по-голяма снизходителност към това, което психологията на научния труд определя като генерализация на проблема и ценностите, а обикновеното мислене като прекомерно изследователско увлечение, като неспособност на учения да прецени, че неговото откритие примерно, че едн-кой си поет е роден не на 23-и, а на 25 ноември, е по-важно за любителите на хороскопите, отколкото за литературната наука. И ако зад невинността на подобна научна разпаленост стояха далеч невинни теоретически слабости, нека все пак се надяваме, че в променящите се условия на българската литературна история борбата с „фактолозите“ не ще поглъща вече толкова сили и страсти: едно поради по-трезвото виждане върху противоречието между емпирия и теория и друго — поради общото отстъпление на фактосъбирателския позитивизъм. За отслабването на фактологическия фетишизъм у нас ще повлияе може би и още една причина: въпреки че ръкописните архиви, българските и чуждестранните библиотеки и музеи продължават да крият много тайни, след досегашната работа едва ли някой разчита на откриването на нов фактически материал, който сам по себе си е способен да предизвика чувствителен обрат в представите за развоя на българската литература.

При цялата си видима правдивост последното твърдение едва ли ще допадне на мнозина — за едни то ще е прекомерно песимистично, а за други теоретически повърхностно. Но докато правотата на първите ще докаже или отхвърли бъдещето, правотата на вторите е ясна и сега. Това вярно в определен обсег твърдение по-остро от много други напомня за неправилността, т. е. недостатъчността в определението на понятието „литературноисторически факт“ и в разграничаването между неговите различни обективни съставки и значенията, влагани в него. Защото нима „чувствителните обрати“ в литературната история се извършват единствено под външен натиск, неопрени върху собствено литературни факти? И как в такъв случай става откриването на новите факти и какво, по-дълбоко погледнато, представляват те?

Странно или не, но в дъното на много от методологическите ни спорове лежи пренебрегването на простата и неоспорима истина, че не всичко станало и всичко измерено е научен факт, а още по-малко — факт за една отделна и частна наука. Като хубав плод на тези спорове, а и на общото ни развитие обаче нещата явно се изместиха на нова дискусийна и изследователска основа, на която вече владее възгледът, че първостепенна задача на литературната история е не само да събира и осмисля факти, но и да определя кое е и кое не е неин научен факт. И преди още промяната да е получила по-точен теоретически израз, тя се конкретизира върху ред практически въпроси, дискусиите по които са в равна степен показателни за развитието на литературната ни история и за богатството (или нежеланата двусмисленост) на понятието „литературноисторически факт“. Ето един-два по-злободневни примера.

Че в средата на миналия век на полуостров Крим се е водила голяма война, е факт. Факт ли е обаче това за историята на българската литература? Според мнозина литературни историци — да, и то толкова важен, че годината на Кримската война продължава да бъде опора за периодизационния дял на литературата ни през XIX в. В последните години обаче все по-енергични стават възраженията срещу приобщаването на Кримската война сред фактите на българската литературна история²¹ (използвам повода да се присъединя към тях). И възразява се не срещу безспорното въздействие на това голямо събитие върху обществения живот на българите, включително и върху тяхната литература, възразява се срещу неговото механично, скокообразно привличане сред периодизационните и развойните фактори на българската литература. Между Кримската война и българския литературен процес има дълга и опосредствувана причинно-следствена верига и само част от нейните звена могат да бъдат назовани факти на българската литературна история.

А ето и един още по-щастлив въпрос. Освобождението на България през 1878 г. повлиява много силно върху развитието на нашата литература. Как обаче този общественно-исторически факт трябва да стане литературноисторически? Най-леко, най-общоприето, а в наши дни най-проблематично се оказва утвърждаването на годината 1878 като периодизационна опора за българската литературна история. Още преди време Пантелей Зарев обърна внимание на несъответствието между простата категоричност на тази дата и сложно опосредствената, избързваща или забавена динамика на литературния процес,²² а днес все по-голям дял литературоведи, без да омаловажават ролята на това голямо национално и социално събитие, са склонни да извадят годината 1878 от кръга на научните литературноисторически факти.

Колебанията „да бъде или да не бъде“ дадено нещо факт за литературната история са трайни и естествени като идейното и методологическо напрежение, което движи тази наука. Затова и макар че всичко, което ще изброя по-долу, да се е случило, да е „факт“, да може да се измери, далеч не всичко, винаги и от всички се е възприемало и прилагало като литературноисторически факт: Вазов произхожда от средно заможено семейство и е бил член на консервативната партия; поетът Я. страда от халюцинозни пристъпи с мистична отсянка; през първите петнадесет години на нашия век количественият дял на личното местоимение „аз“ в българската лирика рязко се увеличава спрямо дела му през последните петнадесет години на миналия век; цикълът „Леворъчни пръстени“ е свързан с увлечението на Яворов по Мина Тодорова; Пенчо Славейков е пиел кафето си най-често в кафене „България“; от 70-те години на миналия век до двадесетте на нашия българският стих постъпателно увеличава дължината си, след което рязко се скъсява; у най-драматичните български лирици — Ботев, Яворов и Фурнаджиев, най-остра е и борбата между мъжкото и женското начало, при което амбивалентното, смесеното отношение на любов и омраза към женското начало ясно се противопоставя на омразата към мъжкото; опозицията в пространствения модел крайност—безкрайност, ограденост—неограденост дава основа за нравствени социални и ценностни измерения в българската литература през последните деветдесет години; българският роман се утвърждава като равностоен литературен вид едва когато българското общество се изгражда като многопластова структура и осъзнава сложността на своя строеж; излизането на „Моторни песни“ от Вапцаров бива отбелязано с една рецензия. . .

Всеки би могъл да добави още много подобни примери, с които да подчертае вече отбелязаните или да напомни за пропуснатите методологически насоки в иначе недългото развитие на българската литературна история. Едва ли обаче

²¹ Вж. напр. Ст. Таринска. За прехода от Средновековието към новото време в българската литература.

²² П. Зарев. Стил и художественост. С., 1960.

някой може да предложи някое фактически вярно твърдение, което с единодушие да бъде включено в апарата на литературната история и да му бъде признато правото на научен факт. „Да бъде или да не бъде“ за всяко от горните твърдения са се водили, а и сега се водят горещи принципни спорове и в рамките на общото ни методологическо единство литературните историци днес едва ли биха се спогодили кои от тях да зачеркнат като излишни и кои да подчертаят като водещи. В тези спорове се очертават два основни типа. Едните са, така да се каже, задочни: боравейки с фактологичен и терминологичен апарат, непознат или неприлаган от литературните историци на миналото, ние в определен смисъл спорим с тях. Другите са пък съвременни и са буквално очи в очи. Така например ентусиазмът на едни изследвачи, че историческата поетика на българската литература трябва да се гради и върху щателни статистически проучвания, се посреща с леден скептицизъм от други — за да не напомняме, че трети направо си запушват ушите, когато чуят „сухите“, „убийствените за изкуството“ числа, проценти и суми. Тия спорове, и особено втората група от тях, продължават със същата настойчивост да заплитат простата на пръв поглед представа за същността и функциите на литературноисторическия факт, но заедно с това — защото историята може да бъде учителка не само за другите, но и за самата себе си — подсказват няколко вторично прости извода:

1. Дали дадено наблюдение и измерение ще бъде включено в „репертоара“ на фактите зависи не само, пък дори и не толкова от собствените му свойства, колкото от връзката му чрез подобни нему с по-обща научна и идейна система.

2. Тази система „отваря очите“ на изследвача към едни страни на литературния процес и ги затваря пред други, при което той ги отминава в собствените си изследвания — в повечето случаи несъзнателно — или оспорва научната им важност в изследванията на литературоведи с друга методологическа настройка — в тоя случай вече напълно съзнателно.

3. Развитието на литературната история представлява постъпателно натрупване на фактологическо богатство, но и непрекъснато отпадане във функционален смисъл на значителни части от него, дори и на такива, които само доскоро са се оценявали като траен научен принос, върху който ще се опират в работата си бъдещите литературни историци.

Антипозитивистичната природа на горните изводи е ясна до неумолимост — както са неумолими те към надеждите, че от едно богато на факти изследване за бъдещите поколения ще останат, ако не нещо друго, поне фактите. Същинската им антипозитивистичност обаче се крие в това, че те отхвърлят някогашната (пък дали и само някогашна?) представа за литературната история като единство от факти *плюс* теоретическо обобщение; според тях изобщо не може да има научен факт без теоретизъм в неговото постигане, изграждане и прилагане. След като и най-простото усещане и възприятие у човека протича като част от неговите възможности да възприема, систематизира и социализира, научният факт в марксистката теория на отражението може би най-пълно онагледява неразделната уравновесеност и противоречивост между „живото съзерцание и абстрактното мислене“ (Ленин), между индукцията и дедукцията, „факта и идеята“ (Уевъл). При тая сложност и противоречивост не е странно, че обществените историци (на които чистосърдечно можем да завидим, че се отнесоха към въпроса много по-сериозно от нас, литературоведите) са далеч от единодушието, когато определят своето основно операционално понятие, „исторически факт“. Макар и на обща принципна основа, с твърде различни значения го употребяват и историците-марксистки,²³ докато буржоазните историци през ХХ в. очертаха същински спек-

²³ Тази пъстрота бе изложена у нас от Н. Ирибаджакков с осведоменост и убедителност, способна да превъзмогне първоначалното неверие на читателя в трудността на въпроса. (Вж. Н. Ирибаджакков. Клио пред съда на буржоазната философия. С., 1970, с. 663—672 и др.)

тър от механичния обективизъм до откровения агностицизъм. Критикувайки ръководното начало на Ранке — всички факти са еднакво важни, фактите са устойчивата сърцевина за по-нататъшно теоретическо наслояване (ако изобщо се стигне до него) — ред буржоазни историци са му останали дълбоко в себе си верни, а други, мнозинството сред водещите имена, са се оттласнали в противоположната крайност, в която подтискат обективното във факта за сметка на субективния изследователски принос. Тоя принос може да има неопозитивистична подкладка и да разглежда историческия факт като вторичен инструментален производ в мисленето и по-нататъшната работа на историка (напр. Тойнби), може да има интуитивистична подкладка (напр. у Колингвуд), а дори и ницшеански агностическа (Н. Бердяев). Не остава чужд на движението към субективизиране на факта и споменатият по-горе Ед. Кар, нито пък либералният холандски историк Йохан Хъйзинга. Историческото явление Наполеон, пише Хъйзинга, се различава от зоологическото явление мишка със своята неизчерпаемост, от която историкът може да извлече фактите за науката си по пътя на субективния избор и субективното формиране на „отворения исторически контекст“ в „затворен“ исторически факт. . .²⁴ Така от позитивистичната крайност „фактите сами ще изградят своята история“²⁵ методологическото махало се залюля до срещуположното становище на извода „историците сами ще изградят фактите“ . . .

Оживените спорове около историческия факт разкриха пред света познатата недиалектическа скованост на буржоазната научна методология — този път в посока на неокантианския или неопозитивистичния субективизъм. Успоредно с тях и до известна степен в отговор на тях историците-марксисти също работиха върху този въпрос, в резултат на което днес разполагаме с по-актуално и осезателно обогатено разбиране за същината на историческия факт. Ако се съди по дословно казаното и неказаното, този научен кипеж не е засегнал литературните историци; ако се съди обаче по методологическото безпокойство, обхванало ги в последно време, литературната история върви в крак със своите сродни научни области — включително и в отношението си към факта като операционална единица.

Новата методологическа ситуация утвърждава като изследователска практика това, което на теория никога не е било забравяно или поне отричано: че фактите на литературната история се градят в обратимата връзка между действителното явление и някаква по-обща теоретическа система; че при цялата си относителна независимост емпиричното наблюдение бива насочвано, а след това осмисляно и организирано от тая система; че на свой ред теоретическата система се променя под натиска на емпиричните наблюдения и във взаимната обратимост на тази индуктивно-дедуктивна верига няма точка, която би могла да се обособи като „чиста“ емпирия или „чиста“ теория, няма научен факт, в който реалната и ограничена в себе си даденост да не зависи от подбора, тълкуването и систематизирането на далеч по-широко концептуално мислене. В днешната методологическа ситуация на литературната история все по-трудно става да се пренебрегва тази постановка в името на „скромните приноси“ от добросъвестното (нека разбираме теоретически ограниченото) разработване на „фактическия материал“. И обратното, все по-лесно и по-належащо е да се види, че индуктивно-дедуктивният кръг в литературната история е широко отворен за влияния от близки и далечни научно-идейни области — много по-широко, отколкото се е мислело досега. Старите представи за автономността на литературната история едва ли ще се възторгнат от това „прекомерно“ обвързване или „политизиране“, но, както показва развитието на тази наука през ХХ в., процесът на

²⁴ J. Huizinga. Mind and Ideas. London, с. 35—36.

²⁵ В дословния си вид тая фраза принадлежи на английските историци Сидни и Беатриса Уеб (1897), но в същината си — на позитивизма като цяло.

обвързване е не само неотклонен, но и благотворен, защото я извежда от позитивистично кабинетната ѝ теснота върху широкото социално и духовно поприще.

Осъзнаването на голямата чувствителност на литературната история и нейните операционални единици, преди всичко фактите, към литературоведската и по-общата теоретико-идеологическа система води със себе си редица проблеми. Ето два измежду по-простите от тях.

Всяко поредно начинание за написване на нова литературна история се задължава да използва колкото е възможно по-пълно събрания до него фактически материал. Така е и с плановете за новата академична история на българската литература. Наистина, да се пренебрегнат постиженията на миналото е от научно гледище колкото наивно, толкова и неморално — още повече, че става дума за постижения от „техническо“ естество, за трайни и безспорни приноси. Дошло е обаче време да преценим по-ясно слабите и подвеждащи страни на това привидно безспорно положение. След като няма факт сам за себе си, след като всеки факт е намиран, обработен, осмислян от и за целите на определена теоретическа постановка, ясно е, че от досега събрания фактически материал можем да се възползуваме само дотолкова, доколкото сегашната теоретическа постановка съвпада с досегашните. А това просто означава, че съвременните литературни историци трябва да бъдат достатъчно решителни да се откажат от много досегашни фактологични постижения като непригодни, „нерелевантни“ за собствените им задачи. По всичко изглежда, че част от еkleктизма и теоретическата повърхност на литературните истории се дължи на криво разбиране пиетет към събрания фактически материал. Тук идва наум известният афоризъм на Уайтхед: „Горко на науката, която не може да забрави своите родоначалници“ — афоризъм драстичен, жесток и полуистинен като толкова много други афоризми. Нека си позволим да смекчим резкостта му и увеличим истинността му с перифразата „Горко на науката, която в своето развитие не може да забравя част от това, което до вчера е считала за голямо фактологично постижение.“ При цялата си относителна младост българската литературна история вече е достигнала стъпало, от което не може да се движи по-нататък с товара, съвсем немалък, на събрания фактически материал. В тоя смисъл българският литературен историк е човек, който, от една страна, трябва да постига и осмисля нов фактически материал, а, от друга страна — да изоставя част от стария. . . . Едно хубаво начинание като нашето — колективна академическа история на литературата — неизбежно има и първородни слабости или поне скрити опасности; обявеното вече намерение да бъдат привлечени досегашните фактологични постижения с еkleктичната си разлатост е може би първата сред тези опасности.

Втората от по-дребните трудности е в същност преобърнатото лице на предходната. Ако предходната надценява трайността и абсолютността на фактологичните постижения, втората надценява относителността и изменчивата устойчивост както на тези постижения, така и на осмислящите ги теоретически постановки. По нейната логика, след като литературната история зависи така много от промените в литературоведската и извънлитературоведската методология, всяка школа, методологическа група, поколение и пр. трябва да пише своя литературна история, отказвайки се от досегашните и започвайки всичко върху нова страница. Тази релативистична крайност е не само възможна, тя бе осъществена поне с думи и намерения от ред буржоазни обществени историци между двете световни войни. Не е абстрактна възможност тя и в атмосферата на обновителните търсения, които преживява сега нашата литературна история. Литературната история е безспорно във, а не извън историята и се променя не по-бавно от своя предмет; окончателните истини и постижения в нея са толкова възможни, колкото и идейно-художественият застой в художествената литература и обществото като цялост. Затова и всяка методологическа школа, поколение и пр.

трябва или поне може да пише своя история на българската литература. И големият въпрос не е в това тяхно право, а в степента на връзката и различието между новото и старото, в приемствеността между предишните истории и новата, между устойчивото и променливото. Както се вижда, важен проблем за литературната история е не само отношението между предишното и новото („традиция и новаторство“) в художествената литература; важен неин проблем е и приемствеността в собственото ѝ развитие. Теоретическите висини на този проблем ни връщат най-напред към една пряко делова „подробност“ — фактора време в написването на литературна история. Водени от хубавото намерение да напишем голяма, премислена, широкообхватна история на българската литература, не си ли представяме за това епично дълги срокове? (Някои говорят за десет, други за двадесет и повече години!) А ако не от друго, поне от методично гледище тези десетилетия не предвещават нищо добро. Дори да допуснем, че участниците в авторския колектив се обединят около една теоретическа постановка, с течение на времето съставът на колектива ще се променя, ще се променят възгледите на постоянните участници, ще се променя — вече без тяхна воля и по всичко изглежда твърде бързо — методологическата ситуация на нашето литературознание. Така новата литературна история рискува да изпадне в положението на онези заводи, които, докато дадат първото си производство, вече се оказват „морално остарели“. И не това е сериозната беда в случая — макар и излязла с обратна дата, подобна история може да бъде полезна като свидетелство за историографска постановка от предходното десетилетие и като носител на трайни фактологични и теоретически постижения. Бедата е, че несъответствието между динамиката на времето и застиналостта на предварително изработения „модел“ ще внася ново разединение във и без това трудно постигнатото единство между авторите като колектив и като отделни индивиди. Неприятните примери с дълго писани колективни истории потвърждават, че горните предвиждания са по-близки до закономерността, отколкото до черногледството и навеждат на извода, че литературната история трябва да се пише по възможност бързо. Недостатъците от прибързаността все пак изглеждат за предпочитане пред основния риск на бавността — концептуалното разединяване и разливане.

Начинание като нашето естествено се вдъхновява от амбицията да напишем история, която „за дълго ще остане опорна точка за българското литературознание“. Ако зад така формулираната амбиция стои намерението да напишем богата, точна, концептуално издържана история — нищо по-хубаво от това. Ако зад нея обаче се крият по-абсолютизиращи намерения, те ще се обърнат срещу авторите и тяхната история. Търсенето на последната, окончателната дума по даден научен въпрос е работа колкото благородна, толкова и наивна, а слабо диференцираното намерение да напишем история, която „ще остане“, може да ни доведе до история, която по-бързо от други ще се превърне в история — в лошия смисъл на думата. Историческата подвижност в литературната история поставя пред тази наука задача, която, ако е много трудна за изпълнение, поне е лека за осъзнаване: литературната история, бидейки концептуално издържана, единна и в тоя смисъл „завършена“, трябва същевременно да бъде отворена за следващите концептуални изменения и в тоя смисъл „незавършена“. Изпълнимо ли е подобно изискване или е ефимерно като амбицията да се напише литературна история, която „ще остане“? Трудно е да се каже коя от двете задачи е по-трудна, но по всичко изглежда, че от двете трудности за предпочитане е перспективно гъвкавата литературна история.

Суровото изискване да изоставим като ненужен нам значителен дял от събрания досега фактически материал, пък бил ни той емоционално или научно мил, има аналог и върху по-широка методологическа плоскост. Стремежът ни да създадем широкообхватна история на българската литература подсказва, че

трябва да сумираме резултатите от предишните и сегашните подходи към художествената литература, да съчетаем резултатите от изследванията на различните нейни страни. При цялата си привлекателност това намерение не може да отпъди спомена за горчивите думи, казани от Коперник за съвременните му астрономи: „Те приличат на скулптор, който взема ръцете, краката, главата и другите части на скулптурата си от различни модели. Всяка част е прекрасно изваяна, но не е свързана с останалите, поради което скулптурата му прилича повече на чудовище, отколкото на човек.“ Концептуалната пъстрота и несистемност грози просто „по дефиниция“ колективния научен труд, но рисковете стават още по-големи, когато съзнателният стремеж да се обхванат колкото е възможно повече страни, постижения и изследователски методики не се уравнирява от съзнателно противодействие, тоест от подбора, търсенето на единство между тях и изключването на излишните, противоречивите или направо несъвместимите съставки на концептуално-изследователското цяло. Неприятна, но безпрекословна истина на научната методология е, че никоя теория не може да обхване своя предмет изчерпателно и непротиворечиво (вж. напр. тезиса на Дюгем-Куайн, предишното и съвременното разбиране на парадокса), а сред учения свят литературоведите се очертах като хора, склонни към най-максималистични изисквания към себе си и колегите си и към най-енергично противопоставяне на тази безпрекословна истина. Последниците — и добри, и лоши — от този благороден максимализъм може да срещнем на всяка крачка, а в областта на литературната история те се оформят и в следната дилема: или богатството на разнородната неорганизираност, или силата на ясната и единната постановка за същността на художествената литература и нейния развой. И тъй като в наши дни предпочитанията клонят към втората възможност, добрата литературна история, която се готвим да напишем, трябва да застане в добре премислено положение между изкушенията на многостранността и дисциплината на теоретическата постановка. От литературната история се очакват много неща, но едно от тях е основно: концепция за литературния процес.

Ясно е, че събирането на разнородни, противоречиви или несъвместими съставки замъглява, пък и направо разрушава теоретическата постановка, но за жалост съвсем не е така ясно доколко тази разнородност е обективно реална и съответно непреодолима и доколко е плод на неспособността ни да открием еднородните връзки в нея. Ето и един малък пример (който може би ще се окаже голяма трудност за авторите на бъдещата история). Дадено творчество, да кажем Пенчо Славейковото, ще бъде разгледано като социално неслучайно, т. е. като свързано или обусловено от стопанските, политическите, философските, естетическите и пр. условия на неговата „среда и момент“. Това творчество обаче ще бъде осветлено и от гледище на „историческата поетика“, която напоследък поражда у нас все по-голямо уважение и интерес и на която — с безспорно право — вече е предвидено широко място в бъдещата история. Работейки в тази насока, историците, както предполагам, ще определят мястото на Славейковия художествен стил в кръстопътната точка между предходното развитие и очертаващото се вече рязко възземање на българския поетически стил над разговорния (късния Яворов, Траянов, Дебелянов, Лилиев и творците от техните поколения); ще определят Славейковата поетика не като плод на лични негови черти или на проловутата му тромавост, а като *активно пречупване* на вълната към стилев езо-теризъм; ще определят нейното социално функциониране в системата (именно системата) на националния литературен процес, където тя ще действва като много сродна с Вазовия и по-сетнешния стил тип и като много противопоставна спрямо тях. В крайна сметка, както и да определят Славейковата поетика, тяхното определение ще се опре и върху вътрешнолитературни сили, а в литературната им история ще се обособят два несъстоятелно разединени реда: социален и

иманентен, „външен“ и „вътрешен“. Същата неприятност ни очаква в буквално всяка точка на българския литературен развой. Лириката от 20-те години например настойчиво изисква привличането на фактори от социално-политически и идеологически характер за обясняване на поразителния преход от поетиката на Лилиев към поетиката на Гео Милев, Фурнаджиев, Далчев, Багряна. Множество сили в този скок обаче идат не от социално-политическата обстановка, а от непосредно предходната доминираща поетика и развойните закономерности на българската литература през предходните сто години; много и много неща в образната система, стила, стиховия строеж и идейната насоченост на Гео Милев, Далчев и другите са обусловени особено очебийно по обратен, противопоставителен път от творчеството на техните предходници, а цялата нова поетика добива значителна част от социалната си стойност на фона на предходния развой, който тя частично продължава и частично пречупва с обратен знак. Така изграждането на литературната история отново се раздвоява в два реда: единия общосоциален, „външен“ и предимно синхронен, а другия вътрешнохудожествен и предимно диахронен. И макар и естествен от пръв поглед, тоя дуализъм се оказва разрушителен за марксистката литературна история.

Обособяването между „външния“ и „вътрешния“ подход се извършва немного след първите позитивистки опити да се намери детерминиращият механизъм между общество и изкуство (Бокъл, Гюйо, Енекен), така че след дейността на групата Фидлер—Хилдебранд и след популяризирането на Дилтаевата „духовна история“ — т. е. от началото на нашия век насам — всеки историк на изкуството неизбежно застава на кръстопът, на който трябва да избере в каква посока ще продължи: дали ще разглежда художествения процес като затворен в себе си и самодвижещ се или пък като обусловен от едни или други извънхудожествени фактори. Немските формалисти (Валцел, Вьолфлин), руските опоязовци (Шкловски, Тинянов),²⁶ френските теоретици на „чистата поезия“ (Бремон, Валери) тръгват, както се знае, по първия път. И макар че, мерено в количество, те са явно малцинство в сравнение с изследвачите, търсещи социалните или психологическите двигатели на художествения процес, като типология и като научен ефект те създават равностоен център и чрез своите преки или косвени продължители участвуват в колосалното раздвояване на съвременното немарксистко литературознание. Раздвояването между „вътрешен“ и „външен“ подход едни изследвачи изживяват като неизбежно зло, други — с прикрито примирение,²⁷ а трети не дават вид, че го изживяват. За съвременния изкуствовед-марксист пък то е дуализъм в най-черния смисъл на думата и ключов проблем, без чието задоволително разрешение ръцете ни остават вързани за по-нататъшни историко-теоретически обобщения. Научното напрежение около тая задача ясно се чувствува в трудовете на твърде много, за щастие, автори; у нас например Ат. Натев от години работи върху нейното по-общо разрешение, а П. Зарев гради своята „Панорама“ върху изследователски трудната основа, в която социалното, националното и художественото на българската литература се събира в диалектиката на своето взаимно преливане и специфична самостоятелност. При всички тези успехи обаче и при цялата оперативност на принципното разрешение на въпроса, което предлага марксистката теория на изкуството, готови ли сме сега-засега да конципираме и напишем история на българската литература, която да

²⁶ Според тях противоречието между социологичен и иманентен подход представлява „коренна антиномия“, която завършва с... провал на социологичния подход. (Вж. В. Виноградов. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925, с. 24.)

²⁷ Азбучен пример в това отношение е широко известната „Теория на литературата“ на Уелк и Уорън, чийто всеобщо порицаван еkleктизъм започва от механичното раздвояване между „външен“ и „вътрешен“ аспект на художествената литература.

превъзможне, да „снее“ механистичния дуализъм между вътрешното художествено развитие и неговата обществена обусловеност?

Както показва опитът, по-частни изследвания могат да се пишат и да правят приноси в науката и като заобикалят проблема „самостойност—обусловеност на художествения процес“. (Неотдавна в Съветския съюз излезе например един превъзходен сборник с изследвания,²⁸ посветен на стилския развой на руската литература през последните сто и петдесет години, в който преходите между отделните стилове, резки или по-плавни, се проучват в своето вътрешнолитературно движение без особено внимание към въпроса, доколко те са или не са обусловени от по-обща социални процеси.) Дали подобно — явно съзнателно за изследвача-марксист — самоограничаване може да се насърчава в по-частните изследвания, е спорно. Няма обаче спор по това, дали историята на една национална литература, изработена в наши дни от колектив марксистки литературоведи, може да си позволи да се затвори в отделен аспект или подход. Нещо повече, тя не може да си позволи да събере на едно място и резултатите от различните подходи, ако главната връзка между тях остане. . . подвързията на отделните томовете. Ето защо намерението бъдещата наша история да обхване разнообразните подходи и аспекти и преди всичко социално-историческия и „историко-поетическия“ (т. е. иманентно художествения) аспект буди колкото радост, толкова и тревога. Не определим ли достатъчно ясно доколко тази иманентна художественост е действително иманентна, не проникнем ли достатъчно конкретно в реалните, видимите и липсващите отношения между обществен и художествен развой, стремежът ни към обхватност ще ни доведе до механичното слепване на два изследователски реда: върху единия ще върви изследването на българския литературен процес във връзката му със заобикалящата го среда, а върху другия — изследването му вътре в него, със собствените му обуславящи фактори и белези и връзките му с извънбългарския литературен процес. И дори ако всичко казано върху двата реда бъде само по себе си от начало до край истинно, сборът от тях ще даде една голяма неистина, а така написаната литературна история ще се размине с главната задача на съчинения от подобен род.

III

Къде „свършва“ литературната история, т. е. докъде се простират нейните функционални граници? Самостоятелна наука ли е тя или неавтономно се прелива в обществената история? Днес от Запад може да се чуе и първото,²⁹ и второто — второто, изразено например от „социологичния структуралист“ Л. Голдман, според когото литературната история се разтваря в обществената и може да има самостоятелен предмет точно колкото и еволюцията на главите на животните може да бъде самостоятелен предмет на биологията.³⁰ Преди обаче да се питаме къде свършва литературната история, добре ще е да си отговорим по-ясно откъде в същност започва тя. Отговорът, който даваме бързо и леко — литературната история започва от художествените литературни произведения, — е не само бърз, но и прибързан, не само лек, но и зареден с много сериозни трудности. Кое и какво наистина е художествена литературна творба от историческо гледище?

²⁸ В. Кожин (ред.) Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX веков. М., 1974.

²⁹ O. Ducrot, T. Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, 1965, с. 188.

³⁰ L. Goldman. Structure de la tragédie Racinienne. — In: Le theatre tragique. Paris, 1965, 252.

Докато разсъждавахме за природата на литературноисторическия факт, неволно ни идваше наум един много сроден и много известен литературоведски термин, въведен в съветското литературознание преди около петдесет години — литературен факт. Както се знае, с „литературен факт“ Юрий Тинянов означава историческата променливост на художествеността: групи художествени произведения с течение на времето отпадат от кръга на художествената литература (днес са литературен факт, утре са само факт, казва Тинянов) и, обратно, речеви жанрове, които довчера са били в задния двор (пак по неговите думи) на художествеността, днес навлизат в нейния кръг и дори се настаняват в нейния център.³¹ Основателен или пресилен,³² възгледът на Тинянов и близостта в названието напомнят, че литературната история (поне сериозната) не трябва да се впуска в пряката си работа, преди да е очертала що-годе ясно своята основна операционална единица, литературно-историческия факт и границите на своя изследователски обект, художествените литературни произведения. Очертали ли сме ние такива граници, ясно ли ни е какво и защо трябва да влезе в обсега на бъдещата литературна история. Не, не сме очертали и не ни е ясно. Тласкани къде от привичката, къде от традиционния филологизъм, къде от криво разбрана любов към българската култура, къде най-сетне от професионален експанзионизъм, нима и този път ще сберем кориците на една литературна история разнородни произведения, върху които ще поставим общ, слабо диференциран, а в много случаи и направо проблематичен печат — „художествени“? Нима и този път все като „художествени“ ще застанат едно до друго през главата на вековете и на собствените си различия антибогомилското „Слово“ на Презвитер Козма и романът „Антихрист“ на Ем. Станев, средновековните ритуални молитви и стихотворението на Яворов „Молитва“, Паисиевата „История“ и „Под игото“ на Вазов? . . . Това повече не бива да правим, т. е. не бива да подменяме несъзнателно или негласно критерия за своя обект. Наистина към подобни подмени ни подтиква единадесетвековното развитие на българската литература и едновековното развитие на българската литературна история, но пък им се противопоставя съвременното ни методологическо мислене, което, дори и да пропусне през пуктатините си старите недиференциращи изкушения, застава ни горчиво да плащаме за слабостта си. Засегнатият въпрос е труден, обемен и го засягам тук само за да напомня, че той остава въпрос и че без неговото разрешаване по-добре ще е да не се залавяме да пишем нова литературна история. По него ще си позволя да направя няколко ограничени по място и задълбоченост бележки.

Първата цел да разчисти нещо от психологическия терен и се състои в следното. Ако на дадена творба откажем свойството „художествена“, с това не я деградираме, не ѝ отказваме заслугите в нейния жанр. Като литератори ние се изкушаваме да вярваме, че всеки речев жанр — от политическия фейлетон до надгробното слово, — движейки се към своето съвършенство, рано или късно преминават в кръга на художествеността; и пак като литератори усещаме, че това е дебела заблуда, в която майсторството в широк смисъл на думата се смесва с художествеността в тесния смисъл на думата. Блестящите творби на Козма, Паисий, Софроний, Захари Стоянов са наистина блестящи в жанра си, но това още не доказва, че те са художествени произведения, нито пък че ще загубят нещо

³¹ Ю. Тинянов. Архаисти и новаторы. Л., 1929, с. 9.

³² Упрекват Тинянов, и видимо справедливо, че е подценил приемствената устойчивост за сметка на взривните обрати в художествения процес. Пак справедливостта обаче изисква да напомним, че той има пред вид кратък отрязък от развоя на руската литература и тесен кръг литературни видове, а не всеобщия принцип, които му приписваме, а след това оспорваме.

в очите ни, ако ги определим като нехудожествени (лично за себе си съм убеден, че възприемането им като художествени дори ги обединява в представите ни). Ето защо без сантименталност и опасения трябва да се опитаме да въведем съвременна системност в определенията кое е и кое не е художествено литературно произведение в нашата литература.

Второ. Предметно ядро на историята на художествената литература са художествените произведения — ядро, но не и единствена съставка! В художествения литературен процес участвуват не само художествени произведения — по един начин в него участвуват дамаскините, по друг — Паисиевата „История“, по трети — произведенията на З. Стоянов, по четвърти — фейлетоните на Алеко. И тяхното участие много често е по-решително и по-осезателно от това на собствено художествените произведения. С една дума, нуждаем се не от безогледна „чистка“ на материала за литературната история, а от внимателно диференциране в него и изследване на взаимодействията между художествена и нехудожествена литература (тази задача ще разработваме, за наш риск и радост, като начинатели).

Но тук, на трето място, идва въпрос, който в действителност стои на първо — какъв е критерият за художественост. Труден за литературната теория, той е дважд по-труден за историята, защото тя трябва да съчетава възможно най-общите определения с развойната конкретност на художествеността и да изследва покрай другото и промените в обема и съдържанието на това качество. При положение, че достатъчно единомислие по този въпрос няма и в най-съвременните и обобщени отговори и че сериозно се колебаем доколко фикционалността („художествената измислица“) е основен или неизбежен признак на художествеността, не е изненада безсистемността, с която подбираме предмета на българската литературна история от IX до XIX в. Ето най-често употребяваните доводи, по които дадено произведение бива окачествявано като художествено: в него има лично отношение на автора, емоционално раздвижено изложение или оценка; в него има изобразяване на човешка съдба; в него има образен и хубав език или образност изобщо(?); в него има частични, единични, конкретни, „живи“ (?) описания, а не абстракции. С такива доводи, прилагани според преобладаващите особености на творбата, „За буквите“, „История славянобългарска“, Софрониевото „Житие“, пътеписите на Вазов застават в недиференцирано единство с химните, песните, одите, поемите, романите и пр. жанрове от единадесетвековното развитие на българската литература. Всички съзнаваме колко частни, ограничени и незадължаващи са тези белези, всички чувствуваме тяхното безсилие да уловят художествената същност, всички страдаме от противоречията, в които те ни поставят със самите себе си, но малцина, и то само плахо, се бунтуват срещу тях. . .

Художествеността е исторически подвижна категория с исторически абстрахирана устойчива същност. Първата крачка в определянето на тази същност може би трябва да бъде отрицателна. Както се знае, в езиковото общуване се разграничават три главни функции: описателно-познавателна („Това беше гръмотевица“), лично-изразителна („О, страх ме е от нея“) и въздействена („Затвори прозореца!“). В по-ново време към тези три функции бяха прибавени и други: изпълнителна („Давам думата за изказване на. . .“), фактична („Чуваш ли ме добре?“), та и естетическа (от Мукаржовски и съмишлениците му). Въпросът обаче е не в броя, а в диференцираността им и най-вече в обстоятелството, че във всеки самостоятелен и завършен израз една от тях доминира, една от тях е доминантна. Предизборната реч, научното съобщение, лозунгът, заповедта на офицера, както и „Записките“ на З. Стоянов, „Шестодневът“ на Йоан Екзарх, „Историята“ на Паисий са микро- или макроизрази, в които се съчетават много от тези функции, но една от тях се налага като очевидно и безспорно доминираща. Запитахме ли се обаче коя е функционалната доминанта на „Азбучна молитва“

на „Под игото“, на „Червените ескадрони“, очакват ни сериозни главоблъсканици, а решим ли се да обособим и посочим такава доминанта, веднага ще бъдем упрекнати, и с право, че сме изпаднали било в ограничен гносеологизъм, било в романтично-субективистичен експресивизъм, било в комуникационен прагматизъм. Оттук започва и отрицателното (по посока!) определяне на художествената литература, за което намекнах по-горе: художествени литературни творби са тези, които по функции и комплексни свойства не съвпадат с някои други типове текстове. Към това трuистично, но едва ли излишно начало се прибавя същностната част на определението: художествената литературна творба е така изграден и целенасочен комплексен израз, че в него функциите на езиковото общуване се съчетават, без някоя от тях да вземе превес над другите; функционалното своеобразие на художествената литература се състои в това, че доминантата в нея не е някоя от познатите нам функции на езиковото общуване, а се гради чрез конфликтното им съчетаване и конструктивно уравнивяване в нова, непозната другаде специфика.

Предложеното диференциционно „разковниче“, разбира се, нито е изчерпателно, нито пък е леко приложимо. За целите на литературноисторическия подбор обаче то изглежда твърде подходящо, с интересни и недоизползвани възможности.

Още докато се бори с проблема за художествените или участващите в художествения процес произведения, литературният историк попада върху не по-малко трудна задача — за ценностното градиране на подбирания материал. Задачата има важни методологически страни — примерно как да се „насложат“ миналите и съвременните ценностни измерения, — има и по-конкретна практическа насоченост, с която и ще завършим тия си размисли. Просто казано, какво от изградената ценностна градация трябва да влезе в литературната история? Ето някои от основните отговори:

— Само връхните постижения (т. е. литературният историк трябва да обира само „каймака“ на миналия развой).

— Само „средната ръка“ произведения, защото в тях, а не в шедьоврите, не и в неуспешните творби могат да се уловят закономерността и насоките на литературния процес (има и такъв отговор!).³³

— Всичко: велико и незначително, незабравимо и забравено.

Горните алтернативи предпоставят различни типове литературна история, чиито преимущества един пред друг трудно се поддават на обсъждане. Но ако целта определя средствата, те бързо ще намерят мястото си. За постигане на нашата цел — да очертаем процеса в българската художествена литература — първата, „елитната“ възможност е безпомощна и неприложима, а втората, „средната“, е ограничена и едностранчива. Най-подходяща се оказва третата, но нейното буквално прилагане може да раздуе обема, намали четивността и обърка в очите на читателя стъпалата на ценностната градация. Този неин недостатък обаче леко може да се преодолее по начин, който другите науки отдавна и успешно прилагат. Литературната история може да изследва и улавя процеса, като представя върховете и изявените творби, а от по-ниските пластове взема системни, но не обемни „проби“. По този път ще бъде отбягната опасността от претоварване с фактически материал, който ще доказва теза, доказуема и с по-малко материал, по него литературната история действително може да стане литературна. Добрата литературна история не само описва литературния процес, но и се включва в него, става част от него. Разполагаме ли със своя литературна история, която да е влязла в процеса на българската литература? Ако не, нека се опитаме да го сторим с бъдещата голяма история на българската литература.

³³ На изненаданите неверници, ако има такива, ще напомним, че така мисли например Веселовски с много свои съмишленици в руското „академическо“ литературознание. Сродни доводи изтъква и Унамуно в размислите си за „инфраисторията“.

ЛИРИЧЕСКИ ПАТОС И ХУДОЖЕСТВЕНА СТРУКТУРА

(„Кочо“, или „Защитата на Перушица“ от Иван Вазов)

Милена Цанева

Както повечето от Вазовите художествени шедеври, „Кочо“ или „Защитата на Перушица“ оставя впечатлението за пълна непретенциозност в композиционно отношение. Поетът разказва и излива чувствата си естествено и спонтанно, без каквато и да е външна преднамереност на естетическите съображения и норми. Данните за творческата история на „Епопея на забравените“, фактът, че нейните първи пет стихотворения — „Левски“, „Бенковски“, „Кочо“, „Братя Жекови“ и „Каблешков“ — са написани само за три дни, потвърждават това впечатление за подчертана спонтанност на поетическия изблик. Но спонтанност на творческия процес и отказ от външноорганизиращи формални схеми още не означава липса на художествена организация. И тъкмо в това е в същност и силата на Вазов като художник — в тази спонтанна естественост, с която той съумява да превърне и най-непретенциозно водения разказ или непосреден лирически изблик в единен и цялостен художествен организъм. Зад неовладяната на пръв поглед лирическа стихия на „Епопеята“ се крие в повечето случаи една в същност твърде стройна в своите вътрешни взаимоотношения художествена структура.¹ Колкото и мощно разлюлени да са тук вълните на лирическия патос, те се движат по една вътрешнообоснована логика на чувствуването и виждането, която обединява и съподчинява отделните части и детайли и създава монолитността на художественото цяло. Тази вътрешна художествена организираност овладява лирическата стихия и във външно несъразмерно обособените части на патетичната поема за подвига на Кочо Чистеменски с нейния характерен за „Епопеята“ спонтанно леещ се стих, прекъсван сякаш само за да си поеме най-последен дъх поетът.

* * *

Още самото начало на „Кочо“ е твърде характерно за цикъла. В един широко разгърнат, синтезиран или само загатнат вид в повечето случаи авторът на „Епопея на забравените“ започва с едно придвижване от широкия и обзорен към конкретния и по-крупен план. План, в който, разбира се, „гледната точка“ е най-често не толкова буквално зрителна, колкото обществено-историческа. И това придвижване, както впрочем почти всички преходи в „Епопеята“, става внезапно и рязко, отграничавайки обикновено твърде ясно една въвеждаща част със специфични „уводни“ функции.

¹ Твърде интересни в това отношение са публикуваните в кн. 2 на „Литературна мисъл“ (1977) наблюдения на Радосвет Коларов върху „неподозирано монолитната художествена конструкция“ на Вазовата ода за Паисий.

При „Кочо“ тази широко обзорна уводна част, която ни въвежда в основните смислови, емоционални и композиционно-стилови особености на поемата, е твърде ясно обособена и пределно синтетична в своите широки обобщения. Дотолкова, че от поетическия ѝ синтаксис изчезват всякакви глаголи.

Четири възклицателни стиха, четири антителизи-формули ни въвеждат в характера на изобразяваното време, за да отселят смисъла и значението на перушенския бой на широкия исторически фон на Априлската епопея. Реторично приповдигнатият им характер ни подготвя емоционално към един лирически разказ в тона на възпяване и възторг. Но, от друга страна, още първият стих „провокира“ вниманието ни с необичайната външнопротиворечива оценка на възпяваното историческо движение:

О движение *славно*, о *мрачно* движение...¹

Следващият стих разяснява и същевременно задълбочава тази антитеза:

дни на *борба горда*, о дни на *падение!*

А третият и четвъртият стих я превръщат в ясна и същевременно диалектически многостранна формулировка, основана, от една страна, върху антиномията „геройство и срам“, синтезираща полюсно противоположните черти на възпяваното драматично време, а, от друга страна, върху пронизващото целия цикъл противопоставяне на минало и настояще. Защото в поетичното виждане на автора епохата на Българското възраждане и националноосвободителни борби е „непозната“ за съвременниците не толкова поради отдалечеността си във времето, колкото поради обстоятелството, че е изпълнена с пориви и дела, които със своя обществен идеализъм и историческа мащабност са вече чужди на хората от издрегнялата и меркантилна буржоазна действителност:

Епопея *тъмна*,² *непозната* нам,
епопея пълна с *геройство* и *срам!*

След това широко историческо обобщение, направено от една отдалечена от събитията гледна точка на съвременността („епопея *тъмна*, *непозната* нам“), авторът внезапно прави поетичен скок във времето, изоставя абстрактно-оценъчния „обзорен план“ и изправя читателя пред изображението на самото събитие, от гледище на неговото собствено време и конкретно пространство:

Храмът беше пълен с *моми* и *невести*...

Лирическото повествование на „Кочо“ не възсъздава цялата 10-дневна история на Перушенското въстание с всички негови сложни перипетии — с опитите да се избегне кървавият сблъсък; с варварската сцена на „Циганската могила“, където башибозуците зверски избиват доброволно предалите се (предимно старци, жени и деца); с битките из целия град; с разрушаването на новата църква

¹ Курсивите в цитираните стихове навсякъде в статията са мои.

² Епитетът „тъмен“, употребяван в едно твърде богато на нюанси преносно значение, е една от специфичните особености на Вазовия художествен език, дори би могло да се каже, че заема в него своеобразно ключово място. Особено често се среща с този епитет в „Епопея на забравените“, където в общия приповдигнато патетичен стил на одите в него се преплитат две основни преносни значения: от една страна, „тъмен“ в смисъл на отдалечен от нас и по време, и по съдържание, и затова неясен, неизвестен, непознат, а, от друга — „тъмен“ в смисъл на недокоснат (или може би по-точно „непокуварен“) от цивилизацията. Срв. „на *тъмна* епоха син бодър тревожен“ и „в *будещето тъмно* отвори за нас“ („Раковски“); „на *тъмни фантазии* създаване мъгляво“ („Братя Миладинови“) или „един *монах тъмен*, непознат и бледен“ („Паисий“). По-късно в произведенията на Вазов за следосвобожденската действителност този епитет придобива и нови своеобразно полемични нюанси в духа на същите две основни значения и дава названието на програмния разказ на автора „Тъмен герой“.

„Св. Атанас“, която първоначално е избрана за централна защитна позиция. . . Обобщителните стихове „врагът от три дена наоколо храма //гърмеше отчаян“ обемат само онези последни дни, когато оцелелите перушеници се събират в старата църква „Св. Архангел Михаил“ и когато редовната войска с разрушителния си топ фактически вече от три дена е тук. В поетическия разказ на автора основните моменти на перушенската драма са обобщено съгъстени в пространството и във времето. Защото Вазов не пише история, а твори поезия. Неговата задача е не да ни информира за всичко случило се, а да ни внуши емоционално големия идеен и нравствен смисъл на събитието. Сюжетен център на одата е подвигът на Кочо Чистеменски, а за да се изобрази с психологическа убедителност неговото трагично величие, са нужни не толкова дълги исторически справки за предшестващите събития, колкото съгъстена емоционална атмосфера. Малката поема за героичната гибел на Перушица започва направо от финалния момент — от най-напрегнатия и трагичен ден, от решителния и последен бой. И в неговото художествено изображение Вазов умело синтезира всичко нужно, за да се разбере кървавият подвиг на „черните сватбари“.

Върховното напрежение на този момент обуславя патетично приповдигнатия рисунък на баталните сцени. Както в краткия увод, и тук антитезите и контрастите, противопоставянето и изненадата си остават основните изразни средства, които внушават героично-трагичната напрегнатост на ситуацията, обединила толкова различни човешки съществування. В драматичния хаос на битката авторът подчертава преди всичко ония моменти, които носят ефекта на изненадата — в смисъл, че са точно обратното на онова, което е обичайно, естествено, нормално. Именно майката, която най-много трепери за живота на своя син, му подава напълнената пушка. Именно жената — въплъщение на всичко свързано с мирновременния семеен живот — проверява дали в пушката на мъжа ѝ има барут. В широките уютни поли, където са люлели внучетата си, сега люшканиците се от старост бабички носят куршуми, треперещите ръце на старците търсят оръжие. А от женските гърди — символ на безсмъртното майчинско начало — вместо мляко струи кръв. В този предметно и дори натуралистично точен детайл авторът с романтична яркост синтезира цялата неестественост на ситуацията, събуждайки в гърдите на читателя онова чувство на законен човешки протест, което ще се излее в края на поемата.

Много славни битки познава световната история, но по правило това са били битки на войници срещу войници или поне на мъже против мъже. А тук шепата и без това зле въоръжени и неопитни във военно отношение въстаници трябва да се сражават, обкръжени от своите майки, жени и деца, т. е. от всичко, което ги дърпа към спокойствието на мирния живот и за което се счита, че размеква мъжката десница. И не просто поради факта, че перушенската църква наистина е била пълна предимно с жени и деца и не само поради романтичния ефект погледът на художника се спира по-често върху поведението на жените, децата и старците, отколкото върху мъжете, които в края на краищата водят същинския бой. Тъкмо храброто държане на техните майки и любими помага на перушенските въстаници да посрещнат така достойно смъртта. Без спокойната твърдост на Теохана подвигът на Кочо Чистеменски би загубил своята величава красота. И затова с такава категоричност поетът не ще се поколебае да обобщи:

ти с твойта смърт страшна и *храбри моми*
Картаген надмина, Спарта засрами.

Още в първите изобразителни шрихи авторът на „Кочо“ изрично подчертава, че вижда героите на перушенската битка не само като въстаници, а в тяхното цялостно човешко битие на майки и бащи, съпруги и невести:

Храмът беше пълен с моми и невести,
с въстаници бодри и бащи злочести. . .

И в това виждане е единството на героично-трагичния патос на поемата, в чийто централен епизод главният герой ще се разгърне именно в този двоен план — „бодър“ докрай като въстаник и безкрайно „злочест“ като баща.

Композиционната схема умело подчертава съгъстващия се трагизъм на сюжета, като свързва развитието му с едно концентриране във все по-кратък период от времето. Докато краткият увод обобщава с широк размах целия период на Априлската епопея, следващите картини ни въвеждат в един вече съвсем конкретен отрязък от нея. Но, макар и изпълнен с драматични сблъсъци („и болят кипеше отвътре, отвън“), този изрично уточнен трети ден от обсадата на старата перушенска църква е в същност описателно обобщен от художника без оглед на реалното течение на времето. И едва след характерното вазовско „изведнъж“, което фиксира действието към един точно определен момент, времето започва да тече пред нас, изпълвайки ни все повече с напрежението на очакването. И това движение на художественото виждане, изразено и в съответната смяна на глаголните времена, създава едно изразително редуване на описание, разказ и изображение, което обособява различните моменти в развитието на действието и подчертава специфичните композиционни функции на отделните части на поемата.

Така своеобразната описателна обобщеност на трите части, разположени между краткия увод и първото преломно „изведнъж“, явно се обуславя от тяхната функция на експозиция.

Първата от тези части ни въвежда накратко в ситуацията — без излишна обстоятелственост, картинно и направо: от три дена башибозушката орда обсажда храма, в който се е приютило населението на Перушица. Всички се държат храбро и никой още не се е опозорил с предложение да капитулират. Но в общата атмосфера вече е надвиснала сянката на предстоящия разгром — храмът е пълен с трупове, горещият въздух го превръща в истинска пещ, свирепо заявява за своите права и гладът.

Във втората част художникът вече навлиза в онези по-конкретни детайли на картината, за които стана дума преди малко. Но и в тяхното изображение той продължава подчертано да обобщава. Негови герои тук са не определена жена или мъж, конкретен старец или дете, а въобще майката, жената, мъжът, старците и децата. И тъкмо затова техните действия, изразени в описателното минало несвършено време, не протичат пред нас във времето, а само ни представят характерното за поведението на различните категории герои на кървавата драма:

*Майката мълвеше: „Чело! Не се бой“ —
и даваще сину напълнена пушка;
и старата баба, шо едвам се люшка,
носеше куршуми във своята пола,
и мъжът, учуден, имаше крила;
отзади, до него, жена му любима
гледаше азлъкът пупал дали има. . .*

Без да излиза от този обобщен отрязък от времето, третата част прави известен поетичен скок в пространството и ни пренася в башибозушкия стан, за да погледнем на битката и от гледна точка на врага. Тази гледна точка своеобразно се подчертава и чрез метафоричната употреба на съществителното „жътва“ и глагола „сееха“. Една метафора, която умело загатва затвърдената у османлията-господар представа, че българинът е безправен роб, предназначен само да сее и

жъне, и психологически мотивира обзелия духа му страх пред неочакваното революционно преображение на довчерашната кротка работна рая.

Въпреки трагичните краски и в общата атмосфера, и в отделните детайли на тези, заснети от различни позиции картини на битката преобладава героичният тон. Дори и врагът е смутен. Морално победата е изцяло на страната на въстаниците, а и физически те все още не са победени.

И тук именно идва любимото вазовско „изведнъж“, с което той ни въвежда на няколко пъти във възловите преломни моменти на „Епопеята“ (да си спомним напр. „Изведнъж Радецки пристигна със гръм“ от „Опълченците на Шипка“). Явната слабост на автора към ефектната изненада на това наречие изразява характерното за Епопеята „скокообразно“ придвижване от един сюжетен момент към друг. И в случая се съпътствува и от изразителната смяна на описателното минало несвършено с разказвателното минало свършено време. Смяна, която създава чувството, че действията вече започват да течат не едновременно, а последователно. Така срещу досегашното:

.....
старците *търчяха* с ярост на лице
и *търсеха* пушки с трепетни ръце . . .

сега идва:

Битката *утихна* . . . *Разредя* димът,
и някой глас чу се, че ехти в шумът . . .

И така „изведнъж“ (между впрочем от гледна точка на откъснатите от околния свят въстаници това наистина става изведнъж) в Перушица пристига редовна турска войска и с нейното пристигане, което явно ще реши изхода на сражението, действието навлиза в нов, преломен момент, първият израз на който са смутът и колебанията, настъпили за кратко време в редовете на въстаниците. И неслучайно именно тук лирико-епичният разказ напуска описателната обобщеност и действието придобива определена последователност. Фактически този момент е завръзката на драматичния конфликт, който ще бъде разрешен в централния епизод на поемата. И в този смисъл нейното същинско действие започва именно оттук.

Защото намесата на редовната войска, от една страна, не оставя вече у никого илюзии за изхода на сражението и с това поставя законния въпрос — не е ли безсмислена по-нататъшната съпротива. А, от друга страна, създава една, макар и неособено сигурна възможност за спасение чрез капитулация. Изчезва окончателно надеждата, че е възможно да запазиш и живота си, и току-що събудената си национална гордост. Новосъздадената ситуация безпощадно поставя пред теб дилемата да избереш едно от двете. Това е въпрос, който трябва да се реши от всеки поотделно и от всички заедно. Веднага и категорично. Но Вазов не отделя особено голямо място на изживяванията, които той буди, не задълбочава психологически колебанията. Маркира ги само — експресивно и лаконично — по-скоро като външен сблъсък на различни мнения: „Ето царска сила, да се предадем!// — Не щем! — Не! — Не бива! По-добре да мрем!// — Пушките си дайте! — Не! Не! — Що да сторим?// — Да се покорим ли? — Мълчи! да се борим!“ . . . Следва героичният призив на една жена — вече не обобщен, а конкретен индивидуален герой, чиито действия протичат еднократно във времето. Тя загива, стреляйки срещу войската, и това е достатъчно, за да се оформи окончателно решението на множеството да се бият докрай:

Огънят обхвана тия души горди.
— Да се не владеме на турските орди!

Тук има вярно доловена психологическа правда — в такива афектни моменти един подобен героичен жест може действително да въздейства решаващо върху

психологията на масата. И все пак при един друг жанр или друг стил на изображение това така леко ликвидиране на колебанията пред съдбовния избор навярно би изглеждало повърхностно и неубедително. Но въпреки драматичното си съдържание Вазовата поема има не драматичен, а одичен характер и тази жанрова характеристика определя целия ѝ стил. Основната художествена задача тук е не да се изобрази психологическата сложност на човешките изживявания, а да се възпее техният героичен резултат. Затова и кратковременният смут, обхванал защитниците след пристигането на редовната войска, не заема централно място в сюжета на произведението като някакъв основен вътрешен конфликт. Той само маркира оная драматична завръзка, която ще ни отведе до подвига на главния герой на поемата. И неслучайно именно тук се появява отново епитетът „горди“, заемащ възлово място в обобщената в увода характеристика на епохата. Започва разказът за несломената патриотична гордост на Перушица.

Това е най-възвишената и най-красива форма на героизма — когато се биеш вече не за физическата, а само за моралната победа, не за да спасиш загубеното сражение, а просто за да защитиш човешкото си и национално достойнство. При неизбежното вече поражение самият факт, че перушеници решават да се борят докрай, е сам по себе си достатъчно героичен, за да има нужда да се илюстрира с отделни действия. И художникът започва да губи интерес към детайлите на самия бой. Сега той изобразява преди всичко атмосферата на все по-сгъстяващ се трагизъм.

И тук идва отново любимото Вазово „изведнъж“, с което той отбелязва внезапното влизане в кадъра на нова картина. Този път то обособява в монолитно леещия се стихотворен поток един отделен стих, за да подчертае с художествена внушителност новия преломен момент — началото на края:

Изведнъж видяха там зидът съборен.

Това е кулминацията в развитието на действието, оная точка на пределно сгъстяване на драматичното напрежение, след която неминуемо трябва да последва оглушителният взрив на развързката. Но вместо това набраната емоционална енергия внезапно отрицва един мощен лирически изблик:

Перушице бледна, гнездо на герои,
слава! вечна слава на чедата твои. . .

Директно възторжена и реторично пишна, изградена върху патетичната яркост на антитези, контрасти и величави сравнения със световноизвестни събития и имена, тази неудържима в своите градации поетична възхвала е безспорно най-хубавият, най-вдъхновен момент на поемата. Определят я обикновено като „лирическо отклонение“ заради заразителната спонтанност, с която се излива, сякаш поетът не може да издържи повече напора на своя възторг. Но в същност този термин може да се употреби тук само твърде условно. Защото тази възторжена възслава на националния дух, това увенчаване с поетични лаври на „бледната“ Перушица и нейните герои е самата сърцевина на произведението, това, което именно превръща малката поема в ода. Имаш чувството, че всичко друго, обстоятелствата и случките, поетът разказва само за да има възможност да излее този свой възторг. Да изрече вдъхновеното:

нашата свобода ти я освети,
и за толкоз жертви гордо отмъсти!

и да вреже в съзнанието на поколенията своето преклонение пред града-светиня:

Поклон на теб, граде, пепелище прашно,
на борба юнашка свидетелство страшно!

От гледище на смисловото внушение и жанровата характеристика това е идейно-емоционалният център на произведението. Защото тук Вазов не само излива своя възторг, но и излага своето разбиране за историческия и етичен смисъл на перушенската съпротива, за нейното място и значение в историята на националния дух. Но от чисто композиционно гледище разгъването на тази лирическа възслава непосредствено преди трагичния край напомня онова известно от композиционната схема на класическите трагедии съзнателно забавяне на действието точно в мига преди очакваната развързка, за да се открие по-ярко нейният трагизъм. И достатъчно е да си представим едно разместване на частите на поемата, при което тази прослава би отишла накрая, както изисква традиционната логика на „заключението“, за да видим с какъв верен усет Вазов е намерил нейното място в емоционалния ход на лирико-епическия разказ.

„Но войската скоро храмът обкръжава“ — връща се отново към този разказ поетът, изчерпал до задъхване градаците на своя възторг. И това „но“ тук явно се отнася не до самото действие, което фактически логично продължава след разрушаването на зида — то е едно емоционално отгласкване тъкмо от лирическото „отклонение“. Да, ще се слави през вековете името на Перушица, но вижте с какви жертви, с какво мъченичество е изкупена тази нейна слава — незабележимо внушава на читателя това въвеждащо „но“.

И наистина тази последна част на поемата е разказ за страшния разгром и трагичното мъченичество на Перушица. И в този лаконично ярък разказ моментите, изразени чрез обозначаващите едновременни действия глаголни форми на минало несвършено и дори на сегашно историческо време, образуват своеобразна рамка за сюжетната развързка на достигалия своята кулминация драматичен конфликт. Рамка, в която времето отново спира за малко своя ход, разтваряйки се в обобщената картина на даден момент:

. Бомбите *трецяха*
и момите *красни* с децата *пищяха*.
Слисаните майки с поглед *страховит*
блъскаха глави си о голия *зид* . . .

Открита вече за многочисления противник, последната крепост на въстаниците агонизира. Пред шепата омаломощени защитници на събраните в църквата жени и деца сякаш няма изход. Победата е явно на страната на тирана. Съпротивата им е сломена. Но ето, че неочаквано изходът е намерен. Оказва се, че те все още могат да избират. Поне между позора и смъртта. И отново по характерния за Вазов маниер действието се прикрепя определено към даден момент и времето поема своя ход. И това извиква на живот конкретни герои и по-експресивни в своята еднократност глаголи от свършен вид:

Във тоя миг Кочо — простият чизмар,
наранен, отслабнал и бунтовник стар,
повика жена си — млада хубавица,
на гърди с детенце със златна косица —
и рече: Невясто! Виж, настая сеч
и по-лошо нещо. . . Ти разбираш веч. . .
Искаш ли да умреш? . . .

Изобразеният тук от художника исторически факт съдържа сам по себе си такъв трагедиен заряд, че всеки опит той да бъде усилен с допълнител-

ни ефекти само би намалил въздействената му сила. С усета на голям художник Вазов е почувствувал това и е нарисувал разигралата се кървава драма с необичайна за общия реторичен стил на одата простота. И тъкмо с тази внезапна простота на рисунъка, с тези ясни и чисти линии на образите и жестовете перото му завинаги запечатва в съзнанието ни подвига на Кочо Чистеменски, спасил гордостта на въстаналата Перушица.

Впрочем ние може би малко несправедливо говорим все за подвига „на Кочо“. Защото това е явно подвиг на Кочо и на неговата жена Теохана, нарисувана от художника с чистите линии на мадона. Потресаваща в своята простота, дори деловитост, е лаконичната сцена между Кочо и жена му. Зад пестеливите думи и мълчаливи жестове тук изплуват незабележимо годините на един съвместен живот, изпълнен с взаимна любов, уважение и доверие, живот, в който те са свикнали да се разбират с половин дума. Слени в живота и любовта, те сега се сливат и в подвига и смъртта, жертвувайки и най-скъпото, което имат — своето дете.

Разбира се, не всички мъже са щели да бъдат изклани, не всички жени — изнасилени и не всички деца — потурчени. И трезвият еснафски разум би могъл да възрази, че все пак едва ли са били чак толкова необходими масовите самоубийства на Кочо и другарите му. Не би ли било по-разумно те да се опитат да запазят живота поне на жените и децата, та да съхранят града и рода си за по-добри времена. Но трезвият еснафски разум трудно разбира поезията на подвига. И историческата нужда от тази поезия.

Както разказва Вазов, намерил се дори един „филолог“, който му направил бележката, че Кочо не трябвало да се самоубива, а да стреля срещу турците. „Гледай ти ум! Ами че това е история!“ — възмущава се писателят.¹

Тук, разбира се, стандартни решения няма. И рицарският избор на доброволната смърт действително невинаги е най-разумният изход. Неведнъж революциите са свивали временно своите знамена, за да запазят кадрите си за бъдещия революционен подем. Тук всичко е относително и зависи от нуждите на историческия момент. Но неслучайно романтичният лозунг на Априлското въстание бе „Свобода или смърт!“. Един романтичен лозунг, който без подвизи като този на Кочо би останал само празна реторична фраза. Има моменти, когато на един народ са нужни не разум, а безумство, не практически резултати, а поетически митове. И Вазов твърде дълбоко бе почувствувал това. В неговото т. нар. „лирическо отклонение“ има два стиха, в които той изразява възхитеното си учудване, откъде изведнъж избликва тази несломима национална гордост у един народ, който отдавна е забравил преданията на славното си минало, който не познава западноевропейския рицарски кодекс на честта и не помни почти нищо друго освен униженията на петстотингодишното робство:

без минало славно, без примери славни,
що малките правят с великите равни. . .

В тези стихове се съдържа в същност и разбирането на поета за смисъла на кървавата жертва на перушеници пред олтара на националната гордост. Защото тя става именно един от тези „славни примери“, които повдигат националното самочувствие на един народ и създават неговия патриотичен кодекс на честта. Част от онова велико „пиянство на един народ“, което изпълва с поезия националната ни история, споменът за унищожената, но непокорена Перушица се превръща в неизчерпаем стимул за революционните пориви на бъдещето.

¹ Иван Вазов. Събр. съч. в 20 тома. 1955—1957. Т. 19, с. 133.

От тримата перушенски герои (Кочо Чистеменски, Спас Гинев и Спас Спиринът), дали първи пример на съратниците си как да умрат непобедени и намерили редица последователи на своя кървав подвиг, Вазов избира само един. Защото вярното чувство на художник му подсказва, че тази несравнима с нищо героична трагедия трябва да бъде изобразена в колкото се може по-крупен план. И изборът му пада на Кочо Чистеменски. Навярно защото този малограмотен обущар, участвувал с еднакво вдъхновение в любителските представления на Шекспир и в историческата драма на епохата, особено ярко въплъщава не само патриотичния, но и демократичния патос на Априлското въстание. Самото определение „простият чизмар“ тук подчертава този демократичен патос, възприемайки се не толкова като индивидуализираща, колкото като „типизираща“ героя характеристика.

В художественото виждане на автора (както впрочем и в самата действителност) Кочо е герой, органически слят със своята среда. В неговия подвиг намира израз героичната несломимост на перушенската съпротива и неслучайно по-късно името му става неин синоним. Впрочем решаваща роля за това изиграва и самата Вазова поема с двойното заглавие „Кочо“ и „Защитата на Перушица“, в която, както вече казахме, единствено подвигът на Кочо Чистеменски и неговата жена е предаден в крупен изобразителен план.

Самоубийството на Кочо и неговото семейство е най-широко разгърнатият епизод в лирико-епичния разказ на автора. И това го превръща в сюжетен център на поемата. Но този сюжетен център изиграва същевременно ролята на композиционна развързка. Не на оная историческа колизия, която намира израз в перушенската битка — нейните „завръзка“ и „развързка“ са извън границите на изобразеното в творбата време. А на оная драматичен конфликт, който възниква в момента, когато въстаниците разбират неизбежността на разгрома, и който бива разрешен в мига, когато Кочо и другарите му намират изход в гордостта на масовите самоубийства.

В образния свят на поемата мъртвият Кочо пада обагрен в кръв и страшен, „с отворени очи и със нож забит“. И този натуралистично точен детайл неволно събужда една едва ли търсена от автора, но въздействаща езикова асоциация: „умря с отворени очи“ — казва народът за този, който не е успял да дочака това, за което е копнял. Но въпреки че всички детайли в изображението на отчаяната постъпка на Кочо подчертават нейния трагизъм, в цялостната атмосфера на творбата тя изразява по-скоро нейния героичен дух и ѝ придава характера на това, което по-късно нарекохме „оптимистична трагедия“. Защото именно в тази сцена е моралното тържество на победените над победителя.

И тук авторът отново закономерно се връща към миналото несвършено време на обобщената картина, която постоянно „обрамчва“ отделните епизоди от развоя на перушенската драма. И този последен обобщителен шрих — падащите в кръви или безчестие невести — логично завършва лирико-епичния разказ за героичната гибел на Перушица. Няма какво повече да се случва. Като че и няма и какво повече да се каже. И именно тук, в едно мигновение, големият художник коренно обновява картината, заставайки ни да я погледнем от нова зрителна точка:

И господ от свода, през гъстия дим,
гледаше на всичко тих, невъзмутим! . . .

Представяте ли си колко много би загубило произведението без този великолепен завършек, който носи целия ефект на изненадата от една спонтанна реакция и същевременно и емоционално, и зрително твърде логично завършва повествованието. Та нали още от първите картини на битката, подчертавайки трагичната неестественост на детайлите, авторът бе провокирал нашето законо

човешко възмущение. А, от друга страна, нали цялото действие се бе развивало в стените на църковния храм с изографисания на свода му бог Саваот. Тези незабележимо събуджани у нас емоционални реакции и зрителни представи трябваше най-после да се срещнат. И ето, че авторът ги среща, изпращайки гневния човешки протест в лицето на самия бог.¹

Този удивително добре намерен завършек още веднъж подчертава и идейно-художествената мащабност на поемата. Защото ако чрез нейния синтетичен увод авторът проектира кървавата драма от перушенската църква върху широкия исторически фон на епохата, в чиято характеристика изпъква преди всичко нравственият момент (гордост и падение, геройство и срам), то заключителните два стиха обвързват тази драма с един още по-широк етично-философски проблем. И това създава около лирико-епичния разказ за перушенската защита една композиционна рамка, която задълбочава и разширява лирическия патос на поемата в посока на идейно-нравствената проблематика. Нещо характерно за целия цикъл „Епопея на забравените“, чийто основен художествен патос е в извличането на идейния и нравствения смисъл на фактите от героичната национална летопис.

¹ „Малък като бях, бях много набожен — споделя Вазов с проф. Шишманов. — Но като заживях с хъшовете, вратата ми значително се разколеба. Тия хора бяха повечето безверници. Още повече съмнението ми се засили поради незаслужените страдания на моя народ. Колко често съм се питал: Где е, где е божията правда?“ (Иван Вазов. Събрани съчинения в 20 тома. 1955—1957. Т. 19, с. 263).

МИСЛИ ЗА ЧОВЕКА

Паскал: *Мисли*

Исак Паси

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible
de la nature; mais c'est un roseau pensant.

Pascal, *Pensées*, 347

1

Тези *Мисли* оставят впечатление за автор, преждевременно помъдрял или най-малкото прекомерно обременен от мъдрост — те сякаш са написани от ръка, която не е имала детство, нито младост, защото и едното, и другото са отишли за мъдростта. Блез Паскал едва доживява до 39-годишна възраст. Тридесет и девет години не са много за един човешки живот, но те не са малко, ако са години от живота на Паскал. Защото той е един от най-ярките примери на ранна, преждевременна надареност, на едва изчакваща собствените си резултати нетърпелива гениалност.

На 16-годишна възраст Паскал създава класическата „теорема на Паскал“, на 18-годишна възраст изобретява първата сметачна машина, на 25-годишна възраст проектира блестящ експеримент, потвърждаващ предположението на Торичели за съществуването на атмосферно налягане, на 31-годишна възраст вече е завършил редица основополагащи работи по аритметика, теория на числата, алгебра и теория на вероятностите. 33-ата и 34-ата година от живота на Паскал го довеждат до рязък поврат към хуманитарно-религиозната тематика. Сега той пише своите знаменити *Писма до един провинциалист* — блестяща полемика с йезуитите и йезуитизма.

Последните пет години от живота на Паскал (1657—1662) с изключение на още един математически (геометрически) изблик през 1658—1659 са запълнени с неговите *Мисли* — бележки за подготвяното съчинение *Апология на християнската религия*. Останали недовършени, бележките на Паскал са публикувани след смъртта му, през 1670 г. (на титулната страница е посочена 1669) от комитет на Пор Роял в значително изопачен вид (съкратен и редактиран с оглед на възможните репресии срещу издателите). И, както е обикновено в такива случаи, след като веднъж е „пуснато“ едно изопачено издание, необходими са десетилетия, а понякога и векове, за да се реставрира автентичният текст, за да се „постигне“ оригиналната мисъл на автора. Тази задача става още по-трудна, ако се отнася до незавършено произведение, до фрагментарни *Мисли*, които и сами по себе си създават достатъчно трудности, когато се съпоставят с предполагаемото завършено произведение — *Апология на християнската религия*. През такива двойни трудности е трябвало да минат многобройните коментатори, изследователи и издатели на Паскаловите *Мисли*, докато се стигне до двете вече признати за об-

разцови издания на Леон Бруншвик (1897) и Луи Лафума (1951). Ако книгите имат своя съдба, съдба неминуемо придобиват и изданията им.

Преходът от физика към метафизика в духовните интереси на Паскал сякаш потвърждава наличието на биогенетичен закон и в духовното развитие — индивидуалният духовен процес на Паскал повтаря познати пътища в духовното развитие на цели епохи и народи: от физическия космос към космоса на душата, от геометрията и алгебрата към тайните на духа, от хидростатиката към психодинамиката.

Но за този преход има и непосредствено-житейска причина. Връзката на *Мисли*, както и на всяка моралистична книга, с биографията на техния автор е доказана. Две знаменити (вероятно свързани) събития от живота на Паскал са имали решаващо значение в неговия душевен прелом — никой изследовател на великия моралист не пропуска тези събития. *Първото*. Неделя, 15 ноември 1654. На моста на Сена при Ньои (без перила в средата, защото се ремонтирал) конете на каляската, с която се разхождал Паскал, се подплашват, първата двойка коне пада в реката, ремъците се скъсват, каляската като по чудо се спира на самия край на моста. *Второто*. Понеделник, 23 ноември 1654. Късно вечерта през този ден Паскал получава нервен (може би епилептичен) припадък — той изпада в екстаз, в боговдъхновено настроение, обзет е от ужас и величие, от предчувствия и радост и в такова трескаво състояние написва своя знаменит *Мемориал*. „Боже на Авраам, боже на Исаак, боже на Иаков, не на философите и на учените. Увереност. Увереност. Чувство. Радост. Умиротворение. . . Дано никога не се разделя с теб. . . Исус Христос. Отделих се от него; избягах от него, отрекох го, разпнах го. Дано никога не се разделя с него.“ По-късно Паскал зашива мемориала, наричан още амулет, в подгъва на дрехата си — за да не се разделя никога с него. Тези две събития са не само границата, която отделя двата начина на живот на Паскал, светския и отшелнически (най-напред в дома на приятеля му дьо Люине, а след това в янсенистката крепост, манастира Пор Роял), но и границата — а това е по-важно — между неговата физика и метафизика, между геометрията, аритметиката, алгебрата и физиката и *Писма до един провинциалист* и *Мисли*.

Болестите преждевременно съкрушиха живота на Паскал — болестите в червата, в главата, онази неясна и неизяснена нервна болест, която бавно топеше живота му. Паскал признава, че от 18-годишна възраст не помни нито един ден, през който да е бил съвсем здрав, а вече към края на живота му болестите — главоболие, болки в зъбите, безсъница, припадъци, страх от пространството — стават съвсем непоносими. Подобно на другите френски моралисти Паскал много размишлява за болестите и често както в *Мисли*, така и в други съчинения се връща към тях. Но между болестта и размислите върху болестта не съществува пряка зависимост. Понякога болестта заема всичко и не оставя на размислите нищо. Сам Паскал е склонен да мисли, че болестите са една причина на нашите заблуждения. Те увреждат не само ума, но и верния усет. Тежките заболявания ги видоизменят чувствително, а и леките неразположения им оказват въздействие. Но друг път болестта сякаш стопява всичко физическо, за да открие невероятни перспективи пред духовното. Паскал принадлежи към този именно феномен. Неговото болно, немощно и едва понасящо се тяло сякаш преднамерено се бе свило, за да заеме колкото може по-малко място и да остави колкото може по-голям простор на духа, на мислите за пътищата на човека, за неговите тревоги, радости, мъки, победи, поражения.

Световната литература показва различни степени на участието на личния живот на твореца в неговото лично творчество — и в това отношение не съществуват точно установими пропорции. „Пълна“, „абсолютна“ независимост на творението от биографията едва ли е възможна, но все пак има книги, в които биографичният момент е сведен до минимум, в които решително доминират обек-

тивното наблюдение, ситуацията, външният конфликт, сложеният се характер докато субективната рефлексия, виждането, индивидуалната интерпретация са изместени надалеч — в задния план. Обективността на епоса не е измислица на школската естетика, а изконна особеност на един литературен род. *Мисли* — и тъй, както са дошли до нас, те са част от една *Апология* — не са епична книга. Личността на автора им живее в тях своя истински духовен живот — страстен, метежен и страдалчески.

Връзката между житейския „еквивалент“ и литературния образ на гениалния писател не е проста, еднопосочна. Тази връзка съществува не като строга каузална верига, а като *някакъв* генетичен факт или по-скоро като *някакво* съответствие. Нещастната любов на Гьоте „отговаря“ на нещастната любов на Вертер, но любовта на Вертер има и друг край, и друга функция. При цялото биографично „сходство“ между живота на Паскал и мислите на Паскал *Мисли* носят самостоятелността на мисълта, нейното собствено прозрение, възторг от самата себе си и неповторима емоционалност. *Мисли* осмислят и самия живот. Животът подсказва, мисълта решава, животът дава, мисълта взема — и от нея зависи колко, как и какво да вземе.

Към Пор Роял Паскал се насочва, воден от своята вяра — янсенизма, но той е привлечен още и от мъжестото и силата на неговите ръководители, както и от нравствената чистота на неговите обитатели. Янсенизмът е Паскаловото *credo*. На пръв поглед личността на Паскал трудно се съчетава с това учение, което отрича свободата на волята и оставя човека на предопределението. На тази именно нерадостна, мрачна доктрина Паскал посвети себе си и своите мисли — с целия блясък на таланта си и с цялата искреност на своя морал.

Както неведнъж е забелязвано от проникновените философи на историята, енергията на индивида — в нейния нравствен и психологически аспект — не следва от учението за предопределението, за предустановеното свихе. Напротив от учението за предопределението логически произтича квиетизмът, учението за пасивността, за бездействието на волята: щом всичко е предопределено, без значение е дали човек ще действа или няма да действа, със или без неговите действия божествената предопределеност ще се осъществи. Но в действителност, в тази област действа друга, „психологическа“ логика. Съзнанието, че всичко е предопределено, предустановено, само по себе си създава силна вътрешна увереност у историческите герои (а това се отнася и до идеолозите), дава им могъща опора, която ги кара да развиват такава дейност и при това да проявяват такава енергия, която практически многократно превъзхожда дейността и енергията на онези исторически дейци (а също и идеолози), които са убедени, че от тях и подобните на тях зависи или всичко, или поне твърде много. Така учението за предопределението може да стимулира психологически, практически и следователно реално тъкмо обратното на квиетизма — историческата, нравствената, религиозната енергия — в много по-голяма степен от учението за свободната воля, което логически по-добре се свързва с активността на човешката природа. Парадоксът тук е в това, че фатализмът се оказва по-волунтаристичен, а волунтаризмът — по-фаталистично бездействащ. Сам Паскал усеща — не толкова за себе си, колкото изобщо, по принцип — връзката между ума и действията на волята, когато пише: „Волята е важен фактор за увереността: не че тя я създава, но нещата са истински или измамни в зависимост от гледната точка. Предпочете ли някоя тяхна страна, волята отклонява ума от качествата, които са ѝ неприятни. Тясно свързан с волята, той вижда само онова, което ѝ харесва и естествено съди само по видяното“ (99*). Затова няма нищо чудно, че и в мисли-

* Цифрата означава поредния номер на фрагмента по изданието на Леон Бруншвик. Използуван е преводът на Лилия Сталева и Анна Сталева (ред. Ст. Атанасов), който предстои да

те на янсениста Паскал, на този „отшелник“ в Пор Роял, има толкова много енергия, сила, че те така малко разчитат на предопределението, а сами действуват, енергично се стремят да убеждават. И тук също действува парадоксът: убежденият в предопределението Паскал най-малко разчита на него и за неговата кауза проявява такава енергия на мисълта, която съперничи на апостолската. Оттук и отдавна забелязаната особеност на *Мисли*: тяхната невероятна сила на внушението.

Във втората половина на *Мисли* (тъй както те са подредени от Бруншвик) никак не е трудно да се открият гъсти апологетични масиви, които днес по-скоро учудват с еволюцията на славния някога геометър, отколкото да убеждават или приобщават. Никой апологет, вече в това му качество, ако и да има ума на Паскал, не може да избегне безумията на апологетиката — апологетичният реквизит е задължителен за всяка *Апология*. Така и тук присъствуват не само традиционните библейски версии за сътворението, потопа и патриаршеската възраст, не само всякакъв род съмнителни „доказателства“ в полза на идването на Месия, но дори трогателната по своята фантастичност вяра в непорочното зачатие, възкресенията и магическите изцеления, в съновиденията и пророчествата, в тъмните предсказания, мъглявите откровения, във всякакъв вид личби и поличби. И оказва се, че в малката *Книга на пророк Даниил* може да се пренамери цялата последвала голяма световна история. Но може би крайната точка на еволюцията на някогашния геометър бележи неговата вяра в чудесата, които бивали лъжливи и истински, но така, че лъжливите са доказателство за истинските. Чудесата са необходими за вярата, вярата се опира на чудесата и в крайна сметка „чудесата са по-важни, отколкото мислите“ (852). *Апология* на Паскал нагледно доказва несъстоятелността на всяка апологетика — дори и когато тя е на Паскал,

Но, от друга страна, в *Мисли*, в оставеното за тази *Апология* — именно защото е на Паскал, — се съдържат могъщи неапологетични, а дори и открито антиапологетични комплекси. За съвременния читател на *Мисли* те са най-интересното и най-значимото и в тях страдащите и търсещите души през цели три века са откривали достоен предмет за сърдечна близост и духовно родство. Наистина странна е тази *Апология на християнската религия*. Дори самият факт, че Паскал изоставя традиционния апологетичен път — от бога към човека, за да избере друг, нов — *от човека към бога*, вече слага по-твърди акценти върху човека и неговата същност, прави от апологията на християнството една скрита апология на човека и нарежда *Мисли* в традицията на френската моралистика, която, както всяка моралистика, може да има за главен предмет само човека. В някакъв смисъл и естествено само обективно пътят от човека към бога, извеждането на бога от човека, от неговите потребности и търсения, от наложената необходимост човек да заложи на бога, се доближава до стария атеистичен принцип: не бог твори човека по свой образ и подобие, а човек твори бога по свой образ и подобие, ако бикове биха имали ръце, те щяха да рисуват своите богове като бикове. Разбира се, нелепо е дори само да се подозира автор като Паскал в атеизъм, към който той има едва ли не вродено отвращение. Паскал търси християнския бог устремно, страстно, но начинът, по който го търси, е повече философски, отколкото християнски. А всяко търсене има своя логика и щом като си тръгнал от човека, макар и само за да докажеш бога, изходната точка не може да не вземе своето и обективно философията на бога да бъде ако не изместена, то поне стеснена от философията на човека.

На такова свършено-несвършено същество като човека може да отговаря само един скрит бог, който е достъпен за търсещите и намиращите го, но остава тайна запечатана за онези, които или не го търсят в своята гордост, или не го намират в своето невежество. И тук богът е, който отговаря на човека, а не чо-

бъде публикуван от издателство „Наука и изкуство“ (библиотека „Философско наследство“).

векът, който съответствува на бога, тук богът е функция на човека, а не обратното. И защото човекът е такъв, най-велик и най-окаян, богът му е скрит, както това е казано в *Книгата на пророк Исаия deus absconditus*. Каквито и да са били намеренията на Паскал — дори и когато те са насочени към извеждането на сегашния човек от бога, от грехопадението, от богоотпадането, скритият бог обективно говори за друго, за един реален, земен, грешен, но търсещ човек, който има много по-голяма нужда от скрития бог, отколкото този скрит бог от своето невинно-виновно порождение. Философията на бога дава път на философията на човека.

Какъв е този Паскалов човек, каква е неговата същност?

2

Според Паскал човекът е *средина*. Средината чертае границите на съществуването му, предопределя много от неговите възможности, насочва неговото поведение.

Човек е средина най-напред в *онтологичен* смисъл. Ако човек погледне на Земята само като на точка в огромната орбита, която тя описва, а на тази огромна орбита като на точка в сравнение с орбитата на кръжащите в небесния свод светила, ако по-нататък с помощта на фантазията си разбере, че целият видим свят е само незабележима чертица от необятната вселена — една сферичийто център е навсякъде, а периферията никъде, тогава той не може да не се види загубен в това затънтено кътче на всемира, залутан в пространството, и от видимия свят — малката килийка, отредена му за жилище, не може да не осъзнае своето нищожество. Паскал се пита: какво е човекът в безкрая? — за да стигне до неутешителния извод, че ние не можем да обхванем пространството и времето, че сме захвърлени, непотребни, жалки. „Когато мисля за мимолетния си живот, погълнат от вечността преди и след мен, за нищожното пространство, което заемам и виждам изгубено в необятните безкрайни простори, напълно непознати за мен, както и аз за тях, ужасявам се и се удивлявам, защото няма никакво основание да живея на това място, а не другаде, сега, а не в друга епоха. Кой ме е поставил тук? По чий почин и повеля ми е било отредено точно това място и време?“ (205). И достатъчно е само човек да си представи своето космическо нищожество, за да се вледени, и тогава той — мисли Паскал — в трепет и конвулсия не ще може да не промълви: „Вечното безмълвие на безкрайните простори ме ужасява“ (206).

Но освен този безкрайно голям има и друг свят на безкрайно малкото, който също има своите бездни. И в атомите се съдържат неизброими светове, всеки със своя небесен свод, планети и земя, в сравнение с които човек е истински колос. Това чудо е не по-малко изумително с малките си размери, отколкото другото със своята необхватност.

Човекът е между тези две бездни, той виси на границата между безкрайното и нищото, той е в средата, той е нещо, без да е всичко. Човек е „нищо в сравнение с безкрайното, всичко в сравнение с нищото, средина между всичко и нищо“ (72). Сякаш му е казано: средина си и средина ще останеш!

Според Сен Бьов „френският език няма по-красиви страници от простите и строги редове на тази несравнима картина“.

Оттук тръгва Паскаловата философия на човека, която отдавна е известна на човечеството. *L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant*, човек е само една тръстика, най-крехкото нещо в природата, но той е мислеща тръстика. Не е нужно цялата вселена да се въоръжи, за да го смаже: лек полъх, капка вода са достатъчни, за да го убият; а понякога само едно пясъчно зрънце задръства пикочния му канал като онова, което причини смъртта

на Кромвел и така неузнаваемо промени човешката история. Но и когато природата смазва човека, той пак надвишава онова, което го убива — вселената не съзнава силата си, но човек съзнава безсилието си. Достоинството на човека не е в овладяването на пространството, а в добре организираната му мисъл. „Величието на човека е в мисълта“ (346).

Според Паскал човекът не е ту велик, ту нищожен, нито просто едновременно велик и нищожен. Паскаловата диалектика стига до фундамента: човек е велик в нищожеството си и нищожен във величието си. В най-голямата си слабост човек мисли и следователно е велик, а в най-високия полет на мислите си пада под ударите на немислещата сила и следователно е нищожен. „Каква химера е човекът? Каква новост, каква уродливост, какъв хаос, какъв обект на противоречия, какво чудо! Съдник за всичко, невзрачен земен червей; хранилище на истина, тресавище на несигурност и заблуждения; гордост и измет на вселената. Кой ще развърже този заплетен възел?“ (434).

Тази двойственост в положението и във възможностите на човека дава основание на Паскал да се противопостави и на двете, както му се струва, най-могъщи доктрини: на догматизма, стоицизма (Епиктет) и на пиронизма, скептицизма (Монтен). На стоицизма, който възвеличава човека, Паскал противопоставя неговото космическо нищожество, а на скептицизма, който изтъква жалката човешка природа, той противопоставя величието на човешката мисъл. И догматизмът, и пиронизмът са еднакво негодни — те не се съобразяват с човешката природа, на която са еднакво присъщи както безсилието да открие истината, така и постоянният стремеж към нея. Затова нито стоицизмът може да преодолее безсилието ни да докажем каквото и да било, нито пиронизмът може да накърни идеята ни за истината.

Паскал не е нито стоик, нито скептик, той е нещо трето, друго и различно, но само по себе си единно. Паскаловата философия на човека търси неговото величие в същото онова, в което той е нищожен, и нищожеството му в същото онова, в което е велик. „Величието на човека се корени в съзнанието за неговото нищожество. Дървото не съзнава нищожеството си. Следователно човек е нищожен, щом съзнава нищожеството си, но същевременно е велик именно защото го съзнава“ (397). Така своеобразно Паскал „примириява“ стоицизма и скептицизма — възприемайки по нещо и от двата. Но Паскаловият „стоицизъм“ е скептичен, а „скептицизмът“ му е стоически. Или, може би по-точно, без да се разделя на скептично и стоическо, мисленето на Паскал е преди всичко *диалектично*.

Противоположностите в човека са в борба: или непримирима, стигаща до неразрешими антиномии, или примирима, която от своя страна или търпи определеността на противоположностите да образува едно цяло във времето, или пък довежда във времето всяка страна до нейното отрицание, до пълната ѝ противоположност. Но по който и да е от тези начини на съществуване противоположностите изразяват подвижността на човешката природа, а самата тази подвижност се дължи на положението на човека като средина между две крайности.

Човек е средина не само в онтологичен смисъл, той е средина и в *гносеологичен* смисъл — нашето познание заема в областта на познаваемото същото място, каквото и тялото ни в необятността на природата. Най-разумното за разума е да избягва двете крайности: да изключва разума и да се уповава само на него. „Колко верен на себе си е умът, когато не вярва в собствените си сили!“ (272).

Човек е средина не само в онтологичен и гносеологичен смисъл, но и — най-много — в *нравствен* смисъл. Мисълта, синтезираща гледището на Паскал, е: „Човек е само човек, т. е. годен за малко и за много, за всичко и за нищо: нито ангел, нито звяр, а човек“ (140). Човек не трябва да бъде в неведение за величието и нищожеството си, нито да се смята за равен с животните или с ангелите, той

трябва да познава и двете страни на своята природа. Увлича ли се по животинското, трябва да му се напомня за ангелското у него, въобрази ли си, че е ангел, трябва да се предупреди за животинското. Моралът се съобразява с двойствената природа на човека или по-точно — с нейната срединност.

Теорията за добродетелта като средина между две крайности принадлежи на Аристотел и най-пълно е развита в *Никомахова етика*. Според Аристотел както средината е добродетел и добродетелта е средина, тъй и крайността е порок и порокът е крайност. Размишлявайки върху природата на добродетелта, Аристотел пише: „Еднаквото е един вид средина между излишеството и недостига. Аз наричам средина на едно нещо онова, което се намира на еднакво разстояние от двата му края. . . Следователно добродетелта е един вид средина, добродетелта е насочена към срединното“ (Eth. Nic. II, 1106a28—30; 1106b27—28). Средината и крайностите имат принципно различна морална същност — в същност това е разликата между доброто и злото. Аристотел привежда цяла схема на достойнствата-добродетели, които са средина между недостатъците-пороци. Между крайностите на гневливостта и безчувствеността се намира средината кротост; между наглостта и страхливостта — храбростта; между разюздаността и безразличието — умереността; между разточителството и скъперничеството — щедростта; между самохвалството и престореността — прямотата; между сервилността и своенравието — достойнството; между грандоманията и дребнавостта — великодушието; между хитростта и простоватостта — благоразумието“ (Eth. Eud. II, 1220b38—1221a12). Теорията на Аристотел за добродетелта като такова състояние на характера, който, действайки, избира нещо средно — златната среда на добродетелта, — има предимно статичен характер: добродетелта е добродетел, доколкото се различава и противопоставя на крайностите.

Паскал по свой начин преобразува теорията на Аристотел. Теорията на Паскал за средината на човешкото положение и поведение има предимно динамичен характер, тя е по-обемна, по-гъвкава, по-енергична и по-парадоксална. Средината, която се е паднала в дял на човека, не само се различава и противопоставя на крайностите, но тя преди всичко се стреми към тях, мъчи се да ги обхване и дори когато не успява, на нея ѝ остава мъчението, стремежът, виталната сила да излезе от себе си и да се добере до крайностите. „Крайностите като че ли не съществуват за нас, както и ние за тях; те са недоловими за нас, както и ние сме недоловими за тях“ (72). Но от стремежа към крайностите също може да възникне моралното и той говори за нравственото величие, което е присъщо на човека.

Според Паскал крайностите най-често се оказват — и това отличава неговата теория от предимно статичната морална срединност на Аристотел — не злини, пороци или най-малкото недостатъци, излишества, а също блага, също добродетели, също достойнства. Така средината не толкова се противопоставя на крайностите като нещо принципно различно от тях, а разкрива едновременно своята прилика-разлика, своето единство-противоположност, своята близост-далечина спрямо крайностите. „Не изчерпваме величието, ако постигнем едната крайност, а ако постигнем и двете, запълвайки цялото пространство помежду им“ (353). Епаминонд е толкова храбър, колкото и благ. Величието следователно не е нито само в храбростта, нито само в благостта, а и в двете, както и в цялото пространство помежду им. Истинската добродетел включва крайностите, които често се свързват чрез пространството помежду им. От теорията на Аристотел остава едва ли не само „пространството“, „разстоянието“, „геометрията“, теорията на Паскал има малко общо с Аристотеловата, Паскал предлага нова теория, *диалектическа*. Средината не е онова, което е еднакво отдалечено от двата края, а по-скоро „гъвкавостта на душата“ (353), която Паскал иска да подкрепи с всевъзможни доказателства. Добродетелта не е просто средината, физическата, най-малкото защото, ако човек се намира между безкрайно голямото и безкрайно

малкото, разстоянието — хоризонтално или вертикално — не подлежи на измерване, тъй като между две безкрайности няма средна точка, нито реална, нито мислима. Паскаловата средина не е топографска, а смислова. Средината е най-активната, най-динамичната сила, от нея излизат центробежните сили и в нея се насочват центростремителните сили—тя се протяга към крайностите и същевременно се свива в себе си, не допускайки отъждествяването си с тях.

В епохата на почти безусловното увлечение от метафизически установеното, твърдо неподвижното и веднъж за винаги определеното Паскал отстоява диалектически взаимоотношенията, гъвкавоизменчивото, относителното и противоречивото, откривайки по този начин своето родство с всички следващи епохи, които ще предпочитат революционизиращата сила на диалектиката пред консервативно охранителната функция на метафизиката. „Всичко в света е едновременно причина и следствие, двигател и движимо, опосредовано и непосредно“ (72). Философията на Паскал е пророческа, а сам Паскал е — в някаква степен — философски пророк. Затова не е случайно, че в съвременната философия толкова често се говори за *Паскал като предшественик на...*

Мисли на Паскал са не само сами по себе си незавършени — и в историко-философската традиция те много повече предшествуват, отколкото завършват. Техният песимизъм предшествува Шопенхауер, а фрагментарният им есеизъм — още и Ницше, тяхната антитетика предшествува Кант, а диалектиката им — Гьоте и Хегел.

3

Паскал живя във века, чиято първа духовна характеристика е суровото господство на разума, когато строгият рационализъм пронизва всичко духовно, от философията през трагичната поезия до афоризма, когато дори и религията търси интелектуални доказателства за съществуването на бога. Ако някой век има право да напише на емблемата си Разум — това е седемнадесетият, векът на великите рационалисти, и в някои отношения туй право му принадлежи може би повече, отколкото на осемнадесетия, прехваления век на разума. Прочутото доказателство на Декарт за съществуването на бога използва като главен аргумент разума и подсказаната от природата и от естествознанието причинност: идеята за бога, едно съвършено същество, може да бъде вложена в човека, едно несъвършено същество, само от самия бог и следователно причината, богът, не може да бъде по-малко реална от следствието, от човека-носител на идеята за съвършеното същество.

В този „разумен“ век Паскал не можеше да остане настрана от разума — това би означавало да остане настрана от века, от времето. А и мислител като Паскал, направил толкова много за познанието, за науката на своето време, най-малко би могъл да забрави суровите уроци на разума, неговата дисциплинираща сила и неговите надалеч проникващи възможности. Паскал не може да прости на Декарт, който му изглежда безполезен и несигурен, защото искал да мине във философията си без бога, но все пак не се въздържал да го накара лекичко да тласне света, за да го приведе в движение, а след това не му бил вече нужен. Но въпреки това в *Мисли* определенията *могъщество* на разума, *достойнство* на разума се използват твърде често в напълно Декартов смисъл. Паскал рефлектира своя век — век разумен, рационалистичен, и в неговата философия както необходимостта от бога, така и антиномията човек—природа се сливат с духовните потребности на века, с изискванията на строгия разум. Според Паскал „религията съвсем не противоречи на разума“ (187) и сам бог „без насилие, по пътя на разумните доводи внушава религията на ума“ (185).

Между най-силните доказателства за значението на разума в този век е приложението му в традиционно нерационалната сфера на религията. Между най-силните доказателства за значението на разума във философията на религията на Паскал е неговото знаменито *ragi*, облог *за* или *против* бога. За *рационалистически мислеция* апологет, за онзи, който все пак е излязъл от школата на Декартовото *cogito*, вярата, в качеството ѝ само на вяра, екзалтацията, безумното отдаване, безостатъчното разтваряне в божията същност, не е достатъчна. Вярата също има нужда от аргумент, и то невинаги внушен свише, тя също трябва сама да се опре на разума, да се интелектуализира, да стане някак си разумна вяра — и към това се стреми Паскал въпреки твърдението му, че разумът ни не може да има решаваща роля в отговора на въпроса, дали бог съществува или не съществува, че той е безразличен към битието на бога и следователно не може да се използва като негово доказателство. По своята същност *облогът* на Паскал трябва да аргументира вярата с помощта на разума, защото преценката, която се прави при него, е и може да бъде само преценка на разума, а не спонтанно влечение на чувството или още по-малко внезапно откровение или ниспослана благодат. Разумът е, който в края на краищата решава *за* или *против* и освен него няма кой друг да реши дали да се заложи, колко и къде да се заложи. Облогът е обърнат не към вярата, а към разума. „Нищо не вдъхва увереност извън истината; нищо не носи спокойствие извън искреното търсене на истината“ (908).

Човек е принуден да се обзаложи, да играе на ези-тура: съществува ли бог или не съществува. Тази принуда произтича просто от факта, че човек живее и следователно *трябва* да съобрази живота си с оглед на съществуването или несъществуването на бога, с наличието или липсата на реална заплаха и в земния, и в следземния си живот. А след като на човек му се налага да се обзаложи, той може и трябва да избере онова, което е по-важно и по-изгодно за него. Ако бог не съществува, на каквото и да заложи човек, той не печели нищо, но ако бог съществува и човек заложи на съществуването му, той печели всичко. Рисува крайното, за да спечели безкрайното. Рисува (ако изобщо рисува) своето ограничено, временно земно съществуване, за да спечели (ако спечели) неограниченото, вечно небесно блаженство. Облогът, както и почти всичко в *Мисли*, приема формата на рязка антитеза *безкрайност* — *нищо*, печелиш безкрайността, а губиш нищо, печелиш вечно блаженство, а губиш няколко суетни години — тук светската игра става игра за бога. Такъв, о, хора, е резултатът от този облог: „Ако спечелите, печелите всичко, ако загубите, не губите нищо. Обзаложете се прочее без никакво колебание, че има бог. . . Уверявам ви, че и в този живот ще спечелите, на всяка крачка по този път ще се убеждавате в сигурността на печалбата и в нищожеството на риска, докато накрая признаете, че сте се обзаложили за нещо сигурно, вечно, без да пожертвувате каквото и да било“ (233). В това е същността на знаменития облог, който не е нищо друго освен опит сърцето, струящата кръв, вдъхновението, екзалтацията да бъдат претеглени на везните на хладния математически разум, но така, че в тяхна полза, в полза на вярата да загуби разумът. Защото, когато математиката и ползата ще аргументират вярата, тогава вече — така чувствува и мисли Паскал — нищо не ще може да ѝ устои.

Но тук е и голямата скрита ирония на Паскаловия облог: каква е тази *вяра* и колко безкористна е тя, щом като трябва да прибегва до *аргумент* и съображение за *полза*. На вярата, прибегнала до математика и прагматизъм, нанасят удар в гърба същите тези, повикани в нейна помощ математика и прагматизъм. Защото истинската вяра е онази, която разчита само на себе си и която няма нужда от помощ отвън: в такъв смисъл Тертулиановото *credo, quia absurdum*, вярвам, защото е абсурдно, е много по-близко до естеството на вярата, отколкото това *ragi*, което по-скоро прилича на опит, проверяващ хипотезата на Торичели — някакъв живачен стълб на вярата, поставен под налягането на точната съобра-

зителност, *за* или *против*. В същата степен, в която Паскал прибегва до своето *ragi*, за да докаже необходимостта от вярата, неговата *Апология на християнската религия* започва да прилича на аксиоматика или по-вярно на учение за доказателствата: вярата иска да бъде аргумент, апологията — геометрия, екзалтацията — наука. А когато ученият се домогва до апологета, ако все пак остава и учен, науката му не може да не отмъсти на апологетиката и вярата, обезкръвена от всички тези *безкрайност* или *нищо*, *за* или *против*, мъчително се мята между екзалтацията и доказателството. При цялото му интелектуално проникновение Паскал — трагически разпънат между Евклид и Августин — стигна до този облог, видя в него тъй мъчително търсения аргумент и от негово име призова цялото човечество. Затова трагичната Паскалова душа сама стана предмет на трагични размисли и никак не е случайно, че Шарл Бодлер, трагичният поет, ѝ посвети един сонет: „В душата си Паскал таеше цяла бездна. . . / . . . От Мисли и Числа — уви! — не ще излезна!“

Облогът на Паскал разкрива своето философско значение на фона на същото стълкновение и примирение на „двете най-могъщи доктрини“: скептицизма и догматизма, съмнението и дълга, Пирон и Епиктет. Облогът и неговото разрешение приемат (в известни граници), отхвърлят (също в известни граници) и в крайна сметка „снемат“ в нещо трето скептицизма и догматизма. Самото залагане при предпоставката за еднаква валидност на двете ставки онези *съществува* — *не съществува*, *за* — *против*, *безкрайност* — *нищо*, е един сам по себе си скептичен компонент, резултатът, окончателното решение — *съществува*, *за*, *безкрайност* — е догматичният компонент. Но в същност това не са два компонента, а сливането им, примиряването им и тъй както Паскал си представя цялостния облог, скептицизмът е аргумент на догматизма, а догматизмът е решението, осъществяването на скептицизма, но така, че без да са вече скептицизъм и догматизъм, те стават нещо друго, по-висше — *ragi*, облог за бога.

Какво представлява облогът от чисто човешко гледище — и за това много се е спорило. Дали е диалог на Паскал с мислим противник или драматичен монолог на изтерзаната Паскалова душа, сама търсеца пътищата от геометрията към бога? Но каквото и да е това *ragi*, в по-общ смисъл то изразява нещо, присъщо на всеки човек, пресечната точка между стремежа към истината и гоненето на щастието, а в едно по-далечно значение — всяко право на избор, което принадлежи на човека и трябва да го съпътствува в земния му път. Облогът е възможен само в светлината на индивидуалистичната, демократичната философия на новите векове — едно от най-великите открития на Ренесанса.

4

Силата и предимството на разума са необходими на Паскал, когато трябва да аргументира необходимостта от бога и когато в пределите на битието трябва да докаже силата и предимството на съзнаващия човек пред несъзнаващата природа, защото само в отношението човек — природа и от гледище на това отношение разумът е аргумент на превъзходство. „Всички тела, небесният свод, звездите, земята и царствата, не струват колкото най-посредствения ум, защото, той познава всичко това и самия себе си, а телата не знаят нищо“ (793).

Но достатъчно е разумът да се разгледа самостоятелно, да се изследват неговите собствени възможности или да се оцени неговото значение от гледище на човешката природа и морал, за да се види колко немошен е този могъщ разум и колко недостойно се съдържа в неговото достойнство. При тази промяна на гледището — това е също диалектика — силата става слабост, предимството — недостатък, а рационализмът сам подготвя своето отрицание.

Разумът при цялата му сила срещу всичко неразумно сам се спира пред въпроси, които той не разрешава и не може да разреши и сам попада в противоречия, от които със свои сили никога не би могъл да излезе. Повече от век преди Кант Паскал формулира не просто антиномичността на разума изобщо, а някои от същите тези антиномии, които по-късно така дълбоко щяха да разтревожат мисленето на кьонингсбергския философ. „Еднакво непонятно е дали бог съществува или не, дали освен тялото имаме или нямаме душа, дали светът е сътворен или не и пр. Дали е имало първороден грях или не“ (230). В тази антиномичност не просто е предсказана Кантовата „антитетика на чистия разум“, посоченият от Паскал неин трети признак (светът е сътворен — светът не е сътворен) е съвсем близко до Кантовия първи конфликт на трансценденталните идеи (светът има начало във времето — светът няма начало във времето). Но ако Кантовият чист разум все пак сам намира изход от тези антиномии, преодолява ги, „доказвайки“, че противоречията са отстраними, че в същност няма противоречия, че чистият разум е свободен от тези привидни, илюзорни противоречия, Паскаловият разум остава при антиномиите, не прави дори и опит да ги преодолее, с което, от една страна, показва реалното могъщество на противоречията, но, от друга страна, признава своята ограниченост и немощ. Оставен на себе си, Паскаловият разум се спира безпомощно пред проблемите, които сам е създал—за свой срам и унижение.

Разумът е трагичен, неговата трагедия идва и от това, че има нужда от нещо друго, извън себе си, за да реши проблемите, които той си поставя. Оттук и двойственото отношение на Паскал към разума—в зависимост от това, дали се противопоставя на неразумната природа или на него се гледа откъм собствените му възможности, оттук и отхвърлянето и на двете крайности — изключването на разума и уповаването само на него. Наистина величието на човека е в мисълта, но в *Мисли* са пръснати и много мисли за ограничеността, за слабостта на познанието, които може би невинаги се съгласуват помежду си, но в обща насока утвърждават или ограничеността, или невъзможността на познанието и истината. Последната стъпка на разума е да признае, че безкрайно много неща надхвърлят възможностите му. Не стигне ли до този извод, той доказва само слабостта си. Нашето състояние ни прави неспособни за сигурно познание и абсолютно незнание — ние сме безсилни да проникнем в същността на явленията. „Не тук е убежището на истината, тя се скита непозната сред хората“ (843).

И когато човек не иска да лъже, той често изпада в заблуждение — много особености на човешката природа сами го тласкат по този път. Един от вътрешните, собствено човешки източници на заблужденията е въображението. Човек е надарен не само с ум, но още и с въображение и неговият ум напразно се противи на въображението — на тази надменна и враждебна на ума сила. А най-лошото е, че често умът сам приема своето зависимо и уничително положение, че е готов да отстъпи пред всевластната диктатура на въображението. Затова умът покорно приема всички външни признаци на достолепието, тези червени роби, хермелинови наметки, четвъртити шапки и развети плащове, поразяващи въображението. Въображението властвува над всичко, то сякаш ни е дадено умишлено, за да ни въвежда неизбежно в заблуждение. „Въображението ни прави щастливи и нещастни, здрави или болни, богати или бедни. То ни вдъхва вяра или съмнение, кара ни да отричаме разума; притъпява или изостря сетивата ни; има свои безумци и мъдреци и най-оскърбителното е, че дарява своите избраници с такова пълно задоволство, каквото умът никога не може да им достави. Надарените с въображение се радват на самочувствие, недостъпно за умните хора. Те гледат на всички отвисоко; спорят дръзко и самоуверено, а другите — плахо и колебливо. Веселото им държане предразполага слушателите в тяхна полза, защото тия мними мъдреци се ползват с благоволенieto на съдии от същата порода. Въображението не дава ум на глупците, но ги прави щастливи за голямо

огорчение на ума, който носи на приятелите си само нещастие“ (82). Или, както е у Плиний: „Като че ли няма нещо по-злочесто от човек, изпаднал в пленна въображението си“ (87).

Освен от въображението човек се заблуждава още и от болестите, а всеки може да даде безброй примери, какъв източник на заблуди е човешкият интерес, как той затваря очите на човека и го прави пристрастен там, където трябва да бъде обективен и честен. „Следователно — иронизира Паскал — човек е така щастливо устроен, че няма нито едно точно познание за действителността, но затова пък повече от едно и по-превъзходни — за измамното“ (82).

Човешкият разум е несъвършен, ограничен, немощен, но за щастие човек не е само разум, мисъл, колкото и достойнството му да се състои в тях. Тъй, както си я представя Паскал, извънразумната, нерационалната сфера на човека включва не само различни, но и твърде разнородни компоненти, между които не е трудно да се диференцират най-малко три: страсти, чувства и вяра. Тези компоненти имат не само различна роля в живота на човека, но и тяхното морално-спиритуално значение е твърде различно — оттук и различното отношение на моралиста към тях. Но във всички случаи без сферата на емоционалното човек не би бил човек, нито би постигнал най-важното от онова, което може да постигне.

Страстите са най-долустоящият компонент на човешката емоционална сфера. В същност те са представителството на животинското у човека, те са фактори и поприще на животинската страна на неговата същност. Ако човек не е нито животно, нито ангел, той, от друга страна, е и животно, и ангел — страстите са съдържание и израз на животинското начало у човека. И тъй като „дългът ни повелява да обичаме бога, а страстите ни отдалечават от него, ние сме изпълнени с греховност“ (430).

Чувствата са по-одухотвореният компонент на емоционалната сфера, по-спиритуални и следователно по-близки до духовно-нравствено-ангелското у човека. Но въпреки по-голямата им одухотвореност те произтичат и остават свързани с телесното и те са, които здраво привързват човека към земното. Защото духът на човека — великия и гордия — не е сам и самостоятелен, той е вселен в тленна, слаба и временна обител и в нея той пребивава и съществува като дух. Каквото и да прави човек, както и да се стреми към познание и истина, той не може да се освободи от своето немощно тяло и не може да избяга от проклятието на своята окаяна плът.

Според Паскал вярата се намира най-близко до рационалното и е онзи компонент на човешката емоционална сфера, който най-много се поддава на интелектуализиране. Паскал сочи разликата между вяра и доказателство: доказателството е човешко, а вярата е божи дар. Но тя все пак търси аргументи и се подвежда под доказателства, а понякога — тъй мисли Паскал — доказателството е оръдие на вложената в сърцето вяра. Вярата е може би допирната точка между емоционалната и рационалната сфера на човека, но тя запазва своята нерационална, емоционална природа и връзките ѝ с по-долустоящите слоеве на емоционалното остават непокътнати. Затова вярата трябва да се вложи в чувството, иначе тя винаги ще бъде колеблива. Вярата стои над сетивата, но не им противоречи, тя е по-високата степен на сетивността, но е еднородна с другите компоненти на емоционалната сфера. А в същност вярата е може би чувство, особено чувство и затова според Паскал сърцето — това извечно отреждано вместилище на чувствата — е най-важният орган на прозрението, инструментът, проправящ най-сигурния път към бога. „Сърцето чувства бога, не умът. Това именно е вярата: бог, осезаем за сърцето, не за ума“ (278). „Чрез вярата знаем за съществуването му; чрез вечното блаженство ще опознаем естеството му“ (233). Затова бог се открива само на онези, които го търсят с цялото си сърце, и вярата е онази, която дава истинска опора на човека, спасява го и му открива пътя към

блаженството. И в този разумен век мислителят от Пор Роял не позволява на разума да посегне върху свещените права на онова, което е извън него и не му е подвластно.

В разгара на рационалистичния век Паскал по най-енергичен начин защита правата на страстта, на чувството, на вярата, в техния най-широк смисъл. В епохата на почти абсолютната власт на разума Паскал е проповедник на силата на чувството, антиципирайки всички духовни периоди, които ще предпочитат свободната неопределеност на емоциите пред нормативната регламентация на разума. Несъвършеният човек и несъвършената му мисъл имат нужда от чувството — за познанието и за благодатта.

От непреодоляното и непреодолимото противоречие между разум и чувство във философията на Паскал произлиза и бездънната ирония, пронизваща неговото учение за човека. Паскал започва с разума, но не се удържа в разума. Прибягнал до сетивата, за да спаси ума, до ирационалното, за да спаси рационалното, той, както и всеки мислител в аналогична ситуация, се поставя пред съдбоносни теоретични изпитания. Вярата влече чувството, чувството неминуемо влече страстта — трудно отделими са тези компоненти на еднородната емоционална сфера — и тъй разумът попада в такава бездна от противоречия, която открива нови бездни за мъките, нещастията и страданията на човека. Повикано за спасение, чувството изправя пред страшни рискове, призовано, за да донесе мир на земята, в действителност то носи меч.

Както човекът заема средата между мисловното могъщество и космическото нищожество, така и сам той е средина, в която живеят измъчващи, разкъсващи го крайности. „Двата първоизточника на истината — умът и сетивата — не само са неискрени всеки сам по себе си, но и взаимно се лъжат“ (83). Вътре в човека се води истинска война — между разума и страстите. „Ако съществуваше само разум без страсти. . . Ако съществуваха само страсти без разум. . . Но тъй като притежава и едното, и другото, човек не може да мине без война; не може да бъде в мир с едното, освен воювайки с другото: така той е винаги раздвоен и раздиран от противоречия“ (412). Такава е нерадостната участ на човека, неговата клета, трагична съдба. Човек върви, пада, изправя се, после пак пада, иска, търси, страда, неудовлетворен от настоящето, измамен в очакванията си.

Борбата между разума и страстите е не само вътрешна драма на човека. Тя става още и външна, обективна драма, трагедия на човечеството, изпълнявана от различни герои, сякаш сами разпределили ролите си. Има хора на тялото, на земното величие, те, царете, богатите, военачалниците, пребивават в блясъка и славата на земята и за тези роби на плътта величието на ума остава невидимо. Затова пък великите гении на човечеството, онези, които са отдадени на умствени стремежи, имат своя власт, слава, величие, свое тържество, блясък и ни най-малко не се нуждаят от земното величие, на което са съвсем чужди. В сравнение с хората на земното величие Паскал предпочита хората на ума, но той не е нито за едните, нито за другите, а за третите: за премъдрите, които са хора на благочестието, за светците, които имат свое царство и слава — милосърдието. Така според Паскал личната драма на човека води и до обща драма на човечеството и онова, което мъчи човека, разпъвайки съществуването му, става гигантски кръст на човечеството, на който и то е разпънато и приковано.

Всяка апология на християнството неизбежно е и апология на Христос. Паскаловата *Апология* не прави изключение. Но кой от образите на спасителя е най-близък на отдалечения от него с цели седемнадесет века френски мислител, на католическия опортюнист, на обитателя на Пор Роял, приключил своята шеметна кариера и вярна служба на познанието? Без съмнение това не е борещият се Христос, гневно прогонващ търговците от храма, нито дори проповедникът

от планината, сеещ утешение и обещаващ блаженство, а страдащият Христос. разпънатият и окървавеният, който мълви думи на всеопрощение и зове за милост,

Според Паскал трагичната участ на човека е *предопределена*. От *грехопадението*. От онова първо измежду първите човешко грехопадение, което и жертвата на Христос не измива, но което все пак оставя у човека нещо светло от предишната му райска обител, към която човек се стреми и към която той може да се приобщи чрез вярата и благодатта.

Паскал търси бога с всичко, с което може да го търси — Паскал е боготърсач. Той го търси с хладен разум („облога“), а така също и с чувството, вярата, благодатта, откровението. Но живото в *Мисли* е там, където *човекът* е показан като търсещ — все едно какво, природата, себе си или бога, в търсещата мисъл е живият Паскал. Затова, ако се остави настрана търсеното — в известен смисъл това е напълно възможно — и интересът се съсредоточи към търсещия, тогава ще се види, че на нас, хората, търсещите, винаги е близка участта на всички търсачи — и туй идва от общото в човешката природа. Оттук и предпочитанията на Паскал към онези, които през стенанията търсят. „Аз осъждам и тези, които хвалят човека, и онези, които го порицават, както и хората, които се забавляват с него; одобрявам само едно поведение: да търсиш, стенойки“ (421). Тези стонове на плащещата душа превръщат незавършените *Мисли* в една от най-тъжните книги на човечеството — в една сякаш незавършваща тъга. *Мисли* можем и да не одобрим, но пред тях не можем да не коленичим — те ни приобщават към дошлите от глъбините на човешкото скърби.

Диалектичката мисъл на Паскал прониква и до неговото учение за грехопадението. Човек е паднал, той е прокълнат и изгонен от блаженството, но неговите мъки не са просто жалък жребий, условия, в които той е поставен, както в онова знаменито: „Задето си послушал гласа на жена си и си ял от дървото, за което ти заповядах, като казах: не яж от него, проклета да е земята поради тебе; с мъка ще се храниш от нея през всички дни на живота си; тръне и бодили ще ти ражда тя; и ще се храниш с полска трева; с пот на лицето си ще ядеш хляба си, докле се върнеш в земята, от която си взет; защото пръст си и в пръст ще се върнеш“ (Бит. III, 17—19). Според Паскал мъките на човека идват отвътре, от самата му природа, тя, а не условията ѝ, е трагична и в нея е заложено онова, което, излизайки навън, не може да не направи човека нещастен. Всеки сам носи своя кръст и той си е само негов.

Човек е мимолетен, той винаги преследва нещо, тъкмо го постигне и оказва се, че не то е, което го удовлетворява, че в същност той иска друго, което, дори и да бъде постигнато, има участта на предишното. И става така, че човек не може да живее за онова, което единствено му е дадено и му принадлежи — настоящето. Ние ту предвкуσαμε бъдещето, сякаш идва много бавно, ту призоваваме миналото и се опитваме да го задържим, сякаш отлита много бързо. „Затова никога не живеем, а се надяваме да живеем и разчитайки, че ще бъдем щастливи, никога не сме щастливи“ (172). По рождение хората са нещастни — при всички обстоятелства. И не само поради вечната гонитба на бъдещето човешкият живот според Паскал е химера. Такава химера е самото човешко съществуване, защото човек е не само временен гост на земята, но и случаен неин гост. „Съзнавам, че можех изобщо да не съществувам, защото моето аз се заключава в мисълта ми; това мислещо аз нямаше да съществува, ако майка ми беше убита, преди да съм се родил; следователно не съм необходимо същество. Не съм и вечен, нито безкраен“ (469). И това, че човек е временен, тленен, смъртен, го обрича на нещастно и нищожно съществуване — докато съществува. „Не е необходимо да бъдеш духовно възвисен, за да разбереш, че на този свят няма истинско и трайно задоволство, че всички наши радости са само суета, че мъките ни са безкрайни и най-сетне смъртта, която ни грози всеки миг, неизбежно ще ни изправи след няколко

години пред ужасната необходимост да бъдем завинаги унищожени или злочести“ (194). Паскал рисува ярък образ на човешкия живот, от който ще се ползват и векове по-късно песимистите на човечеството, образ, който — същ или видоизменен — ще оживява във философията ту на Шопенхауер, ту на Ницше. „Да си представим оковани във вериги хора, осъдени всички на смърт: част от тях биват обезглавявани всеки ден пред очите на другите, които ясно съзнават, че ги чака същата участ и докато дойде редът им, се гледат със скръб и безнадеждност. Такава гледка представлява човешкият род“ (199).

Колкото повече човек се стреми към безкрая, толкова повече се приближава до нищото и накрая потъва в небитието. Ние вървим от нещастие към нещастие, ние сме сами в болката, близките ни не могат да ни помогнат в страданията, а и смъртта — вечния и неизменен завършек, посрещаме сами. „Ние безгрижно тичаме право към пропастта, изпречили нещо пред себе си, за да не я виждаме“ (183).

Всеки велик *мислител* е по-велик от всяка *доктрина*, дори от своята собствена, всяка велика мисъл трудно се вмести в границите на една единствена доктрина. Няма нищо по-лесно от това да се „тълкува“ Паскал, именно Паскал, в духа на противоположни учения: ту на рационализма, ту на интуитивизма, ту на обективизма, ту на екзистенциализма, ту в полза на точния аргумент, ту в полза на сляпата вяра. Фрагментарният характер на *Мисли* и тяхната противоречивост дават достатъчно основания. Така и трагичната раздвоеност на човека, непримиримостта между разума и страстите, може в определена система на мислене да се свърже с идеята за грехопадението, но тя не ѝ принадлежи. Защото тя по-скоро изразява същността на човека и е пряк резултат от неговата двойствена, физическо-духовна, природно-социална натура. При определена обществена ситуация едната от двете или и двете страни на човешката природа биват ограничавани, подтискани, деформирани и така онова, което е „заложено“ у човека, го води до сериозни драматични и трагични сблъсъци и резултати. По този начин — трагично разкъсан между духа и тялото, между дълга и чувството, между нравствеността и влечението — се изобразява човекът във френската класицистична трагедия, от Корней и Расин, и Сид и Федра са крайните точки, където безкомпромисно побеждава една от двете човешки стихии, духа или тялото, дълга или чувството, нравствеността или влечението. Трагичната раздвоеност на човека, душевната диалектика живее и без грехопадението — във френския класицистичен театър тя получава разкошен художествен живот.

5

Въпреки срединното положение на човека и златната среда на неговата нравственост той според Паскал е повече достоен за укор, отколкото за похвала, повече окаян, отколкото щастлив, повече зъл, отколкото добър — по-близък до животното, отколкото до ангела. Етиката на Паскал отхвърля крайностите на рационализма и скептицизма и се стреми да си намери собственото място: между Декарт и Монтен. Но когато трябва да защити това място, Паскал често прибегва до отхвърляните от него доктрини, до Декарт и до Монтен, по-малко до Декарт и повече до Монтен. Едва при търсенето на средината Паскал проявява оригиналността на своето диалектическо мислене.

Декарт постави основите на рационалистическата етика на новото време. Принципите на тази етика са яснотата и отчетливостта, които не дават никакво основание за съмнение — същите принципи, от които се ръководи всяко познание. Самият морал е нещо като познание, най-малко познанието е негова необходима предпоставка и задължителна основа. Интелектуалното съвършенство обуславя нравственото съвършенство, правилното познание води до правилно

поведение, мъдростта се осъществява в добродетелта. Както още при Сократ: за да бъдем добродетелни, трябва да знаем що е добродетел.

Следвайки този път, Паскал също се стреми да докаже, че мисълта, правилната мисъл е основната на добродетелта, защото без мисъл човек би бил камък или тъпо животно. „Цялото достойнство на човека е в мисълта“ (365). „Човек очевидно е създаден да мисли. В това се състои цялото му достойнство и заслуга“ (146). „Да усъвършенствуваме мисълта си — ето основата на морала“ (347).

В още по-голяма степен Паскал е повлиян от скептицизма, от Пирон, който той възприема чрез интерпретацията на Монтен. *Опити* на Монтен са настолна книга на Паскал и *Мисли* недвусмислено показват степента на влиянието на първия моралист на новото време. Като истински духовен властелин, изправил се в края на своя шестнадесети век, Монтен обглежда със зорък поглед цялата френска моралистика от следващия век. Вярно е, че Паскал не е ортодоксален скептик и той сам заявява: „Не у Монтен, а у себе си откривам всичко, което съзирам в неговите *Опити*“ (64). Освен това Паскал не може да прости на Монтен неговата хаотичност, скачането от тема на тема и това, че много преувеличава нещата и премного говори за себе си. Паскал не е убеден, че по този начин можем да опознаем себе си и нарича глупава идеята на Монтен да се обрисова сам. Най-много Паскал недоволствува срещу неблагочестието на Монтен, срещу неговото езичество, сладострастие и стремеж да увлича и другите по своя път.

Но духът на Монтен прониква у Паскал много повече и много по-дълбоко, отколкото бунтовникът от Пор Роял е искал това. От Монтен най-напред е взета самата тази форма на свободно есе, на изпълнено с неочаквани наблюдения и внезапни асоциации размишление за човека и за неговите пътища. Направо от Монтен идват и онези мисли за нищожеството (въпреки достойнството на мисълта) на човешката природа, за нейната низост, непостоянство, егоизъм, суета, славолюбие, които не само запълват много от фрагментите на *Мисли*, но придобиват в тях нов и още по-трагичен оттенък. Паскал приема, че разумът не е надеждна основа на морала, че той е почти безсилен спрямо поведението. И макар разумът да е същност на човека, човешкото същество е тъй покварено, че не действа съобразно с разума. Човешката природа е не просто аргумент на скептицизма, тя обяснява и оправдава същността на скептичния възглед на човека.

Човекът е непоправим егоист. Всеки се поставя по-високо от всички останали и предпочита собственото си благо, трайното си щастие и дълголетие си пред онова на всички други. Всеки преследва собственото си удовлетворение и нарича неприятел всеки, който му пречи да го постигне. Всеки е всичко за себе си, защото умре ли, всичко умира за него. На това се дължи, че всеки си въобразява, че е всичко за всички. Ние сме несправедливи и покварени по рождение, всеки се стреми към себе си, а пристрастието към себе си е начало на всеки безпорядък. Похотта е станала естествена за нас и се е превърнала в наша втора природа.

Егоизмът, самолюбието правят човека притворен, неискрен, лъжлив. Животът на това порочно същество човек е вечна умишлена самоизмама. Човек лъже себе си, лъже и другите. Той крие своите пороци дори и когато ги вижда, а и тогава предпочита хората да му говорят приятни неща и ги намразва смъртно, щом му кажат дълбоко съзнаваната и от самия него истина. Човек е чувствителен към лъжите на другите, но е най-великодушен към своите. Присъщото на всички ни самолюбие неизбежно поражда отвращение от истината. И затова, който иска да ни се понрави, ще трябва да плати скъпа цена: ще крие истината, защото тя ни е противна, ще ни ласкае, защото копнеем за ласкателства, ще ни излъже, защото обичаме лъжата. Това притворство е особено изгодно в обществото, спрямо силните. „Колкото повече успехи жънем в обществото, толкова повече се отдалечаваме от истината; всеки се плаши да оскърби човек, чието хубаво чувство е станало по-изгодно, а лошото — по-опасно. Цяла Европа може да се

присмива на някой владетел, а той единствен да не подозира нищо. Не се удивлявам: истината е полезна за този, на когото се казва, но е вредна за онзи, който я казва — навлича му омраза“ (100). Притворството е изгодно и във всекидневния живот — винаги имаме интерес да сме добре с високопоставените, но и да сме в добри отношения с всички хора. И затова никой не говори за нас в наше присъствие така, както говори в наше отсъствие. Разбирателството между хората се гради на взаимната заблуда и малко приятелства биха оцелели, ако всеки знаеше какво казва зад гърба му неговият приятел, макар че именно тогава той говори искрено и безпристрастно. Човек е изтъкан от лъжа, двуличие и противоречие, той се крие и притворява не само пред другите, но и пред самия себе си. Тази склонност, тъй противоречаща на справедливостта и разума, е дълбоко вкоренена в сърцето му — във вроденото му самолюбие. Дори когато човек няма никакъв интерес да ни лъже, това още не означава, че казва истината — някои лъжат просто заради удоволствието от лъжата.

Всички хора по природа се мразят един друг, бездънен е източникът на злото у човека, кухо и скверно е човешкото сърце. Ние и би трябвало да се мразим, истинската и единствената добродетел е да мразим себе си. „Никога не се върши зло така пълно и радостно, както, когато се върши съзнателно“ (895). При всичкото си уважение към човека, при цялата адмирация към възвишеността на неговата мисъл Паскал въпреки това не може да изпитва особена любов към човешката природа и едно от неговите любими изречения гласи: „Човешкото аз е омразно“ (455).

Безгранична е и суетата на човека. Човек е готов да положи невероятни усилия, за да направи или постигне това или онова, но не защото направеното или постигнатото само по себе си му доставя удоволствие, а само за да има след това възможност да се хвали и самоизтъква. Такава е истинската причина за много рисковани начинания на човека, който ходи на война, пътува по море, върви по греда, търси ненужни приключения. Жаждата за слава е израз на тази присъща на човека суета — ние бихме искали да се прославим и сред онези, които ще живеят тогава, когато няма да ни има вече, сладостта на славата е тъй голяма, че човек я обича с каквото и да е свързана, а понякога и живота си загубва с радост, стига само да се разчуе. И любознателността — и тя е суета, и гордостта — и тя почива на суета. „Суетата е така закотвена в човешкото сърце, че всеки войник, калфа, готвач или хамалин се хвали и търси почитатели; и философите не остават по-назад; дори пишещите против суетата се домогват до славата, че са писали убедително, а който е чел произведението им, също иска да го похвалят, че го е чел; самият аз, като пиша тези редове, изпитвам може би същото желание, а може би и моите читатели. . .“ (150).

Едно от най-силните доказателства за плачевното състояние на човека, за туй, че той е толкова слаб и жалък, Паскал вижда в странния на пръв поглед факт, че дори и когато има средства за препитание, човек не може да стои в стаята си, защото неговото безделно блаженство тутакси ще рухне, тъй че е принуден да търси и да търси развлечения. Сякаш и за един миг човек не може да остане насаме със себе си, него го преследва мисълта за грозящите го опасности и той непрекъснато се стреми към приключения, забави, прави морски пътешествия, обсажда крепости, търси женско общество, отдава се на хазарт. Тъй протича човешкият живот — стремим се към покой, като преодоляваме различни препятствия, а постигнем ли покоя, той ни става непоносим. Скуката, досадата е ужасен бич. Ловитбата на един заек забавлява човека, защото го отклонява от мисълта за бедствията, за горчивата човешка участ. „Хората се занимават с гонене на топки и зайци. Това доставя удоволствие дори на кралете“ (141). Някой наскоро е загубил единствения си син, но вече е готив да се разтуши, като гледа през къде ще мине глиганът, гонен настървено от кучетата му цели шест часа,

друг е дълбоко опечален, но ето го вече щастлив, щом като сте успели да го развлечете. Щастието на високопоставените е, че разполагат с много хора, които ги забавляват, и имат достатъчно власт, за да си осигурят дълго тази възможност, че много хора се стичат при тях, че приемат и изпращат и не им остава свободен нито един час от деня. И кралят, ако е лишен от развлечения, веднага ще се почувствува злочест, около него винаги има купища придворни, чиято работа е само в това да запълват всеки негов свободен миг с удоволствия, зрелища, игри. „Без развлечение няма радост, има ли развлечение, няма тъга“ (139). Така единственото, което ни утешава в нещастие, е развлечението, а то е най-голямото ни нещастие, защото ни пречи да се замислим за себе си и неусетно ни погубва: такава е човешката злочестина.

Големият брой мисли на Паскал за развлечението, пространното им изложение, както и сериозността, с която то се разглежда, недвусмислено показват мястото на Паскаловата етика спрямо наследените и съществуващи философско-етически школи. Философската позиция на Паскал трябва да се търси не само в средата на линията между скептицизма и стоицизма, но и в центъра на триъгълника, на чиито ъгли са разположени скептицизмът, стоицизмът и епикурейството. Разсъжденията на Паскал за развлечението — след светския перисд от живота му — свидетелствуват, че отшелникът на Пор Роял смята за необходимо да се разграничи и противопостави не само на скептицизма и стоицизма, но и на епикурейството, което има здрава почва във всички времена и сред всякакви кръгове, предпочитайки паразитно-консумативното съществуване.

Според Паскал такава само по себе си несъвършено същество като човека не би и могло да създаде обществен ред, социални навици, държавно и правно устройство, които да бъдат по-съвършени от самия него. Следвайки Монтен, Паскал също изразява своето недоволство от онова, което най-общо е прието да се означава като общество — от неговата същност и от неговите регулиращи механизми. Паскал е съгласен с Монтен, че най-страшното бедствие, най-голямото зло са гражданските войни. И неговата епоха събира плодовете на тези войни — войните между католици и хугеноти сега са заменени от борбите между монархисти и фрондисти, а в религиозната сфера към стария конфликт католици-протестанти е прибавен нов — йезуити-янсенисти.

Един век преди Русо Паскал видя в частната собственост източника на социалните бедствия и дори на политическата тирания. Нуждата и обстоятелствата ни заробват неизбежно. В отстояването на твърдението „мое е това място под слънцето“ е „началото и символът на всеобщата узурпация“ (295). И Паскал я осъди, както осъди и неравенството, и привилегиите, идващи от благородното потекло. Хората, ползващи се от привилегии, още на осемнадесет години се радват на известност и почит, каквито друг би заслужил едва на петдесет — тридесет години, спечелени без никакво усилие.

Върху какво ще основе устройството на света онзи, който иска да го управлява? Върху прищявката на всеки индивид? Какъв хаос! Може би върху справедливостта? Но какво е справедливостта, с която толкова се хвалят, която изтъкват като висш продукт на човешкия гений и за която се твърди — някои отиват дори дотам, — че е съвършен регулатор на съвършения обществен механизъм. Според Паскал най-много управителите са в неведение за справедливостта, обичаят диктува справедливостта, тъй както диктува и развлечението. Справедливо е онова, което е вече установено, установеният закон се смята за справедлив, силата, а не общественото мнение управлява света, справедливостта може да бъде оспорена, докато силата е очевидна и неопровержима, затова тя се провъзгласява за справедливост. Правото е дадено в ръцете на силата, справедливо наричаме онова, което сме принудени да съблюдаваме. Кражба, кръвосмешение, детеубийство и отцеубийство — какво ли не е било смятано за добродетелна

постъпка! Неспособни да дадат сила на правото, хората са дали право на силата, а освен това за утеха по пътя на въображението създават илюзията, че силата, правото, законът са справедливи. Ако би съществувала истинска справедливост, нейният блясък щеше да подчини всички народи и законодателите щяха да я внедрят във всички държави и епохи, а не да я оцветяват в зависимост от климата, така че тук да бъде една, а там друга. И тъй като такава е тази човешка справедливост, ти можеш да ме убиеш само защото аз живея отвъд реката, ако живееш отсам, щяха да те наричат убиец, но сега си просто храбрец, защото твоят владетел е скаран с моя, макар самият аз да съм съвсем невинен. „Три градуса по-близо до полюса и цялата юриспруденция е с главата надолу, един меридиан се оказва, решаващ за истината. Основните закони стават невалидни, след като са били в сила само няколко години; правото е подвластно на времето. . . Забавно правосъдие, чиито граници се определят от една река! Истина отсам Пиренеите, лъжа отвъд тях“ (294).

Несъмнено тази критика на собствеността, узурпаторството и привилегиите, а в по-общ смисъл на правото, справедливостта и цялостната социална наредба има християнски предпоставки. Но от това критиката на Паскал не става по-малко решителна и гневна и от това, че апологетът е апологет, той не престава да бъде моралист. През следващите векове — вече от други социално-политически и идеологически предпоставки — тази критика ще се развива и задълбочава, но тя ще запази всички съществени и находчиви Паскалови открития. И в това отношение Паскал е предшественик и в това отношение *Мисли* предпоставят.

6

Диалектичката мисъл на Паскал не се задоволява нито с философията на оптимизма, която не вижда злото в човешката природа, нито с философията на песимизма, която затваря вратите пред човешкото величие. Човек е средина, която се стреми към крайностите: той е доверчив — недоверчив, зависим — независим, спокоен — безпокоен, отегчен — устремен. Човек е преходът, процесът на преминаване от една крайност в друга, неговата същност е движението, той е диалектическо ставане. Природата на човека се противи на покоя, нищо не е по-непоносимо за нея от пълния покой, в движението човек намира и удовлетворява себе си и затова толкова ни е приятна борбата, а не победата, търсенето на истината, а не самата истина, сблъсъкът на две чувства, а не надмощието на едното от тях. В театъра ценим сцените, където удоволствието върви ведно с опасението, крайната нищета с надеждата, силната любов с жестокостта.

Според Паскал не само величието е нищожество и нищожеството е величие, но и истината е заблуждение и заблуждението е истина. В края на всяка истина трябва да прибавим, че си спомняме противоположната. „Всичко на този свят е отчасти вярно, отчасти невярно. Абсолютната истина не е такава: тя е съвсем чиста и безусловно истинна. Всеки примес я петни и унищожава. Нищо не е съвършено истинно, следователно всичко е измамно, ако изхождаме от чистата истина. Убийството е престъпно, ето ви истина, ще кажете вие. Да, защото имаме ясна представа за зло и лъжа. Но какво е добро според вас? Целомъдрието? Не, ще отговоря аз, защото човешкият род ще престане да съществува. Брактът? Не, въздържанието е по-добродетелно. Да не убиваме изобщо? Не, защото биха възникнали ужасни безредици и злодеите ще избият добродетелните. Тогава да убиваме? Не, това е посегателство срещу природата. Нашата истина и нашето добро са само отчасти такива и са примесени със зло и лъжа“ (385). Това размишление на Паскал — в тази замислена като най-благочестива *Апология* — води направо към Мефистофел. На въпроса на Фауст *кой си ти?* дяволът отговаря:

„Част от оная сила, която винаги иска злото и винаги създава доброто.“ И за да не остане съмнение относно природата на лукавия, малко по-късно той въздига собствената си същност в принцип: Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage, разумното в глупост се превръща, полезното беда е съща.

Паскал искрено вярва, че вечната мъка, в която човек живее, се дължи на грехопадението, но следвайки свободно Паскал, философията на следващите векове я свързва не толкова с отпадането от бога, колкото с дявола, разбирайки като човешка същност — повече или по-малко независимо от еврейско-християнската религиозност традиция. Дяволът е активната сила на грехопадението и може би той самият е въведен в религията като физически представител и духовен застъпник на човека. Въведен е, за да може чрез него човек да застане редом с боговете — тревожни или блажено замръкнали в себе си. Бог е твърде могъщ и твърде благ, за да обясни собственото си висше порождение — твърде немощния и твърде злия човек. Дяволът е слабостта и злината у самия човек и чрез него поне едната страна на човешката същност се издига в света на боговете, намира там подобаващо място, влиза в свръхестествени отношения с божествените сили, за да може онова, което е естествено, природно, човешко, да стане донякъде участник в свръхестественото, спиритуалното, божественото и донякъде да бъде партньор на всемогъщия и всеблагия. Дяволът е изключителна фигура в небесния персонаж и той, а не богът е, който носи „човещината“ в света на „нечовешкото“.

Диалектиката е винаги по-близо до дявола и дяволското, дяволът е диалектик много повече от еднопосочния и праволинеен бог. Диалектиката на Паскал обективно преодолява християнското и всяко друго благочестие, тя води към бездните на душата, към превратностите на мисълта, а където има бездни, превратности, там дяволът е у дома си, там шестува диалектиката, всекиму отдаваща не повече от заслуженото. Разумът е хитър и хората сами не разбират как от добрите желания се раждат лоши дела, а от лошите намерения — добри резултати, не разбират оная сила, която винаги иска злото и винаги създава доброто. Диалектиката на Паскал открива двойната метаморфоза на човешката история, човешката природа и човешкото поведение — прехода на доброто в зло и на злото в добро.

Доброто преминава в зло. Известен е принципът *summum jus, summa injuria*, върховно право, върховно безправие, но тази юридическа диалектика е само частен случай на диалектиката в целокупната човешка история — светска и духовна. Еврейският народ е определен за пазител на Книгата (добро), но той остава сляп и глух за нейното съдържание (зло). Паскал намира и библейски образ на тази всесветска диалектика — пак в Исаия: „Как вярната, изпълнена с правосъдие столица стана блудница! В нея правда обитаваше, а сега — убийци“ (Ис. 1, 21). И за отделния човек, който от статично гледище не е нито ангел, нито животно, а само човек, от динамично гледище нещастieto му е именно в това, че „в стремежа си да постъпва като ангел той се държи като животно“ (358). „Копнеем за истина, а съзираме в себе си само неувереност. Стремим се към щастие, а намираме само горест и смърт. Не можем да не жадуваме за истина и щастие, а сме неспособни както за увереност, така и за щастие“ (437).

Злото преминава в добро. Бог използва слепотата на евреите като свидетел и оръдие на славата на Христос, за благо на избраните — евреи и езичници несъзнателно се трудят за християните, чуждите на учението езичници най-лесно се обръщат към истината. И в обществения живот на индивида неговите пороци стават източник на добродетели, неговите злини — на достойнства. Алчността на човека е породила и създала прекрасни правила на обществена сигурност, морал и справедливост, макар и с това грозната ѝ същност да е само прикрита, а не премахната. И за отделния човек най-жалката му проява — стремежът към

слава, е същевременно най-ярко негово превъзходство. Каквото и колкото да има човек — владения, блага, здраве, — той не е удовлетворен, ако не е уважаван от другите хора. Този стремеж е най-красивата му придобивка и е неизкореним от сърцето му. „Дори тези, които най-много презират хората и ги изравняват с животните, пак държат на уважението и доверието им и с това свое желание сами противоречат на себе си. Природата им, по-силна от всичко, им доказва величието на човека по-убедително, отколкото разумът — собствената им нищета“ (404).

Едва ли не във всичко, до което се докосва Паскал, във всяко конкретно земно явление той търси и открива противоположностите, противоречивите му страни. *В историята*: от нищожен факт, ако той е вплетен в големите страсти, идват съдбоносни резултати, от една любов, за която и не знаят от какво възниква, произлизат страхотни, разтърсващи света последици; „носът на Клеопатра: ако беше по-къс, земята би имала съвсем друг облик“ (162). *Във властта*: кралската власт се крепи на безумието на народа, докато преклонението пред мъдростта е нещо съвсем неустойчиво; „най-голямото могъщество на света почива върху безсилието“ (330). *В поведението*: колкото и човек да е достоен за ненавист, в реда на нещата е да искаме да се понравим на сърдечните и човечни хора; „не само ламтежът диктува всички наши пориви, но и човеколюбието“ (41). *В изкуството*: слабостта на човека поражда такива красиви неща „като например умението да се свири изкусно на лютня“ (329); или обратното — театърът, най-страшното, най-опасното за благочестивото съществуване развлечение, който „изобразява така естествено и тънко страстите, че ги пробужда и поражда в сърцето ни“ (11).

Такава е тази диалектика — навсякъде, — която прави доброто зло и злото добро. Или, както е по-късно: „Духът съм аз, що вечно отрицава!“ Аз съм дяволът, аз съм диалектиката, аз съм човекът.

За Паскал антитезата е преди всичко израз на присъщите на нещата противоположности, техен аргумент, а оттук и път, когато това е възможно, към примирението, синтеза на тези противоположности. Антитезата не е форма на езика, стилистична фигура, а форма на живота. Но след като е форма на живота, тя става и форма на езика — ярка, ефектна, силна. Съдържателната диалектика на Паскаловите *Мисли* не можеше да не се отрази и в техния език, в тяхната форма. Жив, чувствителен писател, един от първенците на френската проза от XVII в., Паскал постигна съвършено единство на мисъл и слово, на идея и фраза. Много от вековната слава на *Мисли* се пада на тяхната стилистика.

Несъмнено Паскал е есеист в най-добрия монтеповски смисъл на това Монтепово понятие. Но формата на есето е само една страна, само част от истината за стила на Паскал — в него са още начупеният, разкъсаният, сякаш пароксичният слог, буйството на фразата, развихрената енергия на езика. Тази особеност на *Мисли* не се дължи само на тяхната необработеност, недовършеност, тя е адекватна на съдържанието им — търсещата мисъл, мъкмата на сърцето, тревогата на духа. Иначе откъде биха дошли острите, попадащи направо в целта думи, изразителните мъжествени изречения, целият този кипящ словоред? „Плуваме по средата, винаги несигурни и колебливи, тласкани насам и натам. Опитаме ли да се хванем за нещо устойчиво и да се задържим на него, то се разклаща и се отдалечава от нас, спуснем ли се подире му, то се измъква от ръцете ни, изплъзва се и се понася във вечен бяг. Нищо не спира за нас. Такова е естественото ни състояние, възможно най-противоположно на желанията ни; жадуваме за устойчивост, копнеем да намерим най-сетне твърда почва, за да изградим кула, извисяваща се до безкрая, но целият ни градеж се пропуква и под нас се раззвиват бездънни бездни“ (72). Тук е целият Паскал, страдалецът и страдащият за

човечеството, мислителят, който по думите на Толстой „пише с кръв от сърцето си“. Не всички от мислите на Паскал следват такъв нервен ритъм, но тревогата и бунтът са преобладаваща особеност както на тяхното съдържание, така и на тяхната форма. Наблюдението на Ницше, ако не се тълкува твърде обобщаващо, е точно: „Най-дълбоките и неизчерпаеми книги винаги ще имат нещо от афористичното и внезапното, присъщо на Паскаловите *Мисли*.“

Диалектичната антиномичност придава дълбочина на тази най-трагична книга на френската моралистика от седемнадесети век, острият, диалектично изненадващ, внушаващ и поразяващ език прави от *Мисли* на Паскал още и една от най-блестящите книги на световната моралистика.

ПАТРИАРХ ЕВТИМИЙ И НЕГОВОТО ЖИТИЕ ЗА ИВАН РИЛСКИ

Димитър Кенанов

Житейната биография за Иван Рилски е сигурно най-народностното произведение, завещаано ни от последния търновски патриарх. В осенената с трагически предчувствия епоха като духовен водач на народа Евтимий търси положителни герои, които да бъдат пример за подражание.¹ Те не могат да се открият в неуспешните за България исторически събития през XIV столетие, затова бележитият писател се опира на българския символ, свързан с името на Иван Рилски. Безусловното следване на светеца е неспокойната нишка, която изплита художествената творба. Политическите позиции, изразени в нея, подбуждат обединителните чувства на народа и най-вече на неговите държавници, които са длъжни да възправят българина в решителна битка за своето отечество.

Житието е важен извор за литературно-естетическите възгледи на основателя и вдъхновителя на Търновската книжовна школа, в която „се развива съвършено ново отношение към думата, особено търсене на словесни дълбини“². Едно конкретно изследване върху житиеписа за рилския подвижник ще хвърли светлина върху приносното участие на неговия автор в балканския и източнославянския литературен процес.

От 1363 до 1371 г. Евтимий е във Византия. Там той задълбочава познанията си върху византийската и богослужебната литература,³ овладява тайните на реторическото майсторство. Чрез съчиненията на Йосиф Ракендит, Михаил Псел и други теоретици⁴ бъдещият патриарх се докосва до откровенията на античните ритори.

Освен нормативните постановки за художествената реч при изучаването на Евтимиевите произведения е важно и ритуалното им предназначение. Агиографските творби са написани за лично произнасяне в църква.⁵ Пълната им идейно-естетическа оценка трябва да обхване и тяхното функционално разположение по време на храмовия обред.⁶ Предметно-стенописният интериор, гласът на ритора, вокално-речитативната музика завладяват слушателя с внушителна празничност и загадъчност. Запалените лампади с тайнствената си светлина символизират стремлението нагоре към небесата, докато долу мирският свят тъне в сумрака на очакването да получи справедлива присъда, спасение и надежда за по-добър живот. Дематериализацията на об-

¹ Вж. Петър Динеков. Патриарх Евтимий. История на българската литература. Т. 1. с. 286.

² Д. С. Лихачов. За българското чудо — интервю във в. Антени, бр. 49 (309) от 3. XII. 1976 г.

³ Срв. П. Динеков. Пос. съч., с. 286.

⁴ По-подробно за византийската теория на красноречието вж. Д. Петканова-Готева. Реторическата проза през Средновековието. Родове, особености, обща характеристика. — Литературна мисъл, 1974, кн. 6.

⁵ Срв. Цв. Вранска. Стилни похвати на Патриарх Евтимий. — В: Сб. на Българската академия на науките и изкуствата, кн. XXXVII, 2. С., 1942, с. 113. Там виж за двата начина на реторическо убеждение — диалектико-логическия и патетическия метод, които при Евтимий съществуват в неразрушимо единство.

⁶ За средновековните храмове като монументални комплекси срв. Г. К. Вагнер. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974, с. 138.

становката се съчетава с подтекста на агнобиографията, който също заличава контурите и обикновения земен живот, подчертава неговата преходност и така приобщава слушателите към дидактичните напътствия на четеца.

Ключ за съкровения морално-идеологически цели на проповедника и писателя Евтимий ни дава подчертаното изречение от тълкуванията на Григорий Ниски за смисъла на музиката: „Ведь когда музыкант трогает струны плектром, он извлекает мелодию именно из разнообразия звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия, вообще не могла бы родиться. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинаясь некоему стройному и ненарушиму ладу и само с собой согласуясь через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над чувственными ощущениями и слушающего напев небес.“⁷

От сходна гледна точка и търновският патриарх разглежда предназначението на агнографията в „Похвално слово за Михаил Воин“. „Тѣмже оубо, егда повѣдаемъ житіа иже въ благочѣсти скончавшихся, славимъ прѣвѣе владыкъ рабѣвъ, похвалѣемъ же праведныхъ ради свѣдѣтельствъ, ихже съвѣмы, възвеселѣемъ же люди о слышани благыхъ.“⁸

По разделението на красноречието, дадено ни от Ракендит, съчинените от Евтимий жития трябва да отнесем към тържествената публична реч.⁹ Велиречивият стил, лирико-емоционалната обогатеност и усложненият езиков изказ в действителност ги превръщат в пространни биографически епикоми.¹⁰

Във външно формално отношение „Житието за Иван Рилски“ следва традиционния образец: увод, изложение, заключение. Още от Константин Радченко до ново време на Евтимиевите предисловия се дава несправедлива оценка.¹¹ Достатъчно е само да ги сравним с Калистовия увод в „Житието за Григорий Синаит“, за да стигнем до противоположната теза и да признаем завидната способност на българския писател да композира стройно словесния материал — важна причина, която популяризира неговото дело на Север и Юг с ореола на нестихваща през вековете слава.

Да се подражава на светителския пример е основната повтаряща се мисъл в увода, в който се набелязват няколко взаимосвързани логико-емоционални центъра:

1. Постановка на темата „Животът на блажения Иван“.
2. Степенуване на ползата от подражанието според социалната принадлежност на слушателите.
3. Размишление за духовното начало у човека, противопоставено на земния му живот.
4. Непосредствена подготовка за изложението: кратка характеристика на Иван Рилски; бележки за стила на житийната повед и нейните извори.

Темата и целите на изложението се съдържат в началния полуразкрит реторичен въпрос: „Въ лѣпотѣ оубо кто намъ поносиль, бы яко не тѣчѣ о двбрыхъ лѣвивѣ имѣщимъ и нерадивѣ, нѣ и завидѣющимъ единоплѣменнымъ добрыхъ причастѣмъ, аще мльчанѣемъ блаженнаго Іwannа житіе прѣишли быхѣмъ и не въсѣцѣмъ тѣщанѣемъ, по възможному намъ написано, Іакоже начѣлнообразныи въбразь прѣдложили иже добрыѣ желѣщимъ и ревнуѣщимъ добродѣтели на нас и сице прѣжде иныхъ полси въсходѣщи?“¹²

В същност тук е вградена цяла проповедническа програма и литературно-естетически кодекс, следвани от Евтимий. Съзнателно е избрано отрицателното съждение за ленивостта, небрежността и завистта като обратна страна на личностното поведение („въ лѣпотѣ“). Възприемателят доразгадава подтекста и сам достига до правилното морализиращо умозаключение.

⁷ Вж. Памятники византийской литературы IV—IX веков. М., 1968, с.85. Евтимий е познавал литературната дейност на Григорий Ниски. Негови схващания той цитира в „Послание до Антим“. — Emil Kałużniacki. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius. Wien, 1901, S. 243

⁸ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 179.

⁹ Вж. Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969, с. 341.

¹⁰ Терминът е взет от цит. Памятники византийской литературы IV—IX веков, с. 242.

¹¹ К. Радченко. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898, с. 282 сл.

¹² Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 5.

Евтимий засилва знаково-естетическата сила на словото като символ-разгадка на красотата в битието. Затова синтаксисът се усложнява, разширява се преносната употреба на думите. Първ следствен резултат е емоционалното завладяване на съзнанието. Подкрепа за това в цитирания откъс са реторическият въпрос и епитетните натрупвания — своеобразни словесни каскади. В случая те са преобразени като синонимно-тавтологична употреба на наречия: „лѣнивѣ имѣщимъ и нерадивѣ“; близката по функция етимологическа фигура: „началнообразный образъ“; дословното повторение на отделни лексеми — само в цитирания синтаксически период се среща трикратно „добрых“, без да се взема пред вид сродната сложна дума „добродѣтели“. До края на увода „добрыи“ не се използва. Още тук се наблюдава широката употреба на причастни конструкции, синтаксическото разкъсване на думите една от друга — похвати, които по схващанията на Михаил Псел са белег на величавата публична реч.¹³

Художественият замисъл включва животът на светеца да се отрази в неговия „началнообразный образъ“, а словото да хармонира с възвишеност („лѣпота“), да бъде в контраст с повседневния език на хората и така да им припомни мита за времето преди грехопадението, когато душата и тялото са били в неразрушим съюз.

Първият логико-емоционален център завършва с изречението непосредствено след реторическия въпрос: „Обилно оубо подражаніе имѣшоу за еже въ немъ въсѣх добродѣтелей сътеченіа, не малѣ же обаче могѣще иже на не възираѣщим приложити ползѣ.“¹⁴

Изречението е пример за съзнателно дирена езикова усложненост и неизречимост, за абсолютизиране на абстрактния смисъл в думите, подредени по изискванията на високия стил, наричан по-късно „плетение словес“. Същевременно това е синтактико-логическата връзка с втората съставна част на увода, в която се степенува ползата от подражанието според социалната принадлежност на личността, макар че в началните думи на житието Евтимий говори в първо лице — от името на всички, на цялото си паство, в което светителските подвизи трябва да разпалят искрата на благочестието. Морализаторската програма на патриарха предполага няколко стълбици — от частичното подражание на добродетелите — до пълното следване на аскетата. Като отграничава, макар и най-общо, социалните категории, Евтимий не забравя да ги обедини пред лика на светеца, който за всички е „нѣкое жѣло“¹⁵ бити и по малоу подстрѣкати тѣх къ подражанію¹⁶.

Следващият трети структурообразуващ момент в увода е размишление за духовното начало и за двете главни категории християни: „съповѣдоуѣщимъ ѱѣвѣ“ — т. е. монасите, църковните деятели; и „слышѣщимъ“ — миряните. Субстантивиранията причастия метонимически изобразяват в едно обобщаващо понятие всички висши и низши социални класи, прослойки. И какъв усет за внимателна разделителна характеристика! На първо място Евтимий поставя църковниците, които олицетворяват каноническите представи за богоугоден живот. Обаче за патриарха по-важно е народностно-държавното единство, затова и на двете групи еднакво препоръчва да следват светителския пример: „Сим же и ѡнѣмъ, къ подражанію тѣщати сѣ“¹⁷. Естествено продължение на проповедническите идеи е противопоставянето между „веществнѣй и текѣщей пищѣ тѣлеснѣй“ и духовното начало. Сложните епитетни натрупвания се нахвърлят с единственото предназначение — да се внушат определени дидактични истини: „О невеществнѣи же и неистѣщимѣи и доушѣ ползоуѣщей и вынѣ прѣбываѣщей ниже мало попечѣіе творити. . .“¹⁸ Завършва се със сравнение, което естествено навлиза в псалмовата изразна система: „. . . гладемъ божьствным своѣ доушѣ таѣщѣ прѣзираѣще“ (срв. Пс. 96, 5).

Четвъртият логико-емоционален център е непосредствена подготовка за изложението: „Се оуже. . . о ономъ повѣсти. . . благодѣть.“ Тази част съответствува на подобни места във визан-

¹³ Вж. Античност и Византия. М., 1975, с. 158—159.

¹⁴ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 5.

¹⁵ Подобно сравнение за усърдното подражание с „жило“ се среща в Житието за Ромил Видински от Григорий Доброписец. Подробности за изворите и влиянията тук не се дават — те са предмет на друго изследване от автора.

¹⁶ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 6.

¹⁷ Пак там, с. 6.

¹⁸ Пак там.

тийската агиография: „уже пора нам идти к восхвалению святого“¹⁹. При Евтимий обаче обръщането към „благодатта“ е съвсем външно ритуално. Тук не откриваме характерните оплаквания от „убогостта“ на съставителя, дори обратното — не липсва своеобразно личностно самочувствие. Така етикетният момент за благодатта е повод за ново преоценяване на духовните богатства, които крие аскетизмът на Иван Рилски.

Последният синтактически период на предисловието е показ на авторското самочувствие, на отношението към стила на житийната повед и нейните извори. В лексемата „лѣпота“ се внася вече естетико-литературен смисъл — като образец на художествено майсторство, което трябва да достигне житиеписецът. Често срещаната мисъл при Евтимий „о ѡтци повѣсть веселити обыче ѡтцелюбезныхъ доушѣ“²⁰ ни отвежда не само към каноническата литература, но припомня за знаменития софист и ритор Горгий Леонтиец и неговите разсъждения за словото:

„Слово — великий властитель, телом малое и незаметное, совершает оно божественные дела. Ведь оно может и страх пресечь, и горе унять, и радость вселить, и сострадание умножить.“²¹

С въпроса за художествените епитети е свързан проблемът за синтактическата инверсия при търновския патриарх. Някои изследователи са склонни да я обяснят с влияние на гръцки език.²² В известен смисъл това е неточно, защото инверсията е реторическа фигура — елемент на високия стил. Тя се налага от ритмическите групи в речта, които изискват специална словоподредба. Чрез нея риторът насочва слушателя да възприеме някои думи с по-голямо внимание. Евтимий познава както пълната задпоставеност на епитетите, така и смесената с предпоставеност инверсия. Обикновено тя е във формата на стъпаловидно построени натрупвания на синоними, както е в характеристиката на светеца в заключителната част на увода: „вънимааше отчѣстѣ⁸ свободном⁸ и безбѣдномоу и тврѣдом⁸“²³. Най-близо до определяемото е сложен най-силният епитет — „свободен“ — от греха, свободен от дуализма: грях—невинност, живот—смърт. Какъв е вътрешният смисъл на тази низходяща градация? Дали според житиеписеца най-силният епитет въздействува, когато е най-близо до определяемото, или това е употреба на няколко равноценни синонима, които не са изява на нови конкретни страни от обекта, а са само подчертаване на общото в значенията на думите и изразяват обобщеността на идеята.²⁴ Така „натрупването на синоними не само абстрахира изложението, а до краен предел усилва неговата експресивност и емфатичност“²⁵.

Стиловите особености на разгледания увод хармонират със системата на средновековното иконографско изкуство и официалната вокална музика. Поглед към състоянието на тази музика имаме чрез запазените творби на бележития композитор от българското и балканското Средновековие — Иван Кукузел, чиято музика „поразява преди всичко със своята простота и искреност, както и с голямата изобретателност при варирането на една и съща тема“ (курс. м. — Д. К.).²⁶ Също така и иконографското изкуство обобщава изображението, не допуска обемите на триизмерното пространство, заличава индивидуално-портретните особености. Подобни моменти се открояват и при писателя Евтимий Търновски. Чрез началния реторически въпрос обобщено се очертава темата, която се доказва по няколко близки начина в структурата на увода. Моделиращи средства са изобилието на повторения, синонимно-епитетните натрупвания и перифрази. В тях се възплъщава величествената мелодика на въведението, събуждат се тържествените чувства у слушателя при досега му със светителския пример. Евтимий не преследва лексикално-стилов

¹⁹ Хр. Лопарев. Византийския жития святых VIII—IX веков. — Византийский временник, т. XVII, вып. 1—4, СПб., 1911, с. 18.

²⁰ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 7. Срв. тук с. 113.

²¹ Древнегреческая литературная критика. М., 1975, с. 49.

²² К. Радченко, Пос. съч., с. 293—294.

²³ Е. М. Калужняцки. Пос. съч., с. 7. Иван Гошев предполага, че в случая се загатва за социалните условия по времето на цар Петър. Срв. И. в. Гошев. Трите най-стари пространни жития на преподобни Ив. Рилски (текст и историко-литургически коментар). — Годишник на Софийския университет, БФ, 25, 1947—1948, с. 48.

²⁴ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 129.

²⁵ Пак там. За натрупвания на местоимения, наречия и съюзи при Евтимий вж. К. Радченко. Цит. съч., с. 295.

²⁶ В. Казанджиев. Иван Кукузел. — Ангелогласният. Балкантон, 1976.

и идейно разнообразие, а многопластово съзвучие при доказването на една и съща идея: необходимостта да се подражава на светеца.

За разлика от увода витиеватостта в изложението на места значително спада. Развитието на темата, влиянието на фактологията и неусложненият стил на някои извори довеждат до този спад. Естествено не на последно място е реторическата постановка за уместност на езиковия „слог“, „който да съответствува на предмета на речта“²⁷.

За повествователната част на житието е характерен дедуктивният подход при изграждането на светителския образ.²⁸ Свое „разяснение“ на този метод дава Григорий Цамблак в „Похвално слово за Евтимий“: земният живот на праведника е сравнен с финикова палма, която расте еднаква, неизменна от корена до върха. Вложено е разбирането за статичността на човешкия характер, който според Цамблак и другите средновековни агиографи е доказателствен знак за светост: „Като праведник разцъфтя, сякаш финикова палма. Защото само това дърво израства с еднаква дебелина от земята до върха и с времето в продължение на растежа си ни един клон в ширина не пуца.“²⁹

Етикетната фраза „Блаженнаго оубо сего родителѣе благочъстиви по въсемоу бѣща“³⁰ е сигнал за преминаване към новата композиционна част на житието — *изложението*. За образования слушател етикетът е скрито повторение, което може да се чуе или прочете във всяка официална сакрална биография. То може да се намери и в другите агиографски творби на Евтимий. По този начин според думите на акад. Дмитрий Лихачов се съобщава следващата емоционална гама в обредното разгадаване на светителския образ.³¹

Евтимий избягва характеристиката за имущественото състояние на родителите, както е по византийския агиографски модел.³² Все пак ритуалният момент — раздаването на богатството в „рѣкы оубогых“ е спазен, за да се очертае монашеското правило: борба срещу земното богатство, стремеж към духовните блага на отшелничеството.³³ Освен това на средновековния човек се внушава с радост да се разделя с материалните блага: етическа позиция—успокоение за бедните миряни и удобно прикритие за богатите феодали. По този начин аскетическият живот се оценява като подвиг, вдъхващ упование в човека, който може да намери сили в себе си самотно да се противопостави срещу обществено-природните условия на живот.

Натрупал достатъчно примери за богоугодността на героя си, Евтимий прокарва първия пряк паралел с библейски фигури — Авраам и Давид. Видение указва на Иван Рилски пътя към манастирските покои. От мотива с Голиат се извежда пластично-експресивното сравнение: „Иакоже Давидъ, приѣтъ по древней повѣсти, камени три, вѣрѣ глагола, и любовь.“³⁴ Сравнението е творчески резултат от уроците на библейската стилистика. То продължава по-надолу с точно пресъздаване на символите в монашеското облекло по каноническите книги и включва образния паралел за жаждата на елена по време на жътва. Експресивната сила на сравнението с елена — част от псалом 42, може да се разбере напълно след тълкуването му, дадено в старобългарския физиолог: „Еленът е като сърната, само че има тригранни рога. Той живее петдесет години, след което обикаля като добър пътник по хълмовете и доловете на планините и души где има скрита змия. Той познава змията по миризмата и веднага извиква три пъти, па приближава носа си в змийската дупка и спира дишането си. Змията, гдето и да лежи, възлиза към гърлото на елена, който я поглъща. И като погълне змията, еленът тича към водните извори и ако до три часа не

²⁷ Цит. Памятники визант. литературы IX—XIV веков, с. 345.

²⁸ За художествената дедукция вж. Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, с. 115. Гунар Сване. Константин Костенечки и неговата биография за сръбския деспот Стефан Лазаревич. Доклад пред Международната конференция „Славянските култури и Балканите“. Варна, 1975.

²⁹ П. Русев, Йв. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. Похвално слово за Евтимий от Гр. Цамблак. С., 1971, с. 125—127.

³⁰ Е м. Калужняцки. Цит. съч., с. 7.

³¹ Д. С. Лихачев. Цит. Поэтика. . . , с. 110.

³² Х р. Лопарев. Цит. съч., с. 23.

³³ За този принцип при исихастите вж. К. Радченко. Пос. съч., с. 275.

³⁴ Е м. Калужняцки. Цит. съч., с. 8.

намери да се напие вода, умира; ако ли се напие, ще оживее. Затова и пророкът е рекъл: „Както еленът жадува за водните извори, така и душата ми, боже, копнее за тебе.“³⁵

Същото сравнение е привнесено при описанието на цар Петровия копнеж по светеца: „те-теше ѿкоже елень въ жѣтвныѣ часы къ источникѣмъ воднымъ“³⁶. Освен силната визуална представа тук се внушават тактилни усещания: летните „жътвени часове“ съзнанието свързва с надвисналия купел на жегата и затова още по-несравнима е еленовата жажда за вода. Така художественият паралел се натоварва с пределна експресивност.

Евтимий се отграничава от крайното статично разбиране за героя си като оформеност още в детската възраст: Иван Рилски слуша поучения, отива в манастир „ради обьоученѣа“. Авторската позиция изразява становището за необходимостта човекът да получи още в началото на живота си канонически знания за света, които да бъдат основа за неговото по-нататъшно поведение и вътрешно усъвършенствуване.

Дотук завършва първата вътрешноструктурна част от изложението. Характерно за нея е синтетичното изброяване на фактите, без подробно да се повествува за тях.

Знак-връзка с втората по-обширна част — аскезата, е констативното съчинено изречение: „Оставлѣтъ земнаа земным и пепелным прѣсть, исходитъ мира и миродрѣжца (курс. м. — Д. К.).“³⁷ Тавтологоетимологическите фигури в началните думи подготвят категоричността на етичната позиция в подчертаното просто изречение. В него се преодоляват задълженията към светския господар — царя.³⁸ Въпреки че в подтекста си Евтимий е далеч от богомилството, все пак изказаната мисъл обективно е сродна с някои политически възгледи на богомилите.

Непосредствено след цитирания откъс повторно се отчита абсолютната материална бедност на бъдещия аскет: „нѣчьсоже ино въземь развѣ единѣмъ одеждѣмъ кожанѣмъ“³⁹. Битовата вест за колибата от шума се обгражда с велиречиви псалмови аналогии, според които в лоното на природата отпадат всекидневните житейски грижи — затова Иван Рилски се храни само с тревно биле. С няколко близки един до друг реторически въпроса Евтимий подготвя възприемателското внимание за същността на аскезата — безчетните подвизи, които се вършат, побрани във „все-нощни бдения и поклони“, и борбата с пречещите бесове, в които се е превъплътил дяволът.

Хр. Лопарев дири корените на демонологическата тема в античността: „У агиографов была обычная фигура — введение в рассказ таинственной силы в образе — у классических трагиков — *deus ex machine*, у агиографов — *μυόκαλος δαίμων*. Такие выражения как „ненавидяй исперва враг рода человеческого дявол“ становятся наиболее обычным термином для объяснения причины всякой помехи и воздвигаемых препятствий на пути святого.“⁴⁰

Разкритият генезис на демонологията е верен. Тук трябва да се прибавят народно-приказните представи за злото и доброто, за грозното и красивото. Дуализмът е познат във всички известни митологии — още в древноегипетските легенди — митът за Озирис, в античната митология — митът за Деметра и Персефона и т. н.⁴¹

В житието демонологическите действия се обективизират в брата на Иван. Въпреки че Евтимий проповядва откъсването от света, светецът неизбежно се сблъсква с него. Това е нужно на писателя, за да въздигне етиката на отшелника и да накара паството си веднъж завинаги да отвърне очи от злобата и завистта, в които е облякъл козните си врагът на човечеството — дяволът. Епизодът отразява реално човешко състояние — родителската обич, която не се побира в измерими граници.

³⁵ П. Динев, К. Куев, Д. Петканова. Христоматия по старобългарска литература. С., 1967, с. 266.

³⁶ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 17. Сравнението, от друга страна, е олицетворение, което се влита в символиката на средновековното изобразително изкуство. Вж. Г. К. Вагнер. Пос. съч., с. 181.

³⁷ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 9.

³⁸ По аналогия и със същия функционален смисъл е пълен по-нататък отказът на отшелника да се срещне лице в лице с царя.

³⁹ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 9.

⁴⁰ Хр. Лопарев. Цит. съч., с. 27.

⁴¹ За бинарното противопоставяне в митологиите вж. Г. К. Вагнер. Цит. съч., с. 48.

В античната митология, в българските народни вярвания превращението е обикнат похват, който битова и в агиографската литература.⁴² Двигател в начинанието да се издири братовото дете Лука е дяволът Денница, преобразен в познат на Ивановия брат. Сблъсъкът с разрушителната сила разкрива висотата на житийния пример. Иван Рилски се показва и като неуморим събирател на добродетели, които според автора са вътрешно познание на човека и доближаване до извънземното, трансценденталното битие. Освен с художественото сравнение-етикет за пчелата многоповторяемостта на аскетските моления се изобразява с тавтологично-образни съчетания: „Прилага А троуды къ троудымъ и къ желанїѣ желанїѣ.“⁴³ Преди втория сблъсък с дявола — нападението на разбойниците, втората част на съчетанието се променя: „бвлѣзни къ болѣзнемъ прилага А“⁴⁴. Вътрешноекспресивната промяна изразява възходящата трудност на действията, които извършва светецът. Промяната е след горчивината от епизода с братовия син: тъй се доказва, че на аскета са присъщи непрекъснатият труд, страданията и желанието за вътрешно съвършенство. Макар и видоизменени, Евтимий повтаря тези словосъчетания, за да събуди оценъчното отношение у слушателите и те да приемат неговите внушения — утеха за крепостните, които мъкнат хомота на недоимъка. Въобще навсякъде подтекстът узаконява феодалната база и надстройка и в житието почти няма ред, който да не е пълен с идеологическа информация. Тя се повтаря многократно, за да се увеличи числото на разбралите я и възприели хора.

За да отличи отделните сюжетни моменти от епизода, писателският усет внася реторично-въпросни интонации, които концентрират и активизират вниманието. Пряката реч на Денница е обработена поетически. В нея реалните родителски чувства се обективират в образни успоредици: „Твоего сѣмене плод, иже матернѣѣ А тробы и твоих нѣдрь отрока лишивыи, *Iwanni' есть, твой братъ*“ (курс. м. — Д. К.).⁴⁵ Подчертаното узнавателно изречение е накрая, преди него художествените успоредици трансформират високото напрежение на очакването в неудържим емоционален ток, който засилва интереса на възприемателите към узнаването. Този речеви похват в своята миниатюрност е прамодел напр. на подготвителните начални действия в Молиеровия „Тартюф“ — там главният герой е драматургичен двигател, но се появява пред зрителя едва в III действие. За да изобрази по-убедително разрушаването на братолюбието от Ивановия брат, Евтимий прибавя чрез стилистическа симетрия⁴⁶ метафори, които са синестезия на абстрактното и конкретното, на общото и предметното: „Облѣче сѣ въ ненависть ѣко въ ризѣ и гнѣвныи объемлетъ его облакъ.“⁴⁷ Подобен модел за съставяне на образи и символи се среща в каноническите книги. В случая обаче Евтимий показва свои творчески инвенции. Не е без значение, че такава изграждане на образи се практикува и в новите литератури.⁴⁸

Към чисто физическите мъчения на дявола Иван Рилски е пасивен. Този стил на поведение е издигнат в канон под влияние на евангелските разкази за саможертвата, която е изкупление на грехопадението и път към трансценденталното битие (сравни например поведението на Исус

⁴² Сrv. например „Мъчението на Марина“ в Бдинския сборник. — *Vdinski zbornik, Bruges (Belgique)*, 1973, p. 124.

⁴³ Е м. Калужняцки. Цит. съч., с. 9. Подобни изразни средства употребява и Калист. Сrv. К. Радченко. Пос. съч., 294—295.

⁴⁴ Е м. Калужняцки. Пос. съч., с. 12.

⁴⁵ Пак там, с. 10.

⁴⁶ Д. С. Лихачев. Цит. Поэтика. . . , с. 10.

⁴⁷ Е м. Калужняцки. Цит. съч., с. 11. За съединяване на конкретното и абстрактното в средновековното изобразително изкуство вж. Г. К. Вагнер. Цит. съч., с. 181.

⁴⁸ Могат да се дадат много примери, но ще се ограничим само с няколко: Г. Флобер: „Най-сетне ще отхвърля от себе си наметката от страхове“, цит. по Г. Флобер. Писма до Луиз Коле. С., 1975, с. 27. В съвременната ни поезия пристрастия към подобна образност има Иван Давидков. Естествено освободеното творческо въображение разкрива нови области на художественото познание:

„През тия години успя да спечели само една риза от камък. Уши му я длетото с конец от звуци“ („Каменоломна“).

„Ще си облечеш риза от ек на бриз и вратовръзка ще си сложиш — първата светкавица на идващото лято“ („Неизпратено писмо до Янис Рицос“).

при разпъването му). На мъченика и аскета според средновековните представи сякаш не е присъщ инстинктът за самосъхранение. Не е така обаче с вътрешнопсихологическите изпитания, които налага разумът. Светецът при тях не е само вътрешно активен (както е в същност при физическите мъчения), но той е и външно активен, като своевременно се стреми да открие облика на невидимите „мъчения“-състояния: унилоост, леност, дяволски привидения, чувствени настроения. В по-старите византийски жития аскетът се проверява чрез пряката агресия на човешките страсти: сребролюбие, привличане на жена и други. С тези „мъчения“-състояния се назовават прегрешенията, от които християнинът трябва да се предпазва. Това е единствената каноническа възможност те да се описват — чрез тях незабелязано се вмъква и дидактическата идея.

Евтимий е последователен в стремежа си да намира пълно покритие на събитията с героя и библейските съпоставки. Отново се появява фигурата на Авраам, който според житиеписеца е другото име на светеца. С него се доказва наложителността да се смени мястото на действие. Библейският сказ контрастира със сравнително конкретния сюжетен ход и интонира в повествованието своята величествена мелодика. Както Георги Скилица (автор на житие за рилския пустинник), Евтимий тук е склонен да продължава и усложнява, да допълва библейския събитиеен аналог. И той коментира евангелския текст: „Когато ви гонят от тоя град, бягайте в друг“ (Мт., 10, 23), приписва на героя си по-труден подвиг, отколкото на апостолите:

„Не wt града въ град, и ꙗко wt поустыниꙗ въ поустыниꙗ прѣходи“⁴⁹ (курс. м. — Д. К.).

Чрез реторическия въпрос-вързка „Н ꙗко что оубо творить, иже въсѣ на полсѣ твори“ се указва на следващите два структурообразуващи епизода: израстването на сланутька и появата на пастирите. Пътем Евтимий отбелязва непрестанното вътрешно усъвършенствуване: „Прѣходи wt силы въ силѣ (тавтологично съчетание) и въсхожденїа въ срѣдци полага. . . и класы добродѣтели процвита.“⁵⁰

Срещата с пастирите е повод за нов евангелски паралел (срв. Мт., 5, 14), който в случая е етикетен момент: публичното откриване на добродетелта. Въпросите на пастирите са отражение на реално човешко любопитство, но подредени в непрекъснат низ един след друг, те губят непосредствеността си и приемат белега на панегиричността. Отговорът на светеца е със съответстваща повишена патетика, но въпреки това в него оцелява битовата подробност — нахранването. Макар че накрая епизодът е осмислен в духа на религиозната фантастика, той е свидетелство за изконна славянска черта — гостоприемството. Тук тясно се свързва мотивът за излекуване на бесноватия, който е изписан в традиционно-ритуална рамка с въвеждането на съзвучие от друг жанров вид — молитвата.

Темата за човешката слава е художествена причина да се премести наново местодействието и да се включи демонологичната тема. Резки причастни образувания („биꙗще, пхаꙗще, влачꙗще“) сетивно пресъздават физическите мъчения. Правдоподобно са изобразени следствията: „Едва въ сꙗ пришед, стѣна и прѣнемога, тꙗжааше и глаголааше къ себѣ: „Въскꙗ прискрѣбна еси, доуше моа, въскꙗ съмꙗщаеши мꙗ?“⁵¹ (курс. м. — Д. К.). Във вътрешния монолог се намира закваската от Софрониевата мъка и неизразимост на безсилието човек сам да преодолее болката си: „Ами какова ли скорбь и сожаление мя обзе, като са изповѣдахъ на духовнику. . . Ами кому да кажа тая скрѣбь мою.“⁵²

Следващият елемент от сюжетния развой е повторното откриване на светеца чрез ловците и нахранването им по евангелско подобие. Срещата с цар Петър е същностна като художествено и идеологическо внушение на Евтимиевите народностни и държавностни разбирания. Композиционно този момент е разработен особено грижливо, потърсено е стилово разнообразие на епистоларния жанр. Разменените послания заслужават по-конкретно разглеждане. Те отразяват

⁴⁹ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 12. Подобно място има в служба на Иван Рилски Вж. И. В. Гошев. Цит. съч., с. 28.

⁵⁰ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 13.

⁵¹ Е. М. Калужняцки. Цит. съч., с. 16. За причастните конструкции срв. К. Радченко. Цит. съч., с. 293.

⁵² Житие и страдания грѣшнаго Софронїа. Пловдив, Книгоиздателство „Отец Паисий“, с. 9. Вътрешният монолог се разпространява широко по време на Второто южнославянско влияние. Вж. Д. С. Лихачев. Цит. Поэтика. . . , с. 131.

не толкова писателския почерк, колкото натрупаните традиции в евангелските послания, в кореспонденцията на писатели от византийската и старобългарската литература. Евтимий преработва във вид на писма („епистолии“) разговора между пустинника и царските пратеници, който съществува в народното житие. Пример за внасяне на епистологографическия жанр българският писател е видял достатъчно в дотогавашната агиография. Например в житиеписа за мъченица Катерина се предават текстовете на две „епистолии“, писани от ръката на цар Максентий.⁵³

Последните структурообразуващи сюжетни мотиви в изложението са сказанието за последните дни на светеца и летописният разказ за историята на мощите. В тяхното изграждане участвуват други жанрови разновидности, като молитвата, посланията, библейските цитати. Те се включват в мозаичното пано на цялостния житиен ансамбъл. Ако погледнем макроскопично на него, ще видим внушителния житиен портрет, обрисуван в духа на византийските и старобългарските пана и фрески. Микроскопичният поглед ще открие отделните цветове на жанровите видове, с които е изградена словесната тъкан на житието.

Заклучението при Евтимий е във формата на молитвено обръщение към светеца. Тя е копие от молитвата в края на Първо Проложно житие на Иван Рилски.⁵⁴ Единствените разлики са: в началото е прибавено обръщението „Йоане“, а в средата се внася името на българския цар Иван Шишман. По този начин пространствено-временното действие на житието се пренася в съвременната Евтимиева епоха. Темата за Иван Рилски се актуализира и се обръща с лице към проблемите на конкретното време.

Евтимий Търновски проявява в житийната повед за Иван Рилски значителни творчески способности. Векове след написването неговият дар на пет, биограф и ритор ни уверява в непреходността на едно литературно дело, което украсява съкровищницата на българската културна история.

⁵³ Бдински сборник. Пос. изд., с. 148 и 152.

⁵⁴ Срв. Й. Иванов. Жития на св. Ивана Рилски с уводни бележки. — Годишник на СУ, ИФФ, кн. XXXII. С., 1936, с. 33—34.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, кв. 6/1977

Сред разнообразното съдържание на книжка шеста на сп. „Вопросы литературы“ — орган на ИМЛИ „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели — привлича вниманието статията на Л. Тимофеев „Възможен ли е експеримент в поетиката?“, която засяга проблеми от първостепенна важност при изучаването на стиховата реч и предлага — повече като насока, отколкото като завършен резултат — интересни насоки за разрешаването им.

Трябва веднага да подчертаем, че в тази остро полемична статия, предлагаща принципно нов подход в изучаването на някои аспекти на поетиката, далеч не всичко е напълно убедително и неоспоримо. По-съществените възражения ще бъдат изложени конспективно в края на нашето изложение; впрочем това е напълно обяснимо и закономерно и по-съществено според нас е да се спрем на проблемите, които засяга статията на Л. Тимофеев, и на принципно новото в тяхното изучаване.

Противно на първите асоциации, които буди буквално преведеното заглавие, става дума не за експериментиране на творците в областта на поетиката, а за нещо съвсем различно: възможно ли е да се проведе експеримент (в смисъла, влаган в това понятие от точните науки) при изучаването на поетиката? Оказва се, че по отношение на някои частни аспекти на поетиката това е напълно възможно.

Въпросът, който е централен в статията на Л. Тимофеев, в последно време занимава твърде често литературоведите, но не толкова с оглед на теоретическото му осмисляне, колкото като извор на най-различни, често напълно произволни интерпретации; това е проблемът за отношението между звук и смисъл в стиховата реч (най-общо казано), или, по-конкретно — възможно ли е отделни звукове в стиха благодарение на своето закономерно повторение с честота, по-висока от среднестатистическата за дадения език, да се „семантизират“, т. е. да бъдат носители на определен, словесно неизразен смисъл? И какъв е „механизмът“ на тази семантизация?

Л. Тимофеев не поставя така глобално проблема. Той се ограничава да посочи само

няколко примера на твърде произволна интерпретация на определени звукосъчетания в стиха и само мимоходом отбелязва принципното си несъгласие с негласно допусканото предположение, че поетът като че ли сам „изковава“ думите за своята творба. И за да ограничи своето изследване в сферата на доказуемото, далеч от „импресионистичните“ (както той ги нарича) интерпретации, предлага — едно изключително находчиво хрумване — да се изследват вариантите на отделните стихове, останали в литературното наследство, и проследявайки мотивировката на правените от поета промени, да се установи относителният дял на тези от тях, които явно са продиктувани от търсенето на определено звукоповторение.

Именно това е експериментът — естествено той не може да бъде абсолютно точен, защото не сме сигурни дали са запазени всички варианти и най-вече защото осмислянето на запазените поправки в техния хронологичен ред отчасти носи характера на догадката. И все пак относителната точност на този подход е далеч по-голяма от смелите и немотивирани интерпретации, намиращи място в анализа на отделните творби.

Според характера на мотивите, които са диктували отделните поправки, Л. Тимофеев ги дели на няколко типа (от които само един е свързан изключително или поне преимуществено с търсенето на звукоповторение) и изследва процентното им съотношение в творчеството на трима поети — Пушкин, Блок и Маяковски. Подборът, разбира се, не е случаен — това са трима поети от различни времена и направления.

Според възприетата от Тимофеев класификация поправките се делят на следните типове:

1. Поправки, които са следствие на съобразяване с езиковите норми без оглед на звуковата организация на стиха.

2. Когато замяната на една дума с друга носи чисто смислов характер.

3. Смесови поправки, в които търсенето на по-точен израз води до отказ от наличното звукоповторение.

4. Многозначни варианти, в които „се пресичат“ звуковото и смисловото начало.

5. Поправки, мотивирани от търсене на звукоповторение.

Резултатите, до които стига Тимофеев след изследването на над 3000 варианта, са донякъде неочаквани. Оказва се, че процентното съотношение на типовете поправки е твърде сходно у тримата доста различни поети — Пушкин, Блок и Маяковски. Ето впрочем как се разпределят поправките в проценти: към първия тип поправки спадат съответно 17, 22 и 26 процента; към втория — 22, 14 и 23 процента; към третия — 11, 9 и 10 процента; към четвъртия — 30, 33, 20 процента и към петия тип спадат съответно 20, 22 и 21 процента. Т. е. само 1/5 от поправките е мотивирана с търсенето на звукоповторение.

Л. Тимофеев съзнателно се ограничава в интерпретацията на получените резултати, предпочитайки да говори с категоричния език на фактическите данни. Независимо от това самата „постановка“ на експеримента предизвиква известни възражения:

— Напразно като звукоповторение се третира повтарянето на една и съща дума.

— От друга страна, буди съмнение в точността на резултатите фактът, че се търсят звукоповторенията в пределите на отделния стих. Би трябвало да се определи предварително минималният стихов контекст, който може да се окаже значително по-широк.

— Ако първите две възражения са все пак по-несъществени, третото е принципно — по този път може да бъде установено процентното съотношение на случаите, когато поетът съзнателно е търсил или не звукоповторение. Това обаче не отменя възможността творецът (а след него и читателят) неосъзнато да стигнат до свързването на даден звуков комплекс с определен смисъл.

Накрая трябва да се спрем и на един друг въпрос, който в работата на Л. Тимофеев е относително страничен, но изразен с пределна категоричност. Става дума за следното: определяйки една част от поправките (процентно най-голямата) като случаи, когато не може да се открие само едно доминантно начало, диктувало промените в стиха, Тимофеев приема това като безспорно опровержение на теорията за различните „нива“ (или „равнища“) на художествената творба, по които нива се провежда и анализът ѝ. Тук той действително е намерил може би най-слабата страна на досегашните методики на анализ — неспособността да се изяви в нейната значимост връзката между отделните „нива“ на творбата, които фактически съществуват само в своето единство. Но макар и да сме съгласни с автора, че опитите да се открие „семантиката“ на най-ниските нива на поетическата творба най-често водят до съвсем явен произвол, не можем да приемем и тоталното отричане на това понятие; в същност винаги анализът на художественото произведение се извършва чрез разчленяването му на отделни нива (или елементи — тук спорът не е терминологичен) независимо

дали това се осъзнава или не от литературоведа. В тази връзка странно е и пълното противопоставяне на понятията „съдържание“ (което в конкретното произведение се явява „оформено“ и не може да съществува извън своята форма) и „смисъл“, който е „... безразличен към формата, доколкото той се явява нейно логическо изражение...“ (с. 214). Тук Тимофеев допуска неточност — смисълът е логически израз на съдържанието, а не на формата, но не това е съществено. По начало срещу такова разграничаване на понятията „съдържание“ и „смисъл“ никой не може да възрази, но оттук Тимофеев стига до следния извод: „Затова понятието смисъл логизира представата за художественото произведение и в никаква степен не може да се разглежда като аналог на понятието съдържание. От тази гледна точка ние твърдим, че понятието смисъл не може да се счита за конструктивно при анализа на художественото произведение“ (курс. на Т.).

Този извод е толкова странен, че читателят се усъмнява правилно ли е разбрал мисълта на литературоведа. Спор няма, смисълът е логизиран израз на съдържанието на творбата. Но това е единственият възможен път за литературната наука и критиката да „преведе“ на езика на логиката съдържанието на художествената творба — при това, разбира се, винаги само част от съдържанието, тъй като то (ако става дума за съдържанието на автентично художествено произведение) е практически неизчерпаемо в своята многостранност.

Може би тук има някакво недоразумение или просто е необходимо Л. Тимофеев да развие по-широко мисълта си (споменахме, че това е в същност едно странично отклонение в неговата статия). Но с всички спорни моменти идеята да се изследват вариантите на дадена творба според строги критерии и резултатите да се обобщават статистически е изключително плодотворна. И с основание Л. Тимофеев предполага, че така разбираната „вариантология“ може да стане част от теорията на литературата.

Х. Б.

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“ — Копенхаген, 1977, кн. 1

Международното датско тримесечно списание „Орбис литеарум“ е специализирано върху проблеми на европейската и американската литература, като основно място се дава на изследвания из областта на литературната теория и на литературната история и критика. В редакционния комитет на списанието личи името на известния американски литературовед от Йейлския университет проф. д-р Рене Уелек.

В кн. I на списанието по-особен интерес буди студията на д-р Едгар Дирксен от Копенхагенския университет, озаглавена „Бележки към романа на Хайнрих Ман „Евгения или бюргерското време“.

В книгата си за Томас Ман литературният историк Артур Ельосер споменава как веднъж писателят му е разказал, че някога са възнамерявали заедно с брат си Хайнрих да напишат роман, който да пресъздава условията на живот в тяхното семейство от края на миналия век. Мисълта да напише „Буденброкови“ заедно с брат си навярно е била подбудена от заниманията на Томас Ман с известния роман на братя Гонкур „Ръоне Мопрен“, който по негови лични думи дълбоко го е раздвижил и го е накарал да мисли, че е нужно той да напише нещо подобно. А Хайнрих Ман отбелязва в книгата си „Преглед на една епоха“, че неговият личен принос към прочутата книга на брат му се състои в обстоятелството, че като син на същото семейство е имал какво да каже и какво да допълни по отношение на разглежданите в романа събития. През 1897 г. Томас Ман се залавя сам с написването на „Буденброкови“, а трийсет години по-късно Хайнрих Ман създава свой роман от сферата на „Буденброкови“. И този роман е „Евгения или бюргерското време“. Д-р Дирксен си поставя за цел в своята студия да изследва доколко Хайнрих Ман е преработил в романа си спомени от своето детство и доколко е изобразил самия себе си и своето тогавашно обкръжение. Още мястото на действие в романа позволява лесно да бъде открит родният град на писателя — Любек; това е един севернонемски крайбрежен град, в който са характерни „продължително северно здрачаване“, както и ранно „северно лятно развиделяване“. Почти цялото действие на романа се разиграва в дома на консул Вест, а този дом съответствува по описанието си на родната къща на братята Ман. Авторът посочва, че характерът на мястото като стар уединен търговски пристанищен град се свързва особено отчетливо с атмосферата на някогашния Любек.

Още с външния си вид консулт Юрген Вест се свързва с образа, който Хайнрих Ман дава за баща си в своите автобиографични скици. Консул Вест има люлееща се бърза походка, очите му блестят самоуверено и ведро, младенческото му лице е кръгло, а тъмнорусите му коси се вият над челото в къдрица, той носи светли панталони, тъмно сако с къса заоблена яка. В автобиографичния си разказ „Двете лица“, който описва епизод от средата на седемдесетте години, Хайнрих Ман пише: „Баща ми бе тогава красив и горд млад мъж. Той носеше сако с ниска яка, крачеше плавно и уверено.“ Юрген Вест става консул още в млади години и писателят казва изрично за него: „Той бе честолюбив и искаше да се харесва на съграж-

даните си.“ Също и бащата на Хайнрих Ман става консул още на двадесет и четири години, а в своите късни спомени писателят отбелязва, че едно от най-натрапващите се качества на баща му е било неговото честолюбие. А също: „Нашият баща работеше със същата добросъвестност както за семейството си, така и за общественото благо.“ С гордостта на консул Вест от неговите почетни служби в обществения живот кореспондира забележката на писателя за баща му и неговите професионални особености: „Търговецът отдаваше голямо значение на своя безплатен труд за обществените работи.“ Търговският банкрут, който претърпява консул Вест, при който загубва тъкмо толкова, колкото да изплати със собствените си средства, тъй че си запазва възможността за едно ново начало без дългове, съответствува на подобни търговски неудачи на консул Ман в средата на седемдесетте години.

В образа на Габриела Вест лесно може да се открие майката на Хайнрих Ман, отбелязва авторът на студията. Габриела Вест е чужденка в града. Тя е дъщеря на немец и францужойка и е била „присадена“ в твърде крехка възраст от Франция в Германия, след като е починала майка ѝ. Нейният външен вид издава полуроманския ѝ произход: нейния южняшки тен, необикновената ѝ живост, чувството ѝ за елегантна пъстрота и склонността ѝ към театралност. Също Юлия Ман, майката на писателя, е „чужденка“ — родена е в Бразилия като дъщеря на немски притежател на плантация и на една португалско-креолска бразилка. Нейният тип е бил подчертано романски и в своята младост тя е била известна красавица. Скоро след смъртта на майка си тя е дошла от Бразилия в Любек и подобно на Габриела Вест от романа преминава от римско-католическо към евангелистко-лутеранско вероизповедание. Афинитетът към театъра и към всичко бохемско е било също характерна черта на майката на писателя. Габриела Вест от романа е най-забележителната дама в града и веднъж нейният съпруг ѝ казва с укор: „Ти се набиваш на очи. Хората говорят за теб.“ Но по-натък се казва: „В действителност той се гордеше повече с нейното чуждоземно лице, отколкото с препълнените си хамбари. Те и двамата бяха предмет на хорски разговори. Далеч по-лошо би било, ако не е така.“ Подобен е случаят със семейство Ман. В своята монография за град Любек Ото Граутоф, пожизнен приятел на братята Ман, разказва следното: „Един от сенаторите, който през целия си живот полагаше особени грижи за външността си, бе посрещан от хората с отвращение заради неговата суета, а съпругата му, която организираше с вкус домашни концерти и подчертаваше своята южняшка красота с елегантни тоалети, бе смятана за пропаднала.“ За тази преценка Хайнрих Ман си спомня и в залеза на своя живот. Не без право той пише в своите мемоари: „Пропад-

налото“ семейство се оказа натрапливо продуктивно.“

Един твърде прикрит биографичен намек д-р Дирксен открива в сцената, когато Габриела Вест прави опит да се самоубие. Депресията ѝ обаче бързо преминава, защото „съществуването ѝ бе пронизано от дълбока вътрешна ведрост. Може би някое друго същество в нея би се осмелило да го стори — някое още неродено създание с вече избледняла ведрост? Странни предчувствия ѝ нашепваха: Ако имах дъщеря?“ Десетилетия по-късно Юлия Ман ще изживее болката да загуби дъщеря, загинала от собствената си ръка.

Автобиографични черти д-р Дирксен открива и в отношенията на родителите към детето в романа. Така консул Вест кара петгодишния си син да му разказва как е прекарал деня си. „Питаше го дали знае кои са съседите им от двете страни на къщата им и в цялата улица.“ Тъкмо за тези педагогически въпроси си спомня Хайнрих Ман след десетки години: отначало баща му се е надявал, че по-големият му син ще стане негов наследник в търговската фирма. „Всичко това замря, тъй като прекалено много четях и не знаех кои са съседите ни в улицата“, спомня си писателят в своите мемоари.

Още една фигура от романа има своя прототип в културния живот на Любек от края на миналия век: поетът професор фон Хайнес в романа е в действителност поетът професор фон Гайбел. Всеки разпознава поета фон Хайнес по неговия висок цилиндър, бялата му заострена брадичка и праметнатия през рамо шотландски шал. „Хората го поздравяваха на улицата, целият град поздравяваше в стария поет собствената си слава.“ В своята реч от 1926 г. „Любек като духовна форма на живот“ Томас Ман споменава между другото: „Като дете още видях в Травермюнде Емануел фон Гайбел с бялата му заострена брадичка, с праметнат през рамо шотландски шал и той, покрай моите родители, заговори ласкаво и с мен.“ Ролята на Гайбел като патриотичен поет от времето на немските обединителни войни и до днес още не е напълно забравена, отбелязва д-р Дирксен.

В студията се проучва доколко биографичните данни в романа съответствуват на тези от живота на писателя. Така консул Вест подобно на консул Ман е тридесет и пет годишен, когато претърпява финансов банкрут. По това време Габриела Вест, както и Юлия Ман са по на 22 години. Изборът на годината 1873 за събитията в романа е направен, смята авторът, поради намеренията на Хайнрих Ман да представи упадък на семейство Вест като типично за отиващото си бюргерско време. Някои елементи на романа са свързани вероятно и с впечатленията, които Хайнрих Ман е събрал по време на едно свое пътуване във Франция през 1926 г. Тогава писателят доверява на своя приятел Брантел: „Най-хубавото в моето пътуване бе обаче Бордо.“

Габриела Вест от романа е родена в Бордо; тя казва на поета Хайнес: „Като дете съм живяла в Бордо. Имахме къща край градската градина в една малка уличка, изпъстрена с цветя.“

Така романът на Хайнрих Ман „Евгения или бюргерското време“ представлява тематично съответствие на романа на Томас Ман „Буденброкови“. Също и този роман има явен автобиографичен характер. Мястото на действието, що се отнася до атмосферата, отделните забележителности на града, специфичната държавно-политическа структура и историческите събития, може без съмнение да се идентифицира с родния град на писателя Любек. Най-ярките образи от романа по своята съдба и външен вид, по своето обкръжение, възраст и начин на живот, по своите отношения помежду си са идентични във всички значими черти с родителите на писателя и със самия него от седемдесетте години на миналия век.

Студията на д-р Едгар Дирксен хвърля обилна светлина върху взаимоотношенията в дома на двамата големи немски писатели, разкрива историята на създаването на един от значимите романи на Хайнрих Ман и разкрива някои интимни моменти при зараждането на идеята за създаването на „Буденброкови“ — романа, донесъл на по-малкия брат световна слава и Нобеловата награда за литература.

В книжката привлича вниманието и статията на Герд Ено Ригер от университета в Мюнстер „Ролята на Нора като ангажимент“. Статията предлага задълбочен анализ на пиесата на Ибсен „Куклен дом“ от една интересна и необичайна гледна точка. Според автора Ибсен използва образа на Нора като пример, с който илюстрира социалното подтисничество на жената през XIX век. От друга страна обаче, душевният конфликт, изобразен чрез индивидуалната съдба на една жена, хвърля светлина върху обществената обусловеност на отношенията между мъжа и жената изобщо. Чрез примера на Нора, в която е нарушено равновесието между вярата в авторитетите и естествените ѝ човешки чувства, се показва, че жената не може да се осъществи сама в модерното общество. Авторът на статията посочва, че основният двигател в пиесата на Ибсен е невъзможността на Нора да се идентифицира с приписваната ѝ роля от обществото на нейния съпруг, банковия директор Хелмер. В стремежа си да се ангажира с тази своя роля Нора изпада в конфликт с обкръжаващия свят и със себе си. Но след бурните събития в дома ѝ този ангажимент загубва за нея всякакъв смисъл и нейният единствен изход е да напусне мъжа и семейството си. Нора е осъзнала нереалността на своите химери в тесните рамки на буржоазния семеен живот. Така от индивидуална съдба тя се превръща в обвиняващ символ.

В. К.

В белгийската литературна периодика двумесечното списание „Маржинал“ заема лично място. Основано е преди тридесет и две години от Пиер-Луи де Мюйзер и Жозеф Бракос. Днес негов директор е видният поет Алберт Егеспарс, член на Белгийската кралска академия за френски език и литература, една институция, която има значителна роля в развитието на съвременната белгийска литература на френски език.

На сп. „Маржинал“ сътрудничат почти всички по-изтъкнати белгийски поети, белетристи и критици, които пишат на френски език. Директорът Алберт Егеспарс е подпомогнат в своята редакторска работа от Пол Феврие в качеството на главен редактор. Програмата на „Маржинал“ е еkleктична, публикуваните материали — стихове, проза, критика — са предимно от белгийски автори. Така например в брой 176 за май—юни 1977 г. на „Маржинал“, който отбелязваме тук, са поместени стихове от поета-академик Едмон Вандеркамен, от Юбер Жюен, Жерар Байо и от поетесата Ан-Мари Кежелс, интересно есе от познатия белгийски критик Марсел Лобе върху романистката Мариан Пирсон-Пиерар, авторка на съдържателни новели, като „Хубаво лято“, „Плажове“, „Камбаните на Остенде“, „Последен ден“. Лобе цитира в критическия си очерк мнението на видния писател Констан Бюрнио: „Мариан Пирсон-Пиерар — казва Бюрнио — е завоювала в областта на новелата истинско майсторство. Това, което фрапира у нея, е непринудеността и естествеността на тона. Писателката не пресилва гласа си: тя въвежда читателя без никаква трудност в живота на своите герои, чиято правдивост и достоверност не буди никакво съмнение у нас.“

В рубриката „Духът на времето“ се чете с интерес очеркът на Алберт Егеспарс „Погледи върху белгийската литература на френски език“. „По случай 75-годишнината на Гюстав Ванвелкенхюйзен — пише Егеспарс — Пол Делсем, Ролан Мортие и Жак Детемерман публикуваха у издателя Андре Де Раш (Брюксел) том критически етюди, посветени на белгийската литература на френски език. Този сборник с есета е значителен както по обема си, така и по качеството на сътрудниците. Издаденият в памет на Гюстав Ванвелкенхюйзен, виден белгийски литературовед и критик, внушителен сборник се открива с портрет на последния, написан от писателя Жорж Сион от Академията за френски език и литература. „Макар сборникът да излиза след смъртта на чествувания автор — добавя Егеспарс, — нищо не би се понаравило повече на Гюстав Ванвелкенхюйзен от тези „погледи“ върху творчеството на писатели, които принадлежат почти всички на същото поколение, това на ренесанса от 1880 г. и на

символизма. Единствена Емили Нуле, участваща в сборника, прави изключение с изследването си, посветено на думата празник (fête) в творчеството на поета Маларме.“

Като се спира конкретно на съдържанието на сборника, Алберт Егеспарс казва: „Прочути или неизвестни, писателите, обект на даден етюд или анализ, изглеждат често тук под ново осветление и ние сме доволни да видим толкова търпение и ерудиция, вложени в един труд, за да бъде избягнато известно двусмислие или да се осветли някакъв противоречив факт. Понякога дори присъствуваме на истинска реабилитация. Така Ролан Мортие е възкресил Рене Спителс, без съмнение непознат на много читатели.“ Написани през същата година като „Мемоарите на един турист“, писмата на Спителс нямат, разбира се, парадоксалното вдъхновение, резкостта на Стендал, но очеркът „От Брюксел до Константинопол от един фламандски турист“, макар написан преди близо век и половина, изтъква Ролан Мортие, не е изгубил нищо от своята свежест, живост и забавност.“ Пол Делсем разглежда живота и творчеството на Пол Хиози, с когото се е занимавал и Гюстав Ванвелкенхюйзен. Роберт Гийет и Юбер Жюен са посветили очерка си на Жорж Еекуд: Гийет разглежда писмата, отправени от Жорж Еекуд до Франс ван Куик, натоварен с илюстрациите на „Кермес“ (Народни събори), а Юбер Жюен анализира произведението му „Другият изглед“.

Раймон Трусон разглежда влиянието на Достоевски върху театъра на Иван Жилкен в пиесите „Руски студенти“ и „Сфинкс“. Иван Жилкен — пише Трусон — поддържа идеята за руски месианизъм, според който човешкото братство е възможно само на християнска основа. Чрез тези две пиеси Раймон Трусон се опитва да изтъкне тежението у Иван Жилкен да примири науката с религията.

С особен интерес се чете етюдът, който Робер Фрикс е посветил на влиянието на поета Лотреамон върху поетите на „Млада Белгия“. Робер Фрикс припомня, че „Млада Белгия“ е първата, която публикува текст от Лотреамон. Авторът добавя, че това влияние е било реално у такива различни писатели като Метерлинк и Жиро и че „Песни на Малдорор“ са били за мнозина истинско откровение. Жак Детемерман, Робер Галан и Робер Ван Нюфел изясняват в критическите си очерци някои слабо познати аспекти от творчеството на крупния поет Шарл Ван Лерберг, докато филологът Жозеф Ханс разглежда епизоди от полемиката между Валер Жил и Алберт Мокел в списанията „Млада Белгия“ и „Валония“.

Поетът Макс Елскамп е предмет на етюди от страна на Кристиан Берг и Херман Брет. Раймон Пуйар от своя страна е посветил проницателен коментар на първата драма „Да избием невинните“ на крупния белгийски поет и романист Франц Еленс. Андре Ван-

деганс изследва влиянието на Камий Льомоние, наречен „маршал на белгийската литература“, върху творчеството на драматурга Мишел де Гелдерод.

Като сума впечатления си от критическите очерци в сборника „Погледи върху белгийската литература на френски език“, Алберт Егеспарс пише в заключителните си бележки: „Всички тези етюди ни позволяват да видим в ново осветление произведения и моменти в развитието на нашата литература. Надхвърлящи качеството на обикновени свидетелства на симпатия, те представляват оригинални и ценни приноси за опознаването на нашата литература. В самото начало на книгата читателят ще прочете с интерес пълната библиография на съчиненията на Гюстав Ванвелкенхюйзен, дело на Рене Файт.

Не може да не се скърби, добавя Егеспарс, че смъртта не позволи на Гюстав Ванвелкенхюйзен да види събрани в този красиво издаден том всички ония студии, проникновени и оригинални, които илюстрират с жар белгийската литература на френски език.“

Статията на Егеспарс намира щастливо допълнение в същия брой на „Маржинал“ с краткия очерк на Жак Белманс, озаглавен „Белгийската поезия на френски език от 1880 до наши дни“. Белманс се спира на забележителния етюд на проф. Робер Фрикс (известен в поезията под псевдонима Робер Монтал), в който е очертана картината на белгийската поезия на френски език от 1880 до днес. Тази широка фреска — пише Белманс — ни позволява да преоценим всички качества на романиста в сравнение с делото му на есеист:

неговия [грижлив и блестящ почерк, задълбоченото му критическо познание и особено умението му да преценява творбите от оригинален зрителен ъгъл, без да приповтаря общоприети оценки за починали и много често забравени писатели. В съчинението на Фрикс-Монтал четем страници, които съдържат нюансирани реабилитации на някои писатели — на Албер Жиро (1860—1929) например, на Иван Жилкен (1858—1924), на Теодор Ханон (1851—1916), на Макс Валер (1860—1889), както и отношението му към поети, видимо надценени, като Валер Жил.

Чрез различните етюди, посветени на модерни автори, казва белгийският критик, ние преоткриваме яркото прозорливо виждане на Робер Фрикс-Монтал, когато се касае за починали утвърдени майстори или живи, като Ашил Шаве, чиято поезия, наситена с най-чист сюрреализъм, не ни позволява да я причислим безрезервно към определена тенденция; Алберт Егеспарс, обект от наша страна на есе като поет, Едмонд Вандеркамен, Робер Гофен, Жео Либрешт... Разбира се, в такъв род съчинения има винаги забравени, но подобни празнини, заключава Жак Белманс, не бива да намаляват качествата на съчинение, написано като това на Робер Фрикс-Монтал с цел да спечели за поезията, тази бедна роднина, по-голям брой читатели и в този смисъл можем да говорим за известен успех на Фрикс-Монталовия критически труд, който иде да запълни една значителна празнина в съвременната белгийска литература на френски език.

Н. Д.

С АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ В ЖИВОТА И ПОЕЗИЯТА“
от КАМЕН ЗИДАРОВ
Изд. „Български писател“. С., 1976. 201 с.

Драматург и поет, Камен Зидаров не е чужд и на строгата критическа муза. Богат със спомени от съвместния си живот и дейност с редица първенци на българската култура, надарен с усет за ценността на дадено произведение или цялостно творческо дело, притежаващ широка литературна култура и многостранна ерудиция, той все по-често гостува във владенията на Сандролина. Камен Зидаров откри и най-подходящата за него жанрова форма — литературния портрет, изграден върху споменно-документална основа, но надхвърлящ рамките на мемоара със стремежа да се разкрие ролята на твореца в развитието на българската литература и култура. И след „Звезди от голямата плеяда“ той се обръща към житейската и творческа драма на един от най-самобитните и недостатъчно изследвани наши поети — Асен Разцветников.

Че не само споменът за скъпия приятел е движил перото на Камен Зидаров, най-добре личи още в първата глава, където той пише: „И днес той стои мълчалив в чакалнята на славата на нашата революционна поезия поради липсата на приятели и другари, критици и изследователи, които да го приласкаят и да го покажат в пълния му ръст и красота на нашите млади читатели и идни поколения.“ И веднага в бележка под линия към същото изречение добавя: „Исключенията са много малко: Пантелей Зарев, Георги Цанев, Георги Константинов, Здравко Петров.“

И понеже споменатите автори (а към тях може да се добавят още няколко имена) са едни от най-добрите ни литературни историци и критици, очевидно това мнение не може да се приеме в тази му тоталност и категоричност. Ще си позволя едно уточнение: струва ми се, че нашата литературна история е все още в дълг пред творчеството на Асен Разцветников след „Жертвени клади“, когато поетът се отдалечава донякъде от главното идейно-художествено русло на литературното развитие. И в това отношение Асен Разцветников съвсем не е единственият, комуто „не е провървяло“. Та много ли е писано за Кирил Христов след 90-те години, за късното творчество на Траянов. . . , но да не продължаваме това неприятно изброяване.

Естествено Камен Зидаров не може да навакса пропуските на литературната ни исто-

рия. За литературата той може да пише само с вълнението и категоричността на човек, който е непосредствен участник в това, което днес е история, и с образното слово на творец, а не с точността и детайлността на литературоведа. Впрочем може да се спори дали това е недостатък: в неговата книга оживява образът на човека и поета Асен Разцветников с неговите пестеливо споделяни вълнения и тревоги, с тежката му човешка драма, с безмерната му самовзискателност. . . И това, че Камен Зидаров е успял да възкреси за нас тази сложна и противоречива личност, е най-голямата му заслуга, която — нека си признаем — е по силата само на художественото слово, без това, разбира се, да отменя задълженията на литературния историк.

Казвам „художествено слово“ в точния смисъл на израза, защото, макар да носи подзаглавие „Спомени и размисли“, книгата на Камен Зидаров се отличава с плътността на белетристичното изображение. Особено явно е това в началните няколко глави, където авторът разказва за първите години на познанството си с Асен Разцветников, рисува с плътен белетристичен шрих историческия и битов колорит на епохата, предава в пряка реч разговорите между двамата, които естествено не са могли да бъдат документирани. И в тези глави най-осезаемо е предадено обаянието на големия поет, насочил своя помлад събрат по пътя на социалното изкуство. По-късно пътищата на двамата се разделят, ала Камен Зидаров е изградил композицията на цялата книга именно върху хронологията на многократните им житейски и творчески срещи. В неговото повествование няма място за разгърнати литературоведски анализи, за литературноисторическо изследване в собствения смисъл на думата. Това е по-скоро една белетризирана биография на Асен Разцветников, макар че най-малко фактическата пълнота и всеобхватност е блазнила автора. И все пак ще бъде явен пропуск да не отбележим онези тънки прозрения в творчеството на поета, изразени най-често сентенциозно и метафорично, които обаче показват острия художествен усет на Камен Зидаров и — нека това не прозвучи пресилено — биха могли да бъдат отправна точка в едно цялостно литературоведско изследване на творчеството на Асен Разцветников.

И все пак най-силната страна на Камен Зидаров е способността му да се вживее в

своите спомени, да ги възкреси заедно с цялостната историческа и емоционална атмосфера на безвъзвратно отминалото и да ги внуши на читателя. Писателят сякаш изживява отново своя път в живота и литературата с Асен Разцветников — наставника и приятеля. Това вживяване в миналото е безкомпромисно — то не оставя място за жалост дори към любимия другар. И най-очевидно това личи, когато Камен Зидаров разказва за своята реакция на отдръпването на именитата четворка от „Нов път“. По това време той е далеч от София, с Разцветников се вижда доста по-късно, а ледът между двамата се пропуква още по-късно. В сърцето на младия поет (имам пред вид Камен Зидаров) бушува болка и гняв към онзи, който — така изглежда тогава — е изменил на идеята, в която сам го е посветил. И безапелационността на обвиненията е съвсем естествена, макар че от днешна гледна точка изглежда малко пресилена. Както е известно, в нашата литературна история в последно време се наложи много по-обективна и нюансирана трактовка на този случай, която не оставя място за категорична алтернатива. Ала Камен Зидаров не е историк, който като отец Пимен пише „не ведая ни жалости, ни гнева“, а жив свидетел на събитията, който остава верен на своята първа и непосредствена емоционална реакция. Впрочем това е повече от естествено; ето какво пише например Борис Делчев: „За интелектуалците от постарото поколение, които помнеха шумното някога скъсване със списание „Нов път“, името на Разцветников, макар и литературно, бе озвучено по един много политически начин.“ („Познавах тези хора“, книга втора, с. 115).

Според мен тук се намесва и още едно обстоятелство, което е затвърдило становището на Камен Зидаров, макар той да не отчита цялата сложност на реалната обстановка. А именно: Асен Разцветников е единственият от „четворката“, който не успява да преодолее кризата след скъсването със списанието, не успява по-късно отново да намери мястото си в редовете на комунистическата литература. И това още повече засилва впечатлението от неговата лична трагедия, в която немалка роля изиграва и лошото му здраве и особено засилващата се с годините мания за преследване. Вярно е, че тя става явна по-късно — в годините непосредствено след Девети септември. Но едно писмо на Бешков, цитирано в очерка на Б. Делчев (вж. 114 с.), а много вероятно е да има и други документални свидетелства, говори, че очевидно това болезнено състояние на психиката у Разцветников е много по-отрано. Така в неумолим възел се сплитат причини от най-различен характер, за да доведат до трагичния край.

Камен Зидаров с много такт и проникателност е отделил доста страници на онези обстоятелства от интимно-биографичен характер, които са предопределили съдбата на

Асен Разцветников. В последните години от живота на поета той е бил особено близък с него, намирал е време и желание да го подкрепи при нужда. А за жалост състоянието на Асен Разцветников все повече се влошава и все по-често се налага да се „прогонват“ — уви, не задълго — фантомите, които тревожат болното му въображение. Вярно е, че за този период от живота на Разцветников има и други свидетелства, но според мен Камен Зидаров е успял най-задълбочено и психологически проникновено да обрисова последните му години. Тук са преплетени и откъслечни, но много точни наблюдения върху късното творчество на поета и макар да съзнавам, че това е задача на друг тип изследване, все пак не мога да не изкажа съжалението си, че Камен Зидаров не е сметнал за нужно да обедини и обобщи своите наблюдения. Но каквито и частни несъгласия да имаме с едно или друго в неговата книга, не може да не приемем думите му: „Жертвени клади“ наистина си остават едни от най-бляскавите стихове в развитието на нашата революционна поезия. Но да се ценят само те и да се отхвърля всичко друго след откъсването му от партията, смятам, че това е неправилно. В „Двойник“, в любовната и пейзажната му лирика и особено стиховете, които написа непосредствено след Девети септември, в драмата му „Подвигът“, честно и умно, с не по-малка поетична сила той застава в редиците на победилия народ, без да отрича „греха“, който бе извършил към него и най-накрай го изкупи и заплати с живота си. Цялото му творчество е един искрен и откровен дневник с паденията и възходите му.“

И безспорно нашата литературна история все още е наистина донякъде в дълг към цялостното творчество на Асен Разцветников; дълг, който ни помага да осъзнаем и книгата на Камен Зидаров.

Христо Стефанов

**„ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ
МИХАИЛА ШОЛОХОВА“
от Ф. БИРЮКОВ**

Изд. „Современник“. М., 1976. 348 с.

В последните години съветската критика справедливо отбеляза редица нови успехи в шолоховедението — книгите на А. И. Хватов („Художественный мир Шолохова“, 1970, 2 доп. изд. 1975), на К. И. Прийма („Тихий Дон“ сражается“, 1972, 2 допълн. изд. 1975), сборника „Творчество Михаила Шолохова“ (Л., 1975), статиите на В. А. Ковальов, П. Палиевский, Л. Ершов и др. В тези изследвания съществено място бе отделено на проблемите на народността и партийността, на трагичното и епичното в творчеството на писателя, на живите му връзки със съвременната съветска литература, със световния литера-

турен процес, на възприемането му в много страни на Европа, Азия, Америка. Учените показва пътя на Шолохов до най-високите цели на съвременното изкуство — хуманистичното възпитание на личността, задълбоченото изследване на националното самосъзнание и качествата на новия, социалистически човек.

Книгата на Ф. Бирюков „Художественные открытия Михаила Шолохова“ (1976) се появи именно в този контекст от нови наблюдения върху Шолоховото творчество. Тя е завършек на многолетен труд, на многопосочни търсения и прецизни уточнения, някои от тях за пръв път изложени в статиите „Снова о Мелехове“ („Новый мир“, 1965, кн. 5) и „Тихий Дон“ и его критики“ („Русская литература“, 1968, кн. 2), с които ученият (заедно с А. И. Хватов¹) постави началото на третата по ред дискусия за голямото епично платно на Шолохов „Тихий Дон“. В книгата си Ф. Бирюков запазва полемичния елемент, обстоятелство, което дава възможност да се видят постиженията на критико-естетическата мисъл и новото, което се предлага като решение на разглежданата проблематика.

Ф. Бирюков насочва вниманието си главно върху три момента от многообразното художествено дело на Шолохов — проблема за селянина, темата за войната и аспектите на художествено-стилистичното му майсторство.

Първата глава „Селяните в епоса на Шолохов“ заема централно място в книгата (180 с.). И това е естествено. През цялото си творчество писателят с особено внимание се вглежда в облика на народния човек, дири изворите на неговата нравственост и човечност, съсредоточено „изследва“ реакциите и преживяванията му, паденията и възторзите му в епохални исторически събития, разкривайки дълбоко националните черти в неговата душевност. Именно това заставя изследвача да постави разглеждането на проблема за селянина върху широка историко-литературна основа, която би позволила да се очертае приносът на художника в изображението на народния характер. Подобен подход обуславя вниманието и интереса на учения към „родословието“ на „селската“ тема както у предшествениците на Шолохов в западноевропейската (Стендал, Мериме, Балзак, Юго, Зола, Мопасан) и руската литература (Тургенев, Л. Толстой, Гл. Успенски, В. Короленко, Чехов, И. Бунин, С. Подъячев, Н. Волнов, В. Шашков и др.), така и у неговите съвременници (Горки, Серафимович, Л. Сейфулина, А. Неверов, Л. Леонов, М. Пришвин).

Още с „Донски разкази“ в средата на 20-те години писателят заявява според автора на книгата „за свое отношение и виждане на се-

¹ Вж. А. И. Хватов. Образ Григория Мелехова в концепции романа „Тихий Дон“. — Русская литература, 1965, кн. 2.

лянина“, „за нов политически и естетически смисъл“ на „селската“ тема, „претопявайки“ по своему най-добрите страни на класическата традиция при изображението на селския човек (Л. Толстой).

Изследователският патос на Ф. Бирюков е най-силен, когато разглежда проблема за селянина у Шолохов в забележителния му роман „Тихий Дон“. Тук ученият е разгърнал целия си талант на опитен и ерудиран полемист, който умее да отдели рационалното зърно в съществуващите критически концепции, да покаже субективността на едни и абстрактността на други, отстоявайки ново, свое виждане в оценката на Шолоховото произведение, предлагайки обективно по-вярна и близка до авторския замисъл според мен концепция за творбата и нейния главен герой Григорий Мелехов.

За да защити своето становище, Ф. Бирюков със заслужена сериозност поставя един основен въпрос — проблема за историзма, за съотношението между историческа и художествена правда в романа на Шолохов. От правилната му постановка и изясняване зависи до голяма степен и съдържанието на изобразените от автора персонажи, в частност образа на Мелехов. Именно във връзка с последния неизменно възникват редица други въпроси — доколко сюжетните колизии, в които той попада, са плод на авторското въображение или имат реално-историческа основа, къде е изворът на неговата трагедия, субективното ли доминира в нея или обективните обстоятелства и т. н. Всичко това заставя Ф. Бирюков да се обърне с лице към историческите факти и материали. Романът сам изобилствува с имена, дати, събития и пр. И за да потвърди още веднъж тяхната точност и автентичност, за да увери в историческата канава на произведението, в подкрепа на своята концепция авторът на рецензираната книга привежда и нови, неизвестни или малко известни в литературната история документи, които осветляват още по-детайлно хода на събитията, острите сблъсъци и катаклизми в периода 1912—1922 г. (историческите рамки на романа), доказвайки по неопровержим начин жизнено-историческата правдивост на Шолоховото произведение.

Приведените от Ф. Бирюков исторически извори (изказвания на Ленин за донското казачество от периода 1905—1932 г., на В. Антонов-Овсенко, на видни политически дейци и червени командири и др., много мемоарни и нови исторически материали като рапорти, писма, заповеди) свидетелствуват за съществуването на две линии в подхода към донското казачество. В едната от тях се открива ленинската политика на убеждението, на внимателното и тактично привличане на средните селски маси на страната на революцията независимо от съсловните предразсъдъци, политическа изостаналост и ограниченост (Ленин казва: „... Никакви насилия по отношение на сред-

ния селянин не допускаме“); в другата — се отбелязва сектантският, троцкистки курс на „разказачване“ на казачеството.

Ф. Бирюков с голяма вещина анализира, съпоставя, противопоставя историческите факти и убедително рисува цялата сложност на конкретно-историческата обстановка на Дон особено в периода 1917—1922 г., за да покаже несъстоятелността в позицията на ония изследвачи, които са склонни да смятат отклоненията от партийната политика, от ленинските принципи за работа с масите за нещо естествено в бурните преходни епохи и предпочитат да се ограничат с общата постановка за двойствената природа на средния селянин като собственик, която поражда неговите колебания и мятания.

Една голяма част от тази глава на книгата на Бирюков е насочена именно срещу това едностранчиво твърдение, което стеснява авторската концепция на романа „Тихият Дон“ и не изчерпва богатото съдържание, вложено в образа на Мелехов. Като се спира на постановките на своите предходници, опитващи се да обяснят трагедията на Шолоховия герой с теорията за „историческото заблуждение“ (Б. Емелянов, А. Бритиков) или с тезата за „историческото възмездие“ (Л. Якименко, Н. Маслин, Н. Драгомирецкая и др.), тясно свързани според тези учени със собственическата душевност, авторът на книгата аргументирано свързва лъкатушния път на героя, неговите съмнения и колебания, симпатии и антипатии не само с дълбоко индивидуалната му природа на мислещ, търсещ своето място в живота човек (без винаги вярно да го намира), със сложната историческа обстановка, за която стана дума по-горе. Но ученият отива и по-нататък, като поставя въпроси, в една или друга степен засягащи съдбата на такива като Мелехов: действително неизбежни ли са били трагичните събития, изобразени в романа; възможно ли е било да се избегне кървавият сблъсък по време на Въошенското въстание, закономерни ли са люшканията на Мелехов, би ли могло да му се подаде ръка за помощ?

В оценката на Бирюков образът на този герой получава нови очертания. Ученият навлиза дълбоко в художествената концепция за „очарованието на човека“ (Шолохов) у такива като Мелехов, показвайки богатия нравствен потенциал и красота на народния характер, неговата прямота, честност, чувствителност, отзивчивост, решителност, когато трябва да отстоява себе си.

Образът на Мелехов така, както гениално го е нарисувал Шолохов, е много по-сложен от всякакви схеми, пълен с неповторимо обаяние и въздействие на читателя. В това се състои и майсторството на писателя — избягвайки еднолинейните решения, тривиалните характери, той се стреми да достигне до истинската същност на жизнено-истори-

ческият процес, да покаже „отвътре явленията“, без да търси преднамерено външен драматизъм в подбраните сюжетни колизии.

В изследването на Бирюков Шолохов е показан именно като художник, който сложно възприема действителността, като познавач на живота, който еднакво зримо и пластично пресъздава и мащабните измерения на събитията, и най-малките битови подробности, утвърждавайки принципа: творецът да се вглежда в съдбата на народа, улавяйки и общото, и индивидуалното в нея.

Във връзка с проблема за хуманизма изследвачът не заобикаля и един от най-дискуссионните моменти в романа, който и до днес разпалва критическите пристрастия. Става дума за отношението и поведението на болшевика Михаил Кошевой към демобилизираната се от Червената армия Мелехов, участвувал преди това и на страната на белите. Позицията на Бирюков е категорична: „Критиците, които оправдават Кошевой във всичко, изхождат от мисълта, че времето уж не предразполага към хуманизъм. Струва ми се, че целият този „историзъм“ съвсем не е точен. Хората от героичната революционна епоха мислеха с широки категории — за народи, класи, държави. Но те не забравяха и отделния човек (. . .), Ленин никога не смяташе грижата за отделния човек нищожна работа. Той лично помагаше да се ориентират в обстановката, извеждаше човека на истинския път, убеждаваше, учеше, разясняваше и същото изискваше от хората, призвани да ръководят“ (139 с.).

Струва ми се, че с една такава критическа постановка по-вярно се напипва пулсът на Шолоховия хуманизъм. По своята съкровена същност Шолохов е партиен писател и именно той великолепно успя да покаже най-опасните страни в неправилното ръководство на масите — отдалечаването и непознаването на тяхната психология, вредните резултати от пренебрегването на ленинския подход на работа с тях. Писателят художествено внушава, че ръководители от типа на Кошевой не улесняват, а усложняват и без това нелекия път към революцията на такива като Мелехов, на средните маси. В този смисъл Бирюков подчертава: „Борбата на масите, опирането върху огромните потенциални възможности, които те притежават, проблемът за правилното ръководство, издигнати от революцията на преден план, са едни от най-главните идеи на Шолохов“ (157 с.).

Невъзможно е да се спирам на всички доводи и множество примери, почерпани от самото произведение на писателя, които Бирюков привежда в подкрепа на своята концепция за „Тихият Дон“. Неговите наблюдения при трактовката на „селската“ тема се разширяват и с романа „Разораната целина“, който още веднъж потвърждава възгледите на писателя за селянина, формулирани през

20-те години в „Донски разкази“ и „Тихият Дон“ — в потенциалните възможности и сили на селския човек трябва да се вярва.

Неголяма по обем, втората глава на книгата „Трите войни“ допълва казаното вече за народния характер. Сега той е поставен в ново измерение, в което още по-ярко се открояват нравствените стойности на националния му облик. Изследователят и тук не е стеснил обсега на наблюденията си — руския национален характер, изправен с лице срещу войната, вълнуващо изобразен от Шолохов (в „Донски разкази“, „Тихият Дон“, „Наука за омраза“, „Съдбата на човека“), той разглежда в сравнителен план с героите от бележити творби на известни световни автори, като А. Барбюс, Дос Пасос, Ъ. Синклер, У. Сароян, Ъ. Хемингуей, които през създават трагичната участ на човека на война, изразявайки недвусмислено своя хуманизъм по отношение на десетки милиони похабени човешки съдби в следвоенната действителност на Първата и Втората световна война.

В заключение Ф. Бирюков подчертава, че опитът на Шолохов в изображението на народния и национален характер не изчезва безследно, а се възкресява талантливо от много съвременни съветски прозаисти, като М. Алексеев, А. Иванов, А. Калинин, В. Белов, П. Проскурин, Е. Носов, В. Шукшин и др., които с интерес се вглеждат в духовния свят на селянина в съвременната ни епоха.

Третата глава в книгата на Бирюков, озаглавена „Художник. Стилист“, заема също немалък дял в нея. Художественото майсторство, поетиката на Шолохов са видени през призмата на споровете и търсенията на младата съветска проза от 20-те години във връзка с руската класическа традиция и писателските предпочитания.

Невъзможно е да се посочат всички аспекти на стила в творческия маниер на Шолохов при изображението на народния характер така, както ги открива изследвачът. Но и тук, както и в предшестващите глави на книгата ръководна за него е мисълта, че Шолохов е новатор в изкуството. И върху богат илюстративен материал в различни посоки и измерения се показва това новаторство. И нещо друго. Стилът на Шолохов, неговите елементи (пластичност, композиция, портретни характеристики, обстановка, пейзаж и пр.), в частност стилистиката (епитети, метафори, сравнения, паралелизми, устно-поетична, простонародна и разговорна реч), се характеризират в зависимост от конкретната творческа задача на автора. Без статистически методи Бирюков точно и ясно показва „механизма“ на подбора и употребата на образното слово от писателя.

Така ученият навлиза в неподозирани детайли при разкриване на редица страни от стила на писателя. Със същата задълбоченост той показва „магията на словото“ у Шолохов — неговата роля в диалога, монологата или повествователната авторска реч,

стилистичните пластове на руския език, от които художникът със своя, особена мярка черпи поетическата образност. Струва ми се, че подобен „молекулярен“ анализ на художника и стилиста Шолохов досега не е правен в научната литература. И това е една от приносните страни на книгата на този съветски учен, който не само открива в нова светлина редица страни в творчеството на писателя, но и набелязва някои бъдещи насоки в неговото проучване.

„Художественные открытия Михаила Шолохова“ е дълбоко концептуално изследване. Може не всеки да се съгласи с полемичния му заряд, но като цяло то завършва един етап в шолоховедението, започнал в средата на 60-те години, представлява нов момент в развоя на съветската естетическа и литературно-критическа мисъл.

Маргарита Каназирска

„ПЕРГАМЕННЫЕ РУКОПИСИ БИБЛИОТЕКИ
АКАДЕМИИ НАУК СССР.
ОПИСАНИЕ РУССКИХ И СЛАВЯНСКИХ
РУКОПИСЕЙ XI—XVI ВЕКОВ“
от Н. Ю. БУБНОВ, О. П. ЛИХАЧЕВА
И В. Ф. ПОКРОВСКАЯ
Ленинград, 1976. 234 с. +65 снимки

В Съветския съюз се съхраняват извънредно много стари славянски ръкописи, X—XVIII в. Те се намират главно в Москва (ГБЛ, ГИМ, ЦГАДА), Ленинград (ГПБ, БАН), Киев, Одеса, Вилно. Събрани в разни библиотеки, музеи и архиви, те са достъпни за научни изследвания. Някои от тях имат печатни описи; за други сборки има вътрешни служебни описи, което също улеснява работата с тях. За трета част сборки се работи по инвентарни книги.

В тези сборки покрай руските ръкописи има и чужди по произход стари славянски ръкописи — български, сръбски, румънски. Различни са причините за тяхното пренасяне в Русия — откупуване, подаряване, постъпления от научни командировки, военни походи и пр. Ръкописите са писани на пергамент или на хартия. Разбира се, преобладаващото число са хартиените ръкописи.

Изготвянето на научни описи на старите славянски ръкописи има повече от 150-годишна практика. Тази задача и днес настойчиво стои пред науката, понеже за много сборки няма такива описи. През последните две десетилетия особено внимание се обърна на пергаментните старославянски ръкописи, най-ранни свидетелства за писменост и културни изяви у българи, сърби, руси. Стана практика по-големите книгохранилища, пазещи такива славянски пергаментни ръкописи, да пристъпят към научната обработка на ръкописите и да издават научни описания за тях. Пръв труд от такъв характер бе

книгата на Е. Е. Гранстрем „Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Рукописи русские, болгарские, молдавляхийские, сербские“ (Ленинград, 1953). Описани са ръкописите, съхранявани в Държавната публична библиотека „Салтиков-Шчедрин“ — Ленинград. Подобен характер има и трудът на Н. Б. Тихомиров, който описва славянските пергаментни ръкописи в Държавната библиотека „Вл. И. Ленин“ — Москва. Публикацията му има наслов „Каталог русских и славянских пергаменных рукописей XI—XII веков, хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. — Записки Отдела рукописей, вып. 25. Москва, 1962, с. 143—183; вып. 27, Москва, 1965, с. 93—148; вып. 30, Москва, 1968, с. 87—155; вып. 33, Москва, 1972, с. 213—220.

Най-нов труд от този род е наскоро излязлата книга „Пергаменные рукописи библиотеки Академии наук СССР. Описание русских и славянских рукописей XI—XVI веков“ (Ленинград, 1976. 234 с. + 65 снимки). Книгата е дело на Н. Ю. Бубнов, О. П. Лихачова и В. Ф. Покровска.

Академичната библиотека в Ленинград е наследница на стари книжовни фондове, както и на сбирки на видни руски учени-слависти, които са успели да съберат известно количество старославянски ръкописи (напр. И. И. Срезневски, А. И. Яцимирски, П. А. Сирку, А. С. Петрушевич, П. Н. Лихачов, Е. М. Калужняцки и др.). Всички тези сбирки съдържат немалко славянски пергаментни ръкописи или части, а понякога фрагменти от ръкописи. Значителна част от тях са описвани и по-рано в една или друга публикация, разкриваща богатството на дадена ръкописна сбирка, или в публикация, специално посветена на даден ръкопис.

Тези публикации са поместени в разни периодични издания, поради което трудно се намират. Ето защо приготвянето и издаването на книга, посветена изцяло на славянските пергаментни ръкописи, намиращи се в библиотеката на Академията в Ленинград, е крайно полезно. Полезно с това, че ни дава реална представа за количеството на съхраняваните там пергаментни ръкописи, в коя сбирка са, техният номер, време на написване, състояние, произход, езикова характеристика, съдържание, история на ръкописа, приписки, библиография.

В книгата се дава подробно описание на 195 пергаментни ръкописа, съставляващи най-ценна част в ръкописния фонд на библиотеката, паметници на старата руска, българска и сръбска книжнина. Дадена е подробна палеографска характеристика, съдържанието е разкрито полистно. Читателят добива пълна представа за състоянието и съдържанието на ръкописа, поднесените данни го насочват съобразно неговите интереси — езикови, палеографски, литературни и пр.

В краткото въстъпление към книгата ав-

торите изясняват принципите, от които са се ръководили при изработването на описа, разкриват историята на ръкописната сбирка. Подчертаване заслужава тяхната мисъл за полистно разкриване съдържанието на ръкописите, за пълната палеографска характеристика, за посочване на текстологични връзки с други редакции, за библиографска осведоменост. Те пишат: „Описывая пергаменные рукописи XI—XVI вв., мы даем полистное раскрытие содержания каждой рукописи, определяем типы и редакции находящихся в них памятников. . . В начале описания приводятся сведения о сохранности и внешнем виде рукописи и наши кодикологические наблюдения. Затем дается палеографическая характеристика: размер текста, количество строк на листе, краткая характеристика письма (высота букв, индивидуальные особенности почерков и т. п.), сведения об оформлении рукописи (инициалы, заставки, киноварные заголовки и т. д.) и о переплете. Далее говорится о пометах на рукописях и записях“ (с. 4). Правописът на оригиналите се запазва, но текстът се разбива на думи, като се поставят препинателни знаци. Надредните букви се свалят в реда, предавани чрез кръгли скоби, титлата не се разкрива.

Книгата е много ценна и с приложените снимки от ръкописите — 65 снимки (в натурална величина). Те обогатяват книгата, дават възможност и на други учени, далеч от Ленинград, да се запознаят с пергаментните книги, да проверят дадената от авторите датировка, да я приемат или коригират.

Повечето от описаните пергаментни ръкописи не са запазени изцяло; може да се каже дори, че изцяло запазените книги са съвсем малко. Доминират по-големи или по-малки части от ръкописите. По датировката, приета от авторите, те се разпределят така: XI в. — 4 ръкописа, XI—XII в. — 4, XII в. — 8, XII—XIII в. — 2, XIII в. — 44, XIII—XIV в. — 3, XIV в. — 94, XIV — XV в. — 1, XV в. — 27, XV—XVI в. — 1, XVI в. — 2. Между тях има немалко и южнославянски ръкописи, български и сръбски, постъпили от сбирките на Срезневски, Сирку, Яцимирски, Калужняцки, Дмитриевски. Тук става дума все за части от ръкописи, намерени в Света гора (манастирите Зограф, Хилендар, Св. Павел, Ксеноф и др.) или по други части на Балканския полуостров (например Рилски манастир, с. Бояна и др.). Най-много са листовите, останали от Сирку и Яцимирски, които в края на миналия век посещават България и са отнесли някои ръкописи, подарени или откупени от тях. В много случаи, като говорят за даден фрагмент, съставителите посочват къде се намира целият ръкопис или къде има още отделни листове от него (например за Слеченския апостол, № 24.4.6, Паренесис на Ефрем Сирийски, № 24.4.15 и др.). В някои от ръкописите са поместени и съчинения от български автори, например Климент Охридски, Йоан Екзарх. Както казах,

за някои ръкописни откъси е дадена идентификация, къде се намират ръкописите, от които са взети фрагментите. За повечето от тях обаче такова уточняване не е направено поради понятни обективни причини. Това може да стане сега, след излизането на книгата, съдържаща много снимки. Твърде вероятно е значителна част от фрагментите да останат неуточнени поради загубването на самите ръкописи.

Описът на Бубнов—Лихачова—Покровска е приготвен с голяма любов към старата славянска ръкописна книга, изработен е с разбиране за важността и сложността на задачата, показана е завидна и многостранна компетентност по проблемите на славянската палеография, езикознание, литературна история, текстология, богословие, църковна история. Книгата прави дълбоко впечатление със солидността на знанията, които дава на читателя — твърди, проверени, сигурни, изходни за нови проучвания.

Към тази твърде обща характеристика за разглеждания опис бих желал да изнеса някои свои наблюдения, свързани главно с временатаписването и произхода на някои южнославянски ръкописи.

Буди недоумение употребата на термина „старославянски“ ръкописи, употребен за ръкописи, имащи *определено* български произход. Ръкописи, запазени от X—XI в. (писани на глаголица или на кирилица), какви други може да бъдат освен български?

В предисловието се казва: „среди пергаменных рукописей БАН насчитывается старославянских—5, болгарских—32, сербских—27“. Този термин — *старославянски* ръкописи — се среща и при описанието на книгите, каквито са № 24.4.8 — Синайски глаголически откъс, № 24.4.15 — Паренесис на Ефрем Сирин, на глаголица (Рилски лист), № 24.4.16 — предисловие от Йоан Екзарх, на кирилица (Македонски лист), № 24.4.37 — глаголически листове (два). Не е ли по-добре тези книжовни паметници да се назоват направо *старобългарски*?

Понеже в текста на т. нар. „Македонски лист“ (24.4.16) „имеются значительные различия по сравнению с предисловием Богословия Иоанна Дамаскина“, по-правилно е да се говори за съчинение, близко до Йоан Екзарховото предисловие, както впрочем се приема в науката (с. 11). Минея под № 24.4.12 (Григоровичев) е идентифициран със самия ръкопис, намиращ се в Одеса — Научна библиотека „М. А. Горки“ (№ Р4/17 и Р 5/24). По-добре е ръкописът да се назовава Добрианов миней по името на преписвача Добриан. Трябва да се посочи, че от Добриан е познат още един ръкопис — миней № 152 от сбирката на Хлудов (Москва — ГИМ, вж. Б. Ст.

Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература, кн. II, София, 1967, с. 3—16). Обширната приписка към Сийското евангелие напомня за похвалата към цар Симеон, поместена в Симеоновия сборник от 1073 г. (с. 79—80). Листовете от постен триод под № 4.5.15 и 4.5.12 много си приличат по външно описание. И понеже са намерени от Сирку в с. Бояна, трябва да допуснем, че са от един и същ ръкопис. За съжаление приложена снимка има само от № 4.4.12 (рис. 44), поради което листовете не може да се съпоставят. Разказът за чудото, извършено от свети Георги с едно дете, ухапано от змия, е част от познатия старобългарски разказ „Чудото с българина“ (с. 149). Ръкопис № Тек. пост. 394 е влашки по произход.

Трудно е да се провери датировката на всички разгледани ръкописи, понеже не от всички са дадени снимки. Трябва да се съжалева, че така се е получило с такова особено важно и ценно издание, каквито рядко и мъчно се подготвят за печат. Ще изкажа мнението си за някои южнославянски ръкописи. Според мен № 4.5.25 и № 4.5.18 са от една и съща ръка, XIII в.; ръкопис Дмитр. 47 е от XIII, а не XIV в.; № 24.4.4 е от XIII, а не от XIV в. — по почерк показва прилика с 4.5.18, 24.4.25; № 45.8.263 е от XIII в.; № 4.5.21 е от XIII в.; № 4.5.12 е също от XIII в.; № 13.7.12 е от XIV в., а не XV в. (вж. Б. Цонев, Опис I, сн. X; II, сн. XXXIV; Хр. Кодов. Опис БАН, сн. XII, XXXIX); № 25.4.16 по-вероятно е да бъде от XIV, а не от XV век.

Книгата „Пергаменные рукописи Библиотеки Академии наук СССР“ е сериозен научен труд, изключително полезен за разнообразни проучвания, свързани със старите славянски литератури. Неговите автори са вложили много сили, любов и знание при изработването му. Усилията им са възнаградени от самото тяхно дело, което ще остане като ценен влог в развоя на славистичната наука и по-специално в развитието на славянската палеография.

И така три от големите библиотеки в СССР — ГБЛ, ГПБ, БАН — издадоха научни описи на съхраняваните в тях славянски пергаментни ръкописи. Да се надяваме, че в близко време такива описи ще издадат и други учреждения, които притежават пергаментни ръкописи. Българската научна славистична мисъл смята, че време е вече и у нас да се подготви и издаде опис на старославянските пергаментни ръкописи, съхранявани в Народната библиотека „Кирил и Методий“, чийто брой не е малък. Това ще бъде нов принос на нашата филологическа наука в общото развитие на славистичната наука.

Боню Ангелов

SOMMAIRE

Emile Guéorguiev — La science, la littérature et l'art — sphères de limite et d'unification	3
Guéorgui Tzankov — Les métamorphoses du héros dans la prose bulgare contemporaine	22
Lila Montcheva — Aspects de l'héroïque dans l'ancienne littérature russe et bulgare	36
<i>Problèmes méthodologiques de l'histoire littéraire</i>	
Wanda Smochowska-Pétrova — L'histoire littéraire bulgare dans le contexte slave général	44
Nicolas Guéorguiev — De la préhistoire de la future histoire littéraire bulgare (Réflexions méthodologiques).	60
<i>Analyses</i>	
Miléna Tzaneva — Pathos lyrique et structure artistique („Kotcho“, ou „La défense de Pérouchtitza“ d'Ivan Vazov).	80
* * *	
Issac Passy — Pensées sur l'homme (Pascal, „Pensées“)	90
<i>Communication scientifique</i>	
Dimitre Kénanov — Patriarche Evtimiï et sa hagiographie sur Jean de Rila	112
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'URSS, de Danemark et de Belgique	121
<i>Revue</i>	
Christo Stéphanov — „Avec Assène Razvetnicov dans la vie et dans la poésie“ par Kamène Zidarov	127
Margarita Kanazirska — „Les découvertes artistiques de Mikhail Choloïkhov“ de F. Birucov	128
Boniou Anghélov — „Les manuscrits de parchemin dans la Bibliothèque de l'Académie des Sciences d'URSS. Description des manuscrits russes et slaves de XI—XVI siècles“ par N. Boubnov, O. Likhatchova et V. Pokrovskaïa	131

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр.40)

Технически редактор М. Банкова

Коректор Елена Котева

Дадена за набор на 30. VIII. 1976 г.

Подписана за печат на 24. XI. 1977 г.

Формат 700×1000/16

Печатни коли 8,50

Издателски коли 11,02

Тираж 2100

Изд. индекс 6737

Печатница на Издателството на БАН

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

Поръчка № 440

20607

Цена 1 лб.