

4

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

МИСЪЛ • 1978

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 *Е. Котева*

Дадена за набор на 23. III. 1978 г.
Печатни коли 11

Подписана за печат на 15. VI. 1978 г.
Издателски коли 14,26

Тираж 1900

Формат 700×1000/16
Изд. индекс 6935

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 206

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

МИСЪЛ • 1978

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Доверие и отговорност	3
Константин Еленков — Родов знак на българската критика (100 години от смъртта на Нешо Бончев)	7
Любимир Тенев — Театралната ни критика	13
Юрий Боров (Москва) — Природата на стила	39
Николай Николов — По въпроса за природата на художествения метод	58
 <i>Профили</i>	
Георги Цанков — Човекът и неговият космос (Любен Димитров)	72
* * *	
Невяна Дончева-Панайотова — „Похвално слово за Киприан“ от Григорий Цамблак	86
Алда Коссова (Торино) — Руската преработка на „За буквите“ от Черноризец Храбър	107
 <i>Научни съобщения, документи</i>	
Георги М. Григоров — Българските писатели през втория период на Отечествената война	123
Славчо Иванов — Дневникът на Страшимир Кринчев	137
 <i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от ГДР	155
 <i>Преглед</i>	
Ваня Бояджиева — „Историческата драма и съвременността“ от Петър Филчев	159
Веселин Вапорджиев — „Литературна есеистика“ от Томас Ман, т. I и II	161
 <i>Хроника</i>	
* * * — Научната дейност на Института за литература през 1977 г.	166
* * * — Ново литературоведческо периодично издание	174

ДОВЕРИЕ И ОТГОВОРНОСТ

Както никога досега, младата художествено-творческа интелигенция е обект на внимание и грижи, които са не само признание на нейния творчески потенциал, не само далновидност и загриженост за утрешния ден на нашата култура и изкуство, но и израз на новата роля на художественото творчество в развитото социалистическо общество — ролята на първостепенен фактор в изграждането на новия човек. Все повече и повече връзката между изкуството и живота разкрива своята двупосочност, на изкуството се възлагат задачи, свързани със стратегическите цели на духовното строителство, то се превръща в деен фактор при изграждането на новия живот. Именно затова вниманието към младата художествено-творческа интелигенция, вниманието и грижите за нейното израстване и пълноценно включване в духовния живот на нацията са не само трогващо доверие, но и повод още веднъж да усетим нашата отговорност — пред народа, пред партията, пред родината, пред здравите революционни традиции на българското изкуство и култура, пред бъдещето.

Ярък пример за грижите на партията и правителството за израстването на здрава литературна смяна бе словото на др. Тодор Живков, произнесено на срещата на Секретариата на ЦК на БКП с участниците в Третата национална конференция на младите литературни творци. Има нещо символично, че преди девет години (март 1969) на среща с младите първият наш партиен и държавен ръководител произнесе знаменитата си реч за състоянието и задачите на литературната ни критика. Сега, пак на среща с младостта на нашата литература, др. Тодор Живков говори за задачите на нашето общество на настоящия етап, за ролята и отговорността на литературата ни като продължител на дълголетни демократични и революционни традиции. И ако в съвпаданието на тези два факта откриваме друг, по-висок смисъл — той е, че мащабните задачи пред нашата култура и изкуство са споделени с тези, на които предстои, в плодотворно сътрудничество с творците от всички други поколения, да ги осъществят в бъдещето. Това още веднъж подчертава огромното доверие в нашата художествена смяна — и нейната историческа отговорност.

Именно това доверие и отговорност изтъкна др. Тодор Живков в думите си: „Ние виждаме в лицето на младата творческа интелигенция утрешния ден и утрешното лице на нашата култура, на нашата литература и изкуство и бихме искали този ден да бъде колкото се може по-светъл и плодотворен, това лице да бъде колкото се може по-прекрасно и благородно. Нашата грижа за младите е грижа за бъдещето на българската литература и изкуство.

Ние съзнаваме огромната обществена, духовна, естетическа и друга ценност на идеите, знанията, качествата, които носи в себе си младото поколение, които то внася в нашия общ труд, борба и съзидание, в нашето единно движение напред по пътя на социализма и комунизма. Едва ли има сериозен човек, който би могъл да си представи решаването на колосалните задачи в материалното и ду-

хoвнoтo рaзвитиe нa Нaрoднa рeпубличa Бългaрия бeз тaлaнтa, бeз приносa нa млaдoтo пoкoлeниe.

Ние вярваме в нашата млада творческа интелигенция. Вярваме в нейните политически позиции, в нейната безпределна преданост на идеите и делото на социализма, в нейната кръвна свързаност с народа, в нейното будно обществено чувство, изискателност и отговорност. България има не само прекрасна работническа и селска младеж, но и прекрасно художествено-творческо младо поколение.“

Малко е да се каже, че тези думи окрилят и вдъхновяват. Разбира се, високата оценка на партията и правителството, прозвучала в думите на др. Тодор Живков, за младите е нов тласък за творчество, вдъхновение в борбата за по-високо идейно-художествено майсторство. Но същевременно този израз на вяра в силите на младата литературна смяна още по-нагледно очертава и мащабността на нейните задачи, високите изисквания, поставени от историческия етап в развитието на България, на които тя трябва да отговори със своето творчество.

Др. Тодор Живков се спря в началото на своето слово на основните задачи пред българския народ в настоящия момент, в етапа на изграждане на развито социалистическо общество. Той подчерта, че тези задачи имат не само социално-икономически и технически смисъл, че в процеса на осъществяването им протича и изграждането на новия човек — строител и поданик на развитото социалистическо общество; и че именно във високоотговорната и сложна сфера на културно и духовно строителство най-ярко изпъкват ролята и отговорността на художественото творчество. В тази светлина трябва да се разглеждат и проблемите на младата литературна смяна, този е истинският мащаб на задачите пред нея и на отговорността ѝ. По-нататък др. Тодор Живков припомни историческото значение на Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г., като отбеляза, че с него бяха премахнати отклоненията от Димитровския генерален курс за изграждане на социализма в нашата страна. Възвръщането към ленинските принципи в обществения живот се отрази благотворно върху цялостното развитие на нашето общество, но може би най-очевидна и плодотворна бе ролята му в областта на културата и изкуството: „Априлската линия в действие и в областта на литературата, и в областта на науката и образованието, и в областта на икономиката е линия на творчество. Тази линия отричи колосалните творчески възможности и енергията на народа за ускорено развитие на страната“ — подчерта др. Тодор Живков. Именно това ускорено развитие във всички области, включително и в духовната сфера, донесе високите резултати в двадесетилетното ни развитие след Април'1956; а качествено по-високият етап, до който сме достигнали във възходящото движение по пътя на социализма и комунизма, извика необходимостта от Юлския пленум на ЦК на БКП от 1976 г. Спирайки се на неговото значение, др. Тодор Живков отбеляза:

„Юлският пленум е в пълния смисъл на думата продължение на делото на Априлския пленум от 1956 г. Той е проист от духа на априлската линия — дух на творческо прилагане на нашата теория към конкретните условия и задачи, дух на самокритичност и критичност, на комунистическа откровеност, дух на последователно прилагане на ленинските принципи във всеотдавателната ни дейност. В този смисъл решенията на Юлския пленум представляват по същество нов, по-висок етап в творческото развитие на априлската линия. В този смисъл борбата за изпълнение на юлските решения е борба за по-нататъшно осъществяване на априлската линия във всички области.“

Именно тук се корени и дълбоката приемственост между различните творчески поколения. И тук се разкрива дълбоката приемствена връзка между тях. Катова и др. Тодор Живков, обръщайки се към участниците в срещата, каза:

„Ще се радваме, ако вашето поколение се изяви в литературата и в живота като убеден носител и борец за осъществяване идеите и проблемите, които постави Юлският пленум на Централния комитет от 1956 г.“

За да може младата литературна смяна да бъде на висотата на тези задачи, повече от всякога на нея ѝ е необходима опората на нашата литературна традиция. А тя в генералната си линия винаги е била традиция на честно и смело гражданско ангажиране на твореца с големите въпроси на своето време, традиция на ярък патриотичен и политически патос, традиция на вярна служба на своя народ и съпричастие с прогресивните сили в борбата за национално и социално освобождение. Нашата история категорично доказва, че големият творец достига истинските възможности на своя талант единствено в служба на най-смелите идеи на своята епоха, в служба на народа и неговия революционен авангард. Достатъчно е да се върнем към съдбата на най-значителните наши литературни творци, за да се убедим, че в единството между слово и дело, в съюза между полета на творческото вдъхновение и смелата устременост в бъдещето на марксистко-ленинската мисъл са се раждали най-високите постижения на българската литература. Затова и др. Тодор Живков отбелязва: „Прогресивната, революционната литература е играла изключителна роля в нашата история. И ние се гордеем с този факт, с наличието на такъв модел на толкова тясно преплитане и взаимодействие между политиката и литературата.“

Този въпрос е от съдбоносна важност и за младата литературна смяна. Защото тази традиция на нашата литература е очертала и магистралната насока в развитието ѝ, на дело е показала, че само единството между таланта и неговия народ осигурява непреходността на творческото дело. „Съдбата на народа винаги е била съдба на нашите най-талантливи поети и писатели, борбата на народа — тяхна борба, стремленията на народа — техни стремления“ — подчерта др. Тодор Живков.

Тази основна истина за развитието на нашата литература е доказана с живота и смъртта на много и много от най-талантливите ѝ представители. Затова тя е непререкаем девиз и на младата литературна смяна. Тя определя и изискванията пред младите творци, и тяхната отговорност — както пред сенките на великите предтечи, така и пред настоящето и пред бъдещето. Наследници на славни борчески традиции, младите писатели са длъжни да ги продължат в днешния ден, да намерят съвременните им проекции, да ги отстоят с целия плам на своята младост, да ги развиват и извисяват съобразно със задачите, които по-нататъшното развитие на нашето общество поставя пред тях.

„Костната система на българската литература е борбата на българския народ за свобода, прогрес и социализъм, гръбнакът на българската литература е политически“ — обобщил др. Тодор Живков. — „Политиката и литературата, политиката и изкуството са неделими. Пазете от болести и изкривявания тази костна система, укрепвайте я, дръжте винаги изправен гръбнака на нашата художествена литература — това е единственият начин да я запазите в авангарда на силите и факторите, които движат напред нашата история и нашето прогресивно развитие, това е единственият път да я извисите до величието на безсмъртието и непреходността.“

Тези думи на др. Тодор Живков са не само окрилящо напътствие към онези, на които се пада да продължат славните традиции на нашата литература. Огромната историческа правда, съдържаща се в тях, ги превръща в нещо повече — в действено оръжие за развитието на изкуството и културата, трасира генералната линия в бъдещото развитие на нашата литература. За младите творци това е огромно доверие — да бъдат продължители на отстояваното с кръвта на толкова хиляди герои, да търсят неговото продължение в наши дни. Нестихващата битка за умовете и сърцата на хората, борбата на идеологическия фронт превръща това доверие в също толкова голяма отговорност. И в двуединната същност на доверието и отговорността трябва да търсим оня патос на вдъхновение и признателност, който словото на др. Тодор Живков събуди в редиците

на младата литературна смяна. Неговото огромно, програмно значение за развитието на съвременната ни литература има за младата художественотворческа интелигенция стойността на маяк, който насочва усилията ѝ в единствено вярната насока — активното съпричастие с борбите и стремежите на партията и народа, дейното участие в изграждането на новия живот и новия човек, борбата срещу внушенията на нашите идеологически и класови противници с непобедимото оръжие на комунистическата правда. Не е необходимо отново да подчертаваме историческата важност на тези задачи, които стоят пред дейците на нашата култура и изкуство, и в осъществяването на които все по-дейно участие взема и младата литературна смяна. Тук именно е и нейното основно задължение да бъде на висотата на онези изисквания, които ѝ са отредени както от революционната традиция на българската литература, така и от грандиозното ни настояще, насочено в бъдещето. В словото на др. Тодор Живков още веднъж прозвуча доверието, което партията и народът имат в своята художественотворческа интелигенция, в нейните сили и възможности. И ние не се съмняваме, че младата литературна смяна ще се окаже достойна за това доверие, ще се отплати с нови, още по-високи достижения, пресъздаващи нашето съвремие, на своя народ, партия и правителство. Защото в това се състои нейната мисия, към това я задължава отговорността ѝ пред бъдещето.

„Литературна мисъл“

РОДОВ ЗНАК НА БЪЛГАРСКАТА КРИТИКА

100 години от смъртта на Нешо Бончев

Константин Еленков

Нашето Възраждане трябваше да има и своя критик. Чрез него сякаш да докаже, че пробуждането ни, ако и да е закъсняло, не е толкова едностранчиво, нито извън контекста на общоевропейското културно развитие. Критиката е едно от свидетелствата за зрелостта и пълнотата на националното самосъзнание. Тя регистрира степента на това осъзнаване, която най-добре разкрива духовното издигане на една нация. Ако Ботевият постически гений е венецът на това издигане, а Вазов и Зах. Стоянов показва неговите нравствени дълбочини и социална значимост, то самият факт, че сме имали тогава и критик като Нешо Бончев, е достатъчен, за да разберем смисъла и характера на това духовно осъзнаване и самоиздигане.

Има личности, чиито имена свързваме с началото на една епоха, с началото на велики духовни и културни преобразования. И такива — чието име е само знак за едно начало, за една нова дейност в духовния и културния живот на нацията. Нешо Бончев е от тия хора. Скромното му дело осветлява едно начало, което по историческа целесъобразност и необходимост допълня смисъла на националното ни самосъзнание, разкрива важна черта на националния ни характер. Това дело не извиква възхищение, не ни задавя от възторг. Но то ни изпълва със спокойствие и сигурност, с увереност и самочувствие — началото е било добро . . .

Нешо Бончев бележи повратна точка в развитието на домораслия енциклопедичен дух: от позитивизъм към критицизъм, от разнопосочни и разнородни занимания към целенасочено центриране усилията на творческата воля. Родоначалникът на критическата ни мисъл подчини на критическия си дух всички свои изяви. В каквато и област да са те, той им придава критическа насока и конструктивно решение. Реалист и реформатор по стечение на обстоятелствата, Н. Бончев търси най-преки пътища за практическо прилагане на натрупаните знания и култура. Но срещу синовния дълг се възправа невъзможността той да бъде изпълнен. Основният мотив, главният двигател в поведението на патриотичния българин „засича“ още в първия си порив. Степента на неговото лично издигане никак не схожда с реалната картина на културния живот в поробеното му отечество. Неговият дух е култивиран невъзвратно напред; естетическият максимализъм на Н. Бончев има зад себе си освен двадесетте години в Русия и дотсега до делото на Белински, Чернишевски, Херцен, Добролюбов, но още и неотразимото влияние на един литературен разцвет.

Дългогодишният престой на Н. Бончев в Русия обяснява донейде и факта, че той приема робството на България като една даденост, която иначе не е в състояние да отмени законите на прогреса и в частност на художествено-естетическото

развитие. Имайки пред очи несъответствието между държавнообществения строй на крепостна царска Русия и високата степен на нейната революционно-демократична литература, нашият критик не може да приеме за нормално положението на нещата в родината. И той решава да критикува вътрешните неуредици, недъзите на духа, наместо да търси и отстранява явните причини за тяхната поява. Обяснението на този факт пак отпраща към особената нагласа на духа му, който е култивиран при едни обстоятелства, външно сходни на тия, при които трябва да действа.

Като четете човек статиите на Н. Бончев, остава с впечатление, че той не обръща внимание на исторически сложилите се обстоятелства. Него сякаш не го интересува фактът, че България е под чуждо владичество. В същност за Н. Бончев това е само едно временно положение на нещата, което неминуемо ще се подобри към по-добро. Историческата неправда го интересува само като част от общата верига на причините, спъващи развитието на страната по пътя на прогреса. Критикът гледа като че през робството, далеч напред, там, където няма да се интересуват от причините за нашата назаднаост, но ще питат къде са били тогава будните и просветените. Такъв ни се рисува Н. Бончев поне в енергичните му първи статии за училището, както и в прегледа на сп. „Читалище“. Без да декларира убежденията си, без да предлага своя програма, тихо, но твърдо той иска да докажем на света, че имаме дух и че сме равни във всичко на всички. Това не е максимализъм. Това е по-скоро един исторически оптимизъм, чиито лъчи огряват само силните духом и правят, щото мислите и делата им да ни изглеждат някак несъобразени със съществуващия ред и конкретна обстановка.

* * *

Своята литературно-публицистична дейност Нешо Бончев пречупва през призмата на обществено полезното, на социално съобразното. А в народотворната си работа е изцяло завладян от светия бяс на художествено-естетическите си преображения. Високообразован, той се мъчи през целия си кратък живот да даде практическа насока на придобитите опит и знания. В статиите за училището сам многократно повтаря: задачата на училището е не да тъпче младите със знания, но да изостри практически потребността им от знание. Колко актуални са и сега ония акценти, които слага в статиите си върху педагогическите принципи Н. Бончев! „Първото начало е: образувай разума; второто: образувай волята.“ „Работата на училището е чрез немногото, но добре усвоено знание да изостри ума на детето дотолкова, дето като излезе из него да стъпи на ноги и да може само да продължава своето учение и възпитание“ (с. 49, II. Какви училища ни трябва. Нешо Бончев. Литературна критика и публицистика, 1962).

Критиката на Нешо Бончев винаги взема практическа насока. „Аз не го чух през цели четири години нито един път да празнослови“ — хвали го учителят му Йордан Ненов. В писмо до Марин Дринов Н. Бончев пише: „Каква енергия усещах, кога ся върнах из Турско и как малко по малко се вовличаш в господствующий тука индеферентизъм и сладостната леност . . . Българските работи отстъпят от зрението ти на далечно разстояние и няма какво да те буди и насърчава на жива деятелност . . .“¹ Каква самокритичност само! И какъв порив за „жива деятелност“. Н. Бончев не само носи в ума и съзнанието високи образци на изкуството, не само отстоява високи естетически мерки, но е готов да подкрепи енциклопедичната си ерудираност и завидната надареност в различни области на науката — социология, история, философия, филология — и в практическа деятелност.

¹ Пос. книга, с. 212, из писмо до М. Дринов от 1870 г.

Както вече допуснах, съпоставката с феодално-крепостното държавно устройство на Русия може би е успокоявала съзнанието на Н. Бончев относно българската съдба и е неутрализирала може би социалната острота на писанията му. Той идва на литературното поле за кратко време и то тогава, когато литературно-художествените и социални процеси нямат още ясен характер и категорична насоченост. В тази обстановка понятно е защо критическото дарование на Н. Бончев има епизодични и разпокъсани прояви; критикът се хвърля ту към педагогиката, ту към литературата (и то в нейните публицистични изяви), ту към превода и чуждите литератури. Н. Бончев търси центъра на своята дейност и това не го затруднява — във всичко той влага патоса на културното и духовното изграждане, макар да го винят в романтизъм и неразбиране на условията.

Ще се чуят и в по-късно време гласове, неодобряващи Нешо Бончевия естетически максимализъм, проявен особено остро към Пърличевия превод на „Илиада“. Но при това не се отчитат особените условия за критиката, създали се при едно най-благоприятно стечение на обстоятелства тогава у нас. Реформаторските настроения, донесени от чужбина, намират най-„плодотворна“ почва — „Българско книжовно дружество“ покрай другите цели си поставя и задачата да подпомага и развива онака критика, в „която да се поддържа авторитетът на добрите и достойни съчинения . . . , а всички долни и без всяко достойнство да се представят така, щото всеки един да разбере тяхната нищожност и вредителност и да ги отхвърли.“²

Като имаме пред вид, че статията, от която привеждаме този цитат, е публикувана в кн.2 на „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“, 1870 г. — т. е. една година преди да се появи на страниците на списанието Н. Бончев — би било наивно да пренебрегваме или омаловажаваме условията, при които ще се изяви нашият първи критик. Явно той не идва на голо поле, нито пък високият критерий, който ще предяви към публикациите на сп. „Читалище“, е една външна, привнесена претенция. Още повече, че в посочената статия четем и следните редове: „Дружеството тука можеше тутакси да пристъпи към самия разбор на някое си списание, без да се пуца в особена разправа за критиката, каквато сторихме с това, що казахме дотука за нея въобще.“ Така Васил Друмев — един от основателите и постоянните членове на Дружеството, подготвя почвата за една такава статия, каквато е „Читалище, повременно списание“. Статия, в която са заложени — методологически и исторически — много от началата на българската критика.

Най-пълно и обхватно критическият талант на Н. Бончев се разкрива в статията за сп. „Читалище“. „У нас няма още истинно талантливи писатели или пък които ги има, останаха непростително хладнокръвни към това списание още от самото му начало.“ Тази „горчива истина“ Н. Бончев открива, като преглежда броевете на рецензираното издание. Така че двоен е упрекът — и към „Читалище“, и към ония от талантливите писатели, които са останали „непростително хладнокръвни“ към него. . .

Когато четем тази статия, у нас се затвърждава впечатлението, че първият ни критик не е успял да изясни положението си на „първ“ в една област, където явно няма по-подготвен от него. Независимо от категоричните и строги оценки Н. Бончев няма необходимото самочувствие, поне за времето, в което излизат няколкото му литературни статии. А някои отдават високите му естетически мерки на високото му самомнение. Но в такъв случай Бончев нямаше да спира до Пърличев и Славейков. Всички тия, полярни по своя замисъл съждения се обезсмислят от факта, че Н. Бончев все още беше в началото на една дейност, която за него е от изключително, съдбовно значение, та и затова той буквално „опипва“

² В. Друмев. Художествено творчество, критика. С., 1976, с.536, 7.

пътищата към нея. Смъртта му го сварва все още неподготвен (в практическия и житейския смисъл) и неизяснил за себе си отговорното назначение на попрището, за което бе готов да отдаде всичко.³

Колко високо поставя Н. Бончев мисията на писателя (а и на критика), се вижда от разбирането му на литературата като самопознание. „Самопознание е начало на литературата — пише той по повод превода на „Тарас Булба“. — Мътно се появява това самопознание в народното творчество: в песни, приказници, вярвания, но повече и повече се прояснява в неговата писменост. „И понатам: „Народ, който си познае битието и може да се изкаже в литературата си, има богат и пълен живот . . .“ (с.151, 152 на пос. книга). В нашите условия тогава това са философски прозрения с конкретно историческа стойност. Нищо не може да замени ролята на литературата и писателя в едно време, когато народът израства от собственото си съзнание, когато главен двигател на духовното му издигане е неговото самопознание. Удивлява ни отново способността на Н. Бончев да мисли исторически конкретно, да намира най-точен израз на вътрешния порив за служба на народа. По патос статиите на Бончев някъде доближават и дори напомнят Ботев. Образният, понякога метафоричен, а нерядко сатиричен език на критика издава жив темперамент и остро чувство за практическия смисъл на писаното. Не е случаен фактът, че критиката му допада на Ботев. За разлика от „оние наши „книжници“, които я намират пристрасно строга и прекалено остра“, Ботев смята, че тя е „даже доста снизходителна към някои и други авторитети, които просто шарлатанствуват в нашата литература.“⁴ Не може да не се е посмял Ботев и на такива редове като: „... Четем по-надолу: „Но нека прескочим откъде Франца високите и снегопокрити Алпийски гори.“ Добре, да прескочим, мислим си ние, не е голяма работа. Прескачаме, а авторът захваща, като поет: „Ето та, хубава Италио . . . Коя сила ти помогна да съхраниш народния си живот“ . . . И пак захваща, както горе, да поменува Данте, Петрарки (Петрарка), Мачиявели (Макиавели), Гишардин (Гвичардини), Клопсток (Клопщок) . . . и проч.“ (с. 122, 123 от пос. книга).

Така люто Н. Бончев осмива нещастния автор, че той трудно би се решил втори път да се яви с подобни писания. Иронията е основно средство на критика в статията му за сп. „Читалище“, но той не се отказва от нея и в другите си статии. Според С. Радев Нешо Бончев жестоко се е надсмял над Пърличев. И несправедливо. Но когато четем двете успоредни колони — с превода на Пърличев и този на Н. Бончев, — ние неволно се питаме: Какво несправедливо и жестоко има в това да бъде казана една истина — направо, „делно“ и „умно“, както се е изразил Ботев.

Цялата беда в литературното поле според Н. Бончев иде от оная напаст, неразбираща писателската работа — „дали е тя според силите им“, както и „за кого е извършвана тая работа“. Без уговорки критикът отрязва: това не струва, тоя не го бива да пише стихове . . . Петнадесетината автори, които Бончев пряко или косвено засяга в статията за сп. „Читалище“, с малки изключения са хора случайни за това отговорно поприще. И затова авторът осмива не толкова техте жалки опити, но „безцелността“ на списанието, липсата на всякаква програма, неумението му да излезе пред читателя по определен въпрос ясно и „повечески“ просто.

³ Все още не сме запознати с цялото литературно наследство на Н. Бончев. А допустимо е освен незавършените статии да се намерят и такива, които са печатани в руски периодични издания.

⁴ В прегледа, който Ботев прави на „Периодическо списание“, кн.9 и 10 за 1873 г., Н. Бончев е критикуван за езика му — „неокастрен, необработен, пълен с русизми“ — макар „критиката на Н. Бончова да е написана делно, умно и справедливо“. Вж. Христо Ботев. Събр. съч. в три тома. Том I. С., 1976, с. 166.

У Н. Бончев улавяме ироничния стил на Ботев и Зах. Стоянов, на Алеко и Ст. Михайловски. Същата острота и „подлютеност“ на изразите, все това вечно недоволство от нашата инертност, главно от безплодието на интелигенцията. „Това ти е „Читалище“ и интелигенцията, от която всички толкова много чакаме. Общи извод от разгледването на тоя журнал може да бъде такъв: ние, българите, всред това необозримо и необятно поле на европейската наука сме така, както когато някой селянин иде на Света гора и на Божи гроб, па не знае кое първо да изгледа; очите му се разбягат насам и нататък, па като се върне назад, той приказва: „Сребро и злато капе и безценни камъне“ (с.130 от пос. книга). И още един израз: „Който дерзае да се качва на Олимп, той трябва да се просвети духом, да се напои до костите със сладостната Омирова поезия и да не се връща назад с празни ръце, та да ни свири на гайда“ (с.134).

* * *

Съвсем друг Нешо Бончев ни се разкрива в статията за Гогол. Изненадват не толкова добрата осведоменост и личното мнение на критика по конкретни проблеми на руската литература, колкото анализите и чудесният портрет на Гогол, нарисуван съвсем непретенциозно, но удивително точно.

В тази статия именно Н. Бончев стига до истината, че литературата е незаменима като средство за национално самопознание. „Кога излязоха на свят „Старосветските помещици“, „Разпрята на Ивана Ивановича с Ивана Никифоровича“, „Невски проспект“, „Шинел“, „Писмата на лудий“, кога се появи комедията „Ревизор“ и най-после „Мъртви души“, руското общество взе да се озърта от страх наоколе и да пита: че това ли сме биле ние? Толкова ли сме низко паднале? Че где са нашите добри дела и християнски живот?“

Светът се оглежда в литературата, за да се поправи, според нашия критик. И поради това и самата литература трябва да се „поправи“, за да може да служи на великото се предназначение, да изпълни отговорната си мисия. В самокритичните бележки за превода на „Тарас Булба“ Н. Бончев писа: „Днеска всичко, що се пише на български, е дебело, недодялано, защото още не се е обработил и устоял езикът ни, не е приел образа си. А причината е, че нямаме още даровити писатели, които, като изучат народното слово на самото му гнездо и вникнат в духа му, да могат после с писанията си да му бъдат за пример.“ Диалектиката на „обратната връзка“ в случая е разкрита пределно образно и ясно. За да даде, писателят трябва да умее да вземе. И обратното . . .

Просветителските позиции, от които Нешо Бончев защитава една в дълбоката си същност нравствена кауза, са позицията на една плеяда наши възпитаници руски. На първо място това е приятелят му Марин Дринов, Р. Жинзифов, К. Миладинов, П. Каравелов, това е цялото „книжовно“ дружество, чиято програма търси решението на всички национални въпроси в науката. И все пак Нешо Бончев практически надмогва просветителските позиции: секторът, в който работи, повелява една пряка и делова намеса в културния живот, намеса, която поради същността на критическото дело не се помирява с поуката и сухата дидактика, но търси практическия резултат. В тоя смисъл Нешо Бончев прескочи в границите на практическата деятелност. „Да се отърсим от теглото“ и — „Да познаем човешкото си достойнство“ са две максими, които не сплитат дилемата на неговото поведение, а просто се допълват взаимно и търсят своето разумно осъществяване. Н. Бончев не говори за това, кое трябва да предхожда — познанието или действието. Но за него — като нагласа и светоглед — единствено сигурно средство за противостоене на „иноземната“ експанзия е интензивното самопознание, усиленото въздигане на националния дух чрез науката и литературата. И затова Бончев слага на едни везни „хляба насущний“ и духовната храна на на-

рода, не разделя националната съдба от националната чест, историческата участ от начините за промяна на тази участ.

В заключение трябва да повторим баналното съждение за недостатъчното проучване наследството и мястото на Нешо Бончев в контекста на литературното ни развитие. За нас обаче е достатъчно и това да приемаме наследството и делото му като начало на един нов вид дейност в сферата на духовното — дейност, най-тясно свързана с висока степен на национално и литературно самопознание. В това е и главната заслуга на основоположника — да вгради „сянка“ в най-подходящо и най-нужно време, да бъде ясен знак за следовниците . . .

ТЕАТРАЛНАТА НИ КРИТИКА

Любомир Тенев

Промените, които непрекъснато настъпват в живота ни, ние сякаш не забелязваме. Те се извършват постепенно. Ние сме сред тях с нашето усилие, с нашето напрежение, променяме се заедно с тях и започваме да вярваме, че всичко, което ни заобикаля, винаги е било така. Но ако за миг си представим, че бихме могли да затворим очи за тези изминали трийсет и повече години и да ги отворим изведнъж, пред нас би се разкрила една картина, която ще ни доведе до онова усещане, с което някога с чувство на почуда и хубост, на въображение и реалност възприемахме приказките от „1001 нощ“. Но дали това се отнася само за видимата страна на нашето социалистическо строителство, за „вълшебния замък“ на нашия нов живот.

Но друг и по-сложен въпрос ни занимава. За съотношението между материалните промени и промяната на нашата душевност. Какво става с процесите на натрупванията. Може би тези две страни на същността на живота ни някъде се настигат, после се разминават, в определено време едната има превес над другата, сред една обща динамика на обогатяване на съвременния живот и съвременния човек. Духовното битие на нашия съвременник неотвратимо и динамично се променя по пътищата на едно сложно и разнообразно вътрешно обогатяване. Днес нашият съвременник чете три пъти повече, отколкото преди революцията. От друга страна, комуникативните средства го преситиха не само с информираност, но разтвориха в душата му неподозирани врати на възприятие, развиха едно „картинно“ въображение, бързо и пълно удовлетворение на духовния глад, който все повече и повече расте. Днес ние вече имаме бърз и внезапен отговор на много въпроси, които си задаваме и по които нямаме време да разсъждаваме. Те са отправени в различни посоки, навън в живота и навътре, към собствената душевност на съвременния човек.

Спомням си годините, когато исках да науча повече за същността на театралното изкуство. Колко време и енергия ми костваше това! А тогава театърът вече имаше Антоан, Станиславски, Райнхард, Мейерхолд, Таиров, Йеснер. Театралната ни критика се изчерпваше с едно-две имена, а всичко останало беше инцидентно и непрофесионално. В нея имаше може би аналитичност, но липсваше ерудираност. От друга страна, една част от нея бе в плен на буржоазния естетизъм, друга — на преднамереното сектантство, а трета, особено през войната — не можеше да каже истината поради цензурата. И все пак имаше имена, зад които се усещаше театърът, колкото и инцидентно да се срещаха в печата. Наистина те пишеха рядко. А и самият интерес към тях не беше голям, макар че винаги актьорите са жадували да чуят нещо за себе си, за своя труд, за своите горчивини и радости на сцената.

И можем ли да сравним онова време със сегашното. Днес изкуството в нашата страна е една духовна сплав. „Изкуството е едно“ — казваше Шаляпин. И в това „едно“ особено място заема театърът. Той е едновременно и изразител, и коректив на тежненятия на времето ни, и на устремеността на живота. Бих казал, той е „отстраненото“ око на живота, в което можем да огледаме собствената си действителност и самите себе си. Той е една художествена присъда и една художествена защита на живота. Той вече не е затворен и не е враждебен, отдалечен и чужд на „единната душа на публиката“. Днес той е ласка и упрек, победа и тревога, какъвто е и самият живот. Едновременно с това той е и дискусия, социална и художествена. И тази дискусия намира своето продължение и своя израз като позиция на зрителя в театралната критика. Критиката е окото на публиката, а публиката е част от театъра. Той не може да съществува като изкуство без нея. Следователно и критиката е част от този театър, негова органична съставна част, която разширява хоризонта на възприятието и отражението. Тя е частица от грижата за този съвременен живот, какъвто е и самият театър. Тя е неговото продължение във времето. Тя е израз на онзи истински театър, който се разиграва в душата на всеки зрител след спускането на последната завеса. И едновременно тя е коректив и на сцената, и на зрителната зала. Критиката е спойката на формите и измененията на структурите в духовния и художествения живот на нашия съвременник, които се извършват в процеса на възприятието на театралното изкуство, израз на сложната връзка сцена — зрител — изкуство — живот.

Мисля, че нашата театрална критика, имам пред вид т. нар. средно поколение критици, естествено и органично се включи в общия поток на нашия духовен, литературен и театрален живот, запълни една празнина, повиши една възискателност. И това стана така органично и спонтанно, че като че ли винаги е съществувало. Това се дължи, от една страна, на духовната необходимост от нея, която винаги е съществувала, щом е имало театър, от друга — на способността ѝ да разшири проблематиката, да излезе от тесните рамки на сцената и да се включи в общия духовнокултурен процес на нашия социалистически живот. На живота като цяло, който е пробният камък не само на всяко изкуство, но и на всяка мисъл за изкуството.

Става дума за талантиливи хора, които от ранна младост са се посветили на това поприще, които познават и бита, и духовните върхове и спадове на това изкуство не само в тесните граници на една националност, но и на световния театър и неговите процеси. Те познават сложния театрален организъм в неговото драматично развитие, социални и революционни процеси. Мисъл и театрално чувство, органична свързаност с духовния климат на социалния живот, „вътрешен монолог“, чието „решение“ е адресът към читателя и зрителя — ето кое определя духовната еднородност на нашата театрална критика с невидимата страна на нашето социалистическо развитие.

Театралната критика е най-близко до литературната. Не само защото литературата (драматургията) е присъщ елемент на театъра, но и защото нейните средства на израз са „литературни“. Но едновременно театралната критика съществено се отличава от литературната. Тя има не само по-широки рамки и по-обемни предпоставки от нея. Множество отделни изкуства са загубили своята самостоятелност в спектакъла, за да създадат една нова реалност и добият друго естетическо качество, интензивно и динамично. Всичко това ражда представлението, в което са интегрирани толкова изкуства, отразени като едно единствено в съзнанието на зрителя и в усета на критика.

Театралната критика по отношение на литературната притежава особен релеф. Литературната критика е едно „еднозначно“ продължение на мислене и на средства на самата литература, която се разглежда от критика, изразено чрез същите средства на литературата — печатното слово. Литературната кри-

тика е процес на отстранено и задълбочено вникване в литературата с еднородни средства.

Театралната критика чрез формите на „литературното слово“ изразява съвсем друга художествена реалност (антилитературна). Тя осмисля и анализира едно изкуство, което се осъществява не чрез писаната реч, а чрез съвсем други средства на израз. Дори литературният текст на драмата тук добива словесен израз чрез свойствата на едно самостоятелно изкуство: сценичната реч. Тази разлика е особено съществена. Тя дава вътрешно разнообразие на критическото слово — пластичност, визуалност и емоционално-образна сила на речта, почерпена именно от „нелитературните изкуства, обединени в спектакъла и намерили стилистически единен при разнородни средства израз. Това е особеност на театралната критика, която невинаги се оценява дори от самите театрални критици, но което придава особена релефност, контраст и разнообразие, както и богатство на театралната критика.

Ако някой се заеме с историята на нашата театрална критика от Девети септември до днес, не може да не отбележи нейното активно и целенасочено участие в раждането на нашата млада социалистическа драма и на нашия социалистически театър. Идеологическата непримиримост вървеше успоредно с проблемите на охраняването реалистичните традиции на нашия театър. Критиката добре осъзнаваше тази необходимост. Но настъпваха промени, качествено нови, идейно-естетически изменения. Това бяха не „установки“, а процеси, които намериха израз в театралната ни критика, която с малки изключения не попадна в плен на догматизма. Говоря главно за онази критика, която спомогна за формирането на новия идейно-естетически вкус и разбиране ролята на театъра в процеса на стабилизацията на нашето социалистическо изкуство и театър в зависимост от новите изисквания, които поставяше животът след революцията и по-късно след Априлския пленум.

Когато говоря за всичко това, безспорно аз имам пред вид някои имена. И това е естествено. Аз сега говоря за положителната роля на нашата критика. Ако се говори за някои отрицателни явления в нея, пак ще имам пред вид някои имена. Това не означава, разбира се, че са липсвали слабости и у тези критици от средното поколение, които очертаха облика на нашата сегашна театрална критика. А също така, че у другите няма елементи на положителни завоевания.

Истинската театрална критика е онази, която не се отделя от реалността на живота и от реалността на неговото отражение на сцената, но която едновременно осъзнава сложността на изкуството като изкуство и не го изчерпва с неговата сюжетика. В изкуството има и нещо невидимо, което може да почувствува критикът и да го отрази само като атмосфера в своята статия.

А такива критици ние имаме. Бих искал да се спра на някои имена, за да илюстрирам мислите си, които според мен с дарбата си, с ерудицията си и с разнообразните страни на своята творческа критическа дейност придават плътност на нашата критика и разширяват проблематиката и обемните ѝ структури. Те взаимно се допълват, макар че често са в полемика помежду си. И така те по-добре очертават профила на нашата критика, уплътнен и от други имена, които няма да разглеждам, защото това би изисквало обема на една книга. Имам пред вид Васил Стефанов, Владимир Каракашев, Чавдар Добрев, Димитър Канушев. Те не изчерпват нашата театрална критика, но те са различни акценти в нея, които оформят едно лице в най-общите му контури. Не ги подреждам по значимост. В нашата критика и ролята, която играят в нея, те са еднакво значими имена. Но и този ред не е случаен. Той ми позволява по-лесно да ги свържа, защото искам да продължа мислите си относно проблемите и свойствата на критиката. В този смисъл те са едно преливащо се цяло, нелишено от контрасти, което до голяма степен подчертава сериозния облик на нашата театрална критика. Безспорно не

съм в състояние да направя подробен анализ на техните книги, те всички имат значителни книги в театралнокритическата област, но искам да засегна някои характерни особености на вътрешното разнообразие на творчеството им.

Васил Стефанов е един от онези критици, чието име няма да срещнете през ден във вестника. Но едва ли това е негова слабост. В критическите му статии, рецензии, книги няма да почувствувате спонтанната непосредственост на едно вълнение, изпитано предната вечер, което иска да ви върне миговете на възприятието „сега“. Настоящото на емоционално-образното внушение, острата сетивност на това възприятие не определят неговата критика. Той винаги е дистанциран във времето, но не в буквалното време от спектакъла до написването на статията, а в интензивното време на вътрешното му повторно изживяване и рационално филтриране. Този процес у Васил Стефанов е сложен, напрегнат, бих казал, дори драматичен. Но в неговите статии ние виждаме само избистрения, ясен, премислен резултат. И тук-там само спонтанният мигновен изблик, веднага рационално филтриран. Това насища с напрежение цялата му статия. То определя вътрешната раздвиженост на неговите статии, онази емоционална крива, която той грижливо иска да скрие зад строгата разчетеност, рационалност и лаконизъм на изложението. В неговите театрални критики ще почувствувате и дистанцията на времето, и пространствената дистанция. Той е отделен от пространството на сцената и иска да бъде на разстояние. Това му е необходимо за вътрешната му съсредоточеност, за възможността да обхване цялостно сцената в нейната комплексност и сложност. Той търси онзи порядък и онези проекции, по които е изграден спектакълът. Но, от друга страна, той е критик, който е много близко до спектакъла. За него гледането на представление е едно радостно вътрешно бреме, но все пак бреме, от което той иска да се освободи чрез критиката. У никой критик не се чувства така силно материалната тежест и плътност на представлението, както при него. Зад привидното безстрастие на изложението се чувства здравата обществена позиция, идеологическият примат и комунистическият идеал. Идейната страна за него е иманентност на спектакъла, негова органика. Затова при него няма излишен декларативен патос, разчленяване и „отстранение“ в анализа. Идейната устременост е част от художествената реалност на спектакъла, ако искаме да бъдем в ритъма на нашата съвременност. И тази „скрита“ идейна целеустременост пулсира в критиката му, без да се афишира, включена в самата аналитичност и „мускулатура“ на всичко написано от него. Не е нужно себеизтъкване чрез нея. Тя е като самия живот, нашата честност и нашето бъдеще. Но, от друга страна, този комунистически идеал и нравственост, идейно зърно на всяко произведение на сцената, е онзи невидим компас, който разпределя силите в неговите статии, който внася порядък в хаоса от впечатления, който изгражда не външната (както е у мнозина автори), а вътрешната композиция в неговата театрална критика. Често пъти тя е не само недекларирана, но не и упомената, но импулсира в подтекста на статията, на съотношението на частите в нея.

В неговите театрални статии и рецензии няма да почувствувате често срещаната се повърхностна дидактика. Той е чужд на всякакъв поучителен тон, отделил се от спектакъла, той го е изследвал повторно и същевременно е открил ядрото в него, за да може да го отрази в спокоен порядък, с онзи тон на „забавеното повествование“, което ни връща „времето“ на възприятието ни. От една страна, той ни връща към нас самите, от друга — иска да почувствуваме тежестта — материална и нравствена — на спектакъла. На този, който не е гледал представлението, той внушава собственото си театрално преживяване, преминало в рационална система, и отваря прага на театъра, където този читател ще влезе с предварителна вътрешна нагласа, която е добил от прочетеното.

Тази „дистанцираност“ във времето и пространството и чувството за „материалност“ най-плътно приближават Васил Стефанов до спектакъла. На пръв поглед като че ли има нещо парадоксално в това. И е така. Той се връща към представлението само тогава, когато е имал време да го изгради в себе си, но това изграждане не носи никакви белези на подчертана субективност. Той търси студентата, обективна, реална „стойност“ на художествения факт. Владимир Каракашев например ще излети от спектакъла, ще го напусне, за да изживее емоцията си, публицистичната си страстност, предизвикана от един факт на изкуството. Субективната си образност, провокирана от един повод. И от време на време ще се връща към този чист извор — представлението, — за да черпи нови сили за полети. Чавдар Добрев ще тръгне от спектакъла и може вече дори да не се върне към него. Той ще остане в света на своите философско-естетически концепции на една образна рационализирана аналитичност, при едно „контурно“ отражение на представлението, което ще иска да насити с мисъл и концепции.

Васил Стефанов ще остане при спектакъла. При неговата „безкрила“ материализирана фактура. Ще го приеме някак безстрастно като факт, преди да го извиси като поезия, и ще търси неговите вътрешни закони на движение и изява в цялата му сложност. За него представлението е обект. Той действа като хирург, пред когото е сложен организъм на човек в кризисно състояние. Той трябва да се спаси. Но за да се спаси, трябва да се проучи преди операцията.

Може би именно този начин на „дистанцирано отношение“ обект — критик (това е основно отношение при критиката) най-ярко го характеризира. При Васил Стефанов то е максимално лишено от субективизация, от намесването на трети, самостоятелни, емоционални сили. Оттук се ражда и това впечатление за известен академизъм в неговата критика. Наистина той ярко застъпва това академично начало в нашата театрална критика в най-добрия смисъл на тази дума. Може би вътрешната нагласа на Васил Стефанов и неговият бит в науката (той е старши научен сътрудник в БАН) го водят натам. Той е написал книги върху проблемите на теорията на драмата, теорията на кукленото изкуство, върху абсурдната драма, студии върху българската драматургия, историята и практиката на родния ни театър и т. н.

Споменах вече за един елемент от подхода на Васил Стефанов към театралния спектакъл. Можете до го обвините във всичко, но не и в повърхностност, и в най-кратката му вестникарска рецензия. Наистина той пристъпва към белия лист, след като е изживял „драмата“ на възприятието и пълнотата на общественосторическия и естетическия опит на театъра. Той не е разточителен, а точен в своята асоциативност, подплатена, мотивирана, логична и ясна. Но откъде идва тази материална тежест, тази плътност в неговите статии? В портрета си за Методи Андонов (на който ще се върна) той отбелязва, че онова, което е особено важно за този така рано напуснал ни талантлив режисьор, това е, че той винаги тръгва към спектакъла от една определена концепция. Според мен това е характерна черта и на театрално-критическата дейност. Неговите статии и рецензии винаги са изградени върху точна концепция, която понякога може да бъде предпоставена, друг път да се чувствава в цялото. Но тя винаги присъства. Тази именно концептуалност на театралната ни критика, която едновременно поставя определена проблематика и дава определен естетически отговор, е също така свойство на академичната критика. В статиите на Васил Стефанов тя е не само външна постановка, както би било в един научен труд, а тя е в самата структура на театралната му критика. В начина на организиране на материала в нея, в строгата ѝ композиция, в диханието на цялото. В тази концепция именно, която влага онзи логичен (външно безстрастен) тон на изложение, в който нещата изникват едно след друго в стройно организирано цяло. Никой друг критик не притежава в такава степен тази желязна последователност (може би отчасти Канушев) в

спокойното следване на логиката и движението на спектакъла. Васил Стефанов умее да организира статиите си в едно цяло, като едновременно разлага компонентите на театралния спектакъл и вътрешно ги организира, за да подчертае основната мисъл на представлението като съдържание на изкуството. Той търси квинтесенцията и проблема в театралната сцена, но не сам за себе си, а обогатен от концепцията на критика.

Стефанов се стреми не само да оцени един спектакъл, но да проследи процесите в него, да помогне на зрителя постепенно да вникне в това, което гледа или ще гледа — сложните форми и относителната наситеност на отделните моменти. Васил Стефанов умее да извае със силата на перото си една тежест, една материалност, една недвусмисленост и едно внушение, които придават лаконичната спойка в неговата статия, „единна като камък“, където нещата следват едно след друго в строга последователност и вътрешна органичност.

Една от ранните статии на Васил Стефанов за спектакъла „Волпоне“ е характерна черта за неговата рецензия въобще. Той мисли повече за читателя, отколкото за спектакъла. Исква чрез рецензиите си да обогати неговите познания и възприятия, да изгради начин на виждане на представлението, а не само на „гледане“. Той започва с оригиналната пиеса на Бен Джонсън, казва какво е характерното за нея, описва сбито нейното съдържание и още от самото начало създава една съгъстена мисловна атмосфера. След това подчертава разликата ѝ с преработката на Шилер и Цвайг — по-голямата сценичност на тази преработка, говори за смесения тон на повествованието, спира се на идеите и атмосферата, засяга жанровата страна на произведението, предава ни в рецензията си дъха на едно минало време. Неусетно той се отдалечава от всичко казано дотук и постепенно разширява рамката на представлението, като засяга нейната предистория и същевременно акцентира върху пластичната визуалност на спектакъла. Той сякаш изправя представлението пред съда на зрителите. Заедно с тях осмисля видяното и се увлича в онази сложна и приятна критическа „риторика“ (защитник и обвинител) — лаконична и категорична. Така той обогатява виждането на зрителя и сам става действащо лице там, където режисьорът и актьорът не са успели достатъчно да достигнат желаното. Той разглежда жанра (комедия) и по този начин ни въвежда към ъгъла на гледане на спектакъла и помага на зрителя да се насочи към определено възприятие и нагласа, след което преминава към аналитичното разчитане на спектакъла от режисьора, неговите средства, интелект и образност, „преливането“ на режисурата в актьорската игра, изграждането на едно плътно цяло (цялото е и в логиката, и в образността на критическото изложение, в органиката на аналитичността). Тук се съдържа и оценъчният момент. Режисурата е успяла във всяка роля и достига до актьорската игра. С точност и лаконизъм той вниква в зърното на актьорската интерпретация и характерология на образите и по този начин обогатява нашето виждане. Говорейки за Кисимов например в образа на Корбачо, той не се спира на детайлите, а само споменава за тяхното натрупване. Той разчита на ретроспективната памет на зрителите. Ние чувствуваме в каква посока вървят тези детайли и как авторът иска да не се загуби в подробности, за да извае пластично образа и предаде визуалност на актьорската игра. Той ни го е нарисувал в действие и ние сякаш го виждаме — една кретаща, парцалива фигура с душа между зъбите и с ръце, напрегнати да грабят злато, смешна, жалка, страшна . . . И образът на Корбачо е възкресен. Или „роден“ в нашето съзнание, пластичен и жив. И тогава авторът може да си позволи да иска от нас и внушението за оригиналната игра с пръстена, и подлостите и лъжите при трупането на съкровищата (моралната присъда върви успоредно с пластичния рисунък) или дома му, където той е обграден с ковчезите от злато. И ако наистина е вярно, че Кисимов създава нещо забележително, силно, обобщено, мисля, че критическото му отражение е също

така силно и рационално ярко под перото на Васил Стефанов. Това е един портрет на роля до краен предел лаконичен, лишен от всякакъв многословен коментар и излишна описателност или шаблонно повествование, така чести в нашата театрална критика. Чувствува се разстоянието от образа и същевременно неговото живо дихание, един „възкръснал“ Корбачо под перото на критика.

В друга своя статия за „Крал Лир“ в Народния театър (примерите ми са произволни) той поставя принципно въпроса за театралността както в сценичния образ, така и в спектакъла. Според критика „Крал Лир“ не е сполучлив спектакъл, защото в него липсват детайли. Представлението трябва да се разглежда като спектакъл, където различните чувства се изразяват чрез сценичните детайли. Дали това ще бъде прекъснат жест, отзвучала интонация, пауза или поглед, движение или покой, това е гамата на чувствата и идеите, която трябва да звучи в актьорската интерпретация. Критикът мисли и вижда, търси и открива, както прави Васил Стефанов, за да обобщи. Той въстава срещу самоцелния детайл и търси детайла в психологическото движение, активизирано от мисълта и идеята на образа. Всеки образ има своя философия, която се изразява чрез „детайла-мисъл“.

При анализа на режисурата критикът се чувства свободен. Няма го „физическото“ присъствие на актьора, не го ангажира и фактът в ситуацията, режисьорът е навсякъде. Той присъствува преди всичко в концепцията на цялото със своя собствен идеен и естетически свят и с неизбежните компромиси в работката на действието и ролите.

Проблемите на режисурата винаги са го занимавали, и то, бих казал, с някаква особена критическа натрапчивост. И не може да бъде другояче, щом основното за него остава концепцията и проблематиката на спектакъла, които определят идейното и естетическото му звучене. Още в първите си статии той иска да улови тенденциите в развитието на нашата режисура. В една от статиите си още за театралния климат той разглежда режисурата, нейното развитие, удачи и неудачи, като се стреми да изясни общи теоретични проблеми, без да пренебрегва живата практика. Дори когато е „извисено“ и иска да обхване едно явление от птичи полет, той си остава близо до обекта и до обективната стойност на анализа си.

Що се отнася до лошата режисура, той смята, че нейното благополучие се оказва съмнително. Той разглежда режисурата като процеси на театъра и се интересува именно от тях. Той извършва един напречен разрез на нашата режисура, подчертава всички животрептящи нейни проблеми, по които взима ясно и определено становище. Той схваща нашата режисура като една непрекъсната тенденция към новото. Той се спира на проблема за новаторството и му дава едно точно и академично определение. „Напълно излишно е да си припомним какво значи „новатор“. Новаторството във всички случаи е една по-прогресивна концепция за живота и изкуството, една вътрешно установена, макар и развиваща се концепция, каквато засега никой наш режисьор не е доказал за съжаление, че притежава. Но нашите най-добри режисьори не са чужди на новаторския подход . . .“ Този въпрос го вълнува в цялата му статия. Противоречията на режисурата („Ромео и Жулиета“ на Вили Цанков) той търси именно в борбата на двете начала и открито застава на позициите на търсенето. Той умело разграничава търсенията от увлеченията, които могат в „новаторството“ да ни върнат към стари форми на натурализъм и социологизъм, както е станало с някои сцени и тенденции, които виждаме в постановката на Вили Цанков, без да отрича нейния правилен замисъл и основна концепция. Този разнобой според критика е израз на процесите в нашата режисура. Той смята, че е настъпило известно изчерпване в начина на подход към драматичното произведение и към актьора. Според него новаторството в режисурата ще изрази главно новаторството във формата, която не можеше да се освободи от сковаващите я тенденции. От друга страна,

работата с актьора се отличаваше — казва авторът — повече „с характерност, отколкото характер, повече външни приспособления за портретиране на образа, отколкото усилие за проникване в духовната му същност“. Причината за това Васил Стефанов счита, че е в една нарушена „дистанция“ между режисьор и сцена, прекалена творческа самонадеяност.

Васил Стефанов написа най-добрия портрет за Методи Андонов. Този портрет не е експресивен. Той отчита времето в него, т. е. еволюцията на твореца. Той съдържа историзъм, движение и същевременно онзи постоянен и оригинален профил на една творческа личност, които очертават неговата неповторимост. Той е намерил точния строй на мислите и изложението, за да изрази една неповторима индивидуалност, да каже всичко онова, което трудно може да се повтори за друг режисьор. На този момент в нашата критика се гледа през пръсти. Чрез разкриването на творческото кредо на режисьора и неговата еволюция той ни дава с графична точност неговия профил. Той свързва режисурата на Методи Андонов главно с комедията. Но според критика при този режисьор комедиите добиват други измерения. Той разглежда Чеховите миниатюри на Методи Андонов, за да подчертае, че не се касае за комедии на обстоятелства, на характери или на нрави, а за комедии „на обществени отношения“ . . . , обогатени от днешно гледище върху социалните явления при подчертано критическо отношение . . .“ Това изисква „сгъстени остри сценични форми“. Методи Андонов не само тръгна оттук, както пише Васил Стефанов. Той и остана тук с най-хубавите си постановки. Той търси специфичното във вдъхновението на Методи Андонов, което например не намира в „Чичовци“. Там липсва „активното настойчиво търсене“, характерно за този режисьор. Той говори за „тъжния драматичен хумор на Методи Андонов, който отнема много от смеха и насища с проблемност основната тема във всеки негов спектакъл. Той разглежда интереса към класиката у този режисьор. Влиянието на Брехт, стилистичната и трагикомична гротеска, която той така ярко очерта в „Смъртта на Тарелкин“, гротеската в „Ревизор“, която според Васил Стефанов „предизвикваше не смях през сълзи, а смях през зъби“. За критика самите герои тук осъзнаваха унижителната си сервилност и жалко угодничество. Те се плашеха от Хлестаков и заради страха си го мразеха — казва Васил Стефанов. Тази тънка интелектуална прозорливост на В. Стефанов придружава целия портрет и очертава верния реалистичен образ на този режисьор, който така прекрасно съчетаваше чувството си за съвременност и национално своеобразие с ярка театралност.

В театралността на Методи Андонов — казва Васил Стефанов — стои здраво реалистично начало и същевременно се долавят далечните отзвуци от стихията на народните представления, на езическите обреди и кукерските игри. „Тя се съчетаваше с духа на импровизацията в потока на органичния сценичен живот.“

Колкото и малко да е, смятам, че е достатъчно казаното дотук, за да се улови същностната страна в творческия портрет на този талантлив млад режисьор, който остави диря в нашия театър.

Едва ли мога да си представя по-различен темперамент и по-противоположна творческа нагласа от Васил Стефанов, когато мисля за Владимир Каракашев. Но ако ги погледнем на широкия форум на театралната ни култура, тези двама критици, които са в естетическа полемика, по същество се допълват, като чертаят разнообразието не само на две индивидуалности, но и на две тенденции и жизнени концепции в нашата театрална критика.

Владимир Каракашев не обича „предметното“ и студено вглеждане в спектакъла. Неговата художествена чувствителност не се задоволява с обективната фактура на представлението и неговата умела, научна, строга дисекция. Той с изумителна лекота и интуиция „светкавично улавя спектакъла, потъва в неговия образен и емоционален свят, но никога не загубва компаса си. Той веднага си

изгражда концепция, която в известен смисъл полемизира с концепцията на спектакъла, но носи много от нейните белези. И това е, което определя неговия интерес, динамизма на движението в статията му, в която престава да го интересува неутралната обективна даденост, която изисква едно спокойно, задълбочено, дори безстрастно вглеждане. За него спектакълът веднага се определя като радост или раздражение и винаги като конфликт. Но дори в раздражението му има някаква театрална празничност, атмосфера на изкуство, на повишен нерв и радостна тревога. Не искам да кажа, че Владимир Каракашев игнорира в своята критика спектаклите. Но неговото възприятие е непосредствено, бързо и буйно, спонтанно, отличаващо се с един остър усет и многогласна възприемчивост, които го карат вътре в себе си да не рационализира, а да разчленява цветовете, тоновете и полутоновете на своето богато възприятие. В основата на неговата театрална стилистика стои емоционалното възприятие, което като спектър разлага чувствата, мислите, които намират богат, дори бароков израз в неговите емоционално наситени статии. Не мога да кажа, че той „субективизира“ спектакъла или пък изчезва в него. Или застава срещу него като безпристрастен съдник. Може би в неговата критика най-определено се чувства тази функционална, но спокойна връзка сцена — зрителна зала. През всичкото време, когато четете негови рецензии или театрална статия, имате чувството, че той или е още, или току-що е излязъл от зрителната зала. Той е в плен на острата впечатлителност от видяното, а това „видяно“ представлява за него преди всичко онова сложно и трепетно разнообразие на приближаване и отдалечаване от сцената, на емоционално пристрастие или на интелектуална разервираност, което придава особено заразително неспокойствие на неговите статии. Те наистина „туптят“, защото в неговата театрална критика наистина се чувства ритъмът на човешкото сърце. Неговите рецензии представляват емоционалната „история“ на едно преживяване, т. е. вътрешното отражение на едно представление, приливите и отливите в него, наситените и празните места, емоционалната багра и интелектуалната гравюра. Всичко е намерило място в душата на критика по осъзнати и неосъзнати пътища. И отгук започва вече „отражението“ в критиката. Каракашев умее да предаде атмосферата на един спектакъл, стига тази атмосфера да не е бедна и истински да вълнува. Тя е неопределима с думи. Той я чувства, както я чувства зрителят. Тя предава особена празничност на духа му, която по сложни и невидими пътища, преминала през едно съзнание, за да намери отражение в атмосферата на написаното. Така че читателят повторно може да изживее същата тази емоционална атмосфера на спектакъла чрез театралната рецензия. „Съзнателното“ в този процес се изразява преди всичко в уменията на критика да проникне в своеобразния идеен и емоционален стил на автора и после на спектакъла, доколкото той не се разминава с авторовия стил. Ако има подобно нещо, то внезапно предизвиква раздражението на критика. Каракашев намира атмосферата на своите статии чрез непосредствените пътища на проникновението. Това определя стила на неговите театрални рецензии.

Характерна особеност на неговите театрални статии и рецензии е преди всичко равновесието между емоционално-образното и идейно-интелектуалното начало като отражение на проблематиката на един спектакъл. Отношението драматургия — театър, автор — спектакъл е обогатяващото начало в театралното представление. Но едновременно то е и конфликтно начало, защото се срещат две творчески индивидуалности, които трябва да заживеят заедно, без да се поглъщат една от друга. Каракашев има особено остро чувство за тая конфликтност и за нейния идеен и „естетически“ драматизъм. Той винаги търси на тази основа вътрешната конфликтност на спектакъла, неговата неизбежна противоречивост, която не означава нехудожественост. Но тази противоречивост същевременно е и сетивност, и източник на поезия, и емоционалност, а не рацио-

нализирана дидактика, която елементарно и „просветителски“ повтаря отдавна казани неща, която най-често се среща у онези критици, за които театралното представление не е нищо друго освен „сюжет“.

Каракашев усеща поезията на спектакъла, неговия вътрешен строй. Той чувства тая поетика и иска да я отрази. Затова неговите статии носят винаги повишен тон, скрита енергия и подвижност, емоционалност, поетична рефлексивност.

Усетил веднага атмосферата на представлението, той се стреми да я удържи докрай в своята театрална рецензия. Това не е много лесно, защото често в анализа на произведението рационалното зърно винаги застрашава със сухота на изложеното. Произволно да вземем неговата рецензия от спектакъла „Когато розите танцуват“ на Валери Петров, постановка на Гриша Островски; „Палечко, розите и смехът“. „Поема, драма, улична комедия, драматическа поема, естрада, водевил, мюзикъл . . .? Хайде да не гадаем! Да се „потопим“ (както казват режисьорите) в атмосферата на спектакъла на Сатиричния театър. Това не е само „откровение“, което характеризира стилистиката на една критика. Това е един висок тон в нотната стълбица. Критикът много добре знае, че трябва да задържи този тон докрай въпреки строгия театрален анализ, когато разумът става студен и остър съдник. Но това не е проблем за Каракашев. Той винаги успява, защото емоционалната интензивност на възприятието у него трае дълго и носи заразителност. Той малко говори при разглеждането на спектаклите за нуждата от поезия в тях, но от самата негова рецензия се разбира дали тя присъствува или не. Когато липсва поезия, настроението на критика е друго — ирония или раздражителност. Когато тя присъствува, непосредствено заразява от началото до края написаното, независимо от неговата стилистика, статия или рецензия.

Каракашев постига един постоянен и равномерен градус в статиите си, който поставя въпроса за неговото умение да „интегрира“ рационалното в емоционалното в своите статии. Неговата критика се отличава с определена спонтанност, чрез която той изразява цялостното си отношение и една подчертана атмосфера, израз на „заразата“ от спектакъла. Едно дихание, което се налага като общо впечатление. Но същевременно то се явява и някаква рамка, строго рационализирана, една „форма“, вътре в която се извършва анализ, която е и същността в критиката. Подходът, който той следва в цитираната статия, не е единствен. Често пъти в рецензиите му тази атмосфера неуловимо преминава през цялото като поетична емоционалност. Но чувството никога не е едно и постоянно. А Каракашев търси неговото вътрешно разнообразие, без да пренебрегва аналитичността, онези емоционални подеми и падове, онази кръв, която нюансира чувството или сблъсква две противоречиви емоции, намалява или удвоява градуса на поетичното напрежение. Каракашев постига всичко това благодарение на дарбата си да улавя и най-малкото отклонение от вълнообразната крива на спектакъла. И да намира емоционалния еквивалент на това движение на чувството, отзвучало в душата му. При него думата „образ“, думата „колорит“ идват непосредствено от една душевност не само „заразена“, но и обречена на театъра. Той не държи толкова на точността на думата, а на нейната вярна атмосфера, на намереното ѝ място във фразата, на обрата в колорита. Неща, които сами по себе си могат да изразят не само настроение, но и мисъл. Като критик той владее контраста на чувството и на неочакваната мисъл, породена от него.

Неговата критика има монологичен характер. Сякаш тя е излята на един дъх, за да не загуби свежестта на възприятието. При него не се чувства „време“ между възприемане и отражение. Но спектакълът за него е съпротива. Оттук неговото критическо безпокойство, оттук тази вътрешна полемичност в неговите статии. Тя се чувства в разнообразието, в ритъма, в динамиката, сменящите се настроения и подвижност на критиката. Той полемизира и внезапно в неговите

рецензии зазвучават ирония, сарказъм, снисхождение или ласка. Независимо от това, дали той е справедлив или несправедлив, винаги застава определено зад един спектакъл или е против него. Но и в двата случая той е в полемика. Неговата категоричност още не е пълна увереност. Възприятието му е сложно. Често пъти положителният емоционален градус влиза в противоречие със скептичната оценка. Или пък отрицателната оценка не съвпада с вълнението на критика, защото за него театралното вълнение е един празник.

Но, както казахме, той не полемизира само със спектакли. Той полемизира и със самия себе си . . . Това придава особената рационална поетична вълна на написаното от него, задълбочава го и го прави още по-разнообразен. В тази полемика има доза съмнение. Самата нейна наличност е вече съмнение. Това прави неговите рецензии или драстично-нападателни (сякаш той е много близо до противоположната теза), или пропити от една лирична мекота на едно съмнение, или провокиращо категорични. Дори когато в неговата категоричност се чувства деликатност, сякаш тя съдържа в себе си своето „отрицание“, една плахост и една грижа. Той винаги оценява сложността на театралния процес и всякаква „еднозначност“ в неговата оценка обеднява. Всичко това увеличава богатството от светлосенките, които насищат с толкова различни чувства написаното. И когато се гневи, и когато се радва, той преди всичко оценява етико-емоционалната противоречивост на човека и за него това е театърът. Той обогатява вътрешното съдържание на критиката си с едно прибавено чувство — което е неговото, неотделимо от оценката.

Това е емоционално-стиловата същност в критиката на Каракашев. Но неговата критика също притежава тежест, богата реалистична съдържателност, спонтанна наситеност и не само атмосфера на изкуството, но и своеобразие на мисълта.

Той е особено „чувствителен“ по отношение съдържанието на спектакъла. В това отношение неговата оценка носи подчертана, но съвременна рефлексивност. Тук той е остър, категоричен, безапелационен. Него го занимават проблемите на съвременността. Но съвременността за него, преди да бъде естетика, е идеи и политика. В това отношение у него няма вътрешна полемика. Той отразява една впечатлителност, която е на зрителната зала, едно възприятие, богато с мисли и чувства, които сякаш са израз на колективното съзнание на публиката. Той сякаш е в зрителната зала. „Потокът на съзнанието“ (на публиката, напускаща театъра) е „монологичността“ на неговите статии. Естествено той не може да бъде безразличен, а пряко ангажиран към всичко, което представлява съвременна същност, съвременен ритъм и съвременен човек с неговата конфликтност, с неговите тежнени и радости. Той винаги е „вътре“ в онзи политически климат, който се създава у всеки зрител с политическо мислене, класово съзнание, напрежение в борбата за социализъм и изграждането на човека на нашите дни. За него това са въпроси на въпросите в съвременния театър.

Що се отнася до спектакъла, той изисква преди всичко театърът да бъде политически страж в съзнанието на съвременника ни, в мисълта на режисьора, в целеустремеността на движението и действието. За него това е алтернативата на съвременност. Неслучайно той се занимава в много свои статии и книги с проблема за положителния герой, с психологията и етиката на съвременника, което смята за основна тема в съвременната драма. Често пъти неговата критика се явява живо звено между политическата идея на автора и идеята на спектакъла. Някога той търси сближаване на тези идеи, друг път гневно разсича на две половини в своя анализ противоречието между автор и режисьор, за да защити една преди всичко политическа позиция. Той ратува за политическо мислене, което отличава съвременния човек на изкуството, страстна борба за конкретните форми на съвременния живот, намерили отражение на сцената, остро комунистическо

съзнание. Според Каракашев това е основното, което дава отражение в душевността на съвременния човек, идеите са, които създават и рушат съзнанието и променят душевността на съвременника. Тази тема е изведена в текста на неговите статии и представлява тяхната енергия и динамизъм.

Той се отличава с особена настъпателност и същевременно със стремеж да избегне шаблона, да се домогне до една образна, директна, но и сложна същностна изява на позициите си.

Това не го прави „сектантски затворен критик“. Политиката, това е нашият живот. В статиите си той умело разграничава политическия съвременен рефлекс от идейния заряд на художествения факт. Но той не ги противопоставя. Той умее да ги вплете едно в друго, да разшири кръга и същевременно чрез острата идейна дискуссионност да динамизира и целенасочи статията си. Грешно би било да се мисли, че Каракашев пропуска художествения момент в политизацията на статиите си и в оценката на спектакъла.

Неговите статии са най-яркият израз на театрална художествена публицистика в най-добрия смисъл на тази дума. Войнствуващ, полемичен, неспокоен, аргументиран, ироничен, воюващ, взискателен, сатирично остър, той се появява в своите статии, за да увлече след себе си зрителя, да се приближи до читателя и го поведе след себе си в неговия бунт или в неговия възторг. Публицистичната художествена критика, от която имаме такава нужда днес, когато театърът е в една постоянна и принципна дискусия с цял един друг свят, в остра схватка и сложни взаимоотношения, в идейна и естетическа борба, изисква настъпателност и ангажираност. Такъв настъпателен и ангажиран критик е Каракашев.

Всяка една критика е едно разширяване на спектакъла, неговото обхващане от повече страни и по-богато, едновременно интелектуално и емоционално, с въображение и асоциативност. В какво се заключава това „разширяване“ при Каракашев? Преди всичко този критик се отличава с особено богато и сложно въображение. Въображението на Каракашев има нагласата на зрителя, но то е буйно, взривяващо, в непрекъснатата борба с фактурата на спектакъла, разнообразно и сложно. То е елемент на неговата критическа дарба. Статиите му се отличават с образност, родена от богатата сетивност на критика, от отделните моменти, запечатани без усилие в емоционалната му памет. В статиите му се чувства бързата смяна на образи, остри асоциации, рефлексивност като част от онова въображение, което превръща спектакъла в богато вътрешно творчество в душата на зрителя и ражда неговата продължителност във времето. Отразено, то е вече едно обективно творчество, родено от перото на критика, като много често спектакълът е само повод за това.

Колкото и да е директен, откровен или саркастичен в своите рецензии, у Каракашев се чувства една непреднамерена сърдечност. За него театърът е жизнена съдба и творческо самочувствие, една споделена любов, която като всяка голяма любов е придружена с много конфликти.

Неговата емоционалност често пъти го води до резки и бързи реакции, до риска да бъде несправедлив или несправедливо любвеобилен. Той бързо се сближава и отдалечава с хора, с мнения, но над всичко стои театърът, конфликтите около него, доброжелателност към изкуството.

В една своя статия, където засяга проблемите на режисурата, той вижда принципните ѝ слабости, за които говори и Васил Стефанов. И все пак той забелязва едни черти също така верни и точни, но различни от своя колега. В две статии, писани горе-долу в едно и също време, Васил Стефанов казва за Леон Даниел: „Даниел предпочита сдържаната, лаконична изява на образите, импулсирана от дълбоко вътрешно напрежение. Той често поставя героите си лице срещу лице със зрителя, в мълчалив диалог с него; в най-силните, най-решителните моменти той постоянно търси тази близост с публиката. В неговата работа личи особена пре-

цизност и строгост, мотивировка на всеки детайл, дори ако тя е спорна от чуждо гледище.“ У Каракашев: „Даниел показва свободно владение на изразните средства. Неговата режисура освен високия вкус и художествената мярка носи белега на една импонираща категоричност, която просто те заставя да приемеш едно или друго решение. Независимо от това, дали то отговаря или не на твоите естетически пристрастия. Оттук и формата на спектакъла. Този стремеж към авансцена, това пристрастие към фронталните мизансцени, това раздвояване на актьорската психотехника, когато в отделни моменти актьорът напуска сценичното общуване и адресира своите мисли, чувства и думи направо в зрителната зала.“ Двата автори еднакво виждат същността в режисурата на този ярък български режисьор, но пристъпват към него с различна впечатлителност и творческо умонастроение. Това е един ярък пример на обогатяването не само в този случай на портрета на режисьора, но и на разнообразието, на богатството в обхващането на театралните явления у нас.

Владимир Каракашев има също остро и проникновено око за режисурата. Той може да бъде подробен, разточителен, дори емоционално белетристичен в един режисьорски или актьорски портрет, оригинален в проблемна статия или по-широка рецензия, но може да бъде и крайно пестелив, емоционално образен, сгъстен. За „Боровете не превиват клони“ той казва на режисьора Христо Христов: „Режисурата вярно е доловила суровия тон на пиесата както във великолепно изобразително решение (художник Светослав Генев), което носи мащабно-психологическа приповдигнатост, така и в играта на актьорите, която, без да напуска дълбоката психологическа достоверност, е героически приповдигната, развълнувана и патетична — Христов е постигнал единен стил... Постановката на „Боровете не превиват клони“ убедително воюва както срещу външно-патетичния, помпознодекларативен театър, театъра на емоциите въобще, така и срещу придобилата напоследък популярност в творчеството на някои режисьори тенденция към преднамерена умозрителност и сухота на актьорската игра, която се камуфлира с вездесщото понятие „интелектуализъм“.

Верен на своя полемичен тон, Каракашев не забравя да противопостави режисурата на Христо Христов на псевдоинтелектуализма на някои млади режисьори, на които е посветил една своя статия, аналитична и остра.

„Или „Когато розите танцуват“ на Гриша Островски. Патосът тук е отстъпил място на нежния лиризм. Графическата категоричност на рисунъка е земенена с поетическа мекота. Първичната земна жизненост, реалността, „както в живота“ — с хиперболата, буйната фантазия — с условността. Но и тази постановка има принципиално значение за нашия театър.“ Различни и точни определения, намерили ярка изява в неговия характерен стил и мисъл.

Някои го обвиняват в традиционализъм. Не трябва да се бърка реалистичната позиция, политическият такт и политическата устременост на изкуството с художествени категории, чужди на съвременността и нейната проблемност. Борбата срещу увлеченията по външнооефектното, лишено от съдържание изкуство, не е консерватизъм, нито традиционализъм. „И на прегледа ние видяхме спектакли с ефектни, причудливи, даже нелишени от оригиналност декоративни оформления, представления, в които и режисьорската фантазия раждаше интересни мизансценни решения, и светлинната и звукова партитура работеше безупречно и интензивно, но въпреки това тези спектакли ни оставяха равнодушни.“ Неговите анализи на режисурата се отличават с особена подвижност, аналитичност, белетристична цветистост, дори разточителност. Но винаги с една политическа позиция. Тя винаги се чувствува, когато критикът „разлага“ или „сглобява“ спектакъла, или пък портретира режисьора.

Тази вече обективна страна на критиката, нейният професионализъм, който предполага дарбата на проникновението, заедно с умението за богато изразяване

у Каракашев са развити особено силно. Него често го обвиняват не само в професионализъм, но и в рутина. Така свободно той си играе с изразните средства, с езика, с образите, с контрастите на писаното слово. Но по-важното е друго — точността, движението, тънкостта, с която може да изрази една душевна амплитуда. Да вземем например портрета на актьора Иван Кондов, който той нарича „опит“. Каракашев умее веднага да ни въведе в сложния свят на твореца. „Първият поглед, първото движение, първите няколко думи на актьора и в съзнанието като че ли се появяват очертанията на един свят, изпълнен с трагични контрасти и поетични пориви, свят на сложни душевни движения, чуден, разностранен и необикновен като самия живот.“ Критикът противопоставя Кондов на актьорите, които нямат вкус. Той говори за неговата антиатеатралност, за това, че разговаря с партньорите си като човек, не като актьор и същевременно за неговата истинска театралност, изразена в тайната по невидими пътища да внушава присъствие, човешка близост и размисъл. След това прави редица тънки и проникновени анализи на различни роли, за да открие ролята на актьора.

Каракашев се стреми да улови същността на един образ или да подчертае контраста между два образа. В такива случаи той избягва всяка разточителност, в която някои са склонни да го обвиняват. Ето какво пише той за Езоп на Кисимов: „Езоп в постановката на Люцканов повече страда от несъвършенствата на света, отколкото се бунтува срещу това несъвършенство, повече печално констатира злото, но не се изпълва с огромна ненавист и сарказъм срещу него, повече мечтае за свободата, отколкото страстно да се бори за нея.“ А ето какво пише за Полицемайко в същата роля: „Полицемайко с неговия изумителен по мощност глас, окрупнеността на сценичния рисунък, огромната патетика, физическата и духовната внушителност, героиката, страстите, емоциите, темперамента... да, именно темперамента, а не хладното разчитане на мислите... Нима този замисъл не е по-близо до замисъла на Фигейредо?“

Книгите на Владимир Каракашев се отличават с особена свежест и четивност. Те рядко се задържат по рафтовете на книжарниците, но сигурно не само за това, а защото казват нещо оригинално, съдържателно, което е главното.

Чавдар Добрев навлезе в театралната ни критика и теория сравнително късно. Нашата театроведческа и критическо-театрална мисъл вече беше достигнала професионално стабилизиране. Тя имаше свой облик, колкото и променлив да беше той, една здрава научна и методологическа основа, където господствуваха законите на марксистко-ленинската естетика. Теоретичната театрална мисъл, проблематиката на драматургията и съвременният театрален спектакъл така, както бяха отразявани в критиката, следваха една ясна и определена линия. Чавдар Добрев имаше възможността да стъпи на тази почва, както и направи, особено що се отнася до проблематиката на националния ни театър и драматургия. Пред него се разкриваха две възможности. Или да продължи започнатата линия в нашата критика и посоките, които тя застъпваше, или да тръгне по „ново направление“. Той предпочете второто. Трябва да се отбележи, че когато навлезе в театралната критика, той не беше съсредоточен. Той не беше близо до театъра, но беше близо до драматургията като литература и до литературата като проблемност, където имаше подчертани прояви. Той тръгна към театъра по пътя на едни „асоциационни“ процеси, които „интегрираха“ в съзнанието му литературата и всички други изкуства. И понеже театърът обединяваше в себе си много изкуства, той се спря на него преди всичко като проблем, в който го занимаваше главно синтетичната му природа. До този момент, както вече отбелязах, Чавдар Добрев бе работил задълбочено в областта на литературата, бе специализирал в Унгария литература и естетика, бе защитил кандидатската си работа в Москва. Това бе оформило у него една особена „синтетична“ нагласа

на съзнанието, при която сякаш са изчезнали границите между литературата и другите изкуства. Чавдар Добрев търсеше общите и обединяващи звена, които свързваха тези изкуства, очертаваха тяхната близост и преминавайки едно в друго. Неговата работа върху Вахтангов, която той работи като аспирант в Москва, неволно го е свързала с театъра, с неговата проблемност и специфика. Тя е хвърлила мост към бъдещите театрални интереси и занимания, насочени към съвременния ни театър и неговото развитие. Така за първи път той се е приближил до конкретността на театралния факт, анализирайки творчеството на Вахтангов.

И все пак мисля, че и досега тази дума „конкретност“ не приляга точно към критическата дейност на Чавдар Добрев. Тя предполага една сетивност, родена преди всичко от „материалната“ страна на изкуството, което при него трае само мигове. Тя е по-скоро не „дразнение“, а импулс, който събужда пластовете на една натрупана култура и развълнуваната душевност на един човек, който иска да живее със света на изкуството, но която веднага се насочва към филтъра на разума, за да не се излее в спонтанно забързана експресивност в неговите статии. Зад всичко това се чувствава напрежението на една „стройност“ не на написаното, която сякаш му убягва, а на порядъка на възникналите мисли, на стройната система на размисъла, родена от театъра. Но спектакълът е винаги конкретен. В театралните статии на Чавдар Добрев се чувствава широката амплитуда на обхватност, бих казал, на културно-философска и естетическа обхватност, от която той не отделя своята театрална критика. Това, което той пише, не носи нищо от инерцията на театралната ни рецензия. Всяка негова театрална проява в печата е в същност статия, теоретично развитие на определена тематика, често пъти под формата на рецензия.

Васил Стефанов и Владимир Каракашев, както споменах, пристъпват от различен ъгъл към конкретния спектакъл. Те го обхващат „пространствено“, обособяват го като художествена единица и го разглеждат в идейната и естетическата му специфика и методология, присъща на жанра театрална критика (рецензия, театрална статия). Чавдар Добрев е съвсем чужд на строгата „фактурност“ на Васил Стефанов, на неговата вгълбена конкретност, в естетическата материалност на представлението, от която той тръгва и не се отделя и която уплътнява чрез критическите си анализи и се страхува от най-малки лирически отклонения. Чавдар Добрев малко се интересува от всичко това. Или може би солидността на съществуването на този вид театрална критика го освобождава от задължението му да се спира на материално-сетивното възприятие и „прагматизма“ в театралната критика, от който се ражда своеобразният свят на спектакъла, чийто вътрешен порядък, плътно изложен от критика, търси театралния зрител. На Чавдар Добрев коштува твърде много да се задържи по-дълго време в атмосферата на обективно-живописната стойност на представлението. Той притежава друга нагласа. У него мигновеното усещане, не толкова импресивно, колкото културно-сетивно, преминава във вътрешно търсене, в усилието за запълване на някаква празнина, за изясняването на идейно-естетически „усещания“ в богатата сфера на философията на изкуството и по-конкретно на естетиката на театъра. Той стига до спектакъла мъчително, сложно, без „изчистената“ от наслоения и знания непосредственост на възприятието. Той съзнателно отхвърля всякакво „натрупване“, за да преживее свежестта само на едно възприятие, на един театрален знак, който после ще подложи на точен, конкретен анализ.

У него сетивността на възприятието не е продължително състояние, при което той стои през цялото време на критическия си анализ, „разглобявайки“ театралните ситуации. За него това е само „докосване“. И колкото по-силно е това, толкова по-далеч е неговото „отскачане“ в сфери едновременно и свързани, и отдалечени от спектакъла.

Обикновено той пристъпва към спектакъла обременен, неговото съзнание и вътрешно зрение не са изчистени, но не са и затормозени. Наситено е със сложността на противоречиви идеи, с комплексността на културни напластявания, дошли от литературата, изкуството, философията, от техните сложни, често пъти противоположни преплитания, които все още не са избистрени в душата на критика, но са интензивни и неотстраними. Те създават една повишена температура на вътрешна противоречивост, на неопределеност и релативност, които едновременно живеят и се борят в неговата критика, в която се чувствува една усложнена фактура на съзнанието. Той „слиза“ до спектакъла и търси опорна точка. Скоро я намира с едно може би интуитивно усещане много повече, отколкото с рационална пунктуация (което по-късно ще му е нужно), за да „отлети“ сред своите идейно-философски и естетически „видения“. И търси отговора.

Разширяването на границите на критиката „извън спектакъла“ при Добрев върви в две противоположни посоки, които, от една страна, се свързват, от друга, се разделят. Ярката публицистичност на Каракашев се свързва с философската, идеологично-естетическата аналитичност и функционална „тезисност“ в театралните статии на Чавдар Добрев. При него също има публицистика, политически ярка, теоретически обоснована, марксистическа. Само че публицистика от друг разряд. Публицистика не на нравствения и политическия патос, а публицистика на идеологическата доктрина, на естетическата идейност. Това е публицистика в сферата на идеите за разлика от публицистиката в сферата на директната обществена нравственост.

От друга страна, публицистичният патос е заменен в стилистическия строй на Чавдар Добрев с една интелектуализирана поетика, където строгата логилизация, абстрактната философичност, внезапният образ и неочакваната метафора контрастират с общия, често пъти абстрактно интелектуализиран тезисен тон на изложение и внасят вътрешно разнообразие в статиите му. Това са моменти от своеобразието на стилистиката на Чавдар Добрев, един твърде различен темперамент в нашата театрална критика.

За него театърът е само една рожба в голямото семейство на изкуствата, чийто баща е естетическият разум. По този път той интегрира изкуството в статиите си, като ги разглежда на основата на едно определено обществено и комунистическо съзнание, което търси многообразието и различните форми, същностните сили и стойности на социалистическото изкуство.

Тръгнал по този път, Чавдар Добрев неволно пренебрегва някои други страни на спектакъла. Конкретни и съществени, които не само занимават зрителя, но и отделния театър. Когато се докосва до тях, той е доста декларативен и констативен, макар и непротиворечив. Той се увлича по собствените си мисли, родени от спектакъла. Често пъти от една единствена ситуация в него, дори детайл, за да построи една своя оригинална концепция. Така пред нас се разкрива богатството на интелектуалната страна на представлението в нова посока на една провокираща асоциативност на мислите у самия читател.

В своето увлечение Чавдар Добрев често пъти достига до обратната страна на лаконичната декларативност в критиката, като изпада в излишна обяснителност. И понякога със съжаление чувствува как зад тази претрупаност е смачкана едно оригинална мисъл, която именно трябва да бъде развита. В своите статии Чавдар Добрев сякаш се интересува от друго — рефлексивно и задъхано да изрази и аргументира своето мнение, в което винаги има възглед и сложен, често хаотичен начин на поднасяне, безразличие към адреса на своята статия.

Може би в тази „неравност“ на Чавдар Добрев най-добре личи неговият темперамент. Колкото и той да я скрива зад рационалните си увлечения.

Чавдар Добрев донесе в театралната ни критика философски дух или по-скоро го освободи от останалите „дадености“ на спектакъла, които сме приели,

че не трябва да бъдат пренебрегвани от театралната критика. Той го извлече напред, акцентира го, направи го едва ли не самостоятелна ярка единица, откъсна го от веригите на спектакъла (невинаги), което е колкото качество, толкова и слабост.

Когато говори за режисурата, Чавдар Добрев предпоставя едно интелектуално изискване към нея като основа на бъдещия актьорски образ. Той засяга проблемите на методологията в изграждането на сценичния образ. За него образът е „на героя в събитията, който още не се е дистанцирал достатъчно“ . . . , но който притежава „пробивна“ активна мисъл, мисъл на човек, който сам е бил жертва и победител в историческа схватка. Тези думи достатъчно добре говорят, че за Чавдар Добрев, както вече казахме, вътрешните проблеми на личността не са тясно психологически, а „път на художествено познание, който преминава през пролуките на душата през съвестта, през вариантите на извора „(т. е. на интелектуалното начало — б. м., Л. Т.), в който се решава главната страна на индивидуалното битие. Той е против тази „автономна енергия“ (театралност), която се включва механично към драматургията, за да ѝ придаде самоцелна сценичност. Тук той подчертава значимостта на драматургията (той и досега продължава да пише книги върху нашата литература и естествено не може да пренебрегне ролята на драматургията в съдържанието на спектакъла и има моралното право да упрекне „нашия театрален работник“ в недостатъчна свързаност с диалектичното сценично осъществяване посредством текста).

Той не обича разкъсаните мисли на сцената, противник е на многото метафори и ратува за едно такова разработване на психологическия тъкан, което е разкрито „чрез движението към останалите герои, чрез една действена изповедност“.

Когато говори в една от своите статии за таланта на режисьора Красимир Спасов, той в същност изразява своите възгледи за режисурата. Той е за режисура, която „мисли ярко, напрегнато и в едър план, която постига поетично извисена правда, която далеч по-органично и по-оправдано разкрива вътрешния живот, контактите „между героите“. Той търси театралността, цитирайки Г. Бояджиев, в пренебрегването на битовите и психологическите факти, в . . . разкриването на общото, предаващо собствени усещания за цялата картина. Той изисква от актьора „продължаването на конкретното в областта на въображаемото, на съединяването на реалното с измисленото, на фактологичното с фантастичното“.

Като говори за различните тенденции и направления в нашата режисура, той определено изразява своите художествени предпочитания. Той се застъпва за едно направление в режисурата ни, което нарича „синтезиран човешки опит“ . . . „Тя изтъква символното начало на театъра ни . . . Широкото епично движение, мащабите на страстта, посоката на остра, предварително оформена мисъл“ („Фуенте Овехуна“ — Ст. Сърчаджиев, „Млада гвардия“ — Б. Дановски).

„Втората насока — пише Чавдар Добрев — е на психологическото преживяване, при което централно място заема анализът на взаимоотношенията между основните класови противници — буржоазията и пролетариата“. Тук той споменава „Егор Буличов“ на Дановски, „Дачници“ на Бабочкин, „Вълци и овце“ на Филипков, „Васа Железна“ на Мирски. Но Чавдар Добрев отбелязва, че „най-интимните отражения на вътрешния свят на личността се проектират по-непосредствено върху територията на „свръхличното“. Това отдалечаване на психологията от носителя-личност е . . . от вътрешните индивидуални сфери към главното противоречие на епохата“. И Чавдар Добрев заключава: „Театърът за дълбочава психологическите наблюдения, но си остава преди всичко обобщение-обществена равносметка, а не толкова анализ на конкретни личности и отношения. Той символизира страсти, а не ги разлага анатомически. Този про-

цес — казва Чавдар Добрев — засяга и патриарха на българската режисура Николай Масалитинов.“

Това е не само характерология на режисурата ни след Девети септември и не само полемика, а и миогледно-естетически предпочитания на критика. Чавдар Добрев счита, че театърът е социална практика в художественото творчество . . . , но пречупена през най-мъчно управляваната структура, структурата на индивидуалното битие. Следователно Чавдар Добрев не пренебрегва психологията, но той иска „друг тип психология, подчинена на проблемното оценяване на човека в ситуацията на избора“.

Този критик има не само съвременна концепция, но и тънък аналитичен поглед върху българската режисура и нейното развитие. Той пише например за „Януари“ на Азарян: „При него е налице вече не толкова драматичното изживяване на сблъсъците . . . А извличане на ясно формулирани изводи . . . Прелестта е не само в композиционната организация, а в коментиранието на проблемите, в своеобразното или пародийно, стигащо до остър комизъм третиране.“ Той счита, че важна в нашата режисура е не емоцията, а „организирано“ получената „форма“, както в една римувана лирическа строфа.

За Леон Даниел, пише Чавдар Добрев, „театърът е пристрастие към една идея, към един свят, към една човешка вселена. Той изисква ангажираност при вътрешно органичното осъществяване на целите, при един синтетичен театър, при който най-важното е отговорността. Той счита, че Поляков например преодолява „театъра на факта“ в „Премия“ чрез конфликтните звена на дискусията и техния анализ. Той възразява на Юлия Огнянова, че е превърнала Радичков в народна игра, като го е лишила от философски проблеми.

Тези примери са достатъчно, за да очертаят възгледите, идейните и естетическите позиции на Чавдар Добрев не само върху режисурата и актьорската игра, но и върху изискванията ни към нашия социалистически театър. За всичко това говорихме по-горе.

Тук не искам да се спирам на неговата докторска дисертация върху лиричната драма, за неговото място на литературен критик, еднакво отзивчив и към поезията, и към белетристиката, защото намирам, че това е друга тема, макар че не мога да отделя всичко казано и написано от него, от тази близост с драматургията и театралните му възгледи, органично слети в неговата душевност.

Дотук разгледахме не само трима критици, не само три критически темперамента, а и три различни концепции и идейно-есететически възрения, които взаимно се допълват и дават пълнота и разнообразие на театралната ни критика. Тези автори са във вътрешна полемика, често пъти във взаимно „отричане“ на позиции и възгледи, но същевременно те са диалектически обединени в единството на набелязаното многообразие на критиката ни от техните общи марксистко-ленински идейни позиции.

Към това многообразие трябва да прибавя и името на Димитър Канушев. Той също е едновременно едно допълнение и една полемична реплика на очертаните три тенденции в критиката ни и три темперамента на критици.

Ако Чавдар Добрев е най-голямото „отдалечаване“ от спектакъла в името на една обща философска концепция, то най-яркият му антипод е Димитър Канушев. Той е най-трезвият, най-реалният, най-неотделимият от спектакъла. Едновременно с това той обаче е също така в атмосферата на една обща духовност а изкуствата, където неговата връзка с театъра върви не по пътищата на философията, а по системите на литературата. Той не се старае като Чавдар Добрев в сферата на идеите и естетическите концепции върху изкуството, обединени в единна и капризна теоретична мисъл, да сведе до спектакъла, да го обхване в тази обща и твърде релативна система на многообразни идеи и да търси еднородството им с тях, а разглежда театъра и театралния спектакъл вътре, в трезвата

и затворена рамка на богатата литературна еволюция, която в театъра присъствува органично, преди всичко чрез драматургията. За него театралното явление е „форма“. Той е скок в друго изкуство, което обаче е увлякло със себе си не само ехото, но и жизнеността на литературата. Така Канушев е по-затворен от Чавдар Добрев и по-стриктен. Докато Чавдар Добрев търси единството чрез преливане на едно в друго, на философски идеи, литература, специфика, театрална форма, Канушев навсякъде конкретно и внезапно разширява амплитудата на критиката си, като търси равновесието между литературното съдържание и „неочакваната“ театрална форма. В неговите статии има осезаемост, плътност, той чувства разликата между реализма на литературата и материалността на сцената и търси да ги обедини в едно цяло. Средствата на литературния израз и средствата на театъра са диференцирани в съзнанието му. Но те могат да бъдат обединени в една критика. Това е въпрос на структура, на стилистика, на намерено „еднородство“. И Канушев умее да намери това еднородство.

Той е в постоянен конфликт. От една страна, драматургията за него е литература, от друга — „театрално средство“. Между тях има единство и граници. Нужен е вътрешен усет, за да се обединят и разграничат тези стойности. Канушев носи съзнанието, че единството на литературното изложение не избягва противоречивостта на два художествени антипода. Но трябва да се намери връзката. А връзката за него е сценичният образ, където конкретно се срещат литературата и сценичността. И ако тук средствата се преплитат, за да се изразят в равновесие и единство, в критиката към литературната способност трябва да се прибави и театралното виждане. При Канушев това виждане е строго, трезво, почти освободено от асоциативност и въображение. За Канушев литературният материал не е предпоставка за отдалечаване на спектакъла от него, а плътност, обемност на съдържанието. В известен смисъл той подчинява останалите компоненти. Така Канушев винаги успява в рамката на конкретното театрално явление на представлението и света на неговите идеи да разкрие богатия свят на спектакъла. Той е най-„функционалният“ от критиците. У него се чувства спокойната сигурност на оценките и възгледите, „господарят на зрителната зала“.

В статиите му трудно ще усетите вътрешна диалогичност, скрита полемика със себе си, както при Каракашев или Чавдар Добрев. Той е чужд и на онази строга и точна, плътно изградена, лишена от афектация „хармонична“ оценка, лаконично рационализирана на Васил Стефанов.

Канушев се увлича от друго. Той предпочита постепенното на пръв поглед незабелязано навлизане в спокойните води на литературния замисъл. И все така бавното, едва забележимото обхващане на подводните пластове и водовъртежи на драматургията, за да достигне до онази „визуалност“ на действителното възприятие на спектакъла и да го отрази, без което изобщо няма театрална критика. Той рядко тръгва от пъстротата на едно театрално впечатление, което по-късно е принуден да подложи на един театрално-аналитичен анализ. Неговото критическо съзнание е наситено преди всичко с живота, с конфликтността на реалната действителност. И затова той започва от реалността на живота невинаги текстуално, на почти винаги като подтекст в своите статии и постепенно, с бавни и сигурни крачки върви към строгата театрална специфичност.

Неговата фантазия не „лети“, тя се връща към материалната сложност на живота, към фактурата на ежедневието, където се срещат различни цели, усилия, противоречия, напрежение, инерция и малко празници. Празниците остават в изкуството. Така той постепенно от живота преминава в литературата именно като отражение на живота, заедно с неговите класови сблъсъци, конфликти, победи и разочарования и върви към тяхното отражение в спектакъла. За него литературата (драматургията) е вече „подбор“, открити жизнени закономерности и ес-

тетически предпочитания. Всичко това в неговия анализ е безефектно, някак постепенно, „спокойно“, едно самоуверено навлизане от живота в света на литературата, където следващата крачка е театърът. Той не обича в статиите си ефектите, внезапните скокове през „празно пространство“, нито експресивната разпокъсаност на изложението. Неговите театрални статии са изградени последователно, точно, но не ефектно. Те приличат на спокойно съзерцание, на непрекъснат вътрешен монолог. Един интелигентен и културен зрител, който току-що е напуснал театралната зала, мисли за спектакъла. Неговата критика не е фриволно игрива, но не е и сухоконстативна. Тя ви насочва към една вътрешна „монологичност“ и вгълбеност, дава ви ключа към едно сложно многообразие на литературно-философските аналогии живот — изкуство, изкуство — живот. Тук едрите платна, значителните събития и детайлите еднакво служат за изясняването на една жизнена концепция чрез изкуството. Колкото и да е „изчистена“, спокойна и съдържана, някак си изравнена линията на критическото му повествование, той винаги оставя у читателя чувството за многоплановостта на съотношението изкуство — живот, което добива различен смислов и стилъв израз от трагиката до гротеската, от логичното до абсурдното, които никога не убягват от „зрението“ на критика.

В своите статии, където разглежда различните жанрове на драматургията, у Канушев се забелязва един подход, една „стилистика“, която далеч разширява рамките на познатия литературно-драматургичен анализ. Той има вкус към епичното в драматургията, към нейното романизуване, което предпоставя широките пластове на едно театрално изображение и обемността в отражението на живота, придружени от много багри, цветови контрасти, остри стълкновения. Тук има някаква визуалност, която е присъща на театралния критик. Той не „фокусира“ конфликта, а търси формите на широката многоцветна изобразителност, богатството и разнообразието на художествените стойности. И същевременно едно строго, съдържано, „прозаично“ равновесие на изложението.

Така той стига до анализа на спектакъла, въоръжен с „литературната“ си прозорливост. Неговото изложение е аналитично. И преминава от основното към детайла с едно точно виждане и сигурност така, че детайлът изведнъж се оказва значимо, съществено, често пъти едно обобщение на цялото. Това говори за едно тънко, наблюдателно око. Но това обобщение не е на метафоричност или внезапно родена поетическа образност. Към тях Канушев няма особено предпочитание. Него го занимава и в детайла същностната страна на едно жизнено явление, неговите социални и психологически изменения. Той се интересува преди всичко от съдържанието, от реалната стойност на живота, намерили отражение на сцената. Така той изравнява основното с детайла, който придава особена сила и стойност на реалистичното разкриване както на пиесата, така и на спектакъла. Обикновено неговият „спор“ с режисурата е върху пиесата. Струва ми се, че това разстояние между две позиции (на драматурга и режисьора) най-вече занимава Канушев. Това е именно „пространството“, което той насища в своите статии с „театър“. Той навлиза в разглеждането на спектакъла без илюзии, чужд на всякаква предварителна емоционалност, с определено и богато културно въображение. Като че ли неговият интерес е повече научен, отколкото емоционален. Той се интересува от обективната реалност на спектакъла, от неговото богатство, така да се каже, само за себе си, извън неговите собствени субективни преживявания. Те са неизбежни, но те не са най-необходимите. Трябва да се разглежда този спектакъл такъв, какъвто е, а не да се измерва с оглед на субективните ни изживявания. Канушев е онзи критик, който най-силно търси „колективното чувство“ на зрителната зала. Това не е неговото обезличаване, а неговото достойнство. Тази колективност на съзнанието и емоцията присъствува в неговите статии и създава „чувството на множественост“.

Той не обича повишения той, когато говори за актьора, и неговият анализ на сценичния образ носи графична строгост и материалност, както реалната сила на внушението. Той написа няколко актьорски портрета, които се отличават в подхода си от цялата ни критика в тази област. У нас повече или по-малко от актьорския портрет се прави псевдолитература. Канушев, който е много близко до литературата, е много далеч от този критически фалш. Той пристъпва към портрета с особен маниер. Изхвърля „нарочно търсените думи“, премахва всички пречки, които биха могли да застанат между него и актьора, и тръгва към неговото творчество без никаква критическа поза. Той търси да се приближи до актьора, което е добродетел на всеки театрален зрител, който търси една човешка близост в изкуството. За него актьорският образ е „един човек повече“, един роден в творчеството и подчинен на закона на изкуството човек, който наричаме образ. Той търси не потресението от образа, а пълнотата на човешката близост и истина. А тази човешка близост е вече поезия.

В стилистично отношение Канушев не е особено подвижен и богат, а повече точен, повече стриктен, повече земен. Той предпочита точността пред цветистата фраза, която дори при него е прекалено аскетична и рязка. В неговите статии има категоричност, която изключва всичко странично. Плътноста на реалната картина на неговите анализи не е примесена с никакви „отклонения“ във въображението. Често пъти той пречупва своето спокойно изложение, прави внезапен скок, за да премине бариерата от една литературна нагласа на съзнанието към една театрална аналитичност и подвижност. Това е особеност на неговия стил.

В оценката си той е остър и безапелационен. Но зад всичко това в един уловен детайл, в един внезапен образ, в едно изразено за миг настроение ще почувствувате, че зад тази спокойна равност на изложението, където почти няма отделни акценти, зад резкостта на тона се улавя една деликатна лирична струна, една дискретна нежност, която е онези мигове, родени от изкуството, които създават неговата поетика и го поставят над делничността.

Димитър Канушев е посветил една своя статия на публиката. В нея той разглежда именно публиката в нейните идейни и естетически предпочитания спрямо съвременния театър. Той търси въздействието на спектакъла върху целостта на зрителната зала, която вътрешно е доста разединена. Той прави не социологичен, а социален разрез на съвременната ни публика на основата на класовите сили в обществото, които определят и различията в естетическото възприятие. Той анализира и различните предпочитания на отделни социални прослойки на нашето общество, и тяхното разнообразно възприемане и същевременно той засяга и някои общи принципи и отношения — сцена — публика — при съвременния социалистически театър. За него „живият актьор и целеустременото сценическо действие могат да предизвикат прелестната поетическа смесица от действителност и измислица, от дълбоко и искрено потресение и титаническа воля за борба“. Според Канушев „публиката винаги е търсила отговори на въпросите за своето битие, реализиране на мечтите си, искала е правдиви страсти, дълбоки мисли и зрелища . . . Защото при последна сметка не театърът прави публиката, а, обратно — публиката, обществото, класата, народът създават и изпълват с живот и идеен патос театралните форми.“

Това не са само верни констатации и изисквания към публиката. Те изразяват според мен и възгледите, и психологията на критика, който е изразител на публиката. Ето какво казва по-нататък Канушев : „Съприкосновението със сцената освобождава тази предварително натрупана духовна енергия, която вече започва да се самозадвижва. Тя бурно расте, докато се превърне в поетическа стихия, в един силен и изключително чувствителен емоционален поток, който бушува в салона, но завладява и сцената.“ Но кой ще изрази „продължението на

този събуден емоционално-образен свят, ако не критикът, настроен на вълната на публиката, по-проникновен от нея?" До голяма степен този възглед и тази психология на публиката е отразена в театралните рецензии и статии на Канушев.

Може би от всички разгледани критици той е „най-колективистичен“, най-свързаният със зрителите, най-близко до тях. В него има най-малко „критически индивидуализъм“ и най-много чувство за множественост. Но всяка критика е едно „отделяне“, един индивидуален акт. Едновременно в това отделяне при Канушев се чувствава най-силно и най-определено това юнанимистично начало, това силно и общо заразяващо зрителната зала изкуство, нейните изисквания, реакции, одобрение и спонтанни неодобрения. Той съзнателно сякаш търси тази груба сила на публиката, за да я изрази в статиите си, често пъти с драстичност: „С народните маси е истината — голяма и малка — пише той. — Народните маси не страдат от грубостта на живота, защото тя ги е откърмила. В него е силата на преобразовател на света. И когато нейният театър не може да има други различни цели, той изисква силни драматически конфликти, умни писатели и актьори. И ако театърът изостава именно тук, в умението и таланта да бъде на висотата на интелекта и емоционалния строй на съвременника си, какво друго остава?

Неговата рецензия върху „Майка Кураж“ на Брехт е по-скоро спор около творчеството на Брехт, отколкото анализ на спектакъла. Нашата театрална критика има ясно и компетентно отношение към Брехт. Тя го разбира независимо от това, дали го харесва или не. Канушев търси по-чистия Брехт на нашата сцена. Той иска средствата на самия Брехт с неговото новаторство, с неговата комунистическа агитационност, а не националния компромис с него. Каракашев например иска да приближи Брехт към класическия театър, който се обогатява чрез него, като двата театъра не се отричат взаимно, а се допълват. Той търси единството чрез емоционалното, като смята, че то е присъщо на Брехт. За него „съпреживяването“ на Станиславски и Брехтовото отчуждение не са антагонистични. Те взаимно се допълват, защото зрителят възприема едновременно и рационално, и емоционално спектакъла. Чавдар Добрев се интересува от философската страна на Брехт, от умението му сценично да „материализира“ философската мисъл и история. За него Брехт въвежда нови средства в театъра и актьорската игра, които ще останат вече завинаги. Това е вече теоретичен спор, макар и недиректен, който обогатява нашата театроведческа мисъл. Това се отнася не само до Брехт, но и до редица други естетически проблеми на театъра, като например проблемите на традицията и новаторството, на съвременността и класиката, където нашата театрална критика активно обогатява теоретичната театрална мисъл.

Във възгледите си за режисурата Канушев не се отличава от колегите си относно нейните реалистични принципи. Той също така счита, че режисурата трябва да съхрани „художествената структура на литературната творба, нейния идеен императив, основното течение на събитията и на поетическата мисъл“. Той е против мнимия индивидуализъм и себепоказването на режисьора, които лишават спектакъла от дълбочина. Той въстава и срещу зашифроването в символика или метафора, срещу наложения сценичен език, против спектакъла, който жонглира с изразните средства, капризничи със сценичното пространство, заставя актьорите да се откажат от себе си в негово име. Но едновременно с това той поставя въпроса, как може да се излезе от баналността на сюжетите. За него изкуството се интересува от индивидуалните мотиви и начин на действие у различните герои, от индивидуалните пътища и средства, които усложняват процесите в режисурата и в актьорската игра.

Разгледах четири тенденции в нашата театрална критика, които взаимно се отричат и взаимно се допълват. И, разбира се, четири различни темперамента

на критиката ни, които отразяват част от нейното богатство. В тяхната дейност няма нищо отчуждено декларативно, всичко е органично, просмукващо се в самата тъкан на критиката ни, нейната вътрешна страна и съдържателност, която се определя преди всичко от ясните идеологически и партийни позиции на критиците. Всичко това представлява едно богато и сложно разнообразие на възгледи и индивидуалности, на естетически предпочитания и личен поглед върху живота.

Не само тези критици, но и цялата ни критика има редица слабости, които благодарение на редица партийни документи са осъзнати. Но да осъзнаеш една слабост не значи още да я преодолееш. За това се иска усилие, това е един сложен и дълъг процес.

Така, както разгледах индивидуалното своеобразие на тези четирима критици, като че ли самият ред на разглеждането им чертае една своеобразна „парабола“ в нашата критика. Тръгнахме от реалистичната земност и строгост на Васил Стефанов, полетяхме в различни посоки към поетическата публицистика на Владимир Каракашев и философско-естетическата поетика на Чавдар Добрев, за да се върнем отново към строгата, трезва „материалност“ на Канушев.

Но тази „параболичност“ може да се открие и в отделната статия на всеки един от тези автори, както и от мнозина, които ги следват. Това придава не само зрелост, съдържателност, но и вътрешна подвижност и артистичност на театралната ни критика независимо от това, къде и върху какво точно пада акцентът.

В основата на тази съдържателност на нашата театрална критика стои това, което Луначарски нарече „самосъзнание на класата“. Нашата театрална критика в този период — повече от 30 години — изрази не само съзнанието, но и самочувствието на работническата класа, нейното мислене, динамизма на конкретната борба, промяната на съзнанието, отделните моменти по пътя на изграждането на социалистическото общество. И всичко това тя извърши чрез анализ и синтез на реалния живот, отразен на сцената, т. е. на онова сложно съчетание на житейски (обществени) и естетически закони, което намери ярък израз в социалистическото изкуство. В същност тя връщаше наново изкристализираните на сцената стойности на живота в един интелектуален и нравствен порядък. Нейната аудитория е необятна по пространственост в сравнение със зрителната зала. Тя връща читателя към театъра, където и да се намира той, обогатява неговата впечатлителност и внася социален и художествен еквивалент в неговата душевност, разкривайки идейно-естетическата глъбина на спектакъла. И това внушение върви не по директните пътища на гражданската публицистичност и агитационност, а по сложните индиректни пътища на изкуството, видяно през призмата на критиката. В театъра ние се срещаме с психология, с различни теми, с различен и сложен сюжет, с много герои, с една комплексна едновременна даденост на противоречиви мисли и чувства, на действие и контрадействие, на вътрешно и външно развитие, които често пъти вървят едновременно и едно срещу друго. Всичко това изисква едно богато виждане, улавяне на сложната и разнообразна чувствителност, която критикът трябва да изрази в своята статия, като се ориентира в тази сложност. Той изстрадва спектакъла интелектуално-художествено, открива началните форми, съотношения, обективна връзка между явленията и тяхната художествена сложност на сцената. На всичко това той придава порядък и определена оценка. В същност критикът воюва чрез оценката си, която трябва да бъде едновременно и жизнена, и художествено убедителна. В това се заключава и неговата дарба. Още Плеханов бе отбелязал, че изкуството е изкуство на образи, а не голи мисли и пропаганда. Сложността на театралната критика е, от една страна, да запази тази образност, от друга, да я приближи до големите мисли на своята епоха. Това равновесие е нещо трудно и сложно и то

зависи от богатството и вътрешната стройност на критика, от онзи духовен порядък в неговата душа, без който няма критика, няма хармоничност между поетическата и интелектуалната „разнородност“, която намира единство в стилистиката на написаната театрална статия.

Ако наистина театралната критика е „класово художествено самопознание“ (Луначарски), тогава тя не може да се задоволи само с отражението на спектакъла и неговия „литературен коментар“. Критикът е своеобразно действащо лице в спектакъла. Той разкрива собственото лице на самите творци, той внася интелектуален порядък в смътните им усещания, той подсказва решенията, които обогатяват сценичния образ и цели спектакли. Тя носи не само „патоса на преживяване на изкуството“, но воюва и срещу „фалшивия тон“ на едно възприятие. Критикът открива причината на несполуката, макар и впоследствие той да се явява своего рода съавтор на спектакъла. Разбира се, ако за това той има нужните познания, нужния усет, нужното богато и сложно виждане на представлението в неговата конкретна и философска образност. Неслучайно толкова „критици“ прекарват живота си на чужда улица.

Но, от друга страна, критикът е в зрителната зала, може би било израз на прекалено самочувствие, че той е събирателният образ на публиката. Но е необходимо той да носи това съзнание. Критикът, от една страна, обобщава чувствата, настроенията, възприятието на публиката, от друга, ги обяснява, анализира, възпитава. Все повече и повече заедно с развитието на науката и на социологията на културата ще се развива и вгълбява погледът на критика към публиката. Овладейл законите на социалната действителност и нейното движение, критикът се вглежда в онези духовни пластове на тази действителност, социални и психологически, които всеки ден се видоизменят и които отбелязват духовния растеж на публиката. Тя подпомага този растеж, ако щете чрез „просветителство“, но не и чрез груба дидактика.

Нашата театрална критика достатъчно е характеризирала състоянието на нашия театър. Това е особено важно и ценно. Но самата тя и нейните собствени слабости като че ли малко я занимават. На нея ѝ предстои да направи още нещо със себе си, за да израсне. Какво трябва да направи, е ясно от партийните документи, от речта на др. Живков пред комсомолците, от постановлението за театъра, от решенията на XI конгрес на партията и от най-новия ѝ документ — приветствието на Централния комитет на БКП към последния конгрес на Съюза на артистите. Ето какво се казва в това приветствие за критиката: „Подобренията в нашата критика все още не означават, че е постигнат качествен прелом, от който се нуждае театралната критика, за да изпълнява пълноценно своята мисия, творчески и социални отговорности. За да се осъществи такъв прелом, нужно е критическата дейност да се проникне дълбоко и цялостно от духа на висока идейно-художествена възискателност и принципност, да скъса решително с идейната хвалебственост, да се освободи докрай от проявите на субективизъм и nihilизъм. Съюзът на артистите следва да положи специални грижи за още по-тясното свързване на театралната теория и критика с живата творческа практика, да ги насочи към изследване и осмисляне на нейните най-значителни явления, характерни процеси и водещи тенденции, към преодоляването на съществуващите слабости или „задържащи фактори“. Мисля, че към това няма какво да се прибави. Това е едно ръководство за действие.

Не можем въобще да си представим изкуство без етика, колкото и отрицателна да е картината на изобразяваната на сцената действителност. Етиката в изкуството не е въпрос на логика, а на проникновение. Това проникновение трябва да притежава театралният критик. В това отношение той не може да бъде скептик. И като че ли тази етика е толкова по-силна в един спектакъл, колкото е по-антииндивидуализирана, т. е. изразена чрез цялото, чрез свръхзадачата.

Касае се за художническа съвест и за критическа съвест, които невинаги се срещат. И когато те се разминат, критикът се превръща в тревожно безсъние за твореца.

Връзката между идеята, нравствеността и човешката съвест са пряко свързани във всяка критика, която се отнася до изкуството. Те са в конфликт с противоположни сили и критикът трябва да даде отговора на този конфликт. Доброто в съвременния театър не е състрадание, то е борба и активност. Такова то трябва да бъде и в душевността на критика, т. е. доброто определя целеустремеността на критиката, нравствено-естетическия идеал и при най-отрицателната театрална статия. Но преди да се излее на хартията цялата тази вътрешна сложност и противоречивост, критикът трябва да носи в себе си, или най-малкото да изясни в процеса на писането.

В одухотворената сетивност на театралния критик интуитивността и умозрителното мислене взаимно се допълват, за да разкрият пълнотата на една картина (художествено явление).

Отношението към човека и човешкото очертава едновременно преимуществото на твореца и критика. Обикновено то е едно и също. В този смисъл всяка критика е едно „превъзмогване“ на изкуството след неговото пълно усвояване на основата на една и съща идейна и нравствена основа. Но това усвояване предполага многообразието на живота, на вековния човешки опит, на закономерностите на определена действителност и нейното историческо диференциране. А това усвояване е едно отдалечаване. В превъзмогването винаги има отдалеченост и критикът няма нужда да се страхува от това. Гьоте казва: „Нищо не отдалечава от живота така, както изкуството, и нищо не свързва с него така сигурно, както изкуството.“ Критиката е именно това отдалечаване и това връщане към живота и неговото разбиране така, както го изисква самото изкуство. Неговото продължаване е обратен път към живота. И в това се състои реализмът и идеологическата стойност на критиката, защото тя е винаги исторична и съвременна, останала във времето за разлика от спектакъла. Може би това отдалечаване и връщане помагат най-добре на критика да изрази изстраданата мисъл за живота. Така, както е почувствувал от произведението на изкуството.

Критикът — това е художническа съвест. Той възстановява едно нарушено равновесие, изразява импулса на идеята и на нравствеността на изкуството. И заедно с това — своя вътрешен копнеж за жизнена правда и истинност. Нарушението на тази правда събужда силите на критика и той продължава ролята на изкуството за изменението на света.

Критикът, колкото да се стреми към обикновеност, в същност изразява необикновеното, изключителното, защото всяко изкуство е нещо изключително. Той обогатява тази изключителност със собствения си акт на творчество. В този акт на творчество е съотношението изкуство — живот. Това не е само критерий, това не е само преживяване. Това е поетиката на невидимото, което претворява живота в изкуство, изкуството в живот. Това е моряшкият възел в жизнената естетика на театралната критика.

Нашата театрална критика застъпва всички жанрове. Може би едно теоретично разглеждане на техните особености, постижения и слабости не би било излишно. Но не тук му е мястото. Искам да отбележа само, че един много важен жанр — кратката рецензия, сякаш едва сега започва да си пробива път и намира израз в нашия печат. Защото кратката рецензия не е съкратена статия, а специален жанр. Обикновено започваме да пишем доста нашироко, после внезапно прекъсваме, преминаваме на друга тема, като започваме по същия начин. Празнината между темите се увеличава и „кратката“ статия добива разкъсан вид. В такава рецензия се чувства повече пропуснатото, отколкото казаното.

Малката рецензия е един мъчен жанр. Тя изисква стилово единство, цялостност. Тя е просто като хвърлен камък. Със своята съдържателна тежест, точност, лишена от описателност и живописност, тя носи концентрирана енергия, предразполага към асоциативност, разширява нашите представи. Тя е точна и пестелива и същевременно ударна. Трудно е да се каже същественото за спектакъла, да се излезе от суетността на критика, да се изрази този спектакъл около една единствена основна критическа мисъл. Тя изисква богата ерудиция, външна и вътрешна зрелост, една и съща температура, интелект, потенциална емоционалност, съдържаност и точност. Тя не липсва у нас, но като самостоятелен жанр се застъпва отскоро.

При всички свои слабости театралната ни критика има своя зрелост. Нейното поле на действие е доста широко. Ролята ѝ не е само да отразява спектакъла пост фактум. Тя има и „превантивна“ роля. Тя се бори за художествена пълноценност на представлението. Една доста неблагодарна роля, защото цялата тази дейност е твърде незабелязана и неценена. Но това, което критиката върши в художествените съвети, работата с драматурзите, основните доклади по конференции и пленуми — всичко това ясно говори за една призната или непризната, но все пак доста отговорна и ръководна роля в процесите на нашето театрално развитие. От ден на ден тази роля ще се засилва, ще става по-обемна, по-обхватна, по-тънка и по-сложна. Заедно с израстването и на нашия театър. Изкуството е винаги в процес, както самият живот. То не познава застой, както не познава съвършенството. „Съвършенството е стена — казва един френски драматург. — То е истинска смърт, защото прекъсва едно развитие. Няма съвършенство. Има само един път към съвършенството.“ Къде в този път е нашият театър и къде е нашата критика? Докъде сме стигнали? Сигурно може още много да се говори за това!

ПРИРОДАТА НА СТИЛА

Юрий Борев (Москва)

I. СТИЛЪТ — ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКА, ИЗКУСТВОВЕДЧЕСКА, ЛИНГВИСТИЧЕСКА, ЕСТЕТИЧЕСКА И КУЛТУРОЛОГИЧЕСКА КАТЕГОРИЯ

Терминът „стил“ е многозначен, многовалентен и като категория го използват много науки. А. Н. Соколов отбелязва, че думата „стил“ принадлежи към научните термини, които не са монопол само на една наука. „Този термин може да бъде използван с пълно право най-малко от четири научни дисциплини: лингвистиката, литературознанието, изкуствознанието и естетиката. Естествено за всяка от тези науки понятието стил придобива отделно значение — в зависимост от предмета на науката.“¹ Към научните дисциплини, опериращи с категорията стил, трябва да причислим и културологията, а също и такава област от изкуствознанието, каквато е музикознанието.

В научния език и в битовата лексика през последното столетие съществува силна тенденция към по-широко тълкуване на категорията „стил“ и към извеждане на нейното съдържание извън рамките на изкуството. Появяват се понятията „стил на облеклото“, „стил на модата“, „стил на поведението“, „стил на игра“, „стил на живот“, „стил на мислене“, „стил на изказване“, „стил на ръководство“, „стил на работа“. За да обобщи сякаш тази тенденция, съвременната наука разшири съдържанието на категорията „стил“ и я пренесе или по-точно я разпростря от естетиката върху културологията. Един от първите, който придаде културологически смисъл на тази естетическа категория, беше Освалд Шпенглер. Той схваща стила като общност от разнообразни прояви, присъщи на единния организъм на културата, качество, обхващащо съвкупността от нейните прояви като един огромен цялостен душевен израз, който дава възможност да се разкрие и различи дадена цялост от която и да било друга.² Стилът за Шпенглер е основен конструктивен принцип в организацията на културата.

А. Кребер дава още по-широко тълкуване на тази категория и въвежда понятието „стил на цивилизацията“, а М. Ландман, М. Шапиро, Р. Пирс, Л. Себа, К. Ф. Тейт въвеждат понятието „стил на епохата“. Днес стилът на изкуството се разглежда в контекста на стила на художествената култура и още по-широко — в контекста на стила на културата и във връзка с такива нейни визуални форми като „постъпки, религия, държава, изкуство, наука, езици...“³

¹ А. Н. Соколов, Теория стила. М., 1968, с.3.

² Вж. О. Шпенглер. Закат Европы. Т. V. М.—П., 1923, с.117.

³ Пак там, с. 63—64.

Умберто Еко пише за процеса на придобиване на културни качества от предмета. „Там, където австралопитекът грабва камъка, за да счупи главата на бабуина, още няма култура, дори ако той превръща елемент от природата в оръдие на труда. Културата се появява, когато: а) мислещото същество установява нова функция на предмета (дори необработен); б) „назовава го: „това е камък, който служи за еди-какви си цели . . .“; в) разпознава го като „камък, който има функция и име“⁴. Придобивайки културна значимост, предметът придобива и стилистическа изразителност. И в този смисъл стилът е признак за принадлежност на предмета към определена култура, към определен неин социално-исторически пласт.

Стилът е най-важното културно свойство на предмета. Доколкото самата му функция, наименованието му и разпознаването му като притежаващ известна функция и наименование са обусловени от историческата типология на човешката дейност през определена епоха, дотолкова предметът (дори без да е обработен, но бидейки въввлечен в сферата на културното обращение) придобива стилистичните признаци на дадена култура, цивилизация, епоха. С други думи, стилът на предмета не е това, което той външно представлява, това не е просто неговата форма, а, на първо място, характерът на неговото материално (предназначение) и духовно (наименование, отлика) функциониране вътре в дадена култура.

От широкото културологическо определение на стила днес черпят много за неговото разбиране и изкуствознанието, и литературознанието, и естетиката.

За естетиката стилът е цел, която лежи извън границите на творческия процес. Телеологията на стила е естетическото въздействие върху реципиента. Тази цел „чрез обратна връзка“ влияе върху целия творчески процес на създаване на стилистически изразителния предмет и върху неговото функциониране.

Изкуствоведческото схващане за стила е по-тясно от културологическото и приема последния като ограничено множество от елементи, притежаващи устойчивост и качествена определеност.

От гледна точка на лингвистиката и семиотиката стилът е информативно изразна езикова структура, която постига в определена мярка и насока отклонение на израза от граматическата норма, от „неутралния стил“.

Стилистическото значение е „способност на думата (или на словосъчетанието) да предизвика в съзнанието на човека вторични асоциации от умствен или емоционален характер, свързани с неговия опит в миналото“⁵.

Стилистическото значение се формира от следните елементи:

1) функционално-стилистическата характеристика на думата (принадлежност към определен функционален стил); 2) от литературната традиция (т. е. от отношението на думата към стилистическата литературна норма); 3) от експресивността (от степента на изразителност на речта и използването на всички ресурси на езика за повишаване на нейната ефективност и сила на въздействие); 4) от емоционалността.

Според лингвистиката съществуват следните четири типа езикови стилове: 1) стил на литературния език и на нелитературната реч (диалектическа, просторечие, жаргони); 2) функционални стилове (научен, научно-популярен, стил на деловата реч, на публицистичната реч, на разговорната реч, художественият стил); 3) емоционално-експресивни стилове (официален, тържествен, битов, епически, хумористичен, ироничен, лирически); 4) писмен и устен стил на речта.

⁴ U. Eco. *La forme del contenuto*. Milano, 1971, p.19—20.

⁵ М. Е. Снегирев, Н. А. Александрова. К вопросу о стилистическом значении слова. — В: Вопросы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1976, с.65.

2. ПРИРОДАТА НА СТИЛА. ПОЛЕ НА НЕГОВОТО ФУНКЦИОНИРАНЕ И НЕГОВИТЕ КОМУНИКАТИВНИ, ОКСИОЛОГИЧЕСКИ И ХЕДОНИСТИЧНИ ВЪЗМОЖНОСТИ

Търсенията в областта на природата на стила в руското литературознание през 20-те и 30-те години на нашия век са предимно във вулгарносоциологическа насока и довеждат до съвсем ограничени резултати.

Важно значение имат размислите на П. Сакулин относно закона за изменемостта на стиловете: „Цялата литература в своето историческо развитие е подчинена на каузални закони, но на развитие подлежи само това, което съставлява нейната природа. Литературата живее и еволюира по своята природа, в свойствените ѝ форми, по свои закони. Резултатите в историческия процес се постигат от съвместното действие на каузалния и еволюционния момент. В пълна степен това е приложимо към историята на литературните стилове и към тяхната типология.“⁶ Тук ученият е успял добре да формулира диалектиката в измененията на самата природа на литературата.

П. Сакулин се стреми да обхване сложността на живия развоен литературен процес. „Никаква теория — пише той — не трябва да убива живия живот. Лоша е теорията, която стеснява и скопява живота. Плодотворно-научната теория трябва да отразява живата динамика и сложната диалектика на явленията.“⁷

Но това изходно начало не се провежда последователно при разглеждане развойния процес на стиловете и Сакулин изпада в опростенчество. Той твърде праволинейно свързва художествения стил и класовите извори на творчеството. „При социологическото изучаване на стиловете се разкрива, разбира се — пише Сакулин, — тяхната причинна зависимост от известна социална среда. Това дава право на изследователя да говори за едрособственически, дребнособственически, дребнобуржоазен, селски, пролетарски и т. н. стилове, т. е. да класифицира стиловете по социално-класов признак.“⁸ С това социално-класово определение на стиловете Сакулин прави отстъпка на вулгарния социологизъм.

Формалистичните определения на стила го свеждат до формата. Стилът обаче не е нито форма, нито съдържание, нито дори тяхното единство. Всички опити да бъде определен стилът чрез тези категории се провалиха, тъй като стилът съществува „над“ тях, „преди“ тях. Той не зависи от тях, а те зависят от него. Стилът така се отнася към формата, съдържанието и тяхното единство, както в организма неговата „форма“ (цвят на очите и косите и очертанията на фигурата) и „съдържание“ (заяк, котка, човек) се отнасят към генния набор в клетката. Гените обуславят дадената организация на живота същество, неговите индивидуални родови и видови особености.

Гените са „пораждащият уровень“ на организма, който обуславя типа цялостност и по-специално единството на формата и съдържанието. Стилът е „генен набор“ на културата, обуславящ типа на културната цялостност. Стилът е представител на цялото във всяка негова част, гаранция за осъществяване на „генералния план“ във всяка клетка на организма и подчиняване на всеки детайл на общия конструктивен замисъл. Стилът изначално, още на „пораждащото равнище“ до края и до последната подробност, до последната конструкция на най-второстепенната фраза обуславя структурата на произведението, неговите формални и съдържателни особености. Както гените живеят вътре във всяка клетка на организма и дават на всяка от тях програма, така и стилът живее във всяка фраза, детайл, в композицията и сюжета, в образа и характерите и т. н. *Стилът е представител на цялото във всяка, било и в най-малката клет-*

⁶ П. Сакулин. Теория литературных стилей, с.49.

⁷ Пак там, с. 44.

⁸ Пак там, с. 45.

ка на художествената тъкан на произведението. Стилът определя принадлежността на всяка художествена клетка към дадено цяло. Стилът е целостта на макро- и микрокосмоса на произведението, единство на художествената система в нейната глобалност, всеобщност и в нейните детайли, на „молекулярно“, и на „клетъчно“ равнище.

Западните изследователи на стила (О. Шпенглер, М. Шапиро, А. Кребер) подчертават, че неговата избирателност има духовно-историческо значение. Стилът е устремеността на всички елементи на произведението към неговия единен художествен център, центростремителната сила в произведението, която обезпечава неговата монолитност. Наред с „централизацията“ вътре в произведението стилът се фокусира и около центъра на художествения процес. Той става негов стожер, „осъществяващ се чрез своето неосъществяване“, чрез отклонението от нормата. Стилът е типологическа цялостност, конкретното във функцията на универсалното, „индивидуална форма, подобна на вселената“⁹; проявен модел на онзи облик на света, който е vyplътен в дадена култура.

Според мнението на Р. Пирс стилът е проява на органическата функционална структура на културата. Благодарение на стила — както подчертава А. Кребер — „цялото може да бъде проникнато от общото качество и да притежава във висока степен свързаност“¹⁰.

Какви са сферите на функциониране на стила? С отговора на този въпрос ние ще разкрием неговата социално-естетическа природа, неговата художествена специфика.

Първата сфера, в която функционира стилът, е преработването на многообразните впечатления на битието в единната формално-съдържателна художествена структура, обезпечаваща усвояването на света не с еkleктическо, не с мозаично, а с цялостно мислене. Стилът е фактор в творческия процес, който го обединява и направлява в единното русло, осигуряващ ориентацията на художника по отношение на света.

Втората сфера — преработката на художествената традиция върху нова, единна основа, която гарантира художествените взаимодействия със запазване на собствената индивидуална структура на произведението, обусловена от дадена личност и дадена епоха. Стилът е фактор в развитието на изкуството, ориентиращ художника в художествения процес.

Третата сфера — създаване на художествена цялост, което осигурява онтологията на произведението като завършен специфически социален феномен. Стилът е фактор на социалното битие на произведението, осъществяване на ориентацията на художника към обществото.

Четвъртата сфера — стилистическото клише определя характера на естетическото влияние върху аудиторията на изкуството. Стилът е фактор в художественото въздействие на изкуството, той е идейно-емоционално сугестивен. Стилът обезпечава ориентацията на художника по отношение на читателя. Вътре в тази сфера има и обратна връзка и стилът не само ориентира художника към определен тип читател, но и ориентира последния към определен тип художествени ценности.

Избирателността по отношение на света, към художествената и обществено-културната традиция, към жизнения материал и към читателската аудитория се диктува от стила.

Знакът и смисълът са обикновено здраво свързани. Преднамереността на въздействието в такава информация лесно се усеща. У съвременния човек често

⁹ В. Croce. *Bréviaire d'esthétique*. Paris, 1923, p. 165.

¹⁰ А. L. Kroeber. *Style and Civilisations*. Berkeley and Los Angeles, 1963, p.152.

се заражда контрасугестивна реакция,¹¹ добре формулирана в стихотворението на Б. Слуцки за фашисткия войник, попаднал в плен:

„Всичко е пропаганда, целият свят е пропаганда.“

Преднамереността на въздействието често поражда недоверчивост, неволна съпротива, издигане на вътрешна цензурна бариера по отношение на информацията. В художествения стил е скрит маньовър на заобикаляне на цензурната бариера на съзнанието. През стила минават многозначни сигнали и реципиентът има голяма свобода на вариабилно усвояване на смисъла на информацията и възприемането на идейно-емоционалното въздействие на изкуството. Свободата на съзнанието е много по-висока по отношение на художественото, отколкото по отношение на философското, научното или политическото съобщение. На тази основа у читателя възниква илюзия, че има самостоятелност и непрограмираност на преживяването при възприемането на изкуството. Художествената информация, която идва чрез стила, изглежда независима, без цел, освободена от свръхзадачи, неангажирана, което води до понижаване на цензурната бариера на съзнанието и намалява привичната критичност на възприятието. В същност самата програма на преживяването и мисленето на реципиента се дава от изкуството в широк диапазон на вътрешна вариабилност; възприятието има голяма амплитуда на отклонение от „основната ос“. Но при цялата си вариабилност тази „основна ос“ или програма е твърде определена. Контрасугестията на съзнанието ражда заобикалящата маневра в художествената култура и тя започва да говори повече със стила, отколкото с прекия смисъл, защото последният може да бъде заподозрян в пряка ангажираност, докато стилът със своята „чиста незаинтересованост“ е „вън от подозрения“.

За да се преодолее цензурната бариера на съзнанието, е важна присъщата на изкуството „игра на смисли“, метафоричност, полет на вдъхновението и въображението на твореца, възможност за свободна вариабилност в трактовката на художественото съдържание, в разшифроването на алегоричните, символите и алюзиите от читателя, непринуденост и естественост на интонациите при „произнасянето“ на художествения текст, асоциативна свобода и сътворчески характер при възприемане на музикалното произведение и т. н. Ето защо изкуството е толкова „удобно“ за своя идеологически товар. Център на всички тези възможности на изкуството става художественият стил.

Смисълът, идеята, концепцията на произведението са обърнати към разума, системата от образи е отправена към мислите и чувствата на възприемащия, стилът е роден от подсъзнанието, от интуицията и се насочва преди всичко към тях; на тях той известява „ментално“, с една информационна наброска, без подробности за качеството на произведението. Наред с това рационалният анализ на стила е в състояние да покаже неговата връзка с художествената концепция на произведението, да доведе от „неочаквана“ страна до разкриване на нейните аспекти, невидими от друг зрителен ъгъл. Стилът е сфера на най-оперативно въздействие върху съзнанието на реципиента. Още при прочитането само на първата строфа на поемата, още преди да е интерпретирана картината, видно е само първото действие на спектакъла, а зрителят и читателят вече са възприели стила на произведението и знаят вече много и по-специално дали трябва да догледат докрай спектакъла или да дочетат поемата. Тук се натъкваме на информативния аспект на природата на стила. Последният се налага като възлов пункт в художествената комуникация.

Стилът е организирана информационна система, похват за организиране на художествената комуникация, фокус, в който се събират всичките ѝ лъчи, всички

¹¹ Вж. по този въпрос Б. Ф. Поршнев. Контрсугестия и история. — В: История и психология. М., 1971, с.11—19.

„влизачи“ и „излизачи“ нишки, опънати през произведението от художника до слушателя, зрителя или читателя.

Стильт е тази екстремално-онтологическа точка на изкуството, в която творческият процес на създаване на произведението преминава в процес на художествено възприятие. Стилът е място, в което се срещат интенцията на художника и реципиента. Създавайки произведението си, композиторът „мисли чрез своя слушател“, той него има пред вид. Слушателят присъствува в творческия процес като негова цел, като негова крайна инстанция, като „практика“ на музиката, като нещо, в името на което и заради което художникът твори. Композиторът също винаги присъствува в съзнанието на слушателя. Обаянието на името на художника, неговата слава, неговата привлекателност, авторитетът на вкуса, ценностният статут, професионалното реноме са внушени и формираны от критиката и общественото мнение, познаването и на по-ранни творби и още от първите акорди на дадената творба, в които така или иначе свети личността на композитора — всичко това е психологически фон на творческия процес на възприемане на произведението и негов стимулируещ импулс, и мотив, който движи цялата интелектуална процедура на рецепцията. С други думи, срещите между композитора и слушателя в изпълняваното музикално произведение се осъществяват само тогава, когато и тримата участници в този акт от творчеството (композитор, изпълнител, слушател) се стремят един към друг, когато са желана цел един за друг, когато духовното обладаване, духовната „взаимност“ станат тяхно взаимно желание, стремеж, страст и патос. И ето точката на тяхната среща, мястото, в което се пресичат техните интенции, е стильт. Именно чрез него композиторът предава „по щафетата“ знака на своята личност, свидетелството на своето авторство, своето факсимиле, вложени във всяка клетка на произведението чак до отделната фраза, нейната структура, ритъм, интонация и т. н. Именно чрез стила на произведението слушателят разпознава своя любим композитор и неговата близост до собствената му духовна настройка или, напротив, пълното неприемане. Същото става и със стила на изпълнителя. При това изпълнителският стил може да съвпада, да се налага или да противоречи, да се „бори“ с авторския стил на композитора. В изпълнителските изкуства се извършва „удвояване“ на стила. Стилът на произведението и на изпълнението влизат във взаимодействие и създават окончателна онтологическо-стилистична общност. Стилът на първите фрази на книгата или въвежда читателя в контакт с художника, или го отблъсква от него.

В стила се осъществява или не се осъществява (прекъсва се) художествената комуникация действителност — творец — произведение — изпълнител — реципиент — действителност. В краищата на тази художествена комуникация се намира културната реалност, защото нея я възприема изначално художникът и върху нея влияе в крайна сметка читателят, слушателят или зрителят под въздействието на възприетото от него изкуство. И в този смисъл стильт е нещо като похват за самоусъвършенствуване, самосъзидание на културната реалност, която се пресъздава благодарение на художествената комуникация. Неин възлов пункт е стильт.

Стилът разкрива характера, посоката и мярата на естетическото усвояване на света от страна на човека. При това стильт изпъква като носител на естетическа ценност, тъй като това усвояване има не потребителски, а духовен, общочовешки характер.

Ф. Бегби казва, че стильт е съчетание на базиса на идеите и ценностите на културата.¹² Стилът като културна ценност е непреднамерено изкуствен и без-

¹² Ph. Bagby. Culture and history. Prolegomena to the comparative Study of International Society. For the comparative Study of Civilizations. London, Hague, Paris, 1964, p. 5.

условно условен. В този смисъл е прав Г. Кларк и неговата мисъл се отнася и за сферата на стила: „За антрополога е огорчително да слуша похвали за човешкото поведение относно това, че то е „естествено“. Безусловно в известен смисъл, за който и аз говоря, това се използва, за да се отличи от „културното“ — „естественото“ поведение и като по-добро се противопоставя на „изкуственото“. Това е лоша доктрина. Човешките ценности и обусловеното от тях поведение не могат да бъдат „естествени“ . . . те могат да бъдат само изкуствени.“¹³

Стилът на произведението е сферата на мярата, сферата на наслаждението, сферата на познаване на непознаваемото, бързото разшифроване на някои слоеве на смисъла и безкрайното разшифроване на неговите дълбоки слоеве. Насладата от изкуството е резултат от преодоляване на неговата условност, съпоставяне на художественото с реалното, т. е. продукт от „познаването“ на реалността в условното. Елитарното изкуство е преднамерено трудно за разбиране. То се стреми да достави максимум наслада на изтънчения потребител, но създавайки хедонистична пренаситеност на творчеството за сметка на трудното познаване на реалното в художественото, то рискува да изпадне в ребусност, която не може да се разшифрова, и в смислова непонятност и незначителност. Степента на условността в изкуство, принадлежащо към масовата култура, е минимална. Такова творчество доставя минимална наслада на максимален брой културно и художествено най-неподготвени читатели благодарение на своята лесна познаваемост и близост до действителността. Това изкуство не изисква интелектуални усилия, за да бъде разбрано, и затова то е слабо естетично по въздействие и почти не съдържа хедонистично начало. То е общозначимо, общопонятно, но естетически е малко информативно. Само златната среда, мярата за „понятност“ и „непонятност“, съчетанието на бързата разшифровка и трудно декодируемия „остатък“ от смисъла, от „познаваемостта“ и „непознаваемостта“, бързата „съпоставка“ с реалността и непълното съвпадение на интонационната привичност и новотата, традицията и новаторството — дава истинска художествена ценност на произведението, дава неговия стил, който има непреходно значение, ориентирано и към широките народни слоеве, и към висшите слоеве на добре подготвените „истински ценители“ на изкуството. Стилът на високото изкуство не прави разлика между народа и ценителя, то ги сближава, той прави народа ценител, а ценителя — народен. Такъв истински стил премахва съдбоносната за изкуството противоположност между елитарната и масовата култура.

Условността, включена в стила, неговата изкуственост, принципиалното му различие от действителността (присъщи дори и на натуралистическото изкуство) позволяват на реципиента, дори когато се намира под най-силното влияние на изкуството, да остане в съзнанието му и съвпадението, и несъвпадението с живота. Съвпадението позволява човек да си изработи отношение към света под влияние на изкуството. Несъвпадението, условността, вложени в стила, позволяват на човека да „не бърка“ живота и изкуството. Известна е историята как един („ако искаш, вярвай, ако искаш недей“) темпераментен зрител, възмутен от коварството на Яго, по време на спектакъла убил актьора, който играел Яго; след като осъзнал какво е направил, зрителят веднага се самоубил. Погребали ги заедно и на паметника им написали: „На най-добрия актьор и най-добрия зрител.“ Завършекът на това произшествие е изразителен и трогателен, но е естетически лъжлив. Това съвсем не е история за най-добрия актьор и най-добрия зрител, а за това, как зрителят е загубил усет за условността на това, което става на сцената. Стилът е изкуствено културно образование, което възниква благодарение на материалната и духовната обработка на предмета, благо

¹³ Clark C. Aspects of prehistory. Berkely. Loy Angeles, London, 1970, p. 49—50.

дарение на неговото въвличане в системата на културата. Стилът е условен. Безусловността на стила, разбира се, невинаги води към гибел на актьора и зрителя (в печалното произшествие ситуацията е екстрена), но винаги води до гибел на изкуството.

Стилът трябва да поражда интензивна реакция у реципиента, но не в областта на реалното действие („най-добрият“ зрител в печалната история е в същност „най-лош“), а в сферата на сублимираната, изчистена от пряка практичност духовно-мисловна реакция, ориентирана не към конкретна постъпка, а към цялата му социална практика.

Условността, „антинатуралистичността“ на стила осигуряват неговото функциониране като безцелен (от гледна точка на преките практически задачи) и целенасочен (от гледна точка на най-широките задачи на социалната практика) естетически феномен.

3. СТРУКТУРА НА СТИЛА. СТИЛИСТИЧЕСКИ ПЛАСТОВЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Стилът е многопластов. В различните си пластове той включва в съкратен вид и целостта на авторската личност, и целостта на художествения замисъл на произведението, и типологическите черти на художественото направление, и цялата историческа традиция на художествената култура, на която се опира творчеството на поета.

1. Дълбок „пораждащ“ пласт на стила е този негов аспект, за който пише О. Шпенглер, когато нарича стила „прафеномен“ на културата, т. е. чисто съзерцание на идеята.¹⁴ Това определение има рационален аспект, който се проявява, когато му се придаде историческо звучене. „Прафеноменът“ в историята на културата е интонацията и тъкмо тя е „прафеномен“ на съвременния културен изказ (съвпадение на онтогенеза и филогенеза). Маяковски, описвайки процеса на раждането на стихотворния текст, казва, че отначало се ражда „мучене“, т. е. ритъмът и интонацията, които изразяват емоционалното състояние, естетическата ориентация и оценката, а след това всичко се облича в думи. Иначе казано, на пораждащото равнище на текста се намират темата, ритъмът и интонацията, а на породеното — смисълът. Такъв е онтогенетическият аспект на проблема.

Ако подходим филогенетически към него, ще видим, че в историята на културата на равнището на „прафеномените“ се формират тематическите, ритмическите и интонационните общности, които след това влияят върху смисловото съдържание на цялата култура от дадена област. Така например индоевропейската езикова общност очертава една твърде широка област на културата, която има тематическо, ритмическо и интонационно единство, обусловено от единството на историческата съдба на тези народи. При това езиковата общност не е единственото следствие на тази историческа и културна близост. Толкова е очевидна също общността за даден индоевропейски регион на такъв елемент от художествената култура като музиката. Именно отминаващото в глъбината на вековете единство на тематическите интереси, на ритмическата организация на дейността и интонационния строй на духовно-емоционалната структура на народното съзнание, израсло от единния исторически праопит, обуславя културната общност на даден регион и в известен смисъл единния стил на културното, единния стил на художественото мислене. Явно, че езиковите групи са същевременно и групи на ритмико-интонационна и най-широка темати-

¹⁴ Вж. О. Шпенглер. Закат Европы. Т. V. М.—П., 1923, с. 120, 121.

ческа общност. С други думи, първият стилистически пласт е най-широкото, регионалното, „пораждащото“ стилистическо единство.¹⁵

2. Над „пораждащия“ стилистически пласт¹⁶ се намира базовият породен пласт — стилът на националната култура. Тук пораждащата стилистическа общност (единният тематически и ритмико-интонационен фонд) придобива съдържателна конкретизация, която отчита целия исторически опит на съществуването и дейността (т. е. опита на културата) на даден народ. Първото „породено“ равнище е националният стил. Националната стилистическа общност може отчетливо да се фиксира чисто емпирически, тя е „познаваема“, и при известна културна подготовка само по стиловите признаци може да се различи произведение на руската музика от немската или френската. При добър превод на стихове на руски език дори ние ще почувствуваме националния колорит на френския или немския оригинал, защото стилистическата национална общност не се свежда само до езика, а се разкрива в ритмико-интонационното и тематично своеобразие на националната художествена култура.

3. Следващото породено равнище на стила е национално-стадиалният стил на даден народ, който се намира на определен етап на историческото, културното и художественото развитие.¹⁷ Такъв е стилът на френския класицизъм или на италианския барок. На това равнище стилистическата общност може да се стесни до един вид изкуство, например руският ампир (архитектура), и даже до един от жанровете вътре в един вид изкуство, като например стила на фаюмския портрет. От друга страна, стилистическата общност може да се разшири и да обхване не само феномени на изкуството, но и феномени на културата като цяло. Така М. Бахтин правилно говори за смехова култура на Средновековието, за карнавализацията и в анализа на стила на тези явления излиза далеч извън рамките на художествената култура, намирайки известна стилистическа общност във всички типове и аспекти от дейността на средновековния човек.

4. Исторически по-късно равнище на стилистическа общност е общността вътре във всяко от противоборстващите си и съперничащите си художествени направления. До определен исторически период национално-стадиалната общност няма по-нататъшно разчленяване и художественото направление и стадият на художественото развитие съвпадат, тъй като художествената култура не се разчленява на множество направления. В следкласицистичната епоха сложността на художествения процес се увеличава и той започва явно да се разчленява на противоборстващи художествени направления. Но колкото и да е висока степента на индивидуализация и несходство между произведенията на реализма, не можем да се съгласим с разпространеното мнение, че реалистичните произведения нямат стилистична общност. Ако беше така, не бихме могли от един цялостен поглед върху картината или по една музикална фраза да определим художественото направление, към което те принадлежат. Но тъкмо стилистическата цялостност на всяко, включително и на реалистическото произведение, и

¹⁵ Очевидно е, че наред с регионално пораждащия пласт на стилистическа общност има и общочовешко равнище на общност на цялата култура. Но този аспект може да се въведе в разглеждането на структурата на стилистическите пластове, ако би се оказало, че земната човешка култура не е уникална във Вселената. Последните хипотези (вж. работите на Шкловски) утвърждават уникалността на разумен живот във Вселената. Затова този пласт на дело е „ядро“ на стила, което ние разглеждахме по-горе при характеристиката на природата на стила.

¹⁶ „Пораждащ пласт“ е термин на Н. Хомски, който фиксира значението на дълбинните пластове на мисленето за езиковата форма на изражението му. Тук този термин ние употребяваме широко, като имаме пред вид и онтогенезата, и филогенезата в процеса на образуването и битието на стила.

¹⁷ В античността националният и стадиалният момент съвпадат, по-късно тяхното несъвпадение нараства.

неговата стилистическа типологична общност с други реалистични произведения ни дава възможност по първото впечатление да открием атрибуцията на направлението. Посочената тук стилистическа общност на феномени, които принадлежат към едно художествено направление, има тенденция към „пулсация“: тя може да се разшири и класицизмът като художествено направление слага отпечатък върху много културни феномени на епохата (парковата култура, етикета, модата и т. н.). От друга страна, стилистическата общност, обхващаща направлението, може да се стесни и да се конкретизира в различни школи и течения вътре в дадено направление. Тогава стилът на направлението се допълва от още едно равнище на разчленяване, на конкретизация и се появява още една степен на общност или по-точно „подобност“ — стилът на течението.

5. *Исторически твърде късно равнище на породена стилистическа общност е индивидуалният стил на художника.* Личността това е стилът, стилът — това е човекът, те са почти тавтологични в плана на тяхната естетическа проява и значение. Щом се консолидира личността, т. е. щом човек придобива самосъзнание и висока степен на своеобразие в ориентациите и типа дейност, веднага в изкуството навлиза индивидуалният стил. А. Блок пише: „Стилът на всеки писател е така тясно свързан със съдържанието на неговата душа, че опитният поглед може да види душата по стила, чрез изучаване на формата да проникне до дълбочината на съдържанието.“¹⁸

В редица буржоазноестетически школи (Г. Вьолфлин, О. Шпенглер) стилът се представя като безличностна характеристика на изкуството, като негова анонимна, всеобща форма. От този постулат е създадена вьолфлиновската идея за „история на изкуствата без имена“. В тази концепция се абсолютизира общокултурният подход към художествения процес, разкриват се черти на стила на епохата, но се игнорира възможността за лична изява на художника в стила, отрича се индивидуалният стил. А между впрочем това е твърде важен стилистически пласт в художественото произведение.

6. В XIX — XX в. личността започва да живее толкова интензивен живот в исторически ускорилото се време, че по-рано стабилните през целия човешки живот понятия — характер, индивидуалност, тип мислене, ориентация и т. н. — започват да претърпяват в творческия живот на художника толкова съществени промени, че индивидуалният стил придобива нова степен на конкретизация — появява се стилът на период от творчеството. „Синият“ и „розов“ период от творчеството на Пикасо имат различен стилистически израз, макар че в тях е запазена общността, скрепена от индивидуалния стил на художника (личността във всичките ѝ преобразования, дори качествени, запазва сърцевината на своето „аз“, т. е. пред нас се изправя втори същи човек. *Исторически по-късно равнище на стилистическа общност е стилът от известен творчески период на художника.*

7. В новата епоха на исторически ускореното време у гениалните художници понякога толкова интензивно протича духовният живот, че стилистическа цялостност и неповторимост придобива художественото произведение, всеки елемент от което е запазило върху си печата на тази общност. Произведението се оказва и жанрово, и стилистически неповторимо и оригинално. То придобива стилистическо своеобразие дори и по отношение на други шедьоври на същия художник („Медният конник“ на Пушкин, „Мъртви души“ на Гогол, симфонията на Бетховен). С други думи, *още едно породено равнище на стилистическа общност е стилът на произведението.*

8. През втората половина на XX в. се появява ново равнище на стилистическа общност — *стил на елемента в произведението.* Някои части, елементи, детайли в произведението, построени по принципа на колажа, са дадени в един стил,

¹⁸ А. Блок. Собр. соч. Т. II. М. — Л., 1962, с. 315.

други — в друг. Може да се разбере произходът на този процес: силата на напора от действителността, постоянното ускоряване на историческото движение, усложняването на света и неговото стилово многообразие, „съществуването“ и противоборството на стиловите стихии в самия живот създават „разриви“ на съзнанието, които на свой ред се отразяват в появата на мозаичност в стила на произведението. Това е особено характерно за колажите в живописата и музиката.

„Колажът е основан върху механичeskото съединяване на стила на разнородни елементи, което предизвиква, особено при едновременно съчетаване на различни пластове, впечатление за парадоксална несъвместимост.“²⁰ В колажа има не само цитиране на други произведения (както това е например при Бах), а механическа асимилация на фрагменти от чужди съчинения. На колажа е присъщо преднамерено „слепяване“, подчертаване на несъвместимостта, стилистическо сблъскване на „чуждеродни“ елементи. Някои първи тенденции в тази насока се появяват още у Стравински. Днес колажът намира приложение в музиката на Пендерецки, Лучиано Берио, Карлхайнц Щокхауер („Химни“), а също у редица съветски композитори — Шнитке (музиката към филма „И все пак аз вярвам“), на Денисов, на София Губадулина („Рубанят“), на Арве Пярт („Вас“). Полистилистическото произведение притежава художествена ценност, ако благодарение на другите равнища на стилистическа общност запази целостта си.

9. Друга плоскост на стилистическо единство и сходство е *епохално-стадиалната стилистическа общност*. Така например френският, немският и руският класицизъм имат единни стилистически особености. Тези особености са продиктувани: 1) от художествените взаимодействия, чийто исторически фокус е в дадения случай Франция — епицентър на културата на класицизма, 2) от общността на етапа на историко-културното развитие, обусловило сходството в начина на живот, похватите и формите на дейност и следователно в културата и нейния стил.

Освен стилистическата общност на разнонационалните феномени в художествената култура, които принадлежат към едни художествени направления, съществува още стилистическа общност, която може да се нарече *стил на епохата*. Последният клишира цялото стилово многообразие от художествените явления на дадена епоха дори тогава, когато те принадлежат към стилистически противоположни художествени направления.

Тази *епохална стилистическа общност* лежи в друга плоскост, от всички разгледани от нас дотук общности.

Понятието „стил на епохата“ е лесно приложимо към сравнително ранните периоди на художествено развитие. Обаче в ново време при цялото усложнение на художествения процес, при цялото нарастване в него на индивидуализацията, на своеобразието, на стилистическата отлика и оригиналност на произведенията те не загубват *епохалната типологическа общност*. Тъкмо тя съставя стила на епохата. Тази категория е призната и разработена от сериозния съветски изследовател П. Сакулин. Той разделя процеса на художественото развитие на крупни исторически периоди. Произведенията, появили се в тези периоди, носят върху си печата на стила на дадена епоха. С известно социологическо стесняване П. Сакулин така рисува художествения процес и значението, което има в него стилът на епохата: „Във всяка епоха, считано от първите векове на нашата история, населението се разпада на класи с тяхната неизбежна диференциация. Всяка класа живее своя културен живот. Класата-хегемон изразява водещата за дадена епоха степен на култура. Между класите съществува не само борба, но и постоянно взаимодействие и животът в края на краищата се отлива в единен културен процес. В резултат всяка епоха от народния живот има свой стил на култура, свое

²⁰ Музыкальная энциклопедия. Т.2. М., 1974, с. 870.

културно лице. Художествената литература творчески отразява както културния живот на отделни класи, така и културния живот на епохата като цяло.“²¹

Понятието стил на епохата и до днес предизвиква спорове и в съвременното литературознание има различни гледни точки по този въпрос. Обаче не могат да не се вземат пред вид сериозните теоретически аргументи, които привежда П. Сакулин в полза на това понятие: наличието не само на борба между класите, но и известно единство вътре в нацията; духът на епохата е намерил израз „в синтетическото творчество на великите писатели“ — например Данте, Пушкин и др.

Някои журналисти (например Л. Иличов) отричат понятието стил на епохата и „отлъчват“ от марксизма всеки, който дръзне да говори за тази общност с оглед на съвременната художествена култура. На пръв поглед тази позиция може да се стори убедителна. В изкуството се води остра идеологическа борба и на защитниците на ортодоксията им се струва, че всеки, който говори за стил на епохата, „застава“ на позицията на „единния поток“, на идеологическото „съществуване“ и т. н. Обаче всичко това са напразни и философски свършено неразумни опасения. Та нали диалектиката говори за *единството на борещите се противоположности*. Единството е относително, защото то се разрушава в хода на борбата, в резултат от качествено преобразяване на предмета. Борбата е абсолютна, защото тя довежда това единство до взрив. Настъпва качествено ново явление, ново единство, вътре в което се образуват нови противоположности, които влизат в нова схватка (борбата е абсолютна) и довеждат до нови качествени изменения и образуването на ново единство, което остава относително. Моля читателя да ме извини за това, че съм принуден да напомням азбучни истини на марксистката диалектика, но това налага защитата от защитниците на марксистката ортодоксия, които не съвсем здраво се опират на нейната почва.

Още Хераклит е разбирал добре, че ако няма единство на борещи се противоположности, то няма да съществува и тяхната борба. За да влезеш в борба с противника, трябва да влезеш с него в известно диалектическо съприкосновение, в „относително единство“. Без това относително единство армията ще воюва *покрай* неприятеля, противниците ще спорят в идеологическата борба един *покрай* друг. От такава борба не може да дойде реална победа над идеологическия противник. Всеки, който се придържа към изложените тук елементарни представи за диалектическите закони на развитието, не се намира в опасност да попадне в порочната теория за единния поток.

Стильът на епохата лесно се „усеща“ емпирически. Художествено подготвеният човек по един поглед над произведението, дори по откъси (фиксирайки например характера на „сцеплението“ на думите) може да определи епохата, към която принадлежи даден художествен текст. И определящ фактор в този случай ще бъде именно стильът на епохата.

Стильът е манифестация на културата като цяло, видим знак на нейното единство.²² Но тъй като цялото се усложнява, да се намери в него това единство става все по-трудно. Затова някои буржоазни учени са склонни да смятат, че в съвременната култура и изкуство няма единен стил на епохата и той може да бъде открит само в ранните стадии на културата. Обаче в действителност стильът на епохата е висше „идеално“ единство, което обединява множество частни единства. В индивидуалния стил се отразява не само неповторимото, но и типологията на личността на дадена епоха. Индивидуалният стил си взаимодействува със стила на епохата.

²¹ П. Сакулин. Русская литература. Социолого-синтетический обзор Литературных стилей. Ч. I, с. II.

²² М. Schapiro. Stile. — In: Anthropology Today. Chicago — Illinois, 1953, p. 287.

В хода на историческото и културно-художественото развитие на човечеството, както знаем, количеството на стилистическите общности нараства, едни от тях придобиват доминиращо значение, други минават на втори план, обаче нищо не изчезва безследно и наред с художествения прогрес настъпва усложнение и на художествената феномени, и на художествения процес като цяло, а така също нараства степента на сходство и различие в художествената култура. С други думи, *един от факторите на художествения прогрес, негова закономерност е нарастването на сложността на неговите феномени, нарастването на културно-стилистическите пластове в структурата на произведението, нарастването на степените и на неговата индивидуализация и различия, и на неговата общност с другите феномени на културата.*

Известно е, че само в обществото човек може да се обособи. Тази е формулата, която характеризира диалектиката на взаимоотношенията между личността и обществото. Подобна диалектика е присъща и на развойния процес на художествената култура, защото в известен смисъл в неговите феномени се повтаря моделът на личността. В този процес явно се усеща повишеното индивидуално несходство на произведенията, стигащо до жанровата оригиналност и стилистическата неповторимост на шедьовъра („Фауст“ на Гьоте, „Медният конник“ на Пушкин и т. н.). Същевременно нараства и степента на стилистическата общност: 1) „пораждащото“ регионално стилистическо единство; 2) националният стил; 3) национално-стадиалната стилистическа общност; 4) стилът на направлението (а също така школите, теченията); 5) индивидуалният стил на художника; 6) индивидуалният стил на творчески периоди на художника; 7) стилът на произведението; 8) стилът на елемента на произведението (колажност на стила); 9) стилът на епохата, който налага своя отпечатък върху всички изброени пластове на стила.

Структурната организация на стила у феномените на съвременната художествена култура, както ще видим, е сложна и многопластова.

4. СТИЛЪТ И НЕГОВОТО СЪОТНОШЕНИЕ С МЕТОДА И НАПРАВЛЕНИЕТО

Произведението е най-достоверната и сетивна реалност на изкуството. Но също толкова несъмнена е и реалността на типологическите съвкупности от произведенията на различни писатели. Изучаването на художествения стил е съществена задача, разрешима само при разкриването на вътрешната цялост на произведението и неговите връзки с определен начин на художествено мислене — методи, и с типологическа група произведения, т. е. с определена школа, течение, направление.

Методът, направлението, течението, стилът са близки категории. Те трябва да се разглеждат в дълбока зависимост. Предлага се следната концепция за тези категории.

Художественият метод като категория от гносеологията на изкуството ориентира литературата към предпочитано внимание към едни или други страни от действителността, върху една или друга нейна интерпретация. В тази постановка — да трактова света — се отразява идеологическата природа на метода, който се представя в това отношение и като категория от социологията на изкуството. Методът се осъществява в стила и направлението.

Стилът като категория на антропологията на изкуството („стилът това е човекът“) възплъщава и проявява типологията на авторовата личност. Като категория от онтологията на изкуството стилът е осъществен метод. Стилът като категория на диалектиката на художествения процес в снет вид съдържа в

себе си предишния художествен опит, традициите, той ориентира литературата предимно към един или друг пласт от художествената култура на миналото и към формиране на един или друг тип художествена култура. Като категория на гносеологията на изкуството стилът ориентира литературата към усвояване на света в светлината и въз основа на определена художествена традиция.

Художественото направление е генерална категория в диалектиката на художествения процес. Направлението възниква като художествена тенденция в развоя на изкуството. То е поле на напрежение, изникващо между два полюса — метода и стила, които ориентират художника към определен тип отношение към света и към изкуството (към художествената традиция). Художественото направление се определя от типологията на художествената концепция за света и я фиксира. Направлението е инвариант на теченията; теченията са варианти на типологическата художествена концепция за света. Направлението е съвкупност от програмните теоретически манифести и произведения, в които така или иначе се осъществяват тези декларации. Понякога една или друга съвкупност от произведения, програмно ориентирана към нов начин на образно мислене, практически се осъществява в недрата на старата школа.

Художественото направление е обективиран метод, начин на образно мислене, проявяващ се в определена художествена концепция за света. Художественото направление е закономерност в развоя на изкуството и отразява смяната на типологическите концепции за света, типовете художествена правда.

В направлението се разкриват художествено-идеологическите, светогледно-естетическите особености на художествения процес. До XIX в. направлението обикновено съвпада с художествената епоха, от края на миналия век това съвпадение изчезва по силата на интензивността на художествения процес и напрегнатата идейна и художествена борба в него.

Художественото направление отразява реалните исторически резултати от взаимодействието между традицията и новаторството, творческите постижения на исторически обусловения тип художествено съзнание. Художествената концепция за света, а следователно и принадлежността към направлението могат да обединят художници от противоположни политически, философски и други мирогледно-идеологически ориентации. Така например към романтизма принадлежи и Жуковски, и цял период от творчеството на Пушкин, и Куколник, и декабристите; към класицизма — и просветителите, и антипросветителите.

Художествената концепция се изразява чрез система от идеи, слети със системата от пластически образи, които имат обобщаващ смисъл и концептуално значение. Основните елементи на отразявания от изкуството свят определят историческата типология на структурата на художественото произведение и същността на художествената концепция за света. Съществуват три типа такива съставляващи елементи:

I. Личността: а) подсъзнанието на личността, светът на интуицията, на влечението и страстта, „нецензурираното“ съзнание и неговият поток, волята; б) съзнанието на личността, светът на мислите и чувствата, на целите, стремежите и желанията на човека, неговите „маски“, характерът на човека, неговото „аз“.

II. Обществото: а) обществената група и среда; б) партията и класата; в) нацията и народът; г) обществото и държавата; д) човечеството и историята.

III. Природата: а) природната среда; б) „втората природа“, създадена от човека; в) космоса, чието отражение в изкуството е неизбежно свързано с поставянето на висшите философски проблеми на битието.

Всички тези елементи, отразени в изкуството, се взимат в тяхното взаимодействие с личността, което създава редица пластове в структурата на художественото произведение: 1) вътрешното взаимодействие на човека със самия

себе си; 2) комуникациите на човека с друг човек; 3) социалните планове на общение и взаимодействие на човека; 4) глобално социално общение (човек — човечество, история); 5) взаимодействие с природната среда, заобикаляща личността; 6) взаимодействие с „втората природа“, заобикаляща личността; 7) човекът и космосът.

Художествената концепция за света се реализира чрез неговия типологически художествен модел, който е разкрит в произведението чрез наличието, трактовката и йерархическото разположение на всеки от седемте структурни пласта. Тази концепция по този начин се определя от това: 1) кой от седемте пласта йерархически доминира, 2) какви пластове липсват, 3) в каква последователност от доминиращия пласт са разположени останалите, 4) как се трактува всеки от присъстващите пластове, 5) в художествената концепция наред с този пластически модел за света влизат още и „непластически“ идеи (философски, политически, нравствени и т. н.). По този начин всеки път исторически се образува неповторима типологическа художествено-концептуална конструкция, която определя принадлежността на дадено произведение към определено направление. Тази конструкция, запазвайки основния си скелет, варира в различните течения и школи, в различните произведения, принадлежащи към дадено направление.

В процеса на историческия развой на изкуството настъпва промяна на доминантния пласт на художественото произведение. С други думи, процесът на смяната на художествените направления е процес на изменение на художествената концепция за света, който се разкрива чрез изменение на типологическата структура на художественото произведение. Художественото направление е инвариант на художествената структура на произведението. Всяка епоха издига свое водещо направление.

Средновековното изкуство, издигайки на пръв план духовното служене и любовта към висшето същество, в качеството на йерархически доминираща проблематика в илюзорна форма осмисля Вселената в нейното отношение към човека. Тази тенденция намира своето продължение у Данте, който поставя мирозданието в центъра на своята художествена концепция. „Божествена комедия“ дава структурата на космоса и отделя в нея място за човека и обществото (доминанта — седмият пласт). Този пласт доминира например в музиката на Бах.

Възраждането поставя в центъра на мирозданието личността, която се самоосъзнава чрез отношението си към другия (доминанта — вторият пласт).

Класицизмът поставя в центъра държавата и подчинява на нея човека (доминанта — третият пласт).

Романтизмът поставя в центъра на художествената концепция вътрешния мир на личността (доминанта — първият пласт: съзнанието на личността). Тази структурно-концептуална особеност е характерна например за музиката на Шопен.

Реализмът поставя в центъра на проблематиката на произведението човека и народа, комуникациите между личността и обществото (доминанта — третият пласт). Тази структурно-концептуална особеност е характерна например за музиката на Глинка.

В социалистическия реализъм личността на „капки се излива с масите“ в „железния поток“ на историята. Човекът, който е обусловен от историята и заедно с народа я създава, е център на проблематиката на новото изкуство (доминанта — четвъртият пласт). Такава е например концептуалната структура на симфониите на Д. Шостакович.

Така исторически се променят водещите художествени направления на епохата, а в произведенията се изменя доминиращият пласт и цялата тяхна структура.

Закономерност в битието на изкуството като процес (художественото развитие) е това, че изкуството е развиваща се система от художествени взаимодействия (различни равнища, видове и типове), прогресираща в посока към повишаване типа на художественото мислене (смяна на методи) и типове художествена концепция за света (смяна на направленията) при запазване на непреходното значение на създадените дотогава ценности. В този процес се изменят стиловете на направленията, а при неговото по-нататъшно ускоряване се появяват и изменят индивидуалните художествени стилове.

Целият художествен процес не вмести в руслото на основното направление на епохата, тъй като „няма явления в чист вид“ и „явлението е всякога по-богато от закона“ (В. И. Ленин). Литературният процес е по-богат от своята водеща тенденция. Законът е спокойното в явленията. Но процесът на литературата е неспокоен. В него има много неустойчиво. Направлението като закономерност на развитието улавя устойчивото; тази закономерност се „осъществява чрез своето неосъществяване“ (Хегел) и прокарва път през отклонението и случайността.

И така методът, направлението, стилът като естетически категории са инструменти за теоретическо „измерение“ и характеристика на литературата и изкуството. Те разкриват същността на изкуството от различни страни и в различни аспекти. Така методът, както вече подчертахме, разкрива преди всичко гносеологическите параметри на типа отношение на изкуството към действителността. Направлението разкрива историческата тенденция на художественото развитие и характеризира художествения процес в неговата историческа вертикала, в неговото възхождане към нови, по-сложни типове мислене, в неговия относителен художествен прогрес и от гледна точка борбата и художествените концепции. Накрая стилът разкрива антропологическата и онтологическата същност на произведението, неговата принадлежност към определен тип структурна организация.

Методът, направлението, стилът са също определени типове информация.

Методът дава информация на художника и на изкуството за света. Направлението дава информация на читателя за художествената концепция за света в даден тип изкуство. Стилът дава информация на света за концепцията на изкуството и на художественото произведение, принадлежащо към дадено направление и създадено с помощта на определен метод. Стилът информира реципиента за цялостния облик на културата чрез отделни нейни феномени, за цялостния облик на произведението посредством всеки негов елемент.

На стила като предимно онтологическа категория са присъщи тенденция към устойчивост, към глобален обхват на цели културни пластове, ориентация към изградения културен опит. Тенденцията към устойчивост, към запазване на общокултурния опит, към стабилност на единството на съдържателно-формалната структура довежда в някои художествени течения до консерватизъм, до неподвижност на стила.

Методът като предимно гносеологическа категория е сфера на търсене, на експеримент, на „изпробвания и грешки“, неговата тенденция е подвижност, изменчивост, ориентация към новото в живота, в природата и обществото, в културата и изкуството. Методът набляга на разширяване на опита. Стилът набляга на запазване на придобитото. Борбата между устойчивото, онтологическото-стиловото начало и подвижното гносеологическо начало, осъществено в метода, е вътрешен движещ импулс на художественото развитие, осъществено в направлението.

Методът се стреми да взриви устойчивата онтологическа консервативност на стила. Стилът се стреми да скове експериментално-изследователския патос на метода, неговото „непостоянство“ на търсещата мисъл. Разбира се, и в метода има своя устойчивост, свое клиширане на опита на образното мислене, обаче

тази устойчивост има много степени на свобода и е лесно подвижна и нарушима. Степените на свобода при стила не са много, образно казано, има известна централна неподвижна точка, около която свободно се върти стилистическото разнообразие и богатството на литературата. Между впрочем като точка, около която се консолидира методът, тя самата е подвижна и заедно с нея методът може да се измести.

„Студените“, многовековни консервативни формации (робовладелческата, феодалната), източните продължително-статистически форми на живот раждат култура със „студена“ структура, в която преобладава тенденцията към устойчивост, т. е. стилът „превалира“ над метода, стилът е „забележим“, а методът — немного. Не е случайно, че самата категория се появява в историята на естетиката сравнително късно и е формулирана ясно фактически едва в ХХ в. в съветската естетика. Това е свързано с обстоятелството, че „ускореното историческо време“ (понятие на В. И. Ленин) се отразява на характера на изкуството и в него особено се разкрива антиконсервативната, търсещата тенденция, олицетворена в метода.

„Горещите“ общества раждат „личностната“ тенденция, засилено търсене, подвижност на културата и предизвикват надмощие на авторитета на метода над авторитета на стила. Стилът като всеобща категория в ускорено движещото се общество не изчезва напълно, но се „губи“ (термин на Достоевски). Появява се и излиза на пръв план индивидуалният стил на художника като извънредно важна категория в онтологията на изкуството.

„Студените“, статичните общества особено ясно отразяват своята естетическа същност в неиндивидуализиран национален или епохален стил.

Стилът се поражда от изкуството и поражда изкуство. Той е резултат от определен художествен процес и е канонически изразителна, съдържателно-формална структура, която определя руслото на по-нататъшното развитие на художествения процес. Ако художественият процес е река, то художествените направления са нейна степен, нейни течения, а стилът е гранитен кей, който ограничава и обозначава неговите брегове. Ако продължим този образ, можем да си представим метода като наклонено русло, по което потокът тече и по протежение на неговите брегове минава кеят. Както реката няма по цялото си протежение кей и понякога се движи в капризно извити, а понякога и в несигурни брегове, така и в художествения процес не по цялото му протежение има твърдо очертани стилистически особености. Има периоди и направления в художественото развитие, които се разкриват в аморфния стил, в псевдостила, в стилизацията.

Методът е похват за художествено осъзнаване на живота от изкуството. Стилът е самоусещане на изкуството. Естетиката, която дава теория на стила, е самосъзнание на изкуството. Направлението е негово самоосъзнато движение на художествения процес.

Стилът съвсем не е резултат от преднамерено и изчислено, рационално-намислено изкуствено построяване на произведението. „Съзнателният, преднамереният, изкуственият стил е лъжлив стил.“²³ Стилът се предизвиква на живот от „безсъзнателния, непреднамерен стремеж към дейност“²⁴.

Стилът винаги има свой инвариантен епицентър в художествения процес и вариативна периферия. В тези епохи (новото и най-новото време), когато художественият процес се разбива на редица направления, всяко със своя стилистическа окраска, чистотата на стила става неосъществима. Активността на художествените взаимодействия и взаимовлияния е толкова огромна, че худож-

²³ О. Шпенглер. Закат Европы. Т. I. М. — П., 1923, с. 211.

²⁴ Пак там.

никът не успява да запази на практика стилистическата чистота. Това още повече засилва стилистическата вариативност дори вътре в едно направление на изкуството.

5. МЕТОДОЛОГИЯ НА СТИЛОВИЯ АНАЛИЗ

Стилът се характеризира като избор от налични възможности, а също и като граматическо отклонение.²⁵ При това някои изследователи предприемат опити (засега малко плодотворни) да въведат стилите правила непосредствено в граматиката. Р. Якобсон²⁶ и Е. Станкевич²⁷ считат, че стилът на поетическия език се образува по пътя на повторното налагане на граматическите отношения. Стилите правила се трактуват като свойства на граматиката, засягащи последната линия на пораждането. От тази гледна точка стилът е отклоняваща се граматическа форма. Тя се появява в резултат от прилагане на стилите правила към „обикновеното“ изречение, намиращо се на последния стадий на трансформационното пораждане. Анализът на стила се изгражда върху две главни операции:

1) реконструкция на граматически нормативното изречение, което лежи в основата на стилизованото изречение;

2) разкриване на взаимоотношенията между тези две изречения.²⁸

След като бъдат разкрити, тези взаимоотношения придобиват форма на стилите правила, които конституират похватите на превръщане на „обикновените“ изречения в текст, който притежава стил. Разкриването на стила се постига чрез съпоставяне на стилистически маркиран текст със синтактически и граматически правилно оформен текст. Главна роля в стилистическите правила играят правилата на заместване, на усета и субституцията (замяна на един елемент в текста с друг, средство за представяне на дадената информация в ново „оформление“).

Стилистически немаркираният, „обикновен нормативен“ език, който е „точка за отчитане“ в стилистическия анализ, в различните концепции терминологически се обозначава различно. Така за Ролан Барт това е „нулевата степен на писмото“, а за Рене Балибар това е „ученическият език“.²⁹ Но в единия и в другия случай става дума за търсене на „неутрална основа“ на езика, върху която се напластява или по-точно от която се отклонява индивидуалният стил на художника, който показва неговата социална ориентация и неговите лични духовни качества.

Разглеждането на стила на произведението посредством характера и степента на неговото отклонение от граматическата „норма“, т. е. от „нулевото равнище на писмото“ или от „правилната“ реч е конкретно приложение на най-важния принцип на херменевтиката: за да може „Азът“ да познае „Другия“, е необходим „Трети“ („средният термин“ в терминологията на Дилтай).³⁰

²⁵ Вж. W. M. Russell. Some style for transformational grammar. — In: Linguistics, The Hague — Paris, 1975, No. 157, p.87—101.

²⁶ R. Jacobson. Linguistics and poetics. — In: Style in language. N. Y.—L., 1969, p.355—377.

²⁷ E. Stankiewicz. Poetic and non-poetic language in their interrelation. — In: Poetics. W-wa, 1961, p.11—23.

²⁸ Явно тази методологическа техника, родена в лингвистиката и литературознанието, има общоестетическо значение и може да се прилага и за анализ на музикалния стил. Затова е нужно да се разкрие „интонационната подоснова“ на музикалната фраза и да се сравни с нейния реален стилистически маркиран вид в произведението.

²⁹ R. Balibar. Les français fictifs. P., Libr. Hachette, 1974, p.295.

³⁰ „Аз“ и „Вторият“ не са затворени монади, а някакви модуси на този „Трети“, общо с тях начало, и само в качеството на такива модуси ние можем да общуваме помежду си. Ние не сме отворени един за друг, защото сме отворени за този трети, в същност сякаш негови собствени състояния и нашето общение, което в дадения случай е историческо познание, е от тази гледна

В процеса на стилистическия анализ трите херменевтически термина се конкретизират по следния начин: „Аз“ е изследващият произведението критик; „Вторият“ е стилистически маркираният текст, в който е изявена неповторимата индивидуалност на художника; „Третият“ („средният термин“) е безцветно, безлично, стилистическо немаркирано изказаната информация, която се съдържа в текста („нулевото равнище на писмото“).

Този херменевтически подход е насочен към разкриване на индивидуалния стил на художника, свързани с дълбоките особености на неговата творческа личност. Стилът в този случай се изявява като „тяло на смисъла“ (термин на Рикерт), а анализът е насочен към познание не на „говорещия“, а на „казаното“ от него.

На пръв поглед много странно звучи известният Пушкинов стих:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Това признание ще престане да ни изглежда странно, щом осъзнаем, че тук Пушкин има пред вид художествено-стилизованата реч, т. е. по определен начин отклоняваща се от обикновената граматическа норма. Реч с „граматическа грешка“ е стилистически маркирана. Стилът е винаги „грешка“ по отношение на „нормалната“, естествена реч. Като се спира на посочените по-горе редове от Пушкин, литературоведът Я. О. Зунделович вярно отбелязва, че те „... съвсем не са нито парадокс, нито шега, а трябва да се схващат като образен израз за природата на поетическото творчество, като живопис на словото, в която (живопис) широко и свободно се използват безграничните възможности не само на лексиката, но и на граматиката“³¹.

Стилът в музиката също е гениално отклонение от установената „норма“, плодотворна „грешка“, която разширява хоризонтите на интонационно-концептуалното разбиране на човека и света.

Стилът се проявява и зависи: 1) от отношението на литературния език към нормата; 2) от функцията му в обществената комуникация; 3) от характера на формата на общуване (писмен текст, устна реч); 4) от използването на емоционално-експресивни средства на езика.³²

Пораждащото и национално обусловеното равнище на стила се разкриват чрез интонационния анализ на текста, а индивидуалният стил се разкрива чрез лингвистическия анализ, който фиксира отклоненията от семантичката и граматическата норма. Стилът на направлението се разкрива посредством анализ на типологията на концептуално натоварената структура на художественото произведение (изследване на последователността, наличността и доминантността на седемте възможни пласта на произведението). Накрая стилът се разкрива при изследване на общите структурно-онтологически клишета във всеки феномен на художествената култура.

точка начин за битието на този трети, неговото взаимодействие със самия него, неговата актуализация“ (П. П. Гайденко. Философская герменевтика и ее проблематика. — В: Природа философского знания. Ч. I. М., 1975, с.145).

³¹ Я. О. Зунделович. Етюды о Тютчеве. Самарканд, 1971, с.10.

³² J. Rosenberg. Latviešu valodas praktiskā stilistika. Riga. Zvaigzne, 1976.

ПО ВЪПРОСА ЗА ПРИРОДАТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД

Николай Николов

В последно време в Съветския съюз и у нас оживено се обсъжда, както е известно, въпросът за същността на социалистическия реализъм и перспективите на обогатяването и развитието му. Израз на посоченото повишено внимание на литературоведите-марксиста към този винаги актуален въпрос е и международната среща на критиците в редакцията на сп. „Вопросы литературы“.¹

Плодотворното обсъждане на изключително трудния и многоаспектен въпрос за същността на социалистическия реализъм предполага наличието на редица предпоставки. Една от тези необходими предпоставки е адекватното разкриване на природата на художествения метод. Това е безусловно необходимо поради обстоятелството, че социалистическият реализъм е (независимо от своеобразието си) тип художествен метод. То е необходимо, малко по-иначе казано, защото и в този случай е в сила положението, че частта носи в себе си в диалектически смет вид природата на природното цяло.

Изтъкнатото предполага и обяснява в много голяма степен едно усилие за обосноваване постановка на въпроса за природата на художествения метод.

* * *

Всеки, който по някакъв повод и в някаква връзка се е занимавал с въпроса за природата на художествения метод, знае, че той се поставя и изследва в публикациите само на „чистите“ естетици и на литературоведите. Теоретиците на останалите видове изкуства обикновено гледат на художествения метод като на нещо разбиращо се от само себе си (макар че това не е така) и използват най-често готови, създадени от естетиците-теоретици, определения-формули, чиято научна стойност невинаги е на необходимото равнище.

Визираното състояние би могло да се разглежда все пак като половин беда, ако предлаганото от литературоведите по въпроса за природата на художествения метод беше в своя обобщен израз безспорно и убедително. За съжаление обаче то не е.

Много от литературоведите-теоретици, които биха се съгласили с направената оценка, вероятно ще възразят веднага, че това състояние има своето обяснение и оправдание в редица факти. Те ще изтъкнат по всяка вероятност, че въпросът за същността и спецификата на художествения метод беше поставен в съветската естетика и литературознание едва в края на 20-те години, като се тръгна

¹ Вж. И вновь — проблемы метода. — Вопросы литературы, 1977, №7, с.16.

от философското разбиране за метода като такъв, за метода като специфичен феномен на съзнанието. Няма да пропуснат да отбележат може би и това, че още в началото на своето формиране понятието „художествен метод“ изпита неблагоприятното влияние на теоретиците-вулгаризатори, изхождащи от основните идейно-естетически принципи на Пролеткулта и РАПП.

Въпреки безспорността на изтъкнатото обаче би могло да се очаква, че в литературознанието е вече налице едно еднозначно и удовлетворено решение на въпроса за същността и спецификата на художествения метод. Това би могло не само да се очаква, но и да се изисква от литературознанието. А би трябвало да се изисква от него, защото пет десетилетия в рамките на нашия динамичен век не са чак толкова кратък период и защото Пролеткултът и РАПП са минали отдавна в историята, а марксистко-ленинската философия е издигнала много интересни и плодотворни теоретико-методологически съображения за същността на метода като такъв, които би могло да бъдат използвани като изходна основа за изясняване същността и спецификата на художествения метод.

Назависимо от това обаче марксисткото литературознание и до днес все още не е предложило едно достатъчно обосновано *еднозначно* решение на въпроса за природата на художествения метод. Между впрочем тази констатация е направена и в литературната енциклопедия. „... в съветското литературознание — се изтъква там — не е достигнато единно отношение към метода (към художествения метод — Н. Н.) като към необходима научна категория.“² А отсъствието на споменатото „единно отношение“ намира израз покрай другото и в недостатъчното разграничаване или даже отъждествяване на термина „художествен метод“ с термините „литературно направление“ и „литературна школа“, съответно на явленията, означавани с помощта на тези термини, независимо от това, че те не са тъждествени.

Посоченото необходимо „единно отношение“ към художествения метод не е достигнато все още (наред с някои други причини) и поради наличието в изкуствознанието и в литературознанието в частност на един с нищо необясним и в болшинството случаи безплоден емпиризъм, и на един сектантски херметизъм, който намира израз най-често в игнорирането на резултатите от изследванията във философията и логиката по въпроса за същността на метода. Изтъкнатият херметизъм намира израз в наличието на едно нежелание (продиктувано от болезнен стремеж за подчертаване на от никого неоспорваната специфика на изкуството и на художествената литература специално) и по-рядко неумение от страна на повечето литературоведи, занимаващи се с този въпрос, да се съобразят с простия и безспорен факт, че изясняването на въпроса за метода (значи и за същността на художествения метод) е от компетенцията на философията и логиката, а не на естетиката и изкуствознанието. Необяснимо защо на повечето от тях им е трудно да разберат, че от компетенцията на естетиката и изкуствознанието са въпросите за *спецификата* на художествения метод и още по-специфичното му функциониране в различните в момента съществуващи изкуства, въпроси, достатъчно сложни сами по себе си, разработката на които в никой случай не е по-маловажна от решаването на въпроса за същността на метода.

Във връзка с гореказаното би било несправедливо да отменим и да не споменем някои, макар и все още малобройни, плодотворни опити за обоснована постановка на този въпрос, опити, в които се отчита обстоятелството, че процесът на по-нататъшното задълбочаване на диференциацията на науките се съпътствува от процеса на тяхната все по-многогранна интеграция, осъществяваща се при това на една много по-висока теоретико-методологическа основа. Малко по-конкретно казано, в случая имаме пред вид опита на някои наши из-

² Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М., 1967, с.805.

тъкнати литературоведи да обърнат вниманието на активно и специално занимаващите се с въпросите на литературознанието изследователи, че за разработката на повечето от основните въпроси на литературознанието са необходими (поради тяхната сложност и многостранност) обединените усилия на учени от различни области на знанието и във всеки случай — на литературоведи, философи, социолози, психолози и кибернетици.³

Вярна в основата си и плодотворна мисъл, но за съжаление засега тя има характер все още само на методологическо пожелание. А като се има пред вид практиката на мълчаливо игнориране от страна на болшинството литературоведи на пожелания от подобен род, може с основание да се предположи, че то ще си остане още дълго време, макар и конструктивно, но само пожелание.

Споменатият херметизъм, присъщ в твърде голяма степен на литературознанието, би бил половин беда, ако литературните критици и занимаващите се с теорията на литературата вземаха под внимание поне резултатите от изследванията на естетиката по този въпрос, които са далеч по-убедителни, отколкото резултатите от собствените им изследвания, но и това се наблюдава много рядко.

Впрочем, за да не бъдем обвинени в голословност, ще приведем разбиранията на някои от водещите съветски литературоведи по този въпрос. При това ще започнем с източници, които имат не частно значение, а характер на почти задължителни за изучаване учебни пособия. За Ф. М. Головенченко например художественият метод е „... основен начин, най-важен, основен принцип за художествено изобразяване на действителността в изкуството и литературата“, или, което е все същото, той представлява съвкупност от „... общите за редица писатели принципи за подбора, изобразяването и оценката на явленията на действителността и от принципите на типизацията“⁴. А Г. Л. Абрамович, който също не се интересува от генезиса на художествения метод, е още по-лаконичен. Художественият метод представлява според него „съвкупност от най-общите принципи за изобразяване на живота, присъщи на писателите от една епоха, близки по своите естетически възгледи“⁵.

Почти същото разбиране за природата на художествения метод развива и Л. И. Тимофеев в едно от последните издания на своя многократно преиздаван учебник по теория на литературата. „Методът в последна сметка — обобщава той — това е естетическото отношение на изкуството към действителността, което се формира в даден исторически период, в дадена историческа среда като осъществяване на общите свойства на изкуството в индивидуална историческа обстановка... Художественият метод в изкуството — завършва своята мисъл Л. И. Тимофеев — се проявява в исторически обусловеното единство на творческите принципи на редица писатели, изразяващо се в общата трактовка на основните проблеми, които възникват пред изкуството във всеки и в даден исторически период...“⁶

По аналогичен начин се поставя и решава въпросът за същността на художествения метод в Кратката литературна енциклопедия и в Речника на литературните термини. А това са издания, които поради характера си претендират да унифицират съществуващите в литературознанието схващания за художествения метод. „Най-употребяваните съвременни определения на метода — се казва в енциклопедията — са: „начин на отражение на действителността“, „принцип на нейната типизация“, „принцип на развитието и съпоставката на образите, изразяващи идеята на произведението, принцип на разрешения на образни ситуа-

³ Вж. А. Натев. Литературознание и изкуствознание. С., 1969, с.136, 152; П. Данчев. Трудната мисия на критиката. — Народна култура, бр.26, 24 юни 1972.

⁴ Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. М., 1964, с.298.

⁵ Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1965, с.288.

⁶ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1971, с.107—108.

ции“, „... само самият принцип на подбора и оценката от писателите на явленията от действителността“⁷.

Интересуващият се от разглеждания в статията въпрос читател, пожелал да се осведоми как той се изяснява в Кратката литературна енциклопедия, ако не е достатъчно внимателен, може да се заблуди и да допусне, че авторът на статията за художествения метод в енциклопедията е поставил и осветлил и въпроса за генезиса, а оттук и за характера на художествения метод, понеже той изтъква, че „съвременната марксистическа концепция за метода изхожда от основите на теорията на отражението и от достиженията на прогресивната естетическа мисъл“⁸. От контекста обаче става ясно, че авторът на статията в енциклопедията има пред вид само безспорното за философите, естетиците и литературоведите-марксиста положение, че художествената литература е специфично отражение на действителността, положение, което е безспорно само по себе си, но няма пряко отношение към същността на художествения метод.

Както отбелязахме вече, почти по същия начин се изяснява въпросът за същността на художествения метод и в Речника на литературните термини. Там художественият метод се разглежда като „Подход за изследване на действителността или произведенията на изкуството . . . система от исторически обусловени творчески принципи, от които група писатели, близки по идейно-естетически позиции, се ръководят при подбора, обобщаването и оценяването на жизнените факти и при създаването на литературни произведения“⁹.

Логически завършек на тези твърде общи и абстрактни разсъждения за художествения метод е бъдещото, меко казано, недоумение възражение против безспорното положение за връзката между художествения метод и предмета на изкуството. Разглеждайки художествения метод като „... естетическа категория, означаваща начина на познанието и отражението на действителността“¹⁰, И. Б. Астахов възкликва: „... Художественият метод се разглежда не като начин на естетическо отношение на изкуството към действителността (познание и отражение), а като нещо обусловено от самия предмет. Колкото предмети, толкова и начини!“¹¹

Не може да се каже, че приведените разбирания на литературоведите-марксиста по въпроса за характера на художествения метод са изцяло погрешни, че в тях няма частица истина. Частица истина в тях има, но тя почти се удавя в абстрактността и едностранчивостта на разсъжденията им. По повод именно на такива и подобни на тях разбирания Т. Павлов още в края на 30-те години писа: „Повечето автори, в това число и някои материалисти, определят научния метод като *съвкупност от средства и начини* (курс. м. — Н. Н.), посредством които се постига или, което е едно и също, се осъществява научното познание.

В това определение на метода несъмнено се съдържа известна част от истината, но несъмнено е също, че то се явява твърде общо и формално, така че всеки идеалист би се подписал под него с двете си ръце.“¹²

Смисълът на бележката на Т. Павлов, чиято концепция за метода споделя безрезервно такъв изтъкнат наш литературовед като Г. Димов,¹³ се заключава в това, че той решително възразява против игнорирането на въпроса за генезиса, източника на метода и на художествения метод в частност. Той възразява про-

⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М., 1967, с.801.

⁸ Пак там, с. 804.

⁹ Речник на литературните термини. С., 1970, с.566—567.

¹⁰ И. Б. Астахов. Творческий метод и мировоззрение. — В: Эстетика сегодня (актуальные проблемы), сб.2, под ред. И. Б. Астахова. М., 1971, с.6.

¹¹ И. Б. Астахов. Цит. ст., с. 7.

¹² Т. Павлов. Избрани произведения. Т.5. С., 1962, с.478.

¹³ Вж. Г. Димов. Годор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика. С., 1974, с.101—103, 123—126.

тив това, че в такова едно разбиране не е фиксирана действително съществуващата връзка между метода и обекта за изследването или художественото отражение, на който той се използва. С други думи, такова едно разбиране за природата на метода не съдържа в себе си отговора на въпроса за неговия произход и следователно за неговата същност — дали той е *отражение* на иманентните закономерности на обекта, приложено съзнателно и целенасочено обратно за по-нататъшно изследване или художествено възпроизвеждане на този същия и други обекти (диалектикоматериалистическо решение на въпроса), или пък е чисто логическа конструкция, *апприорно* присъща на съзнанието на съответния изследовател или художник (идеалистическо решение на въпроса).

Изобщо предлаганото от цитираните литературоведи решение на въпроса за характера на художествения метод е едностранчиво поради това, че те се опитват да направят, образно казано, втората крачка, преди още да са направили първата. Опитват се да разглеждат художествения метод *само* като начин, *средство* (оръдие) за изследване на действителността или за нейното художествено възпроизвеждане, забравяйки при това, че той е *резултат* от това нейно изследване или художествено възпроизвеждане, забравяйки, още по-точно казано, че той (методът) е резултат от *отражението* на действителността. А забравянето или игнорирането на това обстоятелство има изключително (ще се опитаме да покажем това по-нататък), бихме казали, съдбоносно значение за изясняване природата на метода и на художествения метод специално.

На игнорираната от болшинството литературоведи страна на въпроса за художествения метод обръща внимание (макар и в малко абстрактна и неопределена форма) най-напред съветският естетик В. Муриан, изхождайки от мисълта на Т. Павлов, че „... художественият метод подобно на научния в същност съвсем не би бил метод, ако не се определяше преди всичко и главно от самите обективно реални закономерности, обусловени от закономерностите на съществуване и развитие на обективно реалните обществени и природни неща и явления“¹⁴. „Методът — пише В. Муриан — е осъзнаване на формите на вътрешните закони, според които се развива и движи съдържанието. Методът отразява вътрешните закони на движението на съдържанието, закони, намиращи се не вън от съдържанието, а вътре в него и съставляващи част от самото съдържание на дадена област от явления.“¹⁵

От тази гледна точка подхожда към метода и Ю. Б. Борев, като акцентира специално на безспорно съществуващата връзка между метода на изкуството и неговия предмет. В същност И. Б. Астахов полемизира с него против добросъвестното констатиране на изтъкнатата взаимовръзка. „Художественият метод — подчертава Ю. Б. Борев — е аналог на предмета на изкуството... Предметът на изкуството, взет в светлината на практиката, обуславя неговия художествен метод. Но художественият метод не е резултат от огледално отражение на предмета. Предметът на изкуството е жизнена основа за неговия художествен метод. Художественият метод е *резултат* (курс. м. — Н. Н.) от активното, творческо отражение на предмета на изкуството, възприет през призмата на общия философско-политически мироглед на художника.“¹⁶

Същото разбиране (в малко по-разгърната форма) защитава и О. В. Лармин. Изтъквайки, че художественият метод е „начин на познание“ и „начин на преобразуване на действителността“¹⁷ (това според него е една от общите черти

¹⁴ Т. Павлов. Некоторые методологические вопросы эстетики. — В: Проблемы эстетики. М., 1958, с.21.

¹⁵ В. Муриан. Эстетический идеал и художественный метод. — В: Творческий метод, под ред. В. А. Разумного. М., 1960, с.148.

¹⁶ Ю. Б. Борев. Основные эстетические категории. М., 1960, с. 375.

¹⁷ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. М., 1964, с. 32.

на научния и художествения методи), О. В. Лармин се присъединява безрезервно към издигнатата и защитавана от Т. Павлов, А. Караганов и Ю. Борев теза, че характерът на художествения метод е обусловен от предмета на изкуството.¹⁸ Освен това той на много места в книгата си изтъква, че художественият метод се проявява в подбора на фактите за художествено пресъздаване, в тяхната естетическа оценка и обобщаване и в окончателното създаване на художествената творба.¹⁹

М. С. Каган не прибавя почти нищо ново в своите иначе много интересни „Лекции по марксистко-ленинска естетика“ към казаното от неговите предшественици-естетици по въпроса за природата на художествения метод, ако не се смята опитът му да подходи към изясняването на въпроса от семиотическа гледна точка. „Представлявайки познание и оценка на действителността, изкуството — пише М. С. Каган — е същевременно особена система от знаци, призвана да предава на хората влаганото в нея духовно съдържание. Оттук следва, че методът на художественото творчество трябва да има и семиотична страна, т. е. да бъде определен начин на „кодирание“ на добиваната от художника информация.“²⁰

Изтъкнатото разбиране на част от съветските естетици по въпроса за характера на художествения метод представлява несъмнено крачка напред в сравнение с разбирането на болшинството литературоведи по същия този въпрос. Основанието за такава оценка се съдържа във факта, че имайки пред вид почти всичко, на което обръщат внимание литературоведите, естетиците акцентират специално на зависимостта на художествения метод от предмета на изкуството (нещо, което част от литературоведите не само че нямат пред вид, но дори и оспорват), разглеждайки метода като аналог на действителността, като специфично отражение.

Независимо от изтъкнатите достойнства решението на въпроса за същността на художествения метод, предлагано от естетиците, също не може да бъде разглеждано според нас като напълно удовлетворително в този си вид. То не задоволява напълно, защото в него не се съдържа отговор на редица по-частни, съставни въпроси, чрез които в същност съществува по-големият въпрос за характера на художествения метод.

Става дума главно за това, че споменатите естетици не извличат всички произтичащи от постановката им следствия. А още по-точно казано, подчертавайки с основание, че методът, художественият метод в частност, е *отражение* на закономерностите на предмета на изследване или на художествено отражение, те не правят необходимата съпоставка между теорията и метода. А такава съпоставка е повече от наложителна, тъй като и теорията е отражение на своя предмет. Споменатите естетици и мислещите като тях освен това не са достътъчно убедителни, когато правят опит да изяснят въпроса за формата, в която съществува отражението, означавано с термина „метод“. Твърдението им, че методът съществува само във формата на регулативни *принципи*, т. е. само във формата на нещо, което има чисто *теоретичен* характер, може според нас да бъде оспорвано. И накрая в решението на споменатите естетици не се съдържа обяснение на инструменталния характер на метода, макар всички те (заедно с лите-

¹⁸ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. М., 1964, с.36—37.

¹⁹ Ако се съди по идентичния подход, по еднаквата структура на изложение и по аналогичното решение на въпроса, а така също и по съпадението на годината на издаването, О. В. Лармин е автор и на статията за художествения метод в Краткия речник по естетика (повторена почти буквално в основната ѝ част в Речника на литературните термини), в която художественият метод се разглежда като „... съвкупност от исторически обусловени принципи на художествения подбор, на обобщението, на идейно-естетическата оценка на действителността от позициите на определен естетически идеал и съответстващите на тях начини на художествено отражение на действителността в изкуството“ (Краткий словарь по эстетике. М., 1964, с.193).

²⁰ М. С. Каган. Лекции по марксистко-ленинска естетика. С., 1969, с.643.

ратуроведите) да признават и да твърдят, че той е средство, инструмент за познание или за художествено отражение. „изобразяване“ на действителността или на отделни нейни страни.

* * *

Като изходна основа за обоснована постановка на въпроса за природата на метода и на художествения метод в частност може според нас да бъде използвана една мисъл на Т. Павлов. Да бъде използвана мисълта му за това, че „... научният метод е вътрешна закономерност на движението на човешкото мислене, взето като субективно отражение на обективния свят, или, което е едно и също, като „пресадена“, „преведена“ в човешкото съзнание обективна закономерност, използвана съзнателно и планомерно като оръдие за обяснение и изменение на света“²¹.

Приведената мисъл на Т. Павлов може да бъде използвана като изходна основа за едно защитимо изясняване на разглеждания въпрос, защото в нея като във фокус е събрано основното, което диалектикоматериалистическата гносеология и логика са казали по него. Във всеки случай главните достойнства на това негово разбиране намират израз в няколко взаимосвързани момента. На първо място, за разлика от повечето литературоведи и естетици (подхождащи твърде често, както показахме, едностранчиво към изясняване на разглеждания въпрос) Т. Павлов подхожда към разкриването на най-дълбоката, интимна природа на метода съобразно със собствените ѝ същностни особености, т. е. многостранно. А това по-конкретно означава, че той разглежда метода едновременно и като *резултат* от отражение на действителността (като отражение), и като *средство*, инструмент за нейното по-нататъшно познание и евентуално изменение.

Второ, Т. Павлов разглежда метода като закономерност, а не като нещо случайно и несъществуващо. При това пояснява, че когато говорим за метод, ние имаме пред вид не обективната по съществуване закономерност, а обективната само *по съдържание* и субективна по форма, по съществуване закономерност. С други думи, той има пред вид, макар и имплицитно, неявно (в други свои работи обаче изтъква това експлицитно, изрично), че в обективната природна и социална действителност няма и не може да има методи, т. е. той има пред вид, че методът е елемент на съзнанието. А тъй като съзнанието е отражение на битието, то и методът, представляващ функционираща по специфичен начин закономерност на съзнанието, ще бъде отражение на иманентно присъщата на определени страни на битието *обективна по съществуване и по съдържание* закономерност. Присъща на онези страни на битието, които вече са станали, стават и ще стават предмет на научно познание или на художествено отражение.

И накрая Т. Павлов, разглеждайки метода като оръдие, средство (инструмент) „за обяснение и изменение на света“, обръща специално внимание на характера на неговото функциониране. Обръща внимание и на другата страна на метода, в която в същност намира израз неговата специфика, тъй като, взет само със своята първа страна (като резултат от отражение), той трудно може да бъде отличен от теорията, представляваща също отражение, а по-точно — резултат от отражение. Иначе казано, Т. Павлов в този случай обръща внимание на характера на функционирането на метода, на използването на това отражение, означавано с термина „метод“, подчертавайки, че то винаги е съзнателно, целенасочено и планомерно.

Мисълта на Т. Павлов наистина може и следва непременно да бъде използвана като изходна основа за изясняване природата на метода и на художествено

²¹ Т. Павлов. Избрани произведения. Т.5. С., 1962, с.480.

вения метод специално; но именно *само като изходна основа*. Това е така, защото въпреки присъщите ѝ изтъкнати от нас достойнства и в нея не се съдържа достатъчно конкретен отговор на първите два от въпросите, на които не отговарят и естетиците. И в неговата мисъл не се съдържа достатъчно конкретен отговор на въпросите: а) за съотношението между теория и метод; б) за формата, в която съществува отражението-метод. А без тези отговори въпросът за същността на метода си остава все още неизяснен докрай.

Когато говорим за формата, в която съществува отражението-метод, ние имаме пред вид, че диалектикоматериалистическото уточнение на разбирането за същността на метода, съдържащо се в съответните публикации, фиксирайки основното за метода — това, че той е *резултат* (и процес) от субективното отражение на обективните иманентно присъщи закономерности на обекта, — не отчита една също така съществена особеност на метода, нещо, без което самият той и неговото взаимоотношение с миросгледа в творчеството на художника трудно могат да бъдат разбрани. Става въпрос за това, че в общоприетите определения на метода, където той с основание се разглежда като отражение, се приема като нещо разбиращо се от само себе си, че *принципите* (представляващи основен елемент на теорията) са *единствената форма*, в която може да съществува това отражение. С други думи, почти всички, пишещи за метода, го разглеждат само като нещо *теоретично*, само като функционираща по специфичен начин теория. И като допълнение към това тогава, когато става въпрос за спецификата на художествения метод към съществителното „принципи“, се прибавя прилагателното „творчески“. Известно е обаче, че за метод става въпрос най-често при научни търсения (изследвания), чиято цел е достигането на истината. Но „... без „човешки емоции“ никога не е имало, няма и не може да има човешко *търсене* на истината“, защото „... историята на идеите е история на смяната и *следователно* на *борбата* на идеите“.²² А борбата е немислима без емоции и чувства.

Тази много често цитирана мисъл на В. И. Ленин се привежда обикновено в подкрепа на тезата за единството и взаимодействието на интелекта, разумното мислене и емоциите в духовната и практическата дейност на човека. И това е правилно. Привеждането на тази Ленинова мисъл в подкрепа на изтъкнатата теза е уместно и основателно, но тя има и много по-дълбок смисъл. Във всеки случай повече от очевидно е, че В. И. Ленин, обобщавайки фактите в това отношение, разглежда човешките емоции и чувства като *средство* за духовно усвояване и евентуално художествено възпроизвеждане на действителността, т. е. *като елемент на метода*. Друг въпрос е вече това, че образните и необразните елементи на метода имат наред с общото (това, че са отражение на действителността) и някои специфични функционални особености.

Че именно в това се заключава най-дълбокият смисъл на мисълта на В. И. Ленин, се вижда и от нейния контекст. Тя е извлечена от една рецензия на В. И. Ленин за книгата на Н. А. Рубакин „Сред книгите“, в която нейният автор заявява, че той „никога през живота си не е участвувал в никакви полемки, смятайки, че в огромния брой случаи полемиката е един от най-добрите начини за замъгляване на истината чрез всякакъв вид човешки емоции“²³. Именно на това разбиране на Н. А. Рубакин за функциите на емоциите изобщо и в процеса на полемиката по-специално В. И. Ленин възразява веднага, подчертавайки, че той е на противоположното мнение по въпроса за функциите, за ролята на човешките емоции и чувства, и е дълбоко убеден, че „... без „човешки емоции“ никога не е имало, няма и не може да има човешко *търсене* на истината“, че следователно те са средство за постигане на истината и в качеството си на такива са елемент на метода.

²² В. И. Ленин. Съч. Т. 20. С., 1953, с.263.

²³ Пак там.

Предвиждаме възражение в смисъл, че Т. Павлов (и изхождащият от друга негова мисъл В. Муриан), чиято постановка разглеждаме и приемаме като възможна изходна основа, разглежда метода като закон, закономерност и по-точно — като „вътрешна закономерност на мисленето“. Вярно е, че той разглежда метода по такъв начин. Но в случая е важно не толкова това, че методът е закономерност на мисленето, а това, че той е закономерност на мисленето. Малко по-иначе казано, първостепенно значение в случая има това, че *методът е закономерност*. И вече на второ място — това, на какво той е закономерност. Според нас той е закономерност не само на мисленето, а — *на цялото съзнание*.

Между впрочем в самата мисъл на Т. Павлов се съдържа възможност за преход от постановката „закономерност на мисленето“ към постановката „закономерност на съзнанието“, тъй като в началото на мисълта си той отъждествява метода с „вътрешната закономерност на движението на човешкото мислене“, а в края ѝ разглежда тази вътрешна закономерност на мисленето като „пресадена“, „преведена“ *в човешкото съзнание* (курс. м. — Н. Н.) обективна закономерност. С други думи, Т. Павлов не държи на живот и смърт на мисълта си, че методът е закономерност *само* на мисленето, а разглежда (макар и имплицитно) като възможен и другия вариант — че методът е закономерност на *цялото* съзнание. Но това е вече друг разговор. Щом методът е закономерност на цялото съзнание, представляващо система от образно и необразно отражение, а не само на мисленето, което, както е известно, е част от образния елемент на съзнанието, то той (методът) ще бъде закономерност *и на емоциите и чувствата*, изчерпавачи заедно с волята необразния елемент на съзнанието.

На евентуалното възражение пък, че емоциите и чувствата не са и не могат да бъдат елемент на метода, понеже техните закономерности не са отражение на закономерности от обективната природна и социална действителност (поради това, че емоциите и чувствата не са образно отражение), бихме отговорили, че по-важното в случая е това, че тяхното формиране, функциониране и въздействие се подчинява на определени закономерности. А знанието и съзнателното, целенасочено и планомерно използване на тези закономерности от изследователя и художника (особено от художника) за по-нататъшно познание или художествено възпроизвеждане на действителността ги прави вече част от метода, ги прави метод. Не бива де се забравя освен това, че не само закономерностите на емоциите и чувстватата нямат аналог в обективната действителност. Много от закономерностите на мисленето (например някои от неговите психологически закономерности) също нямат аналог в обективната действителност, макар че то е елемент, форма на образната част на субективното отражение, на образната част на съзнанието.

Изказаните дотук съображения и направените уточнения представляват, струва ни се, достатъчно основание методът да бъде разглеждан като *резултат* (и процес) *от отражение* на обективните иманентни закономерности на определени страни на действителността, съществуващ в главата на субекта на отражението във формата на система от регулативни принципи, идеи, идеали и чувства, прилагана от нейния носител съзнателно и планомерно като *средство* за по-нататъшно изучаване и изменение или художествено възпроизвеждане на тези и други страни на действителността. Другояче казано, резултатът от вече осъщественото субективно отражение на определени страни на действителността, съществуващ като цялостна система от *интелектуални, теоретични* (регулативни принципи, понятия и идеи) и *емоционални* елементи (заедно със своите закономерности, разбира се) става метод, започва да функционира като метод, когато като нещо известно се използва от изследователя или от художника съзнателно, целенасочено и планомерно за откриване на още неизвестното в обекта, за него-

вото по-нататъшно опознаване, изменение и евентуално художествено възпроизвеждане.

Както споменахме и по-горе, интелектуалните и емоционалните елементи на метода имат свои специфични функционални особености. Откъде трябва да се тръгне при един опит за разкриване характера на тези техни специфични особености? От една постановъчна мисъл на известния съветски психолог С. Л. Рубинщайн според нас, отнасяща се до специфичното място на интелектуалните и емоционалните процеси във функционирането на съзнанието като цяло. Изтъквайки, че съзнанието, като цяло изпълнява *регулативна* роля по отношение на практико-духовната дейност и поведението на своя носител, С. Л. Рубинщайн специално подчертава, че тази негова регулативна роля се диференцира на: а) регулативно-подбудителна, регулативно-мотивираща; б) регулативно-изпълнителска. При това той веднага уточнява, че подбудителната, мотивиращата част се изпълнява от „афективните“ процеси, т. е. от емоциите и желанията, а изпълнителската част — от интелектуалните процеси на съзнанието.²⁴

Визираната мисъл не се нуждае според нас от специално аргументиране, тъй като от само себе си се разбира, че щом емоционалният и интелектуалният елемент на съзнанието изпълняват посочените съответни страни, части от функцията на съзнанието винаги те ще я изпълняват и в качеството си на елементи на метода. Отнесено специално и само към метода, казаното означава, че неговият емоционален елемент ще мотивира научноизследователската и художествено-творческата дейност и следователно ще функционира по-интензивно *в началото* на тези видове дейност.

Тази констатация не бива да бъде абсолютизирана, разбира се. От нея не следва, че в процеса на изпълнението на тези дейности емоционалният елемент отсъства. Той е налице и тогава, но заема обикновено *подчинено* положение. Като казваме обикновено, имаме пред вид, че съотношението, относителната тежест на интелектуалните и емоционалните елементи на метода ще зависи, първо, от това, дали за чисто научен или за художественотворчески метод става дума, и, второ, в каква форма се извършва научноизследователската работа с помощта на научния метод — в спокойна експериментално-лабораторна и кабинетна обстановка или чрез дискусия.

Близко до ума е, струва ни се, че и в процеса *на изпълнението* на научноизследователската работа с помощта на някакъв научен метод неговите емоционални елементи може не само да не са на втори план, но дори и ще доминират, ако тази научна дейност се осъществява във формата на полемика, на дискусия. А още по-леко ще се досети читателят, че емоционалните елементи на художественотворческия метод никога не са на заден план — нито в началото на художественотворческия процес, нито в отделните негови моменти.

Естествено, за да функционира като основа, средство, т. е. като метод за изследване или художествено отражение на определени страни на действителността, фундаменталната система от регулативни принципи, идеи, идеали и чувства трябва да претърпи съответна трансформация. Ако тя наистина има фундаментален характер, трябва да бъде трансформирана така, че на преден план да изпъкне нейният *приложен* аспект. Освен това, ако тази система е била дескриптивна (описваща), тя трябва да бъде трансформирана в прескриптивна (одобряваща или осъждаща и предписваща). Трансформирането на това фундаментално статично отражение-система става с помощта на определени логически форми, правила и процедури, които след това стават неотделими от него и функционират като правила и процедури на приложението на трансформираната в метод система

²⁴ Вж. С. Л. Рубинштейн. Бытие и сознание. М., 1957, с.265—266.

С казаното отговаряме и на въпроса за съотношението между теория и метод. Теорията във вид на система от идеи, концепции, регулативни принципи и идеали, бидейки субективно отражение на действителността, става (заедно с емоциите) след реализирането на посочените изисквания метод. Накратко методът това е *функциониращата* по специфичен начин система от теория (познание) и емоции. С други думи, основните елементи на познанието заедно със свързаните с тях емоции стават метод, започват да функционират като метод, когато се използват като средство, като изходна основа за придобиване на ново познание, за изучаване на още неизвестни закономерности и свойства на обекта, от който самите те преди това са били извлечени, или на други сродни обекти и евентуално — за художествено творчество.

* * *

Развитите дотук позитивни съображения за същността на метода като такъв, на всеки метод се отнасят и до художествения метод. Въпросът за *спецификата* на художествения метод обаче въпреки това си остава открит. Това обстоятелство ни задължава да обърнем внимание поне на някои основни особености на тази специфика.

Ключът към спецификата на художественотворческия метод се крие в много голяма степен в ролята на неговия емоционален елемент, а оттук — в съотношението между него и интелектуалния елемент на метода. Има основание според нас да се приеме, че емоционалният елемент на художествения метод във вид на различни по степен на дълбочина, на интензивност и на трайност естетически емоции и чувства изпълнява не само подбудителни, мотивиращи функции, но и изпълнителски. А това означава, че в художествения метод доминира неговият *емоционален* елемент.

Емоционалният елемент на художествения метод може да доминира и доминира в него, защото предметът, а оттук целта и функциите на изкуството като цяло и на отделните известни досега негови видове са различни, както е известно, от целта и функциите на науката. Става въпрос, малко по-конкретно казано, за това, че изкуството има полифункционален характер. А това означава, че то дава на своите консуматори не само познание, но и естетическо наслаждение. Изкуството освен тези две изпълнява още и идейно възпитателна, и комуникативна функция. В случая следва да се има пред вид и това, че познанието, което изкуството дава на своите консуматори, може и да не е ново, да не е непознато за науката. Достатъчно е то да бъде поднесено чрез система от художествени образи, специфична за всеки вид изкуство. Всичко това показва, че емоционалният елемент на художествения метод функционално е по-натоварен, отколкото неговият интелектуален елемент.

От значение е, разбира се, и това, за какъв тип художественотворчески метод става дума, и в какъв вид (и жанр вътре в съответния вид) изкуство се използва той. Близко до ума е, че в метода на романтизма емоционалните елементи ще доминират в много по-голяма степен, отколкото в метода на реализма, в това число и в неговия най-висш етап на развитие — социалистическия реализъм. Емоционалните елементи на художествения метод ще доминират в него в много по-голяма степен, когато с негова помощ се създава, да речем, интимна лирика, отколкото когато с помощта на същия този метод се създава примерно исторически роман или политическа драма.

С изтъкнатата специфична особеност е свързана и една друга специфична особеност на художествения метод. Става въпрос за това, че и художественият метод,

както и научният, има вероятностен и неопределен характер,²⁵ но степента на неопределеност на художествения метод е винаги по-висока, отколкото степента на неопределеност на научния метод. Тази втора негова специфична особеност се обяснява с обстоятелството, че емоциите и идеалите доминират в художествения метод, а, както е известно, тяхната степен на неопределеност е по-висока, отколкото степента на неопределеност на чисто научните интелектуални елементи на съзнанието, доминиращи обикновено в научния метод. Тази своя по-висока степен на неопределеност и по-ниска степен на вероятност емоциите и идеалите придават и на самия художествен метод.

Визираната специфична особеност на художествения метод намира израз в подбора на жизнените факти за художествено пресъздаване, в тяхното обобщаване и естетическа оценка, и в създаването и въздействието на самата художествена творба. Особено отчетлив отпечатък оставя тази особеност на художествения метод върху характера на естетическата оценка на художествено отразяваните факти и върху създаването на художествената творба, а оттук и върху характера на въздействието на творбата върху нейните квалифицирани (художествените критици) и неквалифицирани консуматори. Последната част от фразата имплицитно се основава на съображението, че полифункционалността на изкуството се реализира фактически чрез въздействието на вече създадената художествена творба. И още по-точно — на съображението, че вероятността и неопределеността на художествения метод се реализират чрез въздействието на художествената творба върху нейните потребители, тъй като той е не само средство за създаването на творбата, но след създаването ѝ частично става неин елемент, угасва в нея.

Между впрочем от многократно констатирания²⁶ безспорен факт, че идеалът и по-специално естетическият идеал е ядро на художествения метод, произтичат много следствия. Тук ние ще се спрем само на едно от тях, което има по-пряко отношение към функционирането на художествения метод. Става въпрос за функционирането на естетическия идеал в качеството му на ядро на художествения метод, в оценъчната дейност на художника (на създателя на художествена творба), представляваща необходим момент в художественотворческия процес.

От особено значение в случая е обстоятелството, че естетическият идеал функционира като допълнителна част на основата за оценката на жизнените факти не в чист вид, а обикновено чрез естетическия (художествения) вкус на художника. Самият художествен вкус, разбираан като специфична способност за отразяване на естетическото в действителността, е едновременно абсолютен и относителен, единичен и общ. Освен това в него чрез идеалите намира израз естетическата мяра на носителя му.

²⁵ Когато говорим за вероятностните измерения на метода и на художествения метод в частност, ние имаме пред вид много неща. Във всеки случай изхождаме от безспорния факт, че отделното нещо, отражението на което може да съществува и съществува при наличието на определени условия *и като метод*, е вътрешно противоречиво. То може да съществува и съществува едновременно и като относително обособено отделно нещо, и във вид на единица на някаква статистическа съвкупност или, което е почти същото, като единица на някакви масови явления, които имат, като правило, случаен характер.

Както се вижда, тук става дума за масовидност, случайност и възможност, т. е. за неща, които с основание се свързват с обективната вероятност (намираща се в обратно пропорционална зависимост с обективната неопределеност), разбираана и разглеждана обикновено като количествена мяра на възможността за настъпването (реализирането) на дадено случайно масово събитие. Оттук именно следва, че знанието ни за механизма и особеностите на този процес (представляващо тяхно субективно отражение) има също вероятностен характер. То се разглежда в съответната литература обикновено като вероятно знание, разполагащо се в интервала от 0 до 1, в противоположност на достоверното знание, свързвано с необходимостта и ориентиращо се като правило около 1.

²⁶ Вж. П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, с.59—60, 64, 65.

С казаното отговаряме и на въпроса за съотношението между теория и метод. Теорията във вид на система от идеи, концепции, регулативни принципи и идеали, бидейки субективно отражение на действителността, става (заедно с емоциите) след реализирането на посочените изисквания метод. Накратко методът това е *функциониращата* по специфичен начин система от теория (познание) и емоции. С други думи, основните елементи на познанието заедно със свързаните с тях емоции стават метод, започват да функционират като метод, когато се използват като средство, като изходна основа за придобиване на ново познание, за изучаване на още неизвестни закономерности и свойства на обекта, от който самите те преди това са били извлечени, или на други сродни обекти и евентуално — за художествено творчество.

* * *

Развитите дотук позитивни съображения за същността на метода като такъв, на всеки метод се отнасят и до художествения метод. Въпросът за *спецификата* на художествения метод обаче въпреки това си остава открит. Това обстоятелство ни задължава да обърнем внимание поне на някои основни особености на тази специфика.

Ключът към спецификата на художественотворческия метод се крие в много голяма степен в ролята на неговия емоционален елемент, а оттук — в съотношението между него и интелектуалния елемент на метода. Има основание според нас да се приеме, че емоционалният елемент на художествения метод във вид на различни по степен на дълбочина, на интензивност и на трайност естетически емоции и чувства изпълнява не само подбудителни, мотивиращи функции, но и изпълнителски. А това означава, че в художествения метод доминира неговият *емоционален* елемент.

Емоционалният елемент на художествения метод може да доминира и доминира в него, защото предметът, а оттук целта и функциите на изкуството като цяло и на отделните известни досега негови видове са различни, както е известно, от целта и функциите на науката. Става въпрос, малко по-конкретно казано, за това, че изкуството има полифункционален характер. А това означава, че то дава на своите консуматори не само познание, но и естетическо наслаждение. Изкуството освен тези две изпълнява още и идейно възпитателна, и комуникативна функция. В случая следва да се има пред вид и това, че познанието, което изкуството дава на своите консуматори, може и да не е ново, да не е непознато за науката. Достатъчно е то да бъде поднесено чрез система от художествени образи, специфична за всеки вид изкуство. Всичко това показва, че емоционалният елемент на художествения метод функционално е по-натоварен, отколкото неговият интелектуален елемент.

От значение е, разбира се, и това, за какъв тип художественотворчески метод става дума, и в какъв вид (и жанр вътре в съответния вид) изкуство се използва той. Близко до ума е, че в метода на романтизма емоционалните елементи ще доминират в много по-голяма степен, отколкото в метода на реализма, в това число и в неговия най-висш етап на развитие — социалистическия реализъм. Емоционалните елементи на художествения метод ще доминират в него в много по-голяма степен, когато с негова помощ се създава, да речем, интимна лирика, отколкото когато с помощта на същия този метод се създава примерно исторически роман или политическа драма.

С изтъкнатата специфична особеност е свързана и една друга специфична особеност на художествения метод. Става въпрос за това, че и художественият метод,

както и научният, има вероятностен и неопределен характер,²⁵ но степента на неопределеност на художествения метод е винаги по-висока, отколкото степента на неопределеност на научния метод. Тази втора негова специфична особеност се обяснява с обстоятелството, че емоциите и идеалите доминират в художествения метод, а, както е известно, тяхната степен на неопределеност е по-висока, отколкото степента на неопределеност на чисто научните интелектуални елементи на съзнанието, доминиращи обикновено в научния метод. Тази своя по-висока степен на неопределеност и по-ниска степен на вероятност емоциите и идеалите придават и на самия художествен метод.

Визираната специфична особеност на художествения метод намира израз в подбора на жизнените факти за художествено пресъздаване, в тяхното обобщаване и естетическа оценка, и в създаването и въздействието на самата художествена творба. Особено отчетлив отпечатък оставя тази особеност на художествения метод върху характера на естетическата оценка на художествено отразяваните факти и върху създаването на художествената творба, а оттук и върху характера на въздействието на творбата върху нейните квалифицирани (художествените критици) и неквалифицирани консуматори. Последната част от фразата имплицитно се основава на съображението, че полифункционалността на изкуството се реализира фактически чрез въздействието на вече създадената художествена творба. И още по-точно — на съображението, че вероятността и неопределеността на художествения метод се реализират чрез въздействието на художествената творба върху нейните потребители, тъй като той е не само средство за създаването на творбата, но след създаването ѝ частично става неин елемент, угасва в нея.

Между впрочем от многократно констатирания²⁶ безспорен факт, че идеалът и по-специално естетическият идеал е ядро на художествения метод, произтичат много следствия. Тук ние ще се спрем само на едно от тях, което има по-пряко отношение към функционирането на художествения метод. Става въпрос за функционирането на естетическия идеал в качеството му на ядро на художествения метод, в оценъчната дейност на художника (на създателя на художествена творба), представляваща необходим момент в художественотворческия процес.

От особено значение в случая е обстоятелството, че естетическият идеал функционира като допълнителна част на основата за оценката на жизнените факти не в чист вид, а обикновено чрез естетическия (художествения) вкус на художника. Самият художествен вкус, разбираан като специфична способност за отразяване на естетическото в действителността, е едновременно абсолютен и относителен, единичен и общ. Освен това в него чрез идеалите намира израз естетическата мяра на носителя му.

²⁵ Когато говорим за вероятностните измерения на метода и на художествения метод в частност, ние имаме пред вид много неща. Във всеки случай изхождаме от безспорния факт, че отделното нещо, отражението на което може да съществува и съществува при наличието на определени условия *и като метод*, е вътрешно противоречиво. То може да съществува и съществува едновременно и като относително обособено отделно нещо, и във вид на единица на някаква статистическа съвкупност или, което е почти същото, като единица на някакви масови явления, които имат, като правило, случаен характер.

Както се вижда, тук става дума за масовидност, случайност и възможност, т. е. за неща, които с основание се свързват с обективната вероятност (намираща се в обратно пропорционална зависимост с обективната неопределеност), разбираана и разглеждана обикновено като количествена мяра на възможността за настъпването (реализирането) на дадено случайно масово събитие. Оттук именно следва, че знанието ни за механизма и особеностите на този процес (представляващо тяхно субективно отражение) има също вероятностен характер. То се разглежда в съответната литература обикновено като вероятно знание, разполагащо се в интервала от 0 до 1, в противоположност на достоверното знание, свързвано с необходимостта и ориентиращо се като правило около 1.

²⁶ Вж. П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, с.59—60, 64, 65.

Изтъкнатите особености на художествения вкус намират израз в редица моменти на оценъчната дейност на неговия носител. Така например единичността, относителната индивидуална неповторимост на художествения вкус намира израз в различието между оценките на художниците относно един и същ обект, относно един и същ жизнен факт в частност.

Малко по-конкретно казано, визираното различие между оценките се обяснява в много голяма степен с обстоятелството, че ролята на втора детерминанта на естетическата оценка играят многообразните потребности на оценяващия, които може да бъдат диференцирани най-малкото въз основа на признака класовост. С други думи, характерът на оценката, за която става дума, ще зависи в значителна степен от *класовия* характер на съответните потребности и интереси, играещи ролята на фундамент на основата за естетическа оценка. Оттук не следва, разбира се, че истинността на всички оценки ще бъде еднаква. Напротив, най-висока степен на истинност ще има една от всички оценки. Това може да се докаже чрез проверката на въпросните оценки с помощта на определен критерий.

Всичко това е вярно, но напълно спрямо оценката на един и същ жизнен факт от страна на художници, принадлежащи към *различни* социални групи и класи. По-труден за разрешаване е въпросът за разкриване генезиса на твърде често наблюдаваните различия в оценката на един и същ жизнен факт от художници, принадлежащи към *една и съща* социална група или класа.

Засега по този въпрос може със сигурност да се твърди само това, че посочените различия в оценките са естествени. Те са естествени и обясними, защото обществената практика на въпросните художници, изпълняващи ролята на основна част от основата за художествената оценка, в по-голямата си част е идентична, но освен от нея тази основа се състои и от естетически идеали. А те поради това, че се формират на основата на различно по своя характер *остатъчно* естетическо отражение (при всеки един от художниците поотделно), и поради това, че са резултат от *изпреварващо* отражение на бъдеща желана социална действителност, може да се характеризират с *различна* степен на неопределеност, в това число и на *субективна* неопределеност.

Не без значение в случая е и обстоятелството, че в качеството си на основа за оценката естетическите идеали се проявяват най-често не в чист вид, а чрез естетическия вкус на съответния художник, който е специфична система от общозначими и индивидуално неповторими елементи. Шансове за по-висока степен на истинност има онази оценка, за основа на която служат преимуществено *общозначими* елементи на художествения вкус на оценяващия, макар че общозначимостта сама по себе си още не е признак на истинността.

Естетическият идеал изпълнява и може да изпълнява ролята на неглавна част на основата за естетическа оценка, както изтъкнахме вече, поради това, че в него намира израз, възплътена е многостранната мяра на субекта на оценката. Мярата, функционираща като идеал, обаче може да бъде разностепенна. А малко по-конкретно казано, възможни са оптимална, максимална и екстремистка, крайна мяра.

Поради различни свои социални и психофизиологически особености художникът може да изходи при реализирането на оценката освен от различна страна на своята многостранна мяра за съвършенство още и от различна нейна степен. Близко до ума е, че в такъв случай оценките на *няколко* художници относно *един и същ* жизнен факт, макар и да са направени от позицията на една и съща класа или социална група, и характерът на обществената им практика поради това да е един и същ, ще бъдат *различни*. Разбира се, оценката само на един от тези няколко художници ще бъде най-близко до истината. Най-висока степен на ис-

тинност ще има оценката на онзи художник, чиито естетически идеали притежават най-висока степен на вероятност и най-ниска степен на неопределеност.

* * *

Тези са според нас същностните особености на художествения метод. Едва ли е необходимо да изтъкваме специално, че не разглеждаме предложеното от нас решение на този колкото актуален, толкова и сложен въпрос като окончателно и единствено възможно. Ще се радваме, ако то послужи като стимул за по-нататъшни размисли и творчески дирения от страна на интересуващите се от литературната теория.

ЧОВЕКЪТ И НЕГОВИЯТ КОСМОС

Георги Цанков

„Само по пътя на разума доведи този многооспорван въпрос до разрешение, тъй както аз те съветвах. Тогаваше ти остане сметността да се отправиш към един път...“

Парменид

„Космосът е едно нищо в сравнение с мене.“

Любен Дилов

Една от предпочитаните книги в моята детска библиотека беше първият фантастичен роман на Любен Дилов „Атомният човек“. Сега си давам сметка, че любопитното хлапе, което поглъщаше в безредие десетки томове, е било привлечено от екзотичния сюжет, от смешната непригодност на странния американец Джими Кук да си намери място сред хората на бъдещето. Навярно съм се възхищавал от тези красиви и умни хора, навярно тайно съм си мечтаел да намерят и мене между ледовете и съм си представял колко лесно бих се пригосдил аз към техния начин на живот. Ние, хлапетата от петдесетте години, живеехме с голямата мечта за Космоса, всеки втори искаше да стане космонавт, а пък едва ли имаше някой, който да не може да разкаже красива утопия за бъдещето. Затова отдавахме злополучията на Джими Кук единствено на капиталистическата действителност и се гордеехме, че сме готови да се превърнем в хора на бъдещето. А може би децата наистина могат просто и естествено да преминат от настоящето в бъдещето?!

Сега отново прочетох тази книга и виждам колко по-сложен е нейният смисъл, колко тревога и обич към несвършения съвременен човек крие тя. Нека се абстрахираме за миг от класовата принадлежност на главния герой, нека поставим себе си на негово място и веднага ще разберем, че Любен Дилов смело и честно показва колко далече сме все още от това бъдеще, колко много неща не ни достигат и колко измамно е понякога нашето митотворчество. Човекът винаги е мечтал за свършенство, той винаги е търсел своя идеален образ и в това трескаво търсене е разчитал в голяма степен на изкуството. „Красотата ще спаси света“ и „Изкуството ще спаси света“ — това са два варианта на една мечта, два варианта на една преминаваща от век на век оптимистична утопия. Трудно е да се накарат хората да повярват, че само човекът, познаващият своя свят и себе си човек може да спаси света. И именно тази задача е призиванието на нашето общество, в името на този самоопознаващ се, самовъзпитаващ се човек трябва да се търси истината, да се вика тази истина без страх от неприятните

разкрития, без страх от кошмарните нощи насаме със себе си. И затова такава е мисията на голямото изкуство, такъв е кръстът на големия творец-хуманист. Той се рови в глъбините на съвременната психика, търси верните характеристики на бита, социалните движения, интимните сътресения, той прониква в разговорите, в действията, в сънищата и представите, за да стигне до прозрение за диалектическия модел на обществото, за да предвиди пътищата на човешката еволюция. А тази еволюция е немислима без съзнанието за нашата несъвършеност, без демитологизацията на усещанията ни, без точната представа за стойността на нашите постижения.

Цялото творчество на Любен Дилов е сложен и неравен път към търсене на отговора на тези мъчителни въпроси. И когато говори за бъдещето, той мисли за своя съвременник, за своя ближен — героите в творбите му за бъдещето са хора, заразени от съвременната мисъл, това са мислещите тръстики на нашето време, а авторът проектира в бъдещето и в необятния Космос техните философски, политически, етически, естетически и еротични построения, той пренася настройката върху нова, митологическа база, като по този начин не само отразява съвременния социален живот, а и се бори за неговата активна съзидателна промяна.

Любен Дилов не вярва в творческата сила на утопиите, той съществува само в сегашно време и може би това е най-верният път към прогнозиране на бъдещето. Човекът е социално животно и неговата реактивност към социалните промени става основна притегателна точка за писателя психолог и моралист. Човекът, обърнат към времето, човекът в неговата съвкупност от представи за миналото, настоящето и бъдещето, която най-точно отговаря на съвременния мироглед — загадъчната привлекателност на този творчески проблем съвпада със задачите на общественото развитие, тя произтича от високата мисия на обществото, в което живеем.

„Литературата е един организъм, който се развива едновременно с организма на нацията — нейните потребности ѝ диктуват общите насоки и дори средствата“ — казва в едно свое интервю Любен Дилов. И добавя: „Главният проблем на прозата ни е да намерим онова равновесие между социология и психология, което със своята истинност да отговаря на мечтите ни за изкуството на социализма“ [1].

Тези разбирания за литературата и нейната функция в нашето общество определят цялостната линия на развитие в творчеството на белетриста. Някои критици отделят съвременните от фантастичните му творби, но по същество това разделяне означава неразбиране, неспособност за проникване в същината на света, който Дилов създава.

От първите разкази до последния си роман Любен Дилов дискутира проблемите на социалното развитие, той винаги е актуален, винаги е сред онези писатели, които с творчеството си предусещат тенденциите в еволюцията на обществото. Промените в индивидуалната и колективната психика се отразяват веднага върху неговите герои, писателят избягва застиналите, статични характери или когато ги изобразява, то е за да ги противопостави на чувствителните към новото, самоизграждащи се личности.

Критиката се отнесе с пренебрежение към първия роман на твореца „Помня тази пролет“. Писаха, че главният герой, комсомолският секретар Иван Драгнев, е премного идеализиран, че образите са схематични, а ситуацияите — тезисни и недостоверни. Мисля, че истината е друга. Тази изповедна книга е особено важна за твореца, защото тук той намира своя бъдещ герой и оттук тръгват нишките, които ще свържат творбите му в сложен, полифоничен размисъл за съвременния свят.

Оживява пред очите ни действителността в едно малко градче, оживяват хората, понесени от вихъра на събитията, и ние ги виждаме вдъхновени и ожесточени от двете страни на барикадата, виждаме ги пред съдбовния избор на епохата. Иван Драгнев е направил вече своя избор, той и неговите другари носят порива на новото, оптимизма на настъпващите дни, но това съвсем не ги прави статични, схематични образи. Комсомолският секретар носи своята сложна драма, носят своите проблеми и останалите герои на романа.

Младият комунист е дълбоко убеден в съдбовното значение на това, което става. Той е готов да се отдаде изцяло на борбата, но готовността без знанието и опита значи малко. Понесени от революционната романтика на времето, младежите-комунисти вярват само в монолитната сила на масата. Героят в техните представи трябва да бъде силен и непоколебим като самата революция. Той трябва да се откаже от личен живот, трябва да потисне всички съмнения и колебания, да бъде безпощаден към класовия враг и не по-малко безпощаден към самия себе си, а това е толкова трудно. Историята се нуждае от Неподкупния Робеспьер, а хората търсят своето — топлина, уют и обич. Може ли да се намери компромисът между тези несъвместими величини, може ли да бъдем човечни и безпощадни едновременно и какъв ще бъде човекът на бъдещето? Отговорът на тези жизнено важни за развитието на новото общество въпроси е в основата на конфликта между героите на романа. Иван Драгнев не може да бъде Робеспьер, той дори не може да бъде положителна личност от позицията на железните хора. Борбата за възпитанието на неговия характер, която избухва между двамата стари комунисти Щерев и Дряновски, е и остра полемика за пътищата, по които трябва да се развива социализмът — едно предчувствие за събитията, които ще определят социалния климат през близките години.

Щерев е човекът с тежката дума, с фанатичната готовност да направи всичко, за да постигне своето, с убеждението, че само твърдият курс ще доведе докрай революционните преобразования. Скоро тежката му масивна фигура ще започне да предизвиква страх у хората. Но Дилов не превръща в тезис ръководителя от годините на култа. Той майсторски предава неговата лична трагедия, открива дълбоко човешките черти, смазвани изкуствено от този искрено верен на партията човек.

Негов антипод е Дряновски — комунистът, изпълнен с априлска хуманност и оптимизъм, човекът, който се бори всички да живеят пълноценно, който е готов да разбере и прости всеки порив на младостта. Дряновски умее да обединява бездънната си вяра с философските и лиричните размисли, да свързва хармонично личното и общественото. Дилов вярва и точно ни внушава, че този герой е изпреварил времето си, той е по-скоро полъхът на утрешния ден, но този полъх докосва душата на Иван Драгнев. Младежът би тръгнал по пътя на Дряновски, осъзнаването на сложността ще бъде дълъг и мъчителен процес, който започва с една внезапно бликнала любов. Тази любов е първият повод за душевна борба у комсомолеца, първото сблъскване между тезиса и реалния живот и в сблъсъка той започва да осъзнава своята сложност.

Но най-интересният за нас герой на романа е приятелят на Иван — Борис Ангов. Борис е участвувал в Отечествената война заедно с Иван, дори е спасил от смърт своя приятел. Но възпитан в богато патриархално семейство, той не може да направи леко своя избор. Неговата драма е драмата на интелегента, който трябва да се определи, който трябва да разбере, че времето не търпи неутралните. Борис се страхува да приеме новото, отблъсква го жестокостта на революцията, нейната желязна логика. Любен Дилов не спестява разочарованията и страданията на своя герой, истината за превъзходството на новите отношения се ражда именно в страданието и Борис достига до тази истина, като я приема не само външно, но и философски, той изживява лутацията на мисълта, един-

ствен от героите на романа напуска малкото градче и отива в столицата, в сърцето на събитията, Неговият духовен катарзис е особено важен за автора, защото това е катарзисът на един творец — Борис ще стане писател, за да потърси еквивалента на своя психически живот в магията на словото, за да преоткрие изстраданите пътища, които водят националното съзнание към истината. А Иван ще загине нелепо, за да остане завинаги в душите на живите първият порив на революционната младост, за да не изчезне споменът от времето, когато се наливаха основите, за да не изчезне никога от бъдещите творби на Борис лъчезарната усмивка на оптимизма. Затова и подзаглавието на романа е „Романтична история“, макар че в това определение лесно можем да открием известна ирония. „Толкова време мина и толкова неща се случиха, и толкова се променихме — ще каже Борис, — та понякога ми се струва, че този наш Иван Драгнев изобщо не е съществувал, че ние просто сме си го измислили, за да го тачим и обичаме в спомените си. . . , че в същност може би това сме били самите ние и онова, което е погинало в нас — нашата младост, нашата пролет . . . и е останала само нашата тъга по нея и оная вяра, която ни кара да гледаме с нетърпение времето, идващо към нас . . .“ [2].

В тези думи са заложени проблемите, които ще вълнуват Любен Дилов в бъдещите му творби — за митотворчеството и несъвършенството, за промените в битата и духовността ни, за силата на вярата. С тези проблеми ще се появи неговият Боян Дарев, неизлекувал своите рани, нанесени му от времето на силната, но куха и жестока личност, съмняващ се, лесно възбудим, чувствителен, но жадуващ за събуждането, за априлската пролет. Ще му бъде трудно да изрази радостта си „от бурния и щастлив, но съпроводен с мъчителни душевни прераждания кипеж“ [3], въпросите, свързани с миналото, все ще търсят отговор и в отговора той ще открие и своята вина, и своята отговорност. Ще си спомни безчовечното изключване на любимото момиче от Комсомола (по внушение на хора като Щерев), ще си спомни как се е укорявал, че обича чуждо на идеала на времето момиче, но сега, когато цялото му същество отново ще се ражда за интимен живот, когато ще зрее способността за интензивно вътрешно битие, Дарев бързо ще успее да открие ключовите проблеми на новото време, ще заговори за автоматизацията и за техническия прогрес („та това е главният, ако щеш и философски, не само политико-икономически проблем на нашето време“ [4]). Любен Дилов се докосва до проблемите на научно-техническата революция, той е от първите, които откриват този проблем в българската съвременна литература и значението му за развитието на съвременния човек. Нещо повече, творецът поставя пред героя си трудната задача да намери себе си сред скелите и моторите и да потърси път към колективния портрет на работническата класа, на основната класа в новото общество: „Тия хора, толкова еднакви в своите избелели от времето дочени дрехи, са така различни! . . . Да уловиш всичките тия истини, драми и съдби, хитроумно да ги сплетеш като тия скели, да ги изправиш като комините, да ги осветиш като слънцето и да ги покажеш на хората“ [5].

Повестта „Почивката на Боян Дарев“ е писана само четири години след Априлския пленум. Но тя синтезира търсенията на творците от априлското поколение и в същото време предсказва пътищата за развитие на нашата проза. Един критик охарактеризира така главния герой: „рефлектиращ интелгент с подвижна мисъл, с някаква болезнена склонност към разсъждения, но безкрайно пасивен по отношение на действителността, безразличен и непоследователен към постигането на истините, до които стига“ [6]. Отново се получи разминаване между критика и творческо постижение — писателят беше верен на новите тенденции в живота на обществото, а критиката изоставаше, отказваше се да разбере драмата на човека от най-сложното и конфликтно поколение, което изстрада и понесе въпреки раните завоеванията на социалистическата революция. Ге-

роят на прозата се вгълбяваше в себе си, „аз-ът“ изповядваше осъзнатата сложност на съществуването си и се учеше в рамките на един човешки живот да влезе в ритъма на нови, непознати темпове.

Героят на Любен Дилов не би могъл да съществува извън обществото, той винаги е социално мислещ, винаги психиката му се предопределя от неговото битие, от корените му. В разказа „Скици към бъдещ портрет“ творецът изповядва пристрастието си към реализма в изкуството, изповядва верността си към националните реалистични традиции: „Съвременните художници обикновено рисуват портретите върху някакъв най-общ фон — нищо повече от един хармонизиращ или контрастен цвят, несъдържащ психологическа, а чисто живописна идея. Но старите майстори като че ли са били по-прави, когато са изобразявали във фона на портретите си и градове, и планини, и битки, и бури — всичко, сред което живее и което носи като символи в себе си героят им“ [7]. Любен Дилов точно следва рецептата на старите майстори, за него фонът е от първостепенна важност, фонът, това са корените, вековната наследственост, това е въздухът, сред който дишат героите. Затова и тези герои носят неповторимия национален колорит, затова и когато са изправени пред общочовешки проблеми, те остават българи, остават наши съвременници, затова и промените във „фона“ се отразяват така ярко в психиката им.

Такъв е и Секул Донеv, героят на повестта „Очерк за себе си“. Журналист в столичен вестник, този човек намира призванието си в благородната мисия „да пътувам често и навсякъде из нашата мила татковина, да споделям радостите и грижите на хората, да се боря за правдата им, да утвърждавам хубавото у тях“ [8]. Любен Дилов ни среща с него не по време на пътуванията му из страната, а ни го показва в минутите, когато героят пътува към себе си, когато изповядва своите пристрастия и болки. Донеv е остарелият с няколко години Боян Дарев — също така чувствителен, също така безпощаден в самоанализите си. Неговият обикновен ден е изпълнен с борбеност: срещу бюрократичното мислене, срещу подлостта и оеснафяването, срещу закостенялото съзнание. Той не парадира със своята нравственост, не я налага позьорски, а просто и човешки страда и се бунтува срещу неправдите, срещу всичко, което задържа развитието на обществото. Убеден е, че „няма открита от човека, полезна за хората истина, която да е останала ненаписана и непубликувана“ [9]. Донеv също е технически мислещ човек, но той е върл противник на стандартизацията. Мечтата на технократите да потиснат индивидуалността и да уеднаквят битово и духовно човечеството в името на хипотетичния полет към Космоса среща острата съпротива на хуманиста. Донеv изрича манифестната фраза „Космосът е едно нищо в сравнение с мене“ и добавя: „Ти и аз строим бъдещето на тази планета, а не Космосът“ [10]. По-късно тези проблеми ще намерят своето развитие във „фантастичните“ творби на Дилов, но жизнено важните въпроси на нашето време вече са поставени. Мястото и ролята на човека в епохата на научно-техническата революция е проблем на съвременността и колкото по-сложен става психическият живот на съвременния човек, толкова по-централен става този проблем. А за да бъде разрешен той, са необходими именно хора като Дарев и Донеv, верни на идеалите на обществото, способни на безпощаден самоанализ и зрели за активно социално действие.

Нови, неочаквани страни в психиката на героя открива Любен Дилов в последната повест от своеобразната трилогия „Тръстиките“. Велизар Ноеv е също творец, също се вълнува от проблемите на научно-техническата епоха. Някога той се е готвил да стане лекар, но от следването му е останало само „парче от кривото стъкло в окото“, казано по валерипетровски. Ноеv е по-сложен от своите събратя, той носи много повече конфликти и за читателите е значително по-трудно да приемат за свои неговите истини. Героят е засегнат от „опасностите“ на цивили-

лизацията — отчуждението, усещането за безвремие не са му чужди. Често пъти прикрива своята лесно наранима душевност зад маската на цинизма и в сложността на вътрешния монолог той се самоиронизира, спори със самия себе си, гради и отхвърля взаимно изключващи се хипотези за своята духовна същност. Любен Дилов майсторски следва активната интелектуална мисъл на героя и успява реалистично да предаде всички криволици и тънкости на свободно течащата, противоречива вътрешна реч. Читателят ще трябва сам да открие акцентите и непреходните истини в откровената, саморазголваща изповед. В една своя статия Наташа Манолова се пита дали е целесъобразно въвеждането в нашата литература на „толкова кристализиран образ на отегчен и самотен интелегент, стигащ в самоанализите си до откровен цинизъм, на един герой, чужд на трезвия и жизнен дух на българина“ и прави следната характеристика на Ноев: „несимпатичен интелегент, самонадеян и надменен, с неприятно високомерие на определен тип интелектуалци, присвоили си по непонятни причини правото да се поставят над останалите“ [11].

Велизар Ноев владее до съвършенство самоиронията. Той безпощадно анатомизира състоянията си — това е човек с остра чувствителност, който бяга от самотата и равнодушието. „Писателят в него постепенно и неволно бе започнал да се бои от някои думи. Сред тях бе и думата любов“ [12]. Става дума за любовта в най-широк смисъл — любовта към хората и идеалите, и, разбира се, не на последно място, любовта към жената.

Героите от повестите на Любен Дилов имат сложен интимен живот. И това е естествено за хората от поколението на твореца, които късно намират време да се вгледат в себе си и да разрешат своите лични проблеми. Така е и с Ноев. На четиридесет години този мъж, талантлив творец, е подгонен от самотата не в социален, а в личен аспект. Той усеща първите тръпки на задаващата се старост, неслучайно толкова често повтаря точната си възраст. В ограничения от повестта отрязък от време Ноев е извън своята социална среда, извън своите служебни и творчески задължения, той обикаля из чужда страна и тази обиколка е също такова пътуване към себе си, както беше делничният ден за Донев и почивката за Дарев. Героят е наистина сам, изправен дори пред езиковата бариера, сам със своите лични проблеми и страхове. И в тази самота намира начин да се изяви стремежът му към комуникация, към естествени човешки чувства. Връзката с художничката Мария не е случайна, тя става повод за преоценка на духовната същност на героя, на неговата несъвършеност. Той научава много за дълбините на отчаянието, когато едва не потъва сред блатата, а смъртта на изнасиленото по време на войната момиче е потресение, което Ноев напразно се опитва да скрие дори от себе си. В малкото чуждо градче един българин усеща как през сетивата му преминават тежненията на света и всички те оставят в психиката му неизличими белези. „Дявол да го време — мисли той, — наричаме се творци, да си творец значи да създаваш нещо ново, а няма по-консервативно в чувствата си същество от нас“ [13].

Любен Дилов не се идентифицира със своите герои, той винаги остава почти незабелязан над тях, макар да не скрива, че техните проблеми са и негови проблеми. Но това са герои на художествената проза, герои убедителни, многопланови, хора от плът и кръв, безсъмнено обичани от своя автор. Дистанцирането от сродни духом герои е трудна творческа задача, с която Дилов се справя успешно. Усложняващото се съзнание на съвременния човек изисква и съответно усложняване на изразните форми. Все по-сложна става образността в творбите на писателя, все по-голяма роля играе в тях асоциативността, но това не значи, че читателят е изправен пред интелектуални ребуси. Следвайки течението на мислите на своите герои, сред индивидуализираните изповеди Дилов улавя новите тенденции в мисловността на обществото. Но той не спира дотук. Иронията е не-

говото скрито оръжие, което носи сериозни творчески резултати. Усещайки вярно моментите на едва забележима митологизация в изповедите на героите, авторът намира начини да ги съпроводи с непряк ироничен коментар. Този коментар може да бъде сюжетен обрат (затъването на Ноев в езерото), а може да се прояви и като реакция на някой от героите (Ноев на шега оставя Мария да мисли, че сърце на български се казва „чарламарла“, а по-късно тя употребява тази дума в момент, когато той наистина мисли за зачестените удари на сърцето). Иронията на Любен Дилов не е носител на отрицание, напротив, тя е израз на оптимистичния светоглед на автора и винаги го спасява от преиграването на ситуацията.

Все по-далеч и по-далеч се опитват да погледнат героите на Любен Дилов, тяхната тревога за настоящето е по същество тревога за пътищата към бъдещето. Историчността в творбите на твореца откриваме във всяко действие, във всяка реплика. Предпоставките за това силно чувство за историчност се крият в биографията на автора. Неговата ранна младост преминава в Германия, Германия на фюрера и спомените от онова страшно време не му дават покой. Берлин, после евакуацията, хората в малкото градче, техните мисли и чувства, бомбардировките, после лагерите за бежанци — това са все неща, които властно направляват мисленето към проблемите за съдбата на цивилизацията, към пътищата, по които върви човечеството. Великолепен е документалният разказ „Избухването на мира“ — за градчето Райхенбах и за неговите жители — хазайката Райхенбах, приятеля, който постъпва в Хитлерюгенд, всички тези благовъзпитани, деликатни хора, които всеки ден минават покрай лагера за военнопленници и виждат трагедията на измъчваните там руски войници, тези хора, които с блясък в очите слушат речите на своя фюрер. Когато четях за всичко това, си спомних спокойствието на Томас Мановия Любек и страшните думи на великия хуманист: „Испаднал до жалкото равнище на масите, до равнището на един Хитлер, немският романтизъм изби в истерична варварщина, в някаква опияняваща и трескава надменност и престъпления, които стигат сега до своя ужасен край в една национална катастрофа, в едно физическо и психическо рухване, надминаващо всяка представа . . .“ [14].

Героите на Любен Дилов носят в съзнанието си своята представа за Германия, но Германия не като конкретна даденост, а като символ на това, как заложените в човешката еволюция сили на злото могат в определени социални условия да вземат връх и затова в изповедите като лайтмотив звучи тревогата за съдбата на цивилизацията, а в съвременното общество тази тревога все повече се свързва с проблема за използването на техническия гений, за прилагането на техническите постижения.

Търсейки нови изразни средства, които да му позволяват непреднамерено и убедително да постави тези проблеми в смисловия център на творбите си, Любен Дилов стига до фантастичната форма. Това не означава бягство от ограниченията на социалната и политическа среда, а задълбочаване на нейното изследване. Възможни са различни интерпретации на фантастичната условност, но най-приемлива за мене е митологическата. В есето си, посветено на тетралогията „Йосиф и неговите братя“, Томас Ман обяснява механизмите на появата на мита в творчеството: „Не ще и съмнение, това стигане до митологично-типичното възприемане на нещата е епохален период в живота на писателя, то означава своеобразно повишаване на настройката му като художник, внася нова ведрост в способността му да опознава и да твори, нещо, което, както казах, е свойствено обикновено на една по-късна възраст. Защото в живота на човечеството митологичното е ранна и примитивна форма, в живота на отделния индивид обаче тя вече е късна и зряла“ [15].

В годините на творческата си зрелост Любен Дилов ни поднася философските си размисли за митологичното съзнание на съвременния индивид и изследвайки всестранно гънките на това съзнание, търси двигателните сили на човешкия прогрес и разрушителните сили на реакционността, съпоставя и противопоставя тези сили, за да изгради своята оптимистична, но не и успокоителна теория за бъдещето на човешкия род. Бъдещето в романите и разказите на твореца е съвкупността от представи за него на съвременния човек, т. е. то ни се представя в оная „ранна и примитивна форма“, която може да има съвременникът за онова, което ще бъде след хиляди години и затова представлява висша и зряла форма на мислене на съвременния човек. Научно-техническата революция развива футуристичната мисъл, но тази мисъл отразява страховете и възторзите на човека от времето на ранния етап на тази революция. Затова и не мога да се съглася с определението на някои критици, че Дилов създава научно-фантастичен епос (Елка Константинова, Огнян Сапарев) — по-скоро авторът ни предлага антиепос и епичността в митологичните представи за бъдещето е откровено пародийна.

Най-лесно ще открием пародийността в битовите елементи. Тук са всички изобретени от съвременните писатели научни фантасти атрибути на абсолютния уют. Трябва веднага да се направи уговорката, че това не означава бутафория на бита. Естествен е стремежът на човечеството към удобство, към пълно изчезване на битовите нужди. Но десетките хитроумни изобретения в същото време символизират представата за щастие на средния конформист: всичките тези вагончета-снаряди за мигновено превозване на далечни разстояния, поливизори, кухненски автомати, обслужващи роботи и т. н., които правят фантастиката така привлекателна за широките читателски маси, не могат да се превърнат в цел на човешкото съществуване, мечтата да се овладее и цивилизова Космосът не може да измести необходимостта човекът да познае себе си и своя космос. Когато в огромната космическа станция космонавтите се измъчват от носталгия по майката земя и тъжно гледат изкуствените изгледи на гори и езера, които се откриват през прозорците, те ся остават същите земни хора със същите земни проблеми, както и отдалечените на хиляди километри от тях обитатели на нашата планета.

Пътниците в Космоса не са нищо друго освен един земен колектив, един микромодел на човечеството и космическите проблеми вечно ще останат за тях второстепенни. Тяхното зараждащо се общество, притежаващо енциклопедичен колектор, систематизирал знанията от всички отрасли на многовековното човешко познание, ще се развива по старите земни социални образци и сред тях ще възникнат всички проблеми и конфликти, познати от историческия опит на земните общества.

„Човекът никога не ще завладее космическото пространство — казва американският учен и фантаст Артър Кларк. И добавя: „От свят, който е станал много малък, ние ще се пренесем в свят, който винаги ще си остане много голям — в свят, чиито граници винаги ще се отдалечават от нас по-бързо, отколкото ние ще можем да се приближаваме към тях“ [16]. Кларк обосновава своите твърдения с научни данни, той съпоставя разстояния и временни характеристики. Тези твърдения намират друга формулировка в творбите на Любен Дилов: Човек никога няма да познае своя космос — твърди той. Но вечно ще се стреми към самопознание и този вложен в нашите гени стремеж ще обуславя развитието напред, развитие, което ще минава през хилядите неравности на пътя. Това не е сизифовският безсмислен труд, а диалектика на прогреса. Търсейки тайните на Космоса, човечеството ще се изправя пред все нови и нови загадки и така ще оправдава и осмисля своето съществуване.

Романът „Тежестта на скафандъра“ е прелюдия към сложния и многопланов свят на най-голямото произведение на Дилов „Пътят на Икар“. Това е опит да се изведе съвременният човешки разум в полето на една (нека употребим израза на Кант) „практическа философия, за да получи тъкмо тук сведение и указание относно извора на своя принцип и правилното му определение“ [17]. Едно микрообщество от избрани интелигентни, решителни и красиви мъже лети към първата среща с извънземни същества. Успехът на срещата трябва да потвърди практическата стойност на „различни човешки представи за нравствено-етични категории, като героизъм, вяност, другарство, солидарност, саможертва . . .“ [18]. Авторът ни предлага най-критичната според съвременните космическо-митологични представи ситуация.

Главният герой, летописецът на експедицията, лекар-психолог не ни е непознат. Неговата чувствителност, реактивност, неговото аналитично виждане на света напомня героите от съвременните повести. Той е най-младият член на експедицията и не познава Земята. Но мисловността му е земна, обществото на кораба-майка го е възпитало по своите човешки закони и представи, а това само увеличава неговата драма, защото в съзнанието му е вложена системата на непознатата планета Земя, откъдето идва неговият род, той най-остро от целия екипаж чувства нуждата от себепознание и най-искрено се съмнява във вековечните истини на човешкото познание.

Човекът търси в Космоса себеподобни, търси извънземно потвърждение на своите истини и мечтае да намери същества, способни на диалог, т. е. приемици и разбиращи земните понятия и представи. В критичната ситуация „челният отряд“ ще вложи в борбата за победа всички достъпни му прийоми, той ще се опита да намери оптималния вариант за сближаване. Но всяка мисъл за срещата, всяко подготвително действие е с двояк смисъл — то отразява натрупания опит и несъвършенствата на този опит. Хората задълбочават себепознанието си, защото в същност те се готвят да срещнат всичко добро и лошо, което представляват. Ако цивилизацията на извънземните жители е в зародиш, те биха подпомогнали нейното развитие и това би ги направило благодетели. Ако тя е напреднала, тогава възможностите са две: да получат знания или да бъдат изправени пред опасността от унищожение. И самият термин „цивилизация“, и възможните варианти са плод на историческия опит на човечеството, когато обмисля реакциите на обитателите на далечната планета, човешкото общество анализира вариантите на своите реакции в миналото и бъдещето, вариантите на човешкия разум. Непознатото може да бъде изучено само с помощта на познати понятия и в крайна сметка то като самостоятелна даденост не интересува никого. Хората търсят непознатото, за да го включат в своя мисловен модел. Така Космосът сам по себе си престава да съществува, за да се изпълни отново със смисъл убеждението на Донев, героят на „Очерк за себе си“: „Космосът е едно нищо в сравнение с мене.“ Космосът е ситуация, повод за вечното пътуване на човека към себе си. В тази ситуация ще кристализират добродетелите и пороците на съвременното човечество, неговите завоевания и несъвършенства. Дори опитите за контакт с извънземните жители космонавтите ще подчинят на най-човешките си представи. Те ще си представят трудния път към общуването като „флирт“ и ще създадат „теория на флирта“. Практиката на флирта ще събуди у тях и вечния стремеж към ближния и ще активизира съпротивителните им сили, но и привличането и отблъскването, „диалектиката на контакта“ довежда до единствено възможния извод, че новооткритият живот не се различава от този на Земята. „Ето ние пропътувахме толкова светлинни години, за да търсим другото, другите, и . . . намерихме отново същото, същите . . .“ [19] — не скрива разочарованието си един от героите.

И както и прастарата митология на своите летящи колесници идват първите хора, зараждат се островите, умира най-старият човек и се появяват божествата, така и в новата митология първите хора тръгват в Космоса, заселват го с ракети и орбитални станции, погребват първите космонавти, раждат първите деца и започват да търсят боговете — „търсеното единство между живото и неживото в природата, все още липсващия смисъл на Вселената“ [20]. Плод на съвременното въображение, тази променила виденията на древността митология отразява съвременните проблеми на човечеството — в космическите герои на Дилов се отразява нашият свят и конфликтите между тях са конфликти на днешния ден. Днес повече от всякога човечеството трябва да мисли за своето бъдеще, а не за бъдещето на Космоса, повече от всякога трябва да се бори с несъвършенствата си и да култивира митологичните си представи, за да съгради нов свят, за да достигне до нови тайни на себепознанието.

Техническият век неминуемо променя и обърква всички досегашни представи на хората, неговите трайни знаци и символи водят до създаването на нов модел за прогресивното съзнание и абстрактната хуманност вече не е достатъчна в борбата с ретроградното. На съвременния човек са необходими качествата на изследователите на неизвестното, необходима му е висша интелигентност, за да не поведе ближните си към гибел. Такава е голямата тема на романа „Пътят на Икар“, творбата, която спечели на своя автор международна известност и която бих наредил сред най-дълбоките притчи в съвременната българска проза.

Трудно се възприема многопластовата структура на романа. Най-лесно е да се следи безгрижно сюжетът и тогава читателят би имал интригуващо авантюристично четиво за овладяването на Космоса, което увлича със своята динамика и държи в напрежение до последната страница. Изобретателността на Дилов в тази книга просто се развихря, той доказва великолепно познаване на най-съвременните научни теории и сам предлага смели хипотези. Но внушенията на тази книга не са футуристични, сложната символност е подчинена на намерението да се направи философски анализ и синтез на определящите нашата съвременност величини. Екипажът на астероида „Икар“ е микромодел на населението на нашата планета и проблемите, които възникват на огромното космическо тяло, това са проблемите на кипящия съвременен свят — проблемът за властта, за диктатурата и свободата, за отношенията на човека към техническите постижения, конфликтите между поколенията — това са недаващите покой на съвременното съзнание проблеми. А Дилов не забравя и за повторемостта на основните митологични теми, съвременно значи за него общочовешко и неговите герои носят у себе си най-ценните постижения на предавания се и развиващ се от век на век хуманизъм. На Земята астероидът се е наричал „Хидалго“, а превърнат в космически кораб, носи името „Икар“. Храбрият ламаншки рицар, който се е борил срещу вятърните мелници, човекът, който и бит, и руган вървял гордо срещу неправдите, и другият, митическият образ — момчето, което искало да полети и полетяло с направените от баща му крила, но ги изгорило, когато се устремило към Слънцето и паднало отново на Земята — това са двата най-важни символа, подсказващи идеята на твореца. Човечеството винаги ще се стреми срещу неизвестното и колкото повече се увеличават неговите знания, толкова повече ще стават новите неизвестни, но неизвестността няма да спре хората, хидалговците на бъдещето. Те ще искат да полетят и към звездите, но колкото и далеч да стигнат, ще паднат отново на земята, дори и да се изселят завинаги от нея, те ще останат земни жители, които в себепознанието търсят своя космос, тези икаровци на бъдещето.

Неслучайно главният герой на романа е българин — това е още едно напомняне за съвременността на проблемите, които авторът решава, за причастността на всеки член на нашето общество, на нашата нация към големите изисквания

на времето. Сложна символика крие и името на младия психолог — Зенон. Всеки справочник по древногръцка философия ще ни каже, че Зенон от Елея, живял през пети век преди новата ера, осиновен от Парменид, е прочут със своя диалектико-логически метод и с доказателствата, които дава за невъзможността на движението. А ако потърсим и името на Парменид, ще видим, че той е основната фигура на елейската школа и че е нарекъл първата част на своето главно произведение „За природата“: „Пътят на истината“. Пътят на Икар е също път на истината и бащата на космонавта Зенон Балов е идеологическият водач, философът на Икар. И се повежда задочният спор между мислителите на две епохи, между родителите на обективния идеализъм и зрелите защитници на материализма. Това е спорът за пътя на истината, за измамите и прозренията на разума. Зенон не е така спокоен и толкова мъдър, колкото своя баща, но младият човек ще трябва да изстрада истините, в странните му сънища ще се появява Зенон от Елея и ще го пита възможно ли е движението, щом корабът никога няма да достигне до средата на своя път в безкрайната Вселена, ще го изжушава със скептичната си мъдрост. Скептичната мъдрост е необходима на всяка философска система и в процеса на себепознанието Зенон ще успее да я отдели от идеята за непроменливостта на битието и скептичността ще го направи по-човечен и по-прозорлив.

Зенон Балов е най-интересният образ, създаден от Любен Дилов. Той не е тезис, а жизнен и сложен съвременен човек, разкъсан от страсти и колебания, неговата чувствителност го превръща в катализатор на психическите вълнения на обществото, Балов реагира и на доброто, и на злото, той е сякаш олицетворение на будната човешка мисъл, отрицание на философията на статичността. Трагичен е конфликтът на този мислещ и затова съмняващ се хуманист със заключилите в душите си човечността, „уверени в победата, горди и красиви пратеници на човечеството“ [21]. В името на недостижимата цел тези хора са престанали да се самоанализират, престанали са да виждат ясно истинските цели на пътуването към бъдещето. За тях съмняващият се и търсещ Балов носи хромозомата на злото, разрушава монолитността на илюзиите им. Те обсебват властта в ръцете си и с всички средства се стараят да отслабят гражданската активност на икарци, те носят застоя и реакционността. Срещу тях започва своя бунт Зенон и неговият бунт е извънредно актуален. Бунт срещу всички форми на философска и нравствена ретроградност, срещу всички умело маскирани лица на реакционността — това е повелята на нашето време, това е основната задача на нашето самопознание. Реакционност не само в сравнително откритите нападения на нашите идеологически врагове, но и реакционност в самите нас — в нашия конформизъм, в нашата технократичност, в упоритостта на всички първични наслоения в душевността ни.

Любен Дилов ни съветва да не вярваме на прекалените заплахи, които съвременните западни футуролози приписват на техническите постижения. Страхът от техниката е властваща тема в модерната митология. Авторът ни „спасява“ от десетките описания на бунтове на роботите, като измисля четвърти закон на роботехниката към вече широко известните три закона на Азимов. Дилов веднъж завинаги забранява на роботите да се представят за хора и да предизвикват недоразумения, като им нарежда: „Роботите са длъжни винаги да се легитимират като работи.“ В романа се иронизират и много други представи за бъдещето, иронизират се и извинимите слабости на съвременния човек. Странното мислещо космическо тяло, изпратено неизвестно от кого да привлича любопитството на хората, чудесно умее да се приспособява към човешката психика и да играе на най-тънките струни на нашата психика. То отчита безпогрешно необходимостта от интимна топлина, страха от самотата на човека и с нежен глас примамава устремилите се към неизвестното.

Невъзможно е в рамките на този портрет да се изчерпят проблемите, пред които ни изправя романът. Тук аз само бегло разгледах онези от тях, които доказват остро съвременното виждане на Любен Дилов и смелото му, новаторско насочване към най-горещите точки на вечния спор за съдбата на човешкото общество. С вяра и труд хора и машини ще създават нов свят, нов мит, нова приказка. Но вярата не трябва да се обездвижва, не може да се вярва докрай „в една само приказка“. Най-интелектуалните днес мисли утре ще изглеждат примитивни, защото човекът ще се съмнява, ще търси и ще променя своите митове, и ще прониква все по-дълбоко във Вселената на своята неповторимост. Финалните размисли на Зенон Балов са предсказание за дългия и трънлив път, който предстои на човечеството. В тях са вложени трагизмът и оптимизмът на страдащия, но непобедим човек, пращинка сред безкрайната Вселена: „Винаги съм си мислил, че се движим към единство във Вселената, а, изглежда, съм си го представял неправилно. Сега, останал пак сам, ми се струва, че също сме подвластни на силата, наречена слабо взаимодействие, и се разпадаме като ядрата на нестабилните елементи, търсейки без прекъсване своята непостижимо далечна стабилност. За колко милиарди години уранът се превръщаше в успокоено меко олово“ [22].

Нови измерения в изповедта на съвременника внасят и най-добрите разкази на Любен Дилов, събрани най-пълно в сборника „Да нахраниш орела“. В разказите властвува Диловата ирония, в едни от тях тя е топла, интимна, дори тъжна (особено в „Двойната звезда“ — разказ за любовта и самотата, за изпитанията на духовността), но преобладаваща е хапливата ирония. Дилов неведнъж е доказвал, че може да бъде сатиричен, но сатирата в разказите му е безпощадна. „Напред човечество“ е разказ, който напомня пародия на кошмарен сън, сън, в който човечеството търси спасение от комплексите си — хора от чужда цивилизация отвлечат всички луди от Земята. Настъпва всеобща паника, открадната е лудостта, а без нея сякаш Земята остава без едно от своите измерения. Човечеството се сплотява, всички други проблеми остават на заден план — трябва да се спаси и върне лудостта, напред човечество, в първия междупланетен боен полет, в името на светата лудост! Това е призив на писателя-хуманист, сложно зашифровано послание към хората да не се поддават на лудостта, страстно предупреждение за объркаността и несъвършенството на съвременния свят, който започва да забравя кошмарите на последната война и да готви оръжия за нова. Новелата „Педагогическата машина“ пък повежда спор с мечтата на съвременните фантасти и възпитатели — машината за внушаване на знания, която може лесно да се превърне в машина за внушаване на идеи, пръв помощник на военните и политиците в страните на големия бизнес. И всеки разказ, всяка новела не са преднамерена защита на готова теза, в тях светът е все така многосложен, противоречив, все така авторът остава героите си да говорят и не се намесва пряко в техните взаимоотношения. Магията на Дилов е изкуството на подтекста, богатия подтекст, в който съжителствуват иронията и лиричността, митът и реалността, така сложно сплетени, както ще ги открием в коридорите на човешкото съзнание.

Търсенето на нови форми, непрестанното разнообразяване на диалога с читателите предизвика Любен Дилов към нов експеримент — романа „Парадоксът на огледалото“. Художествените търсения на твореца го сродяват с фантастите от т. нар. „нова вълна“, които откровено афишират условността на фантастичния момент в творбите си и със средствата на гротеската шурмуват болезнените проблеми на съвременността. Само инерцията на критическото мислене поддържа класифицирането им към „категорията“ на научните фантасти. Когато се правят статистики и се говори, че в момента най-четената литература в света е научнофантастичната, трябва с болка да се признае, че става дума преди всичко за откровено комерческата, митотворческа в лошия смисъл на думата

фантастика, която представя хората на бъдещето като супермени и поднася ерзац-проблеми за масова консумация. Повече полза има от популяризаторската дейност на фантастите-учени, които развиват техническото мислене на младото поколение. Но сериозната „фантастика“, тази, която води началото си от гения на творци като Едгар По, Мелвил, Бирс и присъствува в творческия свят на Достоевски, Булгаков, Светослав Минков, тази фантастика е трудносмилаема — тя не успокоява, не дразни голото любопитство, а беседва, възпитава, воюва за обогатяването на човешката духовност с оръжията на голямото изкуство. Такава е и фантастиката на Любен Дилов, а възторженият прием на неговите книги сред широките читателски кръгове говори за повишеното интелектуално ниво на съвременния български читател, за постиженията на нашата социалистическа култура. Но това е тема за друг разговор.

Романът „Парадоксът на огледалото“ е първият сполучлив роман-гротеска в българската литература. Авторът ни показва нашия свят през очите на един хуморист — Деян Драмов, и чрез откритията на героя си изследва генезиса на гротесковото мислене. Драмов е натежалият с няколко години Донеф от „Очерк за себе си“ — поуморен от всекидневната среща с човешките недостатъци, полюбен от своите и на околните несъвършенства, но все така човечен, все така чувствителен и интелигентен. Условността на фантастичното в романа внася една изобретена от чужда цивилизация машина, която има свойството да приема облика и психиката на събеседниците си с цел да ги опознае и да събере сведения за механизмите на душевността им. Тази машина, този „киборг“ дава на всеки от героите възможност да се види отстрани, да види в едър план заложените в гените му недостатъци. Неслучайно романът започва с цитат от Гогол, та именно героите на великия руски писател са най-внушителното постижение на гротеската, именно тези герои, които „обединяват всички пороци и мерзости“, донесоха на Гогол славата на хуманист, на ненадминат познавач на човешката душа, защото Гоголевата гротеска е пречистваща, смеейки се над себе си, човечеството се задълбочава в себепознанието. Труден е пътят на смеха, на пречистващия смях към душите на хората, защото никой не иска да се види в криво огледало. Жреците на смеха са носители на висшите човешки добродетели и в някакъв смисъл мъченици. Наложителна е съпоставката с разказа „Напред, човечество“. Човечеството милее за лудостта си и този, който дръзва да я посочи открито, да я осмее гневно, носи у себе си нещо от богоборческото начало на Тантал. Любен Дилов смело сравнява хумориста с Тантал и го изправя срещу Прокруст. Оня същия Прокруст, който искал да уеднакви хората и измислил зловещото прокрустово ложе. Такава е позицията на социално активния човек, такава е тежката мисия на твореца в съвременния свят, а това е в същност и мисията на строителите на нашия нов, хуманен свят. В танталови мъки се ражда новото, много и неизброими са все още недостатъците на хората, но обратен път няма.

С цялото си творчество Любен Дилов воюва убедено за великите и хуманни истини на новия свят. Творецът търси и открива нови, прогресивни форми на художествено внушение, за да предизвика тревогата на съвременния читател, за да го развълнува и да събуди неговата социална активност. „Идеята за равенство е единствената божествена идея. Но ти не си помислил едно, чадо: възможно ли е да направиш другите равни, преди да си направил себе си равен на тях?“ [23] — пита художникът и в този отправен към всички нас въпрос е зашифровано неговото послание към нас: във всеки човек е заложен стремежът към самопознание, към самоусъвършенстване. Навлизайте смело в своя космос и не се плашете пред непознатото, трябва да вървите все нагоре по спиралата, трябва да се научите да побеждавате себе си! „Самоанализът . . . е в повечето случаи вече първата стъпка към вътрешното преобразяване и аз разбрах, че никой не остава напълно такъв, къкъвто е бил, след като е почнал да се опознава“ [24] — казва То-

мас Ман. Изправяйки ни пред бездната на нашата душевност, Любен Дилов ни повежда към преобразяването, защото друг път за осъществяване великите идеали на нашето общество няма.

Бележки

1. Сп. Пламък, 1968, кн.17. Разговор на съвременната белетристика, с.58—59.
2. Любен Дилов. Помня тази пролет. С., 1964, с.284—285.
3. Любен Дилов. Тръстиките, новели. Варна, 1968, с.9.
4. Пак там, с.36—37.
5. Пак там, с.39.
6. Симеон Правчанов. За обикновения и за „слабия“ човек и за слабостта на някои автори. — Литературен фронт, бр.13, 25 март 1965, с.2.
7. Любен Дилов. Пътят на верността. С., 1967, с.132.
8. Любен Дилов. Тръстиките, с.102.
9. Пак там, с.144.
10. Пак там, с.154.
11. Наташа Манолова. Еволюцията на един герой. — Пламък, 1969, кн.9, с.62—65.
12. Любен Дилов. Тръстиките, с.175.
13. Пак там, с.266.
14. Томас Ман. Литературна есеистика. Т.1. С., 1975, с.276.
15. Пак там, с.244—245.
16. Артър Кларк. Профили на бъдещето. С., 1968, с.130—131.
17. Имануел Кант. Основи на метафизиката на нравите. С., 1974, с.47.
18. В предговора на Елка Константинова към: Любен Дилов. Тежестта на скафандъра, С., 1977, с.10.
19. Любен Дилов. Тежестта на скафандъра, роман, с.119.
20. Пак там, с.181.
21. Любен Дилов. Пътят на Икар, Пловдив, 1974, с.51.
22. Пак там, с.428.
23. Любен Дилов. Парадоксът на огледалото. С., 1976, с.166.
24. Томас Ман. Литературна есеистика. Т.1, с.235.

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА КИПРИАН“ ОТ ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК

Невяна Дончева-Панайотова

Всепризнато е, че най-талантливият ученик на Евтимий Търновски, негов достоен приемник и следовник на традициите на Търновската книжовна школа, е Григорий Цамблак. Този изумително енергичен човек, отличен дипломат и бележит писател развива многостранна обществена и литературна дейност на територията на различни страни — България, Византия, Сърбия, Румъния, Русия — и създава произведения с българска, сръбска, румънска и руска тематика. Той е живата връзка между българи, сърби, румънци и руси в края на XIV и началото на XV в. Със своята свободолюбива мисъл, енергичност, нескован и непреклонен от църковните догми дух, с огромната си ерудиция, с дипломатическите си способности, с плодовитото си перо Григорий Цамблак далеч не отговаря на днешните представи за средновековна личност. Вече шест века неговата извънредно интересна, бурна житейска съдба и литературно дело занимават писатели и учени.

От произведенията на Григорий Цамблак, писани в Русия, челно място заема „Похвално слово за Киприан“. Досега тази интересна творба не е преведена на новобългарски език и не е подлагана на обстоен историко-литературен анализ. Прегледът на научната литература, на който тук нямам възможност да се спирам, показва, че в продължение на 150 години след откриването му това Цамблаково произведение буди интерес както у български, така и у редица руски и други учени. С любопитните си и ценни вести, които съдържа, то е използвано неведнъж за потвърждаване или опровергаване на една или друга теза в медиовистиката. В повечето случаи обаче то е разглеждано едностранчиво, само като извор на исторически сведения. Това налага то да се подложи на обстоен историко-литературен анализ, за да се видят неговите идейно-художествени достойнства и да се определи мястото и ролята му в литературните връзки между българи и руси в края на XIV и началото на XV в.

„Похвално слово за Киприан“ от Григорий Цамблак е познато на науката днес само по един препис в сборник от XVI в., №235 (384) на бившата Московска синодална библиотека в руска редакция.¹ Сега се съхранява в Държавния исторически музей (ГИМ) — Москва. В сборника са поместени от л.1 до л.245 двадесет и едно Цамблакови произведения, затова той има заглавие: „Григорія Цамблака слова“. Интерес представлява литературното обкръжение на този единствен препис на творбата. Тя е поместена като двадесет и първо поред произведение (л.236 — 245) след деветнадесет църковнопоучителни беседи на Цамблак и не-

¹ А. Горский, К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. М., II, 3, 1862, с. 138—140.

говото „Мъчение на Йоан Нови Бялградски“. Тази Цамблакова творба е обнародвана за пръв и единствен път в Русия през 1872 г. от архимандрит Леонид: „Надгробное слово Григория Цамблака российскому архиепископу Киприану“, в Чтения в имп. обществе истории и древностей российских при Московском университете (ЧОИДР), кн.1, 1872, с.25—32. В родината на писателя произведението е обнародвано също само веднъж. „Голямата му литературна и историческа стойност“ карат проф. Б. Ст. Ангелов да го помести в книгата си от 1958 г. „Из старата българска, руска и сръбска литература“ (с.180—190), като прави известно сравнение и с изданието на Леонид. Това впрочем е първото текстологично издание на Цамблакова творба в България.

В „Похвално слово за Киприан“ се съдържат редица указания, които позволяват да се определят времето, мястото и обстоятелствата на написването и произнасянето му. На тях обаче тук няма да се спирам, тъй като на този въпрос съм посветила отделна публикация.² Заключение ми в нея е, че съществуват достатъчно доводи и съображения, които потвърждават изказаното отдавна в науката мнение, но оспорвано от редица учени, че Григорий Цамблак създава похвалата си за Киприан през 1409 г. и я произнася над гроба на Киприан в Успенския събор в Москва вероятно по случай годишнината от смъртта му.

Подбудите за написването и произнасянето на това слово са от лично, обществено и политическо естество. Григорий Цамблак е искал да покаже пример за църковен и обществен деец, книжовник, който при това е негов съотечественик и роднина. Над всичко обаче доминират подтици от патриотичен характер. Като рисува образа на една велика за времето си личност, на един именит българин, посветил силите и знанията си, мъдростта и книжовния си талант на културния разцвет на друг славянски народ, Цамблак в същност припомня за миналото величие на българската държава. Не без патриотична гордост още в началото той изтъква, че именно неговото отечество България е родило такъв бележит духовен пастир и го е дало на русите. Категоричната авторова позиция на българин личи най-добре в следните думи: „Егѡж(ѣ) ѡбо наше ѡ(тѣ)ч(ь)ство нзнесе, вамъ ж(ѣ) тог(о) бѡгъ дарова; егѡж(ѣ) вы на мнозѣ наслаждаете сѧ, мы же лишнѡхом сѧ. Имъ же вы красиваете сѧ, мы ж(ѣ) тѡг(о) желаннемъ сътовахом; имъ ж(ѣ) вы преспѣваете, растѣще в' заповѣдехъ г(оспод)нихъ.“³ Тези думи са израз и на славянските чувства, които Цамблак изпитва към братска Русия. В това слово той дава великолепен израз на разбирането си за племенно родство и духовна близост между двата славянски народа. Великата идея за единство на българския и руския народ както в дни на радост, така и в страданието представлява живецът на цялата творба. „Сег(о) радн, егда веселаете сѧ вы, и мы слышаше, веселю вашемъ спрнчашахом сѧ. И плачу вашимъ подобна есмы совѣщницн, понеж(ѣ) н бѣда опща“ — говори Цамблак на руските си слушатели по повод на Киприановата смърт. И все пак отношението на Григорий Цамблак към българите и русите е диференцирано. За това говори наличието в текста на форми за първо и второ лице множествено число. Навсякъде той говори за „ние“ и „вие“, „нас“ и „вас“, „нашето“ и „вашето“ и т. н. Тези и други подобни моменти в произведението навеждат на мисълта, че на тържеството, на което Цамблак е произнесъл своята похвала за Киприан, са присъствували и българи. Такова предположение е оправдано, като се има пред вид, че след покоряването на България от турците (в началото на XV в.) в Молдавия, Южна Русия, а може би и във възмогващото се Московско княжество са намерили подслон и закрила много

² Вж. Н. Дончева-Панайотова. Кога и къде е написано „Похвално слово за Киприан“ от Григорий Цамблак. — Литературна мисъл, 1976, кн.1, с.150—155.

³ Всички цитати са по Синодалния препис, от който притежавам фотоснимки.

български емигранти — както монаси, така и миряни. Тяхното присъствие е въодушевило Григорий Цамблак да произнесе прочувствена, дълбоко емоционална похвала на своя съотечественик и открито да се изяви като българин, писател-родолюбец. Сигурно не без значение е и фактът, че Киприан е негов роднина — брат на баща му. А авторът има право да се гордее със своя чичо — бивш киевски, московски и всеруски митрополит. Всичко това е окрилило Григорий Цамблак да разгърне в най-голяма степен своите творчески възможности и да създаде една от най-сполучливите си литературно-художествени творби.

1. ОБРАЗЪТ НА КИПРИАН

Героят на тази Цамблакова творба е българин по народност, лично познат на автора родственик, играл значителна роля в духовния живот на русите в края на XIV и началото на XV в. Затова предмет на изображение се явява не отвлечен аскет, а конкретна историческа личност. Още в началото на своята похвала Цамблак заявява, че той и слушателите му са потиснати от люта скръб, причинена от смъртта на Киприан. Тази мъка, която е лайтмотив на цялата творба, е не само негова, но и на слушателите му — бившите пасоми на Киприан. Върху фона на искрената и дълбока скръб на проповедник и слушатели е изграден образът на българина, руски митрополит.

„Похвално слово за Киприан“ е образец на новия витиен агиографски стил, намерил широко разпространение през XIV в. във византийската и южнославянската книжнина и оттук преминал и в Русия. В духа на тази книжнина на „висок стил“ Цамблак изгражда образа на героя си и иска да внуши на слушателите си, че се касае за велик светец, който заслужава почит и комуто трябва да се подражава. Идеализацията в случая има дълбок политически смисъл. Рисувайки образа на един велик българин, Цамблак е искал да покаже какви достойни синове е имала България, макар по това време (1409) тя да не съществува като самостоятелна политическа сила.

Стильът на едно произведение зависи от художествените задачи, които си е поставил неговият автор. А творческата цел на Григорий Цамблак е да възвеличи името на Киприан. Макар че вниманието на автора е насочено предимно върху неговия образ, той не посочва много факти от живота му не защото не е знаел такива, а поради характера на творбата. Григорий Цамблак е целел да създаде възпоменателно похвално слово за Киприан, а не житие. Докато основна задача на житиписците е чрез разказа за живота на светеца да дадат поуки на своите читатели и слушатели, то авторите на похвални слова постигат същия резултат предимно с литературни похвати и средства и с лирическия и хвалебствен тон на цялото произведение.

Григорий Цамблак изгражда образа на главния си герой, като използва, от една страна, някои типично средновековни форми, похвати и средства и с това продължава традициите на своите предходници и, от друга страна, като въвежда някои нови художествени похвати и средства на изображение, които го характеризират като писател-творец. Разбира се, рязко разграничение между старо и ново не може и не бива да се прави. Те съжителствуват заедно в творбата, като на едни места превес имат старите агиографски норми, а на други новите, без това да нарушава стройността на цялото.

Най-често използван от средновековните писатели в агиографията похват, използван и от Григорий Цамблак, са биографичните припомняния. Макар да няма за цел да разкрива напълно житейския път на своя герой, Цамблак е отделил място в словото си, за да опише някои моменти от живота му, и то предимно свързани с България и с него самия — автора на тази възхвала. С това той е

целел да представи Киприан не като отвлечен аскет, а като жив, реален човек с мисли и чувства, със скърби и радости, човек, който действа и се вълнува. С това Цамблак пренебрегва задължителния агиографски принцип хората да се рисуват колкото се може по-абстрактни, по-отвлечени, по-неземни, затова пък по-божествени.

Преди всичко авторът посочва, че Киприан е син на България, но бог го е отнел от нея и го е дарил на русите. На основата на контраста са показани чувствата на българи и руси към него. С помощта на антитезата Цамблак изтъква меката на българите от отнемането на техния именит сънародник и радостта на русите, че са се сдобили с такъв духовен пастир. Това е повод той да изрази както патриотичната си гордост, така и преклонението си към Русия.

Особено внимание Григорий Цамблак отделя на посещението на Киприан в Търново през 1379 г. Без да обръща внимание на дългия път, движен от любов към своя роден град и сънародниците си, на път от Москва за Цариград Киприан се отбива в българската столица, а търновци му уреждат тържествено посрещане. С умиление Цамблак се връща към спомените си от преди тридесет години, за да разкаже на слушателите си за оня паметен ден от своето детство, когато жителите на неговия роден град се стекли да посрещнат своя велик съгражданин. Григорий е горд, че редом с Патриарх Евтимий и родния му баща и той е присъствувал на това незабравимо събитие в живота на търновци. При описание на Киприановото посрещане в Търново Цамблак се е домогнал до убедителна жизнена правдивост, която се подхранва от живите автори спомени. Макар при изображението на тази масова сцена вниманието на автора да е раздвоено към посрещачи и към гостенин, Цамблак не забравя главния предмет на своята възхвала — Киприан. Тук той подбира такива епитети и сравнения, с които кичи името на героя си: „велико съкровище“, „велико светило“, „стълб на благочестието“. За своите сънародници Киприан е „изпратено от бога изцеление“. Затова около него се трупат жени и мъже, бедни и богати, възрастни и деца, болни и здрави. Всички се стремят да се докоснат до свещената му одежда, а като не успяват да сторят това, се задоволяват отдалече да го съзерцават и да приемат благословията му. Тази картина Цамблак е успял като истински художник да предаде с ярка пластичност и неповторима живост. Слушателите и читателите като че ли виждат стеклото се множество пред крепостните стени на Търново и сред него гордата и същевременно великодушна осанка на Киприан, „истински стълб на благочестието“, раздаващ благословия. Този епизод от „Похвално слово за Киприан“ може да се сравни само с една подобна картина — раздялата на Патриарх Евтимий с търновци, нарисувана пак от Григорий Цамблак в най-хубавата му творба, бисера на средновековната ни литература — „Похвално слово за Евтимий“.

Описанието на Киприановото посрещане във „великия град, царицата на градовете“ — Търново — е отличен пример за стремежа на Цамблак да описва не самите постъпки на героя си, а впечатлението от тях. Отношението на търновци към Киприан по косвен път великолепно характеризира неговото величие. Да се замества разказът за конкретни постъпки и дела с по-общи художествени описания е характерна отлика на писателския маниер през Средновековието, но през XIV и XV в. това заместване става тенденциозно. Това се дължи на стремежа на писателите да пишат на висок, витиеват, пищен стил. А най-ярък български представител на този стил, наричан от русите „плетение словес“, или, както К. Мечев сполучливо назовава неговия еквивалент на български език, „словесно взмо“⁴, е Григорий Цамблак. В това отношение може да му съперничи само неговият съвременник, русин по народност, Епифаний Премъдри.

⁴ К. Мечев. Григорий Цамблак. С., 1969, с.227.

В творбата си Цамблак съобщава още едно важно биографично сведение за Киприан. След като изтъква редица негови добродетели и очертава по косвен път значението му за църковния и културния живот на Русия по онова време, за да оправдае своята голяма лична мъка от загубата му, той изтъква и родството си с него с недвусмислена фраза: „Братѣа бо вамъ есмы ѿт лѣчшѣи, понеж(е) н о(тъ)ць вашь, нж(е) плачю намъ предлежитъ вна, братъ бѣаше нашемъ о(т)цю.“ Следователно Киприан е роден чичо на Григорий Цамблак. Това положение господствува в науката и досега се приемаше от почти всички учени, които са писали за тях.

Напоследък обаче родството между Киприан и Григорий Цамблак бе оспорено от западногерманския професор Йохан Холтхузен в работата му, представена на Шестия славистичен конгрес в Прага през 1968 г.⁵ Той е открил източника, който лежи в основата на това Цамблаково произведение — „Надгробното слово за епископ Мелетий Антиохийски“, написано от Григорий Ниски. Холтхузен смята, че „Цамблак е останал верен на своя образец в главните ръководни мисли, в по-големия брой цитати от Библията и в много сравнения“. Той посочва някои съответствия и паралели между двата текста. Но в интерес на истината авторът е принуден да признае наличието и на преработвания, „които издават едно независимо третиране на източника“. Паралелите, които привежда Холтхузен от двете произведения като доказателство на своята теза, представят изобщо реторичната мисъл, характерна за панегиричния стил на византийската и южнославянската литература през XIV и XV в.

На Йохан Холтхузен е известен само гръцкият текст на „Надгробното слово за Мелетий Антиохийски“ от Григорий Ниски и той вярва, че именно този текст е бил познат на Григорий Цамблак. Оказва се обаче, че това произведение е било преведено на старобългарски език и че се среща в славянските ръкописи през цялото Средновековие.* Без да се изключва възможността нашият писател да е познавал гръцкия текст на тази ранновизантийска творба, по-допустимо е да му е бил известен славянският ѝ текст и той да му е бил образец при съставяне надгробното слово за Киприан. Основание за това предположение ми дава подробното текстуално сравнение, което направих между славянския текст на „Надгробно слово за Мелетий Антиохийски“ от Григорий Ниски и текста на Цамблаковото „Надгробно слово за Киприан“.⁶ Сравнението показва, че наистина в двете произведения се откриват общи места, но техният брой не е голям. Срещат се както буквални заимствувания, така и преработвания. Еднаквите пасажки и фрази имат най-общо съдържание, без конкретен смисъл, което свидетелствува, че Григорий Цамблак е могъл да заимствува от знаменития си предшественик само такива места, в които не са вложени конкретни чувства и преживявания. Той проявява интерес и внимание само към най-общите пищни и витиевати фрази, които подпомагат неговия стремеж към по-реторично изразяване. Заимствуваните от Цамблак моменти са високопарен израз преди всичко на оплакване на мъртвеца и на утешение към слушателите. Това са моменти, които могат да се срещнат във всички надгробни слова. Или творбата на Григорий Ниски е повлияла върху жанровата определеност на Цамблаковото произведение, отчасти е подсказала начините на композирането му, средствата за из-

⁵ Jochan Holthusen. Neues zur Erklärung des Nadgrobnoe slovo von Grigorij Camblak auf den Moskauer Metropolit Kiprian. — In: Sonderdruck aus Slawistischen Studien zum VI Internationalen Slavistenkongress in Prag. München, 1968, p.372—382.

* Славянският текст на „Надгробното слово за Мелетий Антиохийски“ от Григорий Ниски ми беше указан от Ю. К. Бегунов от Ленинград, за което му изказвам искрена благодарност.

⁶ За сравнение съм използвала текста в сборника на Владислав Граматик от 1479 г., пазен в Рилския манастир (л. 14а—17б).

граждане на централния образ. „Надгробното слово за Киприан“ обаче се отличава с по-ярко изявен панегиричен дух, заради което повече е известно като „Похвално слово за Киприан“. Това се дължи на факта, че Григорий Цамблак използва една стара традиционна форма, в която влага конкретно съдържание. Тази конкретност се определя главно от положението, че той пише за човек, когото лично познава, когото е виждал в детските си години в свидния на сърцето му роден град Търново, че оплакваният мъртвец е и брат на баща му, негов роден чичо. Така че макар в някои моменти Цамблак да остава верен на своя образец и да го използва като източник на отделни пасажии, фрази и изрази, той се проявява като истински творец и създава една интересна и значителна художествена творба.

Дискусионен момент в работата на Й. Холтхузен е твърдението му, че Киприан не е роден чичо на Григорий Цамблак, т. е. че фразата „**БРАТЪ БЪАШЕ НАШЕМЪ О(Т)ЦЮ**“ трябва да се тълкува като указание за духовно родство между двамата. Той е склонен да тълкува тази фраза „като ехо на мислите на Григорий Ниски“, т. е. че става дума за духовно родство между тях, а не за физическо, кръвно родство, тъй като „една от най-важните теми при Григорий Ниски е духовната връзка между епископите“. Внимателното анализиране обаче на цялото произведение показва, че Григорий Цамблак рисува с много обич не само сънародник и съгражданин, а свой близък човек, скъп на сърцето му родственик. Смъртта на чужд човек не би го потресала толкова силно, не би го накарала да се чувства осиротял. Изобщо всичко в произведението — и съдържание, и атмосфера, и настроение, и поетика — опровергава мнението на Холтхузен, че се касае за духовно, а не физическо, кръвно родство между Киприан и Григорий Цамблак. Цялото съдържание на творбата, биографичните моменти за Киприан и автобиографичните за Цамблак в нея, лиризмът, с който е написана и произнесена тя, дават достатъчно основание да се твърди с увереност, че в гореспоменатата фраза „брат беше на нашия баща“ Григорий Цамблак влага конкретно, реално съдържание, че тя е несъмнено свидетелство за физическа, кръвна родствена връзка между двамата именити българи.⁷

Няколкото биографични припомняния, използвани от Цамблак при характеристиката на Киприан, показват, че наред със старите традиционни похвати и средства при обрисуване образа на главния герой Цамблак прибегва и до личните свидетелства — нещо съвсем ново за средновековната литература. Той сигурно е знаел и много други факти от живота на своя чичо било то от своя баща, от свои съграждани или атонски монаси. Но за тях не споменава нито дума, а се спира само на тези моменти от живота му, които са свързани с неговите лични спомени и които допринасят твърде много за живостта на творбата.

И в тази похвала на Григорий Цамблак, както във всичките му произведения, се наблюдава осезаемо внимание към личността на героя, към неговите чувства и преживявания. Това е нещо ново в отношението на писателите към човека като предмет на художествено изображение. В Похвалното си слово за Киприан Григорий Цамблак се изявява като отличен майстор на психологически описания. Той говори за чувствата на Киприан при посещението му във все още цветущия Търновград през 1379 г., за неизказаната радост, която той изпитва, като вижда отечеството си така добре управлявано в църковно отношение от Патриарх Евтимий. Той изпитва истинска гордост от величието на църквата, която го е възпитала и изучила. Авторът не пропуска да отбележи, че именно движен от големата си любов към своя род и отечество, Киприан не се отегчава от дългия път и се отправя към „великия и царствен град“. Тези и някои други моменти в

⁷ Повече по този въпрос вж. в статията ми: Образът на Киприан в Похвалното слово за него от Григорий Цамблак. — В: Търновска книжовна школа. С., 1974, с. 501—509.

произведеннето, в които авторът описва чувствата на русите към Киприан, на сънародниците му, проявени спонтанно при посрещането му и др., представят Цамблак като писател с по-ново отношение към личността на човека, към неговите действия, чувства и душевни преживявания. Така изграденият образ на Киприан не е познатият ни образ на светец от старата житийна литература, а образ на един бележит българин, представен на читателите и слушателите от автора с много обич и топлина. Величието на Киприан се състои в това, че той е светило не само за българския, но и за руския народ. Горда е България, че е родила такъв именит син, горда е и Русия, че е създала плодотворно поле за дейност на един духовник и талантлив книжовник. При разкриване на неговия образ Цамблак проявява един по-нов, по-същество предренесансов поглед към човека като предмет на литературно-художествено изображение.

2. АВТОБИОГРАФИЧНИ МОМЕНТИ В СЛОВОТО

В „Похвално слово за Киприан“ е намерила своеобразна изява и авторската личност. То е най-автобиографичното произведение на Григорий Цамблак. Той скъсва с познатото ни самоунижение и скромност на средновековния писател и говори за себе си, за своите чувства, скърби и радости.

Още в наслова на произведението Цамблак съобщава името и общественото си положение: „Григорѣ мнѣхъ и прозвѣтера, игѣмена обители Плинаирския.“ Твърде много се е спорило в науката по титлата „игумен на Плинаирската обител“. Кой е този Плинаирски манастир, несрещащ се в никакви патриаршески документи и грамоти? Тъй като от всички Цамблакови произведения само това слово е надписано така, за въпросния манастир учените са изказали най-различни предположения. Ето какво пише във връзка с този наслов Яцимирски: „Знаейки склоността на Цамблак към иносказателство, от което са проникнати и буквално блестят всички негови произведения, което се явява резултат на търсенията на школа от онова време, ние сме длъжни да търсим същия иносказателен смисъл и в названието на тази обител. Ето защо на нас ни се струва необикновено удачна догадката на проф. Шевирев, изказана още през петдесетте години, истина, някак мимоходом без всякакви обяснения, а именно, че названието Плинаирски произлиза от думите: *πλήν* (вън) и *ἄερ* (въздух).“⁸ Яцимирски приема, че „извънвъздушната обител“ се е явила в заглавието на похвалното слово като резултат на някои лични съображения на автора, например, че умишлено е желал да скрие своето положение, място на пребиваване и т. н.

Други учени пък приемат Плинаирската обител за действително съществуваща. П. Сырку мисли, че тя „се намира вероятно в Западна Русия, някъде близо до границата на Литва“⁹. П. Соколов и Е. Голубински смятат, че става дума за Плинаирския манастир в Константинопол, за който споменават патриаршески грамоти от XIV в. „Твърде е възможно — пише Соколов, — че именно този Константинополски Плинаирски манастир е Плинаирската обител на Цамблак. Може да се допусне, че Цамблак, пребивавайки в Константинопол като синкел при патриарха, в същото време се е числял и като игумен на този манастир.“¹⁰

Като обръща внимание на тази титла в наслова, д-р В. Сл. Киселков през 1943 г. споделя мнението на Шевирев и Яцимирски и пише: „Навярно докато е

⁸ А. И. Яцимирский. Григорий Цамблак. Очерк его жизни, административной и книжковой деятельности. СПб., 1904, с.160—161.

⁹ Цит. по А. И. Яцимирский. Пос. съч., с.119.

¹⁰ Пак там, с.160.

бил в Киев, за да изтъкне достойнството си за киевския митрополитски трон, той ще е написал и ще е произнесъл в някоя от тамошните църкви известното си Похвално слово за Киприан, в което шеговито се титулува плинаирски, извънпространствен игумен, понеже вече се е простил с игуменската длъжност в Нямцу и в сръбския Дечански манастир.¹¹ По-късно обаче през 1956 г. Киселков коригира това свое схващане и се присъединява към казаното от Соколов и Голубински: „За да придаде важност на себе си като човек, който имал връзки с Цариградската патриаршия, в наслова на произведението си той се нарекъл игумен на Плинаирския манастир. Разбира се, Цамблак се нарекъл така не съвсем неоснователно. До 1409 г., когато напуснал Цариград и се отправил към Русия и Литва, нали в продължение на две години той действително е заемал игуменската длъжност в споменатия манастир.“¹² Или Киселков смята, че Цамблак през периода 1406—1407 г. е бил игумен на Плинаирския манастир в Цариград, наречен в наслова на Похвалното слово за Киприан Плинаирски, откъдето той е наблюдавал хода на борбата за киевския и всеруски пост.

Догадката на П. Соколов, подкрепяна по-късно и от Е. Голубински и Киселков, че под Плинаирска обител трябва да се разбира Плинаирският манастир в Константинопол, изглежда по-приемлива, отколкото тази на Шевирев и Яцимирски за „извънвъздушната несъществуваща обител“. И в Академичната история на българската литература (т. I, 1963, с. 328) мълчаливо и без резерви е възприето становището за съществуването на Плинаирски манастир в Цариград, чийто игуменски пост Цамблак заемал през 1406—1407 г. Възможно е „и“ да е вмъкнато погрешно от преписвача и вместо Плинаирска да се е получило Плинаирска обител. Евентуалното откриване на нови преписи на словото би разрешило и този спорен въпрос относно Цамблак.

От словото могат да се извлекат по косвен начин и други сведения за неговия автор. Така изследвачите, като анализират епизода, в който Григорий Цамблак живо и пластично разказва за посрещането на Киприан в Търново през 1379 г., заключават, че тогава той е бил на не по-малко от 15—16 години. А и сам той заявява, че още в детската си възраст е успял да види своя чичо: „**Мы ж(е) с(ва)-т(а)го мног(о) лица в малѣ сподобнхом сѧ видѣти, штроческын еше носѧща возрастѣ.**“ Въз основа предимно на това сведение биографите му правят заключение, че той ще да е роден към средата на 60-те години на XIV в. Този епизод дава основание да се определи и родното място на Григорий — Търново, — както и неговият произход. Той с гордост заявява, че е присъствувал на това паметно за търновци събитие редом с родния си баща и великия си учител Патриарх Евтимий. Това означава, че Цамблак се е учил непосредствено при Евтимий, а не е негов ученик и последовател само по характера на образованието си и литературните традиции. За да бъде ученик на патриарха на българската църква, Григорий Цамблак очевидно е принадлежал към висшата феодална аристокрация. А и целият му житейски и творчески път подкрепя становището за личните му връзки с другите двама именити представители на търновските Цамблаковци — Евтимий и Киприан.

В това произведение Цамблак е дал широк простор на своите чувства. То изцяло е проникнато от мъката на автора, породена от голямата загуба. „**Моє творѧ жалостное снє пѣннє! Н на мнѣ во събысть сѧ, ѧко ж(е) н на онѣх, идущи мн к вамъ, ѧко же н доспѣвѣ рѣкн. Н тамо рѣка рѣо Гевнѣ вѣаше, идѣже плененїи онн. Себє ж(е) н органы молчанїю освдншѧ. Рѣка ж(е) Немнн вѣаше, протнчющїѧ Антвы**“ — ридае Цамблак. Спокойното повествование се прекъсва

¹¹ В. Сл. Киселков. Митрополит Григорий Цамблак. С., 1943, с. 16.

¹² В. Сл. Киселков. Проуки и очерти по старобългарска литература. С., 1956, с. 250 и сл.

от честите възклицания на автора, за да предизвика у слушателите чувство на възторг, удивление и благоговение пред величавия образ на Киприан или пред стеклото се търновско множество. Подобни субективно-лирически фрази предават по-непосредствено чувствата на автора и преди всичко тяхната искреност.

Много дълбоко е почувствувано от Цамблак и страданието на руските хора по загубата на техния духовен пастир. Затова той става изразител не само на личната си болка, причинена от смъртта на неговия роден чичо, а и на мъката на двата славянски народа — българския и руския — по един „духовен баща“. Цялото произведение е стон на едно страдащо сърце, изгубило близки и родина. Тъкмо сега е намерил случай Цамблак да оплаче и бащиния си брат, и собствената си изгнаническа съдба, и поробеното си отечество.

Но словото е проникнато и от едно друго чувство — любовта на Григорий Цамблак към неговата родина. Патриотизмът на автора може да се съзре още в самия подтик за написване на произведението. Не е без значение обстоятелството, че Киприан е негов родственик. Но над всичко доминират подтици от обществено значение — желанието му да покаже една изключителна за онова време личност и да напомни за миналото величие на своето поробено вече отечество. Това си произведение Григорий Цамблак пише като българин от Търново, живял и отрасъл в този град, братов син на Киприан, свидетел на посрещането му от търновци някога. Зад пряката характеристика на Търново — „велик град, царица на градовете“ — се крие голямата любов на автора към род и отечество. С повишено народносно самочувствие Цамблак говори за българската столица и нейното население. Той пише за Търново с възторг, с любов, както може да се пише само за роден и обичан град, далеч от родината. Тази творба вълнува с носталгията на автора по поробеното отечество, с пламенното българско родолюбие. Именно в спомена за цветущия някога Търновград, в тъгата по изгубеното отечество, в изграждането на един величав образ на търновец се заключава патриотизмът на писателя. Той определя и художественото майсторство, и искрения лиризм, с които е написана тази творба.

В „Похвално слово за Киприан“ автобиографичният елемент е по-широко застъпен в сравнение с много други творби на средновековната литература. Григорий Цамблак по косвен или пряк начин съумява да изяви и себе си: говори за църквата, която го е възпитала, за ученичеството си при Патриарх Евтимий, заявява открито за родството си с Киприан и че сам той го е виждал в ранната си възраст. Така че в известна степен Цамблак пренебрегва вековните традиции за самоунижение на собствената си личност и за приписване на несъществуващи пороци. Напротив, той открито изявява своето „аз“, говори за чувствата, които го вълнуват, разкрива своето родолюбие.

3. БЪЛГАРСКАТА И РУСКАТА ОБЩЕСТВЕНА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ В ПРОИЗВЕДЕНИЕТО

„Похвално слово за Киприан“ от Григорий Цамблак е творба с изявена в народносно отношение тематика. Героят е българин по народност, играл важна роля в руската култура и литература в края на XIV и началото на XV в. Тази похвала е създадена също от българин, но е произнесена пред руски слушатели. В словото са намерили своеобразно отражение съществени черти и моменти от българската и руската обществена действителност. Така че тази творба засяга България и Русия. Затова тя еднакво принадлежи както на старата българска, така и на старата руска литература.

С повишено народносно самочувствие, с патриотична гордост Григорий Цамблак на няколко места изтъква, че именно неговото отечество — България —

е родило, изучило и дало на света такъв велик наставник. Той изгражда величавия образ на Киприан не само като негов родственик, а преди всичко от позициите на българин с родолюбиво сърце, който милее за всичко българско. Същевременно той проявява и живо славянско чувство, изтъквайки заслугите на Киприан за културното възмогване на едноплеменния руски народ. Той е показан като достоен син на България и велик наставник на Русия. Основна, ръководна мисъл при изграждане на неговия образ, както и в цялото изложение, е мисълта за родствена близост и духовна общност между българи и руси. Не на едно място в словото Цамблак изтъква, че от тежката загуба са потресени не само бившите пасоми на Киприан, но и неговите сънародници. „На вас и на нас обща печал се предложи“ — ридае авторът. И българи, и руси са сполетени от еднаква беда — смъртта им е отнела един велик духовен баща и наставник. И все пак любопитно е, че Цамблак отделя себе си и българите от своите слушатели-руси. Диференцираното му отношение към едните и другите е подчертано с формите „ние“ и „вие“, „нас“ и „вас“, „нашето“ и „вашето“ и т. н.

Важно място в словото заема разказът на Цамблак за посещението на Киприан в Търново през 1379 г. Живият разказ за този празничен ден за всички търновци е стоплен от милия детски спомен на автора. И след тридесет години той съумява да предаде пластично картината на стеклото се търновско множество и обхваналото го вълнение: „Н стѣци с(а) wt жителн града, іакw ж(е) нѣкотоуи-выстрннѣ напрасно множ(е)ствѣ притѣкшю тwг(о) стѣтенію. Не жена восхотѣ wt видѣнна предстатн, не мѣж оубwг нлн б(о)гатѣ. Уставнша храннлнща домwв храннтеліе, не затворенн wбо бѣша квпцем продавнща, помѣтахѣ же с(а) по торжнщѣ продаемаа. Едно ж(е) храненне всѣм н втверженне, еже всѣм квпно нзытн н ннкомѣ ж(е) wtнвдѣ остатн во градѣ. Оставнша рабн вл(а)д(н)-кwвгожденіа, оставнша хвдожнщн своа дѣла. Н елнко чюждое народа, н елнко мѣстное тамо ндаше, Киприана видѣтн.“

В описанието на това събитие Цамблак проявява внимание към цялата обстановка, което още веднъж го характеризира като писател-новатор, чийто поглед е открит за целия свят. Той говори за различни категории от населението — за бедни и богати, за търговци и занаятчии, за господари и слуги, за местни хора и чужденци. Това Цамблаково описание дава известни сведения за делението на търновското население около две десетилетия преди окончателното поробване на България от турците. Тази развълнувана картина не е лишена и от интересни битови подробности: „Такwж(е) н дѣва ненсходнаа, стѣд, преобндѣвшн, течаше. Н старѣ, н недвженѣ, немощ понвднше, тамо тщахѣ с(а). Небо велнка сладость влаше, еже с(ва)т(а)го лнца воспріатн оного. Н(ѣ) бо токмо wча нлн вѣщаа, но н зрнм, просто достонн бѣ всакоа добродѣтелн, wченне въ зрацнх д(оу)ша всеантї.“ Несъмнено с тези редове големият родолюбец Григорий Цамблак е искал да напомни на своите слушатели-руси за миналото величие на своето отечество, преклонило по неволя глава пред измаилтяните. Това е естествено, тъй като един пламенен патриот, който стои здраво на българските си позиции, при това произнасящ похвала за българин, не може да не говори с възторг и обич за несломената още българска държава.

И как няма да страда авторът, като сред развълнуваното множество в оня паметен ден е бил и сам той, още юноша, но съдбата отредила това да остане първа и последна среща между двамата сродници. Затрогващ с лиризма си момент в творбата на Цамблак е благославянето на търновските жители от техния бележит съгражданин Киприан: „Н овы wбо блнз градаахѣ, н ногам каслаахѣ

СА, И РѢКВ ЦЕЛОВАХЪ. ОВѢН ЖЕ, УТ МНОЖ(Е)СТВА ВЪЗБРАНАМН, НЗДАЛЕЧА ТОГ(О)
ЗРА ТОЧІЮ, ІАКО ДОВВАННО ПРИЕМЪШЕ БЛ(А)Г(О)С(ЛО)ВЕННЕ. И НИЧТО Ж(Е) МЕНЬШЕ
УТ НЖЕ БАНЗ БЫВШНХ НМѢВШЕ. СИЦЕ ВСАЦѢМ НЗВѢЩЕННЕМ УТХОЖДААХЪ. ЖЕНЫ,
ВМНАНО ПРИПАДАЮЩЕ, СВОА ЧАДА ПИДА, НОГОМА ЕГ(О) ПОМѢТААХЪ ВЕРОЮ И НЕДВГВЦІНХ
ДРЪСІН. И ІАВЛЕНО БАХЪ ВСѢМ Б(О)ГОМ ПОСЛАНО ВРАЧЕВСТВО, НЕПЪЦІВЮЩЕ И ВС(ВА)
Щ(Е)ННЕ СЛАДКОЕ ОНО С(ВА)Т(А)ГО ВЪХОЖДЕННЕ.“ Тук ясно е изразено личното
отношение на Цамблак към търновци и към Киприан. Прокуден в чужбина, произ-
насящ възхвала на своя чичо в момент, когато отечеството му е опустошено от
друговерците-турци, авторът с горест си спомня този незабравим ден от своето
детство. Още повече, че и той е бил благословен от „свещените ръце“ на Кип-
риан. Ярката и пластична картина на Киприановото посрещане в Търново, на-
рисувана в това похвално слово, е в тясна връзка с чувствата на писателя Цам-
блак. Тази картина, както и цялото произведение са облѣхнати от искрената любов
на автора към изгубената родина. Този момент от словото характеризира най-
добре автора като писател-гражданин и пламенен български родолюбец.

Всичко казано дотук ни дава основание да смятаме разглежданото произ-
ведение за една интересна творба на старата българска литература.

В Цамблаковата похвала за Киприан обаче се съдържат и някои моменти,
които я свързват с руската обществена действителност в края на XIV и началото
на XV в., поради което тя може да се разглежда и като творба на старата руска
литература.

Преди всичко в центъра на изображение стои киевският, московски и все-
руски митрополит Киприан, признат за светец на руската църква. Словото е
предназначено да бъде произнесено пред руски слушатели, към които авторът
често се обръща с думите: „Братя! Възлюбени!“ и др. Цамблаковата идея за
единство на българи и руси в радост и в горест намира синтезиран израз в ду-
мите: „Заради това, когато вие се веселите, ние слушайте, към вашето веселие
се приобщаваме. И на вашия плач сме подобни съобщници, понеже и бедата е
обща.“ Страданието на автора е страдание и на неговите слушатели-руси, за-
това той възкликва: „Когато стана известно за неговата смърт, не заплакаха ли
всички пътища на Московията? И вместо да слушат гласа на гусли и свирки,
всички не затыгуваха ли?“ Тъгуват руските християни, защото е отнет великият
им духовен баща и съветник. Тъгува и Григорий Цамблак, защото смъртта е от-
нела най-здравата му опора в плановете за бъдещата борба за освобожданието
на България. Похвалата за Киприан издава симпатията и обичта на Цамблак
към руския народ. Прокуден от поробеното си отечество и озовал се в Русия,
той живее със съзнанието за родство и духовна близост между българи и руси.

Цамблак облажава своите слушатели-руси, че са се оказали достойни за лю-
бовта на такъв „блажен мъж“ като Киприан и че следват пътя, начертан от него,
не само през тези две или три години след смъртта му, но и в необозримото бъ-
деще. Както орелът приютява рожбите си в гнездото, така и Киприан е закрилял
и се е грижел за своите „отцелюбивви чада“ — русите. Затова и думите: „О, зла
тъма, източника на светлина не скривай“, са стон, излизащ не само от сърцето
на Цамблак, но и от сърцата на всички, които са потресени от голямата загуба.
А известието за смъртта на Киприан е ранило както автора на тази възхвала,
така и неговите слушатели-руси, така и сънародниците му българи. В това пох-
вално слово библейската символика звучи естествено. „ЗДЕ ЖЕ НЕ ЕДИННОМЪ И
СТОМ, НАН ТЫСЦІН, НО ВСѢМ КВПНО СР(Ъ)ДЦА СТРѢЛА ПЕЧАЛН ВІДЗВН, ІАЖЕ ЗАВНСТЬ
ПВСТН НА НАС, ДОБРОТЪ НАШЕН ПОЗАВНДѢВЪ. И НАС, БРАЧНЫА СОВЛЕК ОДЕЖДА, ВО
ВРЕТНЦЕ ОБЛЕЧЕ; И УТ ЧЕРТОГА НЗВЕДЕ, НА РАСПВТІН ОСТАВЫ; УТ ЗЛЫХЪ УТІАТ

СА ИТ НАС ДОБРЫН ЖЕННХ. | ДБНЕ НАС ОБІІАТЪ СЪТОВАНА СНОТСТВО. В' ПЕР-Ф-НРЪ
И ВНССОН НЪКОГДА ОБЛАЧАХОМ СА, Н(Ы)НЪ ЖЕ НИЦН ІАВЛАЕМ СА.“

От всичко казано дотук става ясно, че се касае за едно произведение, което с еднакво право принадлежи както на старата българска, така и на старата руска литература. Автор на това възпоменателно похвално слово е българинът Григорий Цамблак, който продължава в Русия пренесените преди него български литературни възгледи и традиции. Неговото творчество е един от най-ярките примери за българо-руските литературни връзки през Средновековието.

4. ЖАНРОВИ И КОМПОЗИЦИОННИ ОСОБЕНОСТИ

В своето „Похвално слово за Киприан“ Григорий Цамблак показва забележително майсторство на писател, което е засвидетелствувано не само в изграждането на централния образ и в рисуването на масови сцени, но още в избора на литературната форма, в композиционното, езиковото и стилното оформяне на творбата. Цамблак съставя и произнася над гроба на Киприан в Успенския събор в Москва три години след смъртта му особен вид похвално слово — възпоменателно, надгробно слово. Навярно навършващата се годишнина от смъртта на Киприан, мястото и обстоятелствата на произнасяне на произведението обуславят избора и жанровата определеност на тази Цамблакова творба.

В медиевистиката надгробните слова се разглеждат като особен вид похвални речи, които съставят една твърде голяма група от църковните проповеди.¹³ Григорий Цамблак не е откривател на този литературен вид. Похвалните слова и специално надгробните речи имат многовековно развитие и водят началото си още от епохата на най-големия разцвет на християнската литература през IV—VI в. За техни законодатели се смятат Василий Велики и Григорий Богослов. Както е известно, писателите от Търновската книжовна школа хранят подчертан пиетет към ранновизантийските християнски отци и особено към споменатите автори. Цамблак също свидетелствува огромен интерес към тях и неведнъж в своята писателска работа се обръща към творенията им като към източници на теми, идеи, изобразителни средства и похвати.

Както показва текстологичната съпоставка на Йохан Холтхузен при съставянето на произведението си за Киприан, Григорий Цамблак е имал за образец „Надгробното слово за Мелетий Антиохийски“ от Григорий Ниски. Използваният от Цамблак източник повлиява върху жанровата определеност на творбата му за Киприан, върху композиционното ѝ оформяне, върху някои реторични моменти в нея, върху използването на библейската символика. Или зависимостта на Цамблаковата творба от тази на Григорий Ниски е жанрова, формална. В реализирането обаче на съдържанието ѝ българският писател се проявява като самобитен творец. Той успява да изпълни една литературна форма с вековна традиция с конкретно, реално съдържание, тъй като пише за лично нему познат сънародник, съгражданин и роднина. Основен градивен елемент в произведението се явява личният спомен и това е най-характерната особеност на Цамблаковия подход към материала за художествено изображение. В неговия писателски маниер се забелязват и още някои характерни моменти, които по същество могат да се окачествят като новаторски не само за литературния жанр, който разработва, но и за цялата средновековна литература. Те са: засиленият биографично-исто-

¹³ Н. Гроссу. Исторические типы церковной проповеди. — Труды Киевской духовной академии, 1910, кн. II, с. 424—460. Гроссу разделя църковните проповеди на седем групи: нравоучителни хомилии, оригеновски разяснителни хомилии, догматически слова, нравоизобличителни проповеди, похвални слова и надгробни речи, патриотични проповеди.

рически момент, подчертаната народностна гордост и любовта към родното, ярката патриотична линия в трактовката на образите и събитията, открито изявеният автобиографичен елемент.

Избраният и разработен от Григорий Цамблак литературен вид определя и подчертания панегиричен дух на похвалата му за Киприан. Тя е построена като един тържествен, хвалебствен химн. Отличителна черта на този химн е приповдигнатият, патетичен тон, обогатен от искрената и сърдечна любов към героя на творбата. Прави впечатление, че тонът на цялото произведение непрекъснато се мени. Той е в пряка зависимост от смяната на различни психически състояния, на противоположни чувства, която е твърде бърза. Тя е в зависимост от това, за което авторът пише. Говорейки за смъртта на Киприан, Цамблак е покрусен, тъжен, но в миг той е завладян от спомена за срещата си с него още като юноша и радостта бързо измества тъгата. Преживяванията на Цамблак са твърде сложни и това обуславя преди всичко бързата промяна на тона на творбата, който въпреки различните нюанси, които придобива, си остава емоционален, тържествен.

Цамблаковата похвала за Киприан е изградена на основата на спомените, които са най-важните опорни моменти при съставянето ѝ. Основна задача, която Цамблак си поставя за художествено реализиране в тази си творба, е да възвеличи и остави за поколенията един литературно-художествен образ на имениния си сънародник и родственик Киприан. Той се старае да съсредоточи вниманието си предимно върху главния предмет на творбата, да подчини всичко на целта Киприан да бъде възхвален. И ако на места той се отклонява, както например, за да разкаже за търновци, стекли се да посрещнат своя бележит съгражданин, това е направено с мярка, дотолкова, доколкото е необходимо за охарактеризиране на централния образ.

Историко-литературен интерес представлява композиционното оформяне на това Цамблаково произведение. То е заключено в една композиционна рамка от наслов и послеслов, които съдържат изключително важни автобиографични вести за писателя. Насловът гласи: „Григоріа мнѣхъ и прозвѣтера, и гвмена обнтнаи Плинанрскыа, надгробное нже во с(вѣ)тыхъ по истиннѣ Кипріанѣ, архіеп(н)ск(о)пѣ російскомѣ.“ В този наслов, който е съвсем обичаен за всяко средновековно произведение и в който се съобщават имената на автора и на лицето, на което то е посветено, санът и общественото им положение, думите „нже во с(вѣ)тыхъ по истиннѣ“ навярно са прибавени от перото на някой от преписвачите, тъй като през 1409 г., когато Григорий Цамблак съставя и произнася словото си за Киприан, руската църква все още не е канонизирала последния за светец. Това тя прави през 1472 г.

Докато насловът може да се смята за компилация на автор и преписвач, то послесловът, по всичко изглежда, е дело на преписвач. Той гласи: „Написанъ Кипріанѣ: Ѡ Кипріанѣ, по истиннѣ еси свѣтло російскон земли. Григоріе Цамблак, писавын слов(о) сїе надгробное, бывын митрополит Кіевѣ і всеа дръжавы Литвѣскыа.“ Основание да се разглежда цитираният послеслов като добавка към авторския текст дават следните съображения: Първо — той е прибавен след обикновения завършек „Амнѣ“ и има характер на приписка. Второ — сам Цамблак не би могъл да свидетелствува, че пишейки словото си за Киприан, е киевски и литовски митрополит, тъй като това не отговаря на истината. Този пост той заема официално едва през 1415 г. след решението на Новогрудокския епископски събор. Но за един преписвач е било съвсем естествено да отбележи името и високия обществен пост, който е заемал авторът, чиято творба той преписва. Още повече, че той е сметнал за редно и необходимо да засвидетелствува

и своето лично преклонение пред заслугите на Киприан за руската земя. Разбира се, дали разглежданият послеслов е налице само в този препис, т. е. дали той е прибавен от преписвача на единствения известен днес на науката препис или се е съдържал и в по-старите преписи и той просто го е преписал, могат да покажат само нови по-ранни преписи на тази забележителна Цамблакова творба, които могат да бъдат открити в бъдеще.

В показаното от Григорий Цамблак майсторство при композирането на „Похвално слово за Киприан“ могат да се доловят някои от принципите на неговия учител Евтимий Търновски за построяване, съставяне на едно литературно-художествено произведение. Преди всичко трябва да се подчертае, че пишейки похвала за Киприан, Цамблак продължава на дело Евтимиевата традиция да се пише за български светци, които са свързани с България и конкретно с Търново. Или още изборът на предмета, за който пишат, определя патриотичното звучене на творбите им. Характерно е, че Евтимий Търновски създава своите жития и похвални слова почти винаги при конкретни поводи — празници на светците, празници на храмовете, в които се пазят мощите им, повеля на владетеля и др. Той ги замисля и реализира като обществено необходими произведения и за да достигнат до една по-широка аудитория, той ги произнася лично в църква — това е най-ефикасният начин през цялото Средновековие за даване зелена улица на едно произведение. Най-значителните, народностно определени произведения на Григорий Цамблак възникват при конкретни поводи — Похвалното му слово за Евтимий Търновски възниква във връзка с канонизирането на Евтимий за светец,¹⁴ Житието на Стефан Дечански — във връзка с празника на този светец 11 ноември,¹⁵ Мъчението на Йоан Нови — по повод пренасянето на мощите му от Бялград в Сучава,¹⁶ Разказът за пренасяне мощите на Петка Търновска е написан за празника на светицата 14 октомври,¹⁷ но прекият повод ще е пренасянето на мощите ѝ от Търново във Видин и Сърбия. Възникването на Цамблаковото „Похвално слово за Киприан“ също трябва да се свърже с конкретен повод — тригодишнината от смъртта на Киприан. И то е произнесено устно от автора над гроба на Киприан в Успенския събор в Москва. Освен с литературната си форма то отговаря и със съдържанието си на конкретния повод и на конкретните обстоятелства, при които е произнесено. А с пищната си и изискана фраза, с образния си и цветист език, с приповдигнатия патетичен тон то отговаря и на порасналите естетически и художествени вкусове на българи и руси през XIV и XV в.

Като своя бележит учител Евтимий Търновски и Григорий Цамблак си поставя и разрешава преди всичко патриотични задачи в своите литературни творби. Както бе вече изтъкнато, ръководно начало при написване на похвалата му за Киприан е родолюбивият му стремеж да покаже на съвременниците си и бъдещите поколения забележителен образ на един именит българин, изиграл със своята реформаторска, книжовна и църковно-обществена дейност изключително важна роля в живота на русите. При рисуването на този образ той пак е верен на основните Евтимиеви принципи, начини, похвати и средства за изграждане на един литературен образ. В сравнение обаче със своя учител Цамблак засилва биографичния момент в литературната характеристика на героя си, по-ярко

¹⁴ П. Русев, И. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. Похвално слово за Евтимий Търновски от Григорий Цамблак. С., 1971, с.19.

¹⁵ Всички познати ми преписи от това житие имат наслов: „Мѣсѣца ноемврѣа 11. Житіе и жителство светаго великомученика въ царехъ Стефана сръбскааго, нже въ Дечахъ, съписано Григоріемъ мнѣхомъ и прѣзвѣнтеромъ, нгвменомъ бывшимъ тожде шбытѣли.“

¹⁶ П. Русев, А. Давидов. Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература. С., 1966, с.60.

¹⁷ В. Сл. Киселков. Проуки и очерти по старобългарска литература. С., 1956, с.249.

подчертава връзката му с конкретната общественно-историческа действителност, отделя много по-голямо внимание на личните му душевни преживявания и чувства.

Евтимиевото въздействие върху Цамблак може да се открие и в умението на последния да актуализира творбата си, да ѝ придаде съвременно звучене. Чрез цялата си похвала за Киприан той утвърждава актуалната и така необходима за XIV—XV в. идея за племенно родство и духовна близост между българи и руси. Разбира се, тъкмо тази идея прави творбата общественно значима и днес и я нарежда между най-ярките прояви на българо-руските литературни връзки не само през XIV—XV в., но и през цялото Средновековие.

И в композиционното оформяне на „Похвално слово за Киприан“ може да се открие школовката на Цамблак в произведенията на учителя му Евтимий Търновски и особено в похвалните му слова. За последните П. Динеков отбелязва, че „по своя състав и композиция те представят ново явление в българската средновековна литература“¹⁸. Евтимиевите похвални слова стоят твърде близо до житията поради по-разгърнатото повествование за събития от конкретната действителност. Биографичните данни за светеца не са синтезирани само в началото на произведенията, както е в похвалните слова на Климент Охридски, а са разпръснати в цялата творба. Докато в композицията на Климентовите слова ярко се открояват две части — биографична и патетична, хвалебствена, то похвалните слова на Евтимий Търновски изцяло са издържани във висок панегиричен дух и те са по-единни, по-цялостни в композиционно отношение. Тези особености на похвалните слова на създателя на Търновската книжовна школа Евтимий се откриват и в похвалните слова на най-ревностния му и талантлив последовател Григорий Цамблак. Ако се направи, макар и най-обща съпоставка между Цамблаковото „Похвално слово за Киприан“ и похвалните слова на Климент Охридски и на Евтимий Търновски, ще се установи, че то стои много по-близо до Евтимиевите, отколкото до Климентовите слова.

Разбира се, съществуват и някои моменти, които отличават Цамблак от учителя му и го характеризират като истински творец. Той проявява по-голяма свобода при композирането на творбата си, разчупва отчасти гръко-византийския шаблон, вмъква нови моменти в нейната постройка. Цамблак изоставя напълно така характерния за композицията на Евтимиевите похвални слова обширен увод, в който се разкрива ползата от прослава на светците. Още с първото изречение той насочва вниманието към главния предмет на своята творба и разкрива вълнуващите го чувства, сполетели го при загубата на Киприан: „Настояше бо и сѣе нам пострадахъ, о дръвнѣ, еже пострадахом. Его же въ скорьбныхъ мноу ничтож(е) (н)но лютьнше. Что бо и вѣдетъ нно въ нже печалю, касающу сѣ срѣдцю, таковыя тѣщеты равно?“

При организацията на художествения материал в творбата Цамблак проявява по-голяма склонност от своя учител към детайлите, към подробностите, към отделни моменти на случки и събития. Интерес в това отношение представят споменатото писмо, с което Киприан поканил своя племенник да му гостува в Москва, съобщението за ограбването на Киприан при преминаването на река Дунав, сцената на посрещането му от търновци, сърдечната среща между двамата велики духовници Евтимий и Киприан, благославянето на съгражданите му, личната благословия над малкия Григорий, вестта за Киприановата смърт. Тези епизоди придават в най-голяма степен конкретност и истинност на изложението. За последното твърде много допринася и по-широко застъпеното конкретизиране на географските названия. Така например Цамблак уточнява, че именно на река Истър (Дунав) Киприан е бил ограбен от някакъв народ, че тъж-

¹⁸ История на българската литература. Т. I. Старобългарска литература. С., 1963, с.301.

ното известие за неговата смърт го срещнало на река Неман, протичаща през Литва, че всички пътища на Московията заплакали при загубата на руския духовен водач, и т. н.

Изключително важна роля в композиционното изграждане на Цамблаковото „Похвално слово за Киприан“ играят автобиографичните моменти. Те са своеобразни композиционни стожери, свързващи звена между отделните епизоди на творбата. Трябва да се отбележи, че те не са концентрирани на едно място, а са разпръснати в цялото произведение и са негови опорни точки. Като главни опорни пунктове от автобиографичното естество в изложението могат да се посочат три момента — съобщенията на Григорий Цамблак, че неговото отечество е родило Киприан, че сам той го е виждал в детските си години и че Киприан е брат на баща му. Дори се забелязва известно градиране на тези моменти, около които са изградени по-малки или по-големи епизоди.

За композицията на „Похвално слово за Киприан“ е необходимо да се отбележи още една важна особеност, която по същество е новаторска. Това е наличието на масови сцени, при чието разкриване Цамблак се показва безспорно като опитен и изкусен майстор. Само човек, обладаващ Цамблаковия литературен талант, със сърце, изпълнено с носталгия по поробеното отечество, може и след тридесет години живо и пластично да възпроизведе оня паметен за търновци ден на 1379 г. Картината на Киприановото посрещане в Търново е жива и ярка, изпълнена с динамика. Това е най-хубавият епизод в творбата, който разкрива изключителното писателско умение на автора и го представя като истински писател-художник. По ярко нарисуваните масови сцени „Похвално слово за Киприан“ напълно резонира с най-хубавите произведения на Григорий Цамблак — „Похвално слово за Евтимий Търновски“ и „Житие на Стефан Дечански“.

Умело и майсторски разработената литературна форма, стройната композиция, блестящият пищен език и стил на Цамблаковата похвала за Киприан потвърждават мнението на известния негов биограф и ценител А. И. Яцимирски, че Григорий Цамблак може да се постави „наравно с църковните отци от епохата на най-големия разцвет на християнското ораторство като изкуство“¹⁹. Ето неговата възторжена оценка за този средновековен български писател: „Физиономията на Цамблак като писател не се поддава лесно на определение, него е невъзможно да наречеш оратор-моралист или аскет, оратор-догматик или полемист, оратор-публицист или социолог. Той е оратор-художник в пълния смисъл на този термин, винаги поет-лирик, който се ползува от всичко, което за неговия поглед е красиво и възвишено само по себе си, което е отбелязано с печата на убедителна величавост и пълна мощ.“²⁰

Необикновенният литературен талант на бележития писател от Търновската книжовна школа Григорий Цамблак се потвърждава преди всичко от факта, че много моменти от похвалата му за Киприан не са загубили своята емоционално-въздействаща сила близо шест столетия след произнасянето им от църковния амвон. Като плод на истинско творческо вдъхновение с умело изградения образ на главния герой, с вълнуващото описание на Търново и търновци, със сърдечния си лиризъм и ценните биографични вести за автора си Цамблаковото „Похвално слово за Киприан“ не е загубило своето историко-литературно значение и днес. А известно е, че времето е най-сигурният критерий за художествената стойност на едно произведение.

¹⁹ А. И. Яцимирский. Из истории славянской проповеди в Молдавии. СПб., 1906, с. СІІ — СХІІІ.

²⁰ Пак там, с. LXXXI — LXXXII.

5. ЕЗИК И СТИЛ НА СЛОВОТО

При характеризиране стила на един писател от Търновската книжовна школа трябва да се имат пред вид разбиранията на Евтимий за езика, които залягат в неговата реформа. Според него словото играе първенстваща роля при опознаване на света. Да се познае една вещь това значи тя да се назове с определена дума. Или думата — това е самото явление. Според Евтимий Търновски думата трябва да предизвиква същото чувство и настроение, каквото самият назован предмет или явление. Оттук и голямото внимание, което той и неговите последователи отреждат на словото, езика на художествените произведения. Затова творбите им издават изискан вкус към употребяваните думи, изрази, словосъчетания и т. н. и са образци на новия стил в агиографията — витийния. Той е в тясна зависимост от принципите на роденото във Византия през първата половина на XIV в., а след това пренесено и в България ново религиозно-философско учение — исихазма. Изключително благотворното въздействие на исихазма върху литературата най-добре личи в книжовната дейност на Евтимий Търновски и на всички писатели от създадената под негово ръководство Търновска книжовна школа.²¹

Като последовател на Евтимий Търновски и Григорий Цамблак не само прокарва в своите произведения религиозните, нравствените и философските възгледи на исихазма, но усвоява и свързаните с него принципи на т. нар. висок, витиен стил в литературата. На него се създават и някои забележителни творби във византийската агиография, от която несъмнено самият Евтимий се е учил. Произведенията на византийските писатели-исихасти патриарх Калист и патриарх Филотей, автори на жития за най-ревностните последователи на исихазма Григорий Синаит, Теодосий Търновски и Григорий Палама, безспорно са били познати на всички представители на Търновската книжовна школа. Те подхващат и доразвиват както най-добрите традиции на родната литература, утвърдени в произведенията на писателите още през „златния век“ — Климент Охридски, Йоан Екзарх, Константин Преславски — така и традициите на съвременната им византийска литература и създават забележителни произведения на новия панегиричен стил.

В своя доклад „Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России“ пред Четвъртия славистичен конгрес в Москва видният съветски медиевист акад. Д. С. Лихачов говори за три вида литература през Средновековието в зависимост от стила: литература на висок стил (жития, църковно-панегирични произведения, поучения и др.); литература на среден стил (обхваща жанровете, близки на деловата писменост — летописи, исторически повести, описания на пътешествия и др.) и литература на нисък стил (сатирически произведения и произведения на разговорен език).²² Явно е, че според тази класификация Цамблаковото „Похвално слово за Киприан“ принадлежи към литературата на висок стил. Към него принадлежат и похвалните слова на неговия духовен наставник и учител Евтимий Търновски.

Езиковите и стилните особености на Евтимиевите и Цамблаковите похвални слова са в тясна зависимост от жанровата им специфика, от тяхното предназначение и художествена функция, от миогледа на писателите и от техните творчески задачи. Като произведения, възникнали с цел да бъдат произнасяни устно пред слушатели, върху които трябва да окажат определено емоционално и идейно

²¹ Л. Войсилов. Исихазмът и Търновската школа. — Философска мисъл, 1968, кн.5, с.73—81.

²² Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. — В: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. АН СССР, 1960, с.116.

въздействие, те принадлежат към тържествената реторическа проза. Затова те носят всички черти на ораторската реч. За нея са характерни лиричният патос, поетичните фигури и изрази, приповдигнатият тон. На реторичния стил са присъщи авторските обръщения, емоционалните възклицания, реторичните въпроси, химнологичните форми, изразителните антитези, красивите сравнения, образните метафори, цветистите епитети, честите повторения — изобщо всички езикови средства, които придават на стила изящество, художественост, пищност. Всички те се срещат в изобилие в произведенията на Евтимий Търновски, заради което той се смята за един от най-големите оратори-писатели и майстори на поетичния стил в историята на старобългарската литература.²³ Но те са характерни и за стила на неговите последователи.

Като своя учител Евтимий Търновски и Григорий Цамблак е извънредно голям привърженик на реториката. В своето „Похвално слово за Киприан“, което навярно лично е произнесъл пред слушателска аудитория, той се разкрива като блестящ оратор. Честите, нелишени от патос обръщения на Цамблак към слушателите му руси са стилистичен ораторски похват, чието предназначение е както да поддържат будно вниманието, така и да засвидетелствуват отношението на проповедника към слушателите. Още първото изречение на словото е адресирано към тях: „**Настояше бо и сѣ нам пострадахъ, о дрѣвн...**“ На друго място пък възкликва: „**Вѣсте бо возлюбленнѣи, колко бѣды пѣдѣхъ...**“ Пристъпвайки към разказа за срещата си с Киприан, авторът отново иска да привлече вниманието и събуди интереса на слушателите си: „**Вѣсте ж(е) и вы, възлюбленнѣи, егда великое сѣ видѣхом сокровище...**“ А когато си спомня вдигнатите Киприанови ръце над главата му за благословия, чувствата отново избликват в горещо обръщение: „**Тогда великое сѣ свѣтло видѣхом, братне, и с(в)щ(е)нныа оны рѣцѣ нашѣи коснѣша с(а) главѣ...**“ Колкото и тези обръщения да са издържани в духа на църковно-религиозната етика, в устата на българина Цамблак, произнасящ похвала също на българин, но пред руски слушатели, те имат и известен конкретен смисъл.

Стилистичните фигури са в тясна зависимост от чувствата на авторите към предмета на художествено изображение. Искрените чувства на Григорий Цамблак, възторгът му от величието на сънародника му Киприан от съзидателното му културно дело в полза на друг славянски народ, неизмеримата горест от загубата му намират израз също в словесни тиради от реторични въпроси и възклицания, които изобилствуват в „Похвално слово за Киприан“. Една от тях е построена като традиционното облажаване частите на тялото: „**Гдѣ око, н(е)в(е)сное зрѣще, еже томъ дарова б(о)гъ въ пѣстыни еше свѣтѣ? Гдѣ ухо, б(о)ж(е)ственаго гл(а)са послѣщающее? Гдѣ языкъ онъ истиннын и еретикымъ страшнын? Гдѣ сладкаа чинма тишина? Гдѣ встнам свѣтлоє склѣбленіе, бл(а)г(о)с(ло)в(е)ннемъ явлѣемое? Гдѣ десница мног(о) бл(а)гословѣмаа? Гдѣ свѣтлѣе оно ядрѣло д(о)уха, корабль вашег(о) жителства, сътворяющее тихо преплавати житїнскыа волны? Гдѣ незвѣстное д(о)ушамъ кормѣло, нмъ ж(е) възмѣщенна языческаа бестр(а)стно прехѣждаа? Гдѣ непреложное рѣзвѣмѣтверженне, нмъ же всакъ страхъ отгонѣа? Гдѣ добрын корѣмчїи, нже вашег(о) вѣма корабль къ н(е)в(е)семъ направѣа?...**“ Многобройните реторични въпроси в тази тирада издават градиране на чувството. Тяхното предназначение е да поддържат интереса на слушателите. Анафората на местоимението „Гдѣ“

²³ Цв. Вранска. Стилни похвати на Патриарх Евтимий. — В: Сб. на българската академия на науките и изкуствата, кн. XXXVII — 2, С., 1942, с. 118.

в началото на всяко изречение придава своеобразна ритмичност на речта. Освен това, произнесени с повишен емоционален тон, те спомагат на автора да създаде емоционална атмосфера, която най-добре може да въздействува на слушателите му и да извика у тях чувство на умиление и благоговение пред светостта на Киприан. По този начин Цамблак култивира и определени християнски чувства у русите.

Значителен емоционално-действен заряд притежава и следната словесна тирада от възклицания и реторични въпроси, в които с великолепни поетични метафори, епитети и сравнения Григорий Цамблак разкрива покрусата си след смъртта на Киприан: „Но что постраждѣ? Какъ языкъ понѣждѣ къ савженію словѣ, якоже нѣкимн тажкимн оковами, бѣдою окованнын? Какъ штверзѣ оуста, безгласнем содрѣжнмаа? Какъ же ли възрю д(оу)шевными шчнма, тмио бѣды покровенъ? Кто ми разрѣшивъ мрачныхъ и глѣбокіи сен облакъ штра, пакы шт ясноты свѣтлѣ покажете смрненіа зарю? Какъ ж(е) и восіааетъ зарѣ свѣтнлѣ нашѣмѣ зашѣдшѣ?“ Подобни необикновено експресивни тиради се срещат още на редица места в творбата. Те звучат като искрени изповеди на автора пред слушателите. Отличават се с необичайна ритмичност, за което допринасят характерните и за Цамблаковия стил единоначалия: **како, гдѣ, тогдѣ** и др.

Особена емоционалност на Цамблаковата похвала за Киприан придават авторските възклицания, които внасят субективизъм в изложението. По повод на известието за Киприановата смърт, срещнало и поразило Григорий, когато вече бързал да се отзове на поканата му и да го посети в Москва, той с неподправена мъка и искрено страдание възкликва: „**Ш ненадѣжнаг(о) гл(а)са стрѣль подобно коснѣвшг(о) са ср(ъ)дцю, ш ядѣ раствореннаг(о) възвѣщеніа сквозѣ шшн вълавшг(о) са во внутренаа!** Споменът за невъзвратимата загуба е най-честият повод да се отронят такива покъртителни стонове от устата на Цамблак като „**О злыа тмы, възток свѣтнаа не шповающен!**“ или „**Мое творѣ жалостное снѣ пѣнне!**“

Писателите от Търновската книжовна школа добре разбират и уместно използват въздействената сила на още едно мощно художествено средство — антитезата. Противопоставянето на един предмет на друг, едно събитие на друго или една мисъл на друга мисъл е широко използван стилистичен похват от всички старобългарски писатели и изобщо от всички майстори на красивите и изразителни фрази. В похвалните слова обаче на Евтимий Търновски и Григорий Цамблак се срещат широко разгърнати антитези, които изразяват силата на чувствата и придават изисканост на речта. Например пространствените антитези са предпочитан от Цамблак стилистичен похват за изразяване на сложните му и противоречиви чувства и преживявания в зависимост от това, за което разказва. За да противопостави вълненията си от преди тридесет години при паметната среща с чичо си Киприан в родния град Търново на изгарящата го мъка в момента по загубата му, Цамблак използва антитезата **тогдѣ — нынѣ**. „**Тогдѣ радостнаа бѣша, н(ы)нѣ же рыдательнаа; тогдѣ веселіа органы начннахом, н(ы)нѣ же плачевныа подвнжем. . . Тогдѣ д(оу)х(о)внѣ лнкоствовахом, н(ы)нѣ шмнлно ш страстѣхъ въздышем. Тогдѣ свѣтнаа, н(ы)нѣ надгробное пое(мѣ).**“ Сполучливо избраната форма за предаване на контрастните чувства също допринася за емоционалното въздействие на този момент от творбата.

Безспорно е, че писателите от Търновската книжовна школа проявяват особени грижи за литературната форма на своите произведения, затова последните се отличават с по-голяма езикова изисканост, с по-голяма художественост и об-

разност. За тези достойнства на техните творби допринасят много и дългите ритмични и музикални изречения, в които най-често в едни и същи положения са подредени близки по звучене глаголно-сказуемни форми. Именно този строеж на фразата, близък до римата, доближава похвалните слова на Евтимий Търновски и Григорий Цамблак до стихотворната реч.

Много от езиковите и стилните особености на „Похвално слово за Киприан“ са в тясна зависимост от исихастките разбирания и възгледи на Григорий Цамблак, които той усвоява от Евтимий Търновски. Известно е, че в основата на исихастката теория и практика лежи религиозно-философският възглед, че чрез мълчанието може да се постигне общение с божеството. Това на пръв поглед парадоксално положение — да се общува чрез мълчание! — означава да се избягва конкретното назоваване на предметите и явленията, за тях да се говори иносказателно и общо, отвлечено и неясно. Във връзка с този основен исихастки принцип стоят и някои стилистични похвати в произведенията на писателите-исихасти, като перифразата, описателното изразяване, избягване употребата на собствени имена, назоваване с гръцки имена, трафаретни съчетания, високопарни съчетания от сходни по значение думи и др. Например Григорий Цамблак не назовава конкретно своето и на Киприан отечество с името България, а се изразява общо „НАШЕ ОТЬЧЕСТВО“. Родният им град Търново също не е наречен с името си, а описателно и образно „ВЕЛНОМЪ СЕМЪ И Ц(А)Р(Н)ЦН ГРАДОВОМ“. Макар че произнася надгробно слово по повод годишнина от смъртта на Киприан, нито веднъж Цамблак не я назовава конкретно, а предпочита да каже, че „отецът е взет от нас“, че вече „е невидим за нашите очи“ и др. под., а думата смърт замества с такива сравнения като най-люта скръб, стрела, докосваща сърцето, и др. За да подчертае още в началото на произведението си, че понесената загуба със смъртта на Киприан е по-тежка, защото е духовна, а не материална, Цамблак построява дълга фраза, в която натрупва близки по значение и сродни думи: „Не бо нмѣннем ѡтѣтне, не славы, не села нли стажанїа, не стада нли чреды, не ѡтечества, не домовъ и сродникъ нли свѣдѣствѹющнх, но самѡг(о) ѡтца ѡтѣтїе пострадахом.“

Казаното дотук свидетелствува, че Григорий Цамблак предпочита такива езикови и стилни похвати, форми и средства, които изразяват мисълта му по-образно, по-колоритно, които придават по-ярка експресивност и емоционалност на творбата му. Езикът и стилът на „Похвално слово за Киприан“ зависят както от миросгледа и идейно-философските позиции на писателя, така и от неговите творчески задачи. Цамблаковата цел да утвърди актуалната идея за общност и духовно сближение между българи и руси определя подчертано образния, цветист език и емоционалния стил на тази му творба. В езиково и стилно отношение това произведение е в тон с цялата византийска, българска, южнославянска и руска литература в края на XIV и началото на XV в., чийто стил Д. С. Лихачов определя като експресивно-емоционален. В това си похвално слово, създадено в Русия, Григорий Цамблак продължава най-добрите традиции на родната си българска литература и на Търновската книжовна школа. Затова то представлява истинска художествена творба както на старата българска, така и на старата руска литература.

Озовал се в началото на XV в. в Русия по покана на чичо си Киприан, когото не сварил жив, Григорий Цамблак заема Киевската митрополитска катедра след продължителна борба. От 1406 до 1420 г. той свързва живота си със западно-руските и литовските области и разгръща изключително активна църковна и литературно-творческа дейност. По време на пребиваването си в България, Сърбия и Румъния той също създава редица забележителни творби, но руският период

в неговата писателска дейност е най-зрелият, най-плодотворният. През тези години Цамблак създава десетки проповеди-беседи във връзка с преките си църковни задължения, две произведения във връзка с участието си в Констанцкия събор и най-хубавите си литературно-художествени творби — „Похвално слово за Евтимий Търновски“ и „Похвално слово за Киприан“. Те са най-хубавите, най-емоционалните, наистина най-сполучливите художествени творби на Цамблак, защото са посветени на двама близки нему хора — великия му учител и родния му чичо — защото върху тях в твърде голяма степен личи отпечатъкът от авторовите лични чувства и преживявания от контактите му с двамата бележити търновци, защото в тях са намерили отражение съществени черти и моменти от българската обществена действителност. Всички произведения, създадени по време на руския период от живота и дейността на Григорий Цамблак, съставят ценен влог на бележития търновски писател в литературната съкровищница на българи и руси от епохата на Средновековието.

Григорий Цамблак пристига в Русия в края на 1406 г. и произнася похвалата си за Киприан в Москва през 1409 г. Вероятно тя ще е една от първите негови литературно-писателски изяви на руска земя. Затова в нея той дава израз както на чувствата си към своето отечество и сънародниците си, откърмили и възпитали Киприан, така и към неговата втора родина — Русия, в която той развива в продължение на тридесет години плодотворна обществена, църковна и книжовна дейност. Григорий Цамблак също гледа на братската славянска страна като на своя втора родина, където е намерил приют след покоряването на отечеството му от турците, като на здрава опора на своите надежди и планове за бъдещото освобождение на България. Чрез образа на героя си, чрез описание на моменти от българската и руската обществена действителност Григорий Цамблак утвърждава идеята за племенна близост и духовно родство между двата славянски народа. Неговото „Похвално слово за Киприан“ е една от най-ярките прояви на оживеното културно и литературно сътрудничество между българи и руси в края на XIV и началото на XV в.

РУСКАТА ПРЕРАБОТКА НА „ЗА БУКВИТЕ“ ОТ ЧЕРНОРИЗЕЦ ХРАБЪР

Алда Коссова (Торино)

На съчинението на Черноризец Храбър „За буквите“ е отредено почетно място сред творбите на старата българска литература. То е общопризнато като един от най-интересните и най-ценни паметници, създадени в средновековна България. Тази малка по обем творба отразява изключително важен момент от историята на славянството — зараждането на българската и славянската цивилизация, борбата за утвърждаване на славянската писменост и култура. Успоредно с възхвалата на славянските писмена старобългарският автор е целил да възвеличи делото на солунските братя и най-вече на Константин-Кирил. Дълбоката почит и голямата признателност на книжовника към гениалния славянски първоучител превръща тази творба в *апология на делото на Константин Философ*.

Успоредно с богатата хомогенна ръкописна традиция на „За буквите“ на научния свят отдавна е позната една южнославянска преработка на паметника (1). Съществува и още една преправка на тази творба. Възникнала е в руска среда изпод перото на руски книжовник — адаптатор (преправач). Два от ръкописите, в които е засвидетелствувана — Троицки (нататък Тр) от началото на XVI в. и Синодален № 687 (нататък С) от чачалото на XVII в. са отдавна известни в науката (2). На тях обаче не е обърнато достатъчно внимание, техният текст не е бил предмет на специално филологическо проучване. Оттук произлиза и неточната им класификация — Тр бива включен между преписите от компактното ядро на Храбровата ръкописна традиция, а С — макар и да предава текст, твърде близък до този на Тр, бива отнесен към онези текстови фрагменти, засвидетелствувани в различни руски ръкописи, които доказват голямото влияние на „За буквите“ върху старата руска литература (3). Освен в цитираните два преписа същата преправка откриваме и в още един неизвестен досега ръкопис — препис № 224 — П, руски скоропис от края на XVII в., от сбирката на Михаил Погодин (нататък П) (4). Тези три преписа са изключително важни, защото хвърлят нова светлина върху съдбата на *Сказанието* сред източните славяни.

Компактното ядро на Храбровата ръкописна традиция — над 65 пълни преписа, с вярно препредаден текст, бе създадо убеждението, че всички руски книжовници са се отнесли с особена почит към „За буквите“, че са се старали да предадат текста на творбата максимално точно, без да променят първичната му семантично-лексикална, идейна и композиционна същност. Текстът, засвидетелствуван ни в преписите Тр, С и П, до известна степен опровергава това убеждение.

Най-същественото в случая е, че в даден момент от препредаването на *Сказанието* подбуди, които днес не сме в състояние да определим с положителност

(може би задоволяване на учебни нужди?), са предизвикали пресъздаването на старобългарския паметник. Наличието на Тр, С и П доказва, че у руските книжовници, успоредно с живия интерес към *Сказанието* в неговия първичен вид, е имало интерес и към новосъздадената преработка, която заживява собствен живот и се разпространява като самостоятелна творба. Пренебрегването на тези текстови свидетелства би довело до създаване на погрешна представа за съдбата на Храбровата творба сред руските славяни и би възпрепятствувало точното очертаване на историята на нейната ръкописна традиция.

Текстът на Тр е най-пълен и затова ще бъде взет за основа при анализа на преправката (в текста на С освен пропуски, направени от преписвача спрямо неговия извод, се забелязват и два скока от дума до дума (5); преписвачът на П е записал само една част от текста, вероятно по независещи от него причини, както ще се види по-нататък). Това, разбира се, не ни позволява да пренебрегнем преписите С и П. Напротив, тяхното свидетелство е необходимо, и то не само защото доказва, че текстът на Тр не е лишен от отклонения, които трябва да бъдат отнесени за сметка на неговия преписвач (6).

Така, както я четем в Тр, руската преработка показва твърде ограничен общ със *Сказанието* текстов материал (7) — малко повече от една трета от творбата. Напълно съзнателното преосмисляне на текста се открива почти във всяко изречение на преработката. Ясно е изявен стремежът да се предложи на читателя преди всичко синтактично и семантично опростен текст. Някъде това е било постигнато чрез изпускане на отделни думи или изрази (например изречението: *Потом же чьловѣколюбець богъ строжъ и всѣхъ и не ѡставяѣж чьловѣча рода безъ разума, нъ вса на разумъ прѣвода и спасеніе...* е схематизирано така: *Та бгъ не хота члчч рѡ оставити бѣ ѡма, но вса прѣвода на разумъ спснїа...*), другаде посредством кратки интерполации *почто є л. сло н н въ азбуцѣ створи* вместо първичното *почто єсть лн. писмен створиль*, или *пкъ є бо кд. сла ѡ грѣцкон грамотѣ* замества първичния израз *єсть бо бо кд. писменъ* (8). Зад други интерполации недвусмислено се крие желанието на книжовника да обогати сведенията за създателя на славянските писмена — *Кїрїла сна лвова родо "Селвнѣ"*; да възвеличи личността и делото на първия славянски апостол, пратеник на бога, действащ под негово давление — *ро словскомѣ по бжню повелѣнїю*; да свърже по някакъв начин изложените събития с историята на своя народ — *Вламерь крѣти землю рускоюю*.

Руският книжовник-адаптатор, ръководен изключително от патриотични чувства и племенна гордост (или от характера на нуждите, на които преправката е трябвало да отговори?), си е поставил една основна задача: да предложи на читателя всички данни за създаването на славянската писменост, изнесени в *Сказанието*, без да утежнява разказа с вести, които не допринасят за постигането на конкретната цел. Ето защо той е пренебрегнал или е свел до минимум всички пасаж и изрази, в които се изнасят съпоставките между еврейската, гръцката и славянската азбука. Запазил е същевременно само онези текстови фрагменти, които са необходими за оборване на тезата, че гръцката азбука превъзхожда славянската. Същата необходимост е довела до почти лишено от редакторска намеса предаване на два пасажа от решаващо значение в експозицията на контра-аргументите: първият (цялостен), в който се доказва, че и гръцката азбука наброява 38 букви, и вторият (възприета е само първата половина), в който, позо-

вавайки се на Светото писание, Храбър оборва претенциите за изначалност и свещеност на еврейския, гръцкия и латинския език. Веднага след това обаче биват игнорирани сведенията за първоначалния сирийски език и за размесването на езиците, обичаите и изкуствата и преразпределянето на последните между народите. Всички тези сведения са заместени от лаконичното изречение:

Тр — Ио Ада гла прѣ всѣ да бгъ грамотѣ снѣ, Адалю снѣ ꙗ. сло прннесъ к нему Авѣлъ.

С — Н Адам нз слова, снфѣ Адалю дана бысть еврѣнскаа писанна.

П — А Адамовѣ снѣ снѣ първаа дана бысть грамота еврѣнскаа. Адамъ.

Текстовите данни, които разполагаме днес, не ни позволяват да уточним кой именно текст е стоял в първообраза на преработката, нито от кой източник е извлякъл тези данни книжовникът-адаптатор. Не е изключено да е почерпил тези сведения от *Житието на Стефан Пермски* от Епифаний Премъдри — преправачът положително е познавал тази творба (срв. по-нататък). На хулителите на пермската азбука

(Нѣции же скоуднии соущѣ оумо, рѣша: почто ли сотворени соуть книги пермскѣа, или что ради съставлена бы а бѣка пермскѣа грамоты...)

Епифаний противопоставя Светото писание (но обаче в писаныи сице есть же, еже ѿ Адама первоуданнаго гла, егоже снѣ снѣ, снѣ първѣе нзучна грамотѣ жидовстѣн (9)). Но това за момента остава само едно предположение.

Книжовникът-адаптатор е предал в максимално синтезиран вид трудното, постепенно и продължително създаване на гръцката азбука. Спазвайки оригиналния ред на изложение, той се е ограничил с изброяването на имената на създателите на гръцката азбука, отбелязвайки всеки един от тях какъв брой букви

е създал: Грѣскоую грамотоу начѣ първѣе ставити Панами ꙗ. сло. Кадѣ нмнани сн г. слова. Симонн в. слова. Епнхарѣн ꙗ. сло. Днини с. сло а дручн ѣ.

сло а ннѣ г. слова. В случая книжовникът е запазил само онова, което му се е сторило най-необходимо за постигане на преследваната цел: да се възвеличат славянските писмена и единственият им създател — Константин-Кирил, като му се противопоставят седемте създатели на гръцката азбука. Безспорно при тази съпоставка превъзходството на славянските писмена щеше да добие много по-голяма релефност, ако беше запазена първичната композиция на пасажа — Паламид създава само 16 букви, . . . с 19 букви са принудени да пишат в продължение на много години, и след време разполагат с 24 букви, . . . изминават дълги години, преди броят на буквите да нарасне, . . . и така мнозина в продължение на много години едва събират 38 букви.

Днес трудно би могло да се даде сигурен отговор на въпроса, какви подбуди са накарали руския адаптатор да прибегне към този синтез. Все пак от хомогенната Храброва ръкописна традиция се извличат интересни данни за формулиране на едно предположение: този пасаж вероятно се е сторил на руския книжовник труден за възприемане от страна на читателя. Той положително се е оказал трудно разбираем и за един преписвач. В това убеждават следните данни. В шест преписа от компактното ядро на традицията — Тихонравов, Шибанов, Пискарев, Погодинов № 1300, Плигинов и Костромски, в чийто зародиш положително стои общ протограф, както доказват и други съвпадежи при характерни четения, първичните изрази на този пасаж се преплитат с дълги пояснителни интерполации — за Паламид се казва: Бысть нѣкто филосо ѿманѣ Панамиѣ, ꙗже

последни пришеде сътвори еллинѣмъ азбукѣ; за Кадѣмъ Милетски се дават следните сведения: Потомъ же по неколцихъ лѣтѣхъ инъ книжнѣкъ именовъ Кадѣмнѣсѣй ѿ сей приложнѣмъ... и други от тоя характер. Явно преписвачът на общия протограф е преценил, че този пасаж ще се окаже непонятен за читателя и се е постарал, доколкото му е било възможно, да даде пояснения. От една страна, той е облекчил извънредната стегнатост на пренаситеното с указания изложение, от друга — старателно е предал дългия процес на създаване на гръцката азбука в „първичния“ му вид — именните, цифровите и хронологическите данни не са променени. Трябва да се отбележи и това, че само в този пасаж от текста на цитираните шест преписа е налична масивна „своеволна“ интервенция от страна на преписвача. Този факт според мене е сигурна гаранция, че подбудите за внасянето на споменатите интерполации са били именно изложените по-горе. За трудността да се вникне правилно в смисъла на този пасаж говори и неговото хаотично преобразуване от страна на южнославянския редактор, създател на преработката, засвидетелствувана ни в преписите Берлински и Марчаевски (11).

Към края на преработката руският книжовник изнася данни, с които задоволява интереса към историята на писмеността изобщо: Прѣ всѣхъ грамота бы живскаа пото елнска снѣта с тоѣ пото рнмскаа а дрѹсѣн мнози грамоты. По мнози лѣтѣ роускаа... Целият този пасаж (срв. VII в таблица I) е извлечен от *Житието на Стефан Пермски*. Цитатът не е буквален — видоизмененията ясно говорят, че руският книжовник-преправач е преосмислил текста, преследвайки точно определени цели: да очертае генезиса и хронологията на писмеността (най-първо е еврейската, от нея бива извлечена гръцката, след това латинската и много други, и след дълги години, следвайки модела на гръцката, бива създадена руската (славянска) азбука) и успоредно с това, цитирайки първите букви на еврейската, гръцката и руската (славянска) азбука, да докаже тяхната близост: жндоскѣе [пер]вое слово алфа, грескѣе ал'фа внта... роускѣе а. б. в... След руските (славянски) букви е цитирана пермската азбука: Пер'мьскѣе первое вврѣ. ган. дон. и т. н. Цялата пермска азбука, така както я четем в *Житието на Стефан Пермски*, е изписана в Тр — в С+П са засвидетелствувани само три букви. Какво точно е стояло в автографния ръкопис на преработката — дали само началните букви или цялата азбука, — днес трудно би могло да се определи въз основа на оскъдния материал, с който разполагаме. Възможно е преписвачът на Тр, познавайки цялата пермска азбука, да е допълнил липсващите букви (12). Не е изключено обаче отсъствието на пермските букви в С+П да се дължи и на преписвача на общия протограф на тези два преписа или на механичната повреда в извода. Последното предположение би намерило опора в пропуска на следващите две изречения, характерен за тези преписи — срв. таблица I, VII. Изнесените хипотези са равностойни и единствено нови текстови данни могат да решат в полза на едната или на другата (13).

В последното изречение, засвидетелствувано ни само в Тр, отново се изнасят вести за Кириловата дейност — извършения с помощта на Методий превод на славянски език. Дава се и годината на това събитие по Храбър — 6363 (14). От хронологическите координати, ползувани от старобългарския автор, руският адаптатор цитира само властвуването на византийския император Михаил III и на българския княз Борис.

Резултатите от сравнителния анализ на текста на трите преписа показва, че С+П са запазили някои първични четения, потвърдени от компактного ядро на ръкописната традиция на *Сказанието*, четения, които са били видоизменени

или пропуснати от преписвача на Тр. Тези фактически данни позволяват да се направят следните два извода: Първо, Тр, най-древният от трите преписа, не е автографният ръкопис на преработката. Второ, общият за С+П извод не може да се идентифицира с Тр, т. е. те не са негови апографи. Отсъствието на пряка генетична връзка между преписите Тр и С+П е доказано освен от други обединяващи С+П характеристики (срв. тук с.21) и от външни критерии. Целостта на общия протограф, от който са били преписани С+П, е била накърнена от механична повреда: листовете, на които е била поместена преработката, положително са били разединени. Някои от тях са били разместени — това обяснява защо в преписите С+П текстът започва с пасажа, който в Тр се чете в края на ръкописа (срв. VII в таблица I). В препис П липсват пасажите върху уточняването на броя на буквите в славянската и гръцката азбука и върху Пилатовия надпис на кръста господен и произлязлата от него теза за трите свещени езика — срв. IV и V. Този пропуск започва в средата на изречението след засвидетелствуването на първите шест думи. Това ме кара да предположа, че когато в края на XVII в. преписвачът на П е преписал текста на преработката, механичната повреда в ръкописа-извод е била по-съществена — най-малко два от разединените листове са били изгубени.

Текстовете на преписите Тр, С и П не предоставят достатъчно данни, за да се направи опит да се възстанови, макар и с известна приблизителност, текстът на преработката. Ето защо в следващата таблица изнасям текста на отделните преписи, давайки успоредно изготвения от мене критически текст на *Сказанието* и онези пасажи от *Житието на Стефан Пермски*, в които е наличен общ с преработката текстов материал. Отделните пасажи са номерирани с римски цифри, за да бъдат улеснени справките.

№ на таблицата	Руската преработка на Сказанието				Критически текст на Сказанието
	Троиц и пр.	Синодален пр.	Погодинов пр.	Житие Св. Стефана Епископа Пермского	
1	2	3	4	5	6
I	<p>СВѢТЪ ЦН КНИГЪ</p> <p>Преже оубо словени не нмахоу книгъ но чертамн чтахоу н гадахъ поганї бо соу. Пото же крѣнше рѣскамн н грескамн грамотамн ноужахоу са писати словескою рѣе безе строенїа. Но ка може са писати добре грескамн писменї бгъ ан жнеотъ ан церкен ан широта ан ядее ан пїтне ан чакъ ннн поен снм. Н та беша многа лет.</p>	<p>Преже убо словене не нмахоу книг но чертамн чтаху н гадаху поганн сущє безе разума. Потом крестншнсь словене н нача рнмскамн н греческымн грамотамн ноужахусь писати словенскую речь безе устроена. Н но како мोजеть писати добре греческымн писмены бог ан жнеот, ан церковь, ан широта, ан яденье, ан пнтье, ан человек анн подобна снм. Н так беша многа лет.</p>	<p>Прежде убо словене не имяху книгн но чертамн нхъ чтаху н гадаху поганн сще бе раз[8]ма. А потом крестншесе словенскї ї нача рнмскн[мн] н греческн[мн] грамотамн навькати ї писати нашн словенскне книгн.</p>	<p>Прежде оубо словене не имяху книгъ нъ чертамн н рѣзамн чьтѣхъ н гадахъ поганн сще. Крѣнше же са рнмскамн н грѣчьскымн писмены нж. дадохъ са писати словенскѣ рѣчь безе устроена. Нъ како можеть са писати добре грѣчьскымн писмены богъ ан жнеотъ ан село ан црѣкы ан чадане ан широта ан ядъ ан ядѣн ан юность ан языкъ н нна подобна снмъ? Н тако бешѣ многа лета.</p>	<p>Потом же чловеколюбѣцъ богъ стрѣл н есе н не встаетѣ чловеча рода безе разоума, нж еса на размы прнеода н. спасс-</p>
II	<p>Та бгъ не хота члча ро остаентн бѣ вма, но еса прнеода на разоу спснїа н посла к нн Ко-</p>	<p>Аже бог не хоте человека оставити безе разума н посла к ннм философа Константина нарицаемаго Кирила сына Львеа, мужа</p>	<p>ї посла бгъ к нн му раго н хитрого философа Кирила сына Львеа мужа прѣ-</p>		

СТАНТИНА ФИЛОСОФА НА-
РЕМА КИРНА СНА ЛЕОБА
РОДО СЕЛНА ИБЖА ПРА-
ВЕДНА И ОУСТРОИ ГРАМОТЪ
А. СЛО Н. УЕА ДБО ПО ЧИИИ
ГРЕСКИ ПИСМЕ, А УЕО ПО
СЪЛОВЕСКОИ РЕ УТ ПЕРЕА
ПОЧЕ ПО ГРЕЧЕСКОИ. УИИ БО
ПЕРВОЕ СЛОВО АЛФА, А СЕ СЪ
А. Н. У ДЗА НА УЕОЕ.
НА КО УИИ ДПОДОБЛШЕ
ЖИДОВСКОИ ГРАМОТЕ СТЕО-
РИША ТА И ОИЪ ГРЕСКОЙ

III

ЖНОЕ БО ИМЪША ПЕРВОЕ
СЛОВО АЛФЪ Е СКАЗАЕ СА
ИЧНІЕ И ГРЕЦИ ДПО БИША
ТОМОУ РЕША АЛФА РЕШИ
СПО БИ СА ИЧНІА И СКА-
ЗАНІА ГРЕСКОИ ЯЗЫКЪ АЛФА
БО ИШИ РЕТ СА ГРЕСКИ
ЯЗЫКОЪ. Н ТЕ ОУОБИ
СА СТЫИ КИРНО СТЕОРИ
ПЕРВОЕ ПИСМО А РО СЛОВЕСКО

ПРАВЕДА, НО УСТРОИТ ИИ
ГРАМАТУ 30 СЛОЕ И 8, ОВА
УЕО ПО ЧИИУ ГРЕЧЕСКИХ
ПИСМЕН, А ОВА ПО СЛОВЕН-
СКОИ РЕЧИ. ОТ 1-ГО СЛОВА
НАЧЕН ПО ГРЕЧЕСКОИ. ОИИ БО
АЛФА ГЛАГОЛАТЬ, А СЕ СЪ
АЗ ОТ АЗ НАЧЕН ОБОЕ АКО
ЖЕ ОИИ УПОДОБЛШЕСЬ ЖИ-
ДОВСКОИ ГРАМОТЕ И СТЕОРИ-
ША ТАК И СЕ СЪ ГРЕЧЕСКОИ
ГРАМОТОИ

ЖИДОВЕ БО ПЕРВОЕ СЛОВО
ИМЕЦА АЗ — АЛФА ЕЖЕ
СКАЗАЕТ СА УЧЕНЬЕ. И ГРЕ-
ЦИ УПОДОБИШАСЬ ТОМУ ЖЕ
РЕША ПЕРВОЕ [СЛОВО] АЛФА
ЕЖЕ СКАЗАЕТ СА УЧЕНЬЕ
И СКАЗАНЬЕ ЖИДОВСКА
ГРЕЧЕСКОМУ ЯЗЫКУ. И УПО-
ДОБИ СА СЕЛТЫИ КИРНА
СТЕОРИ I-E [СЛОВО] АЗ РОДУ
СЛОВЕСКОМУ ПО БОЖИИ ПО-
ВЕЛЕНІИ. ПИСАТИ, ПАКАТИ

ПОДО НА І ПРАВЕДА И О
УСТРОИ ИИЪ ГРАМОТ А. И.
СЛО. ПЕРВОЕ СЛОВО ПО ЧИИУ
ГРЕЧЕСКО[И] А ПОСЛАЕ ПО-
ЛОВЕНСКО[И]. ПО ГРЕЧЕ-
СКО[И] ЗОБЕТИЦА АЛФА А
НЕ АЗЪ.

ЖИДОВЕ ЖЕ ИМЕЮЩЕ АЗЪ І
А А СКАЗАТИЦА ИЧЕНІИЕ І
ГРЕЦЫ УПОДОБИШАСЬ ТО АЗЪ
РЕША ПЕРВОЕ СЛОВО АЛФА
ГЛЕТСЯ УЧЕНЬЕ СЕТЫ ЖЕ КИ-
РИЛЬ СОТЕОРИ ПЕРВОЕ СЛОВО
АЗЪ РО ХРИСТИЯНСКОИ ПО-
БОЖИИ СТРОЕНІИ

ИЕ, ПОИДОВЕДЪ РОДО СЛО-
ВЕНСКИИ, ПОСА ИИЪ СЕА-
ТАГО КОНСТАНТИНА ФИЛО-
СОФА НАИЦАДЕМАГО КИРНА,
ИБЖА ПРАВЕДА И ИИИИИ-
НА. И СТЕОРИ ИИЪ А. ПИС-
МЕНА И ОСИМЬВЕА ДБО ПО
ЧИИУ ГРЕЧЕСКИХ ПИСМЕНЪ,
УЕА ЖЕ ПО СЛОВЕНЬСТЕ И
РЕЧИ, УТ ПЕРВОГО ЖЕ НА-
ЧЕНЪ ПО ГРЕЧЕСКОИ. УИИ
ОУЕО АЛФА, А СЪ АЗЪ, УТ
ДЗА НАЧАТЬ УЕОЕ. И НА-
КОЖЕ УИИ ПОДОБЛШЕ СА
ЖИДОВСКИИ ПИСМЕНЕМЪ
СТЕОРИШЪ, ТАКО И СЪ ГРЕ-
ЧЕСКИИ.

ЖИДОВЕ БО ПЕРВОЕ ПИСМО
ИМАТЬ АЛФЪ ЕЖЕ СА СКА-
ЗАЕТЪ ИЧЕНІЕ СЪВЕРШАЩЕ
ЕЗКОДИМОУ ДЕТИЩОУ И
ГЛАГОЛАЩЕ: ИИ СА, ЕЖЕ
ЕСТЬ АЛФЪ. И ГРЕЦИ ПО-
ДОБЛШЕ СА ТОМОУ АЛФА
РЕШЪ И СПОДОБИ СА РЕЧЕ-
ИИЕ СКАЗАИИА ЖИДОВСКА
ГРЕЧЕСКОИ ЯЗЫКОУ АА РЕ-
ЧЕТЪ ДЕТИЩОУ ЕЪ ОУЧЕННА
МЕСТО: ИИИ. АЛФА БО
ИИИ СА РЕЧЕТЪ ГРЕЧЕСКОИ

№ на таблицата	Руската преработка на Сказанието			Житие Св. Стефана Епископа Пермского	Критически текст на Сказанието
	Троицки пр.	Синодален пр.	Погодинов пр.		
1	<p>18 по БЖНЮ ПОВЕЛЕНІЮ, ПИСАТИ И ГЛАЖАТИ А, Б, Е, Г, Д, Е, Ж, С, Н, І, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ, Ъ, Ы, Ь, Ё, Ю, Я, ІА, ІШ СѢ, Л, МЖН ДЕСАТОМА ПО БНА ГРЕСКИ ПИСМЕНО, СѢ СІН: А, Б, Е, Г, Д, Е, З, Н, Ф, І, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, І, П, Ф, А ДІ, ПО СЛОВЕ- НСКОУ ЯЗЫКОУ, СІН: Б, Ж, С, Ц, Ч, Ш, Щ, Ъ, Ы, Ь, Е, Ю, Я, ІА.</p>	3	4	5	6
	<p>Дрѣвни же гать сѣбо почто е л, сло н н, еъ азбѣще створи а рожѣ са</p>	<p>Но что есть 30 н н 8 слов е азбѣщих створи Кирна, а можеть и менши</p>	<p>Л, н, словъ ео азбѣще со- твори Кирнаъ</p>	<p>Дрѣвни же глаголатъ: Почто есть ан, писменъ створиъ, а можеть са н</p>	<p>Языкомъ. Темь бо по- доба са сѣатын Кирнаъ створи прѣвое писма азъ. Нѣ яко н прѣвоемѣ сѣ- шѣу писменн азъ н шт Бога данѣу родѣу словень- скомѣу на штеръстне сѣтъ въ разѣумъ сѣчашимъ са бдквемъ келнкомъ разавен- женнемъ сѣтъ възгласат ся н исповѣдаѣт са. Се же сѣтъ писмена словеньскаа, снще а подобаетъ писати н глаголати а, б, е... азъ ж. Н шт снхъ сѣтъ ка. подобна гръчьскимъ писменомъ, сѣтъ же сн: а е г д е з н ф і к л м н ѡ о п р с т у ф х ѣ ѡ. А ді. по сло- веньскомѣу языкоу, нже сѣтъ сѣа: б ж с ц ч ш щ ѡ ы ь ё ю я а.</p>

И МѢШН ТО ПИСАТИ АКО
 И ГРЕЦН КА. СЛО ПИШЮ
 А НЕ ВЕДАЮ КОЛІЦНИИ
 ПИШЮ ГРЕЦН. Е СВО КА.
 СЛО W ГРЕЦКОН ГРАМОТѢ
 НО НЕ НАПОИАЮТ СА ТЕМН
 КНИГН. И ПРИЛОЖНА СОУ
 ДЕОГЛАСНЫ ДІ. И В ЧИС-
 МЕНѢ ЖЕ Г. ШЕСТОЕ ДЕСА-
 ДЕСАТОЕ И ЗЪВЕ СОУ СА
 И А. Н. ТѢ ТОМЪ ПОБНА
 В ТЫН ШЕРА СТВОРН СТЫ
 КНРН А. Н. СЛО

V
 ДРЪЗН ЖЕ ГЛТЬ ЧЕМЪ ЕС
 СЛОВЕСКІА КНИГН, НИ ТО
 БО Е СТВОРН БГЪ НСКОНН
 НО ЖНВЬСКІ ЕЛЕСКН РЪСКН
 ИЖДЕКОНА СОУ И ПРІАТЫ
 СОУ БГОЪ. А ДРЪЗН МИА
 ЯКО БГЪ Е СТВОРН ПИСМЕ-
 НА НХ. И НЕ ВЕДАТ СА
 ЧТО Г ГЛЦН ШКАНИН.
 И ТРЕМН ЯЗЫКЫ БГЪ

ТОГО ПИСАТИ АКОЖЕ И
 ГРЕЦН 24 СЛОВ В ГРЕЧЕ-
 СКОН ГРАМОТЕ, НО НЕ НА-
 ПОИАЮТСА ТЕ МИ КНИГН
 И ПРИЛОЖНА СУТЬ ДЕОН
 ГЛА СНЫ АК И В ПИСМЕ-
 НЕХ ЖЕ 3 ШЕСТОЕ ДЕСАТ-
 НОЕ И ИСПОИНАТСА НХ 38
 СЛОВ.

ДРЪЗН ЖЪ ГЛАГОЛЮТ ЧЕМУ
 ЖЕ СЕ СЛОВЕНЬСКНЕ КНИГН
 НИ ТЕХ ЕСТЬ БОГ СОТВОРНА
 НСКОНН, НО ЖНДОВЬСКЫН
 ЕЛННСКЫ РИМСКЫ НСКОНН
 СУТЬ ПРИНЕТЫ БОГОМ. А
 ДРЪЗН МИАТ АКО БОГ
 СТВОРНА И ПИСМЕНА НХ И
 НЕ ВЕДАТ ЧТО ГЛАГОЛЮТ
 ОКАДНИИ АКО 3-МИ АЗЫ-
 КЫ БОГ ПОВЕЛЕ КНИГАМ
 БЫТИ АКО ЖЕ И Е ЕЛН-

МЕНЬШНМЪ ТОГО ПИСАТИ,
 ЯКОЖЕ И ГРЪЦН КА. ПИ-
 ШІТЬ? А НЕ ВЕДАТЬ
 КОЛІЦЕМЪ ПИШІТЬ ГРЪЦН.
 ЕСТЬ БО СВW КА. ПИСМЕНЪ
 НЪ НЕ НАПАЗНѢТЬ СА
 ТЕМН КНИГЫ, ИЖ ПРИЛО-
 ЖНА СЪТЬ ДЕОГЛАСНЫХЪ
 ДІ, И ВЪ ЧИСМЕНЕХ ЖЕ Г.:
 S-Е И Ф ДЕСАТНОЕ, И Ф
 СЪТНОЕ И СЪБНРАТ СА НХЪ
 АН. ТЕМ ЖЕ ТОМУ ПО-
 ДОВНО И ВЪ ГЪЖДЕ ШЕ-
 РАЗЪ СТВОРН СВАТЫН КН-
 РНАЪ АН. ПИСМЕНЪ

ДРЪЗНИ ЖЕ ГЛАГОЛАТЬ:
 ЧЕСОМУ ЖЕ СЪТЬ СЛОВЕ-
 НЬСКИ КНИГЫ? НИ ТОГО
 БО ЕСТЬ БОГЪ СЪТВОРНАЪ,
 НИ ТО АНГЕЛН, НИ СЪТЬ
 НСКОНН, ЯКО ЖНДОВЬСКЫ
 И РИМСКЫ И ЕЛННІЗСКИ
 НСКОНН СЪТЬ И ПРИЖТЫ
 СЪТЬ БОГОМЪ. А ДРЪЗНИ
 МИАТЬ АКО БОГЪ САМЪ
 ЕСТЬ СТВОРНАЪ ПИСМЕНА И
 НЕ ВЕДАТЬ СА ЧТО ГЛА-
 ГОЛЮЩЕ ШКАНИИИ. И ЯКО

№ на тѣ-бли-цата	Руската преработка на Сказанието	Житие Св. Стефана Епископа Пермского	Критически текст на Сказанието
1	Троицки пр.	Синодален пр.	Погодинов пр.
2	1	3	6
<p>ПРЕДЕ КНИГА БЫТИ ИАКО ЕЗ НЕУАБЕ ПИШЕ, БЕ ДСКА НАПИСАНА ЖНЕСКИ РУСКИ ЕАННСКИ, А СЛОВЕСКИ НЕ ТОУ ТО РА НЕ СЪ СЛО- ВЕСКА КНИГН И ВГА. Н К ТОМЪ ЧТО РЕЧЕ НО ВБА РЕЧЕ И СТЫ КНИ ИАКО Н НАБЧНО СА ИА ВСЕ ПО РАДОУ БЫЕАЮ И ВГА. НЕ БОМ БГЪ СТВОРН ЖНДОСКА ЕДННО ПРЕ НИ ЕАНСКА НИ РУСКА НИ РУСКА. Но АДА ГЛА ПРЕ ВСЕ ДА БГЪ ГРАМОТЪ СНЪБ АДАЮ СНОУ Г. СЛО ПРЕНЕСАЪ К НЕМОУ АБЕЛЪ.</p>	<p>ГЕЛН ПИШЕТ БЕ ДСКА НАПИСАНА ЖНДОЕСКИ, РИМ- СКИ, ЕАННСКИ, А СЛОВЕС- СКА НЕСТЬ ТУ ТОГО РАДН И НЕ СУТ СЛОВЕСКИ КНИГН ОТ БОГА. Н К ТОМУ ЧТО РЕЧЕМ НО ОБАЧЕ РЕЧЕМ ОТ СВАТЫХ КНИГ АКО Н НА- УЧНОХОСА АКО ЕСН ПО РАДОУ БЫЕАЮТ ОТ БОГА, НЕСТЬ БОГ СТВОРН ЖНДОЕСКАГО ПРЕЖЕ ЕДННОЮ НИ РИМСКА НИ ЕАННСКА. Н АДАМ ИЗ СЛОВА, СНФУ АДАМО ДА- НА БЫСТЬ СЕРЕНСКАА ПИСА- ННА ДА БЫ РАЗУМЕАН СЫ- НОВЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТНИ ЧЮДЕСА ЕГО ГОСПЕДА НАШЕГО ИСУСА ХРИСТА. ОНИ ЖЕ ЕНДЕШЕ И НЕ РАЗУМЕША И ПОГЫ- БОША.</p>	<p>НО ОБАЧЕ Е? ПИСАНЫИ СНЦЕ ЕСТЬ ЖЕ, ЕЖЕ И АДА- МА ПЕРЕЗДАНАГО ГЛАЮ, ЕГОЖЕ СНЪ СНЪБ, СИН ПЕР- БЕЕ ИЗУЧНЕ СА ГРАМОТЪ ЖНДОЕВЕСТЕН;</p>	<p>А АДАМОВ СНЪ СНЪБ ПЕРЕДА ДАНА БЫСТЬ ГРА- МОТА СЕРЕНСКАА АДАМЪ</p>
<p>ТРИИИ ЖЫКЫ ЕСТЬ БОГЪ ПОВЕДЕАЪ КНИГАМЪ БЫТИ ИАКО ЖЕ ЕЗ ЕВАНГЕАНИ ПИ- ШЕТЪ. Н БЕ ДСКА НАПИСА- САНА ЖНДОЕСКИ И РИМЬ- СКИ И ЕАННСКИ А СЛО- ВЕНЬСКИ НЕСТЬ ТОУ. ТЕМ ЖЕ НЕ СЪТ СЛОВЕНЬСКИЖ КНИГЫ ИТ БОГА. КЪ ТЕМЪ ЧТО ГЛАГОЛЕМЪ? НАИ ЧТО РЕЧЕМЪ КЪ ТАЦЕМЪ ВЕЗЪМ- НЫМЪ? ОБАЧЕ РЕЧЕМЪ ИТ СВАТЫХЪ КНИГЪ ИАКО ЖЕ НАБЧНОУИ СА, ИАКО БСА ПО РАДОУ БЫЕАЖЪ ИТ БОГА, А НО ИНОГДОЖ. НЕ- СТЬ БО БОГЪ СТВОРНЪ ЖНДОЕСКА ЖЫКА ПРЕЖДЕ, НИ РИМЬСКА НИ ЕАННСКА, ИЖ СРЬСКИ. ИИЖЕ И АДАМЪ ГЛАГОЛА, И ИТ АДАМА ДО ПОТОПА ИАКОЖЕ ПИШЕТЪ</p>			

1	2	3	4	5	6
VI Т. о азбѣцѣ Грѣскою гра- мотѣ нача перѣе ставити Панами сі, сло. Кади нманси г. слова. Снмо- ни в. слова. Спихарин і. сло. Дниин с. сло а друн е. сло а ннз г. слова. Та слова не друн словнша но за многа лѣтъ ме себе сзѣкупнша. Бжн повелѣнїе вбръте о. мв н преложнша в жндоска ска нзыка на грѣскн: Влѣмѣрз кртн зем- лю рѣскою					Нж прѣжде сего еланин не нмѣхъ своимъ жзы- комъ писмень, нж финн- чьскимъ писмены писахъ свои рѣчь. Н тако бѣшъ многа лѣта. Паламндз же послѣжде прншедъ на- чензвт алфы н знты сі. писменъ тзкмо еланинмъ вбръте. Прѣложн же нмъ кадымъ мнансн писмена г.: тзы же многа лѣта фі. писмены писахъ. Н по томъ Снмонндз вѣ- рѣтъ прнложн дѣе пис- менн, Спихарин же сказа- тель г. писмена вбръте н сзбра са нхъ ка. По мнозѣхъ же лѣтѣхъ Дно- нксъ граматнкъ с. азо- гласныхъ вбръте, по томъ же друугын е. н дру- гын г. чнсментаа. Н тако мношн многымъ лѣты еава сз вращѣ лн. пис- менъ. По томъ же многомъ лѣтвмъ лннжешемъ, бѣ-

1	
2	<p>С. Т. Ә. Г. при Муханловъ цѣть густѣ при Борнса кнаш болгарьстѣ.</p>
3	
4	
5	<p>перильска, а, бѣръ, гай, дой, е, жон, [жадон], зата, знта, н, кѣкѣ, лей, мено, нено, во, пен, рен, сѣн, тан, цю, черы, шѣла, е, ю, о.</p>
6	<p>нарцелмы Кнрнлз и пнс- мена створн и кннгы прѣ- ложн въ малѣхъ лѣтѣхъ и Мефодне братъ его въ врьмена Муханла цѣ- сара грьчьскаго и Борнса кнаша болгарьскаго и Ко- целѣ кнаша блаженска въ лѣта же ѡт създаши въ- сего мнра С. Т. Ә. Г.</p>

Родствената връзка между С и П въз основа на текстовото сравнение се оказва безспорна. В полза на един и същ протограф в техния зародиш говорят следните данни:

1. Засвидетелствуването на прибавката „без разума“ — срв. I, — която охарактеризира духовната немота на славяните-езичници.

2. При паралела между първата буква на еврейската, гръцката и славянската азбука — срв. III — С+П засвидетелствуват „аз — алфа“, а при цитирането на първата буква от еврейската азбука в тези преписи четем „аз ино алфа“. И в двата случая Тр засвидетелствува само „алфа“, както и хомогенната традиция.

3. Изпускането на пасажа, в който се уточнява кои букви от славянската азбука са създадени по гръцки образец и кои според фонетичните характеристики на славянския език — срв. III.

4. Уточнението, че първата писменост, ползувана и от Сит, е била еврейската — срв. V.

5. Изпускането на пасажа, в който се цитират съставителите на гръцката азбука и се дават вести за превода на седемдесетте — вж. VI.

6. Текстът в ръкописите С и П започва с вестите за историята на писмеността — срв. VII.

7. Думата „еллином“ — срв. VII — в общия протограф е била положително нечетлива (лошо съкратена или неразбрано изписана?). Оттук води началото си и неправилното ѝ предаване и в двата преписа: в С е изписана частично — „ином“, докато в П е засвидетелствувано безсмисленото четене „лимно“.

8. След „гречечкые“ — срв. VII — преписвачът на общия протограф е прибавил „грамоты первое слово“. Тази прибавка днес е налична само в С — в П е пропусната поради скок от дума до дума: алфа . . . алва. Че изразът е бил прибавен от преписвача на общия протограф, е потвърдено от наличието на същия израз веднъж след „рускыа“ и после след „перемскые“ и двата в VII — изрази, които четем било в С, било в П. Подобно интерполативно уточнение е направено от преписвача и в друг контекст — там, където се изнася, че гърците по подобие на евреите казват „**първое слово алфа**“ — срв. III.

По-долу в табл. II привеждам първичните четения, потвърдени от хомогенната традиция на *Сказанието*, съществували в общия за С+П протограф, чужди на текста на Тр.

Таблица II

	Тр	СП
I	погани бо соу	погани суще
II	бе зма наречемаго из. поче	без разма наречемаго нмъ начен
	они бо первое слово алфа такъ и онъ	они бо алфа такъ и се
III	из	жидовскла
V	нжекона	нскони

Текстът на „За буквите“ е твърде кратък. Същевременно, както вече отбелязах, руският книжовник-адаптатор е възприел като основа само една трета от творбата. Ако към това се прибави и основното преосмисляне на първичния текст, става ясно, че днес не е възможно да се определи с положителност кой именно текст от познатите преписи на *Сказанието* е бил използван от адаптатора. Бих могла да си позволя да направя само една догадка. В руската преработка се четат две прибавки и един пропуск, характерни за една подгрупа преписи (15). Едната прибавка — **ЧЪЛОВЪКЪ** — и пропуска — „или чаание“ — засягат пасажа, в който се илюстрира невъзможността да се предадат славянските думи посредством чужди графични знаци. Втората прибавка — „оубо“ — е засвидетелствувана в пасажа, в който се доказва, че и гръцката азбука наброява 38 букви. Безспорно тези три съвпадежа са напълно лишени от доказателствена стойност и формулираната догадка — за евентуална връзка с цитираната група преписи — не се прави с други претенции освен тази да бъде регистрирана като възможна хипотеза.

Бележки

1. За текста на южнославянската преработка, засвидетелствувана ни в два ръкописа — Берлински и Марчаевски, срв. П. А. Лавров. *Материали по истории возникновения древнейшей славянской письменности*. Л., 1930, фот. изд. Mouton. С., 1966, с.165—167; Biljana Stipčević. *Marčanska varijanta „Skaznija o cloveseh“ Črnoisca Hrabra*. — „Slovo“, 14, Zagreb, 1964, с.52—57; Б. Ст. Ангелов. *Из старата българска, руска и сръбска литература*. Т.2. С., 1967, с.227—229; К. Куев. *Черноризец Храбр*. С., 1967, с.167—172.
2. Текстът и на двата ръкописа е обнародван от проф. Куев в *цит. монография* — Тр на с. 224—235, а С на с.178—179. Съществува още един препис, съхраняван в библиотеката на АН в Ленинград, от XVII—XVIII в. За съжаление до момента не съм получила желаня микрофилм и не ми беше възможно да го включа в анализа на преработката. Според вестите, изнесени от проф. Куев в *монографията*, той е почти еднакъв с този на С — срв. *там*, с. 179.
3. Вж. таб.2.
4. Този ръкопис е открит от колежката Климентина Иванова. Изказвам ѝ моята най-голяма благодарност за предоставената ми снимка от този препис.
5. И двата скока са били предизвикани от повторението на същите думи през един или два реда. Първия случай откриваме в пасажа, в който се прави паралелът между еврейската, гръцката и славянската азбука — вж. III. В действителност тук имаме два скока — единият е предизвикал повторното записване на преписан вече израз алфа — **Ѡже сказаѡтъ сѧ ученье . . . алфа — Ѡже сказаѡтъ сѧ ученье**. Връщайки поглед към извода, преписвачът е попаднал на второто ученье и така се е произвел пропусъкът **сподобн сѧ Ѡченье**. Вторият случай е в текста, който оборва тезата, че гърците пишат с 24 букви. Тук в две последователни изречения се повтаря изразът **кд. слов**. Именно той е причинил пропуска **пншю а не вѡдаю колѡцнмн пншю грѡци е Ѡво кѡд. сло.**
6. Вж. тук табл. II.
7. Изразът 'общ текстов материал' е използван от Р. Пикио в изследванията му върху текстова-та традиция в средновековния славянски свят — срв. R. Picchio. *In merito alla tradizione testuale russa antica*. — В: *Studi in onore di Arturo Cronia*. Padova, 1967, с.415—432; *On the Textual Criticism of Xrabr's Treatise*. — В: *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in honor of Boris O. Unbegaun*. New-York — London, 1968, с.139—147; *Questione della lingua e, Slavia Cirillometodiana*. — В: *Studi sulla questione della lingua presso gli Slavi*. Roma, 1972, с. 8—112.
8. Всички цитати в текста — освен различно указание — се дават по публикувания от проф. Куев текст на Тр.
9. Цитатите от *Житието на Стефан Пермски* давам по *Житие Св. Стефана Епископа Пермского*, издано В. Дружининым. Photomechanic reprint with an introduction by Dmitrij Čiževskij, Mouton & С., 1959, с.69—70.
Не трябва да бъде пренебрегната и другата еднакво реална възможност: вестите, че именно на Сит е била дадена еврейската писменост, да са били познати на руския

книжовник-преправач от апокрифните разкази. В Палея от XIV в. от Александроневската лавра четем: **БѢ** же **Снѣ** мужь **праведень**. Семѣ **вдана** **БѢ** **нѣвѣнскн** **пнѣмена** **да** **быша** **разумѣн** **снѣ** **чавцьстнн** **чюдеса** **Гѣ** **Бѣ**.

10. Интерполациите, характерни за тези шест преписа, са цитирани по текста на Тихонравовия препис, публикуван на с.246—249 в *цит. монография* на К. Куев.

11. Срв. заб.1.

12. Това предположение са основава на факта, че в Тр препис са добавени от преписвача наименования и на други букви: **грескїе** ... **гама**. **лавда**; **югорскїе** ... **пачара**. **шата**. **шамата**. Освен това при цитирането на славянската азбука — срв. III — са изнесени всички букви. Дали цялата славянска азбука е била изписана от книжовника-адаптатор или е била внесена от преписвача на Тр, не може да се реши със сигурност — С+П не подпомагат, защото в тях е наличен пропуск.

13. Твърде възможно е допълнителни проучвания и нови текстови данни да докажат, че тази руска преправка на „Сказашето“ е била създадена в Троицко-Сергиевата лавра, където Епифаний Премъдри прекарва по-голямата част от живота си и където създава

най-забележителната си творба — **Слово ѡ житїи і оученїи стго ѡца наше Стефана бывшаго в Перѣмн еппа**.

14. За тълкуването на Храбровото хроноложко известие срв. студията на Ив. Добрев. За *александрийското и моравско-панонско летоброене и за някои дати в старата славянска писменост*. — *Год. СУ, Фак. слав. фил. С.*, 1977, с.123—174.

15. Тази група обединява следните преписи: Чудов, Молдавски, Вроцлавски, Волоколамски № 551, Волоколамски № 573, Тихонравов, Шибанов, Пискарев, Погодинов № 1300, Плигинов и Костромски.

БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ ПРЕЗ ВТОРИЯ ПЕРИОД НА ОТЕЧЕСТВЕНАТА ВОЙНА*

Георги М. Григоров

Когато четях и проучвах най-подробно архивните материали, документи, спомени, статии и книги, които разказват за участието и дейността на българските писатели в Отечествена война и възстановяват живописната и богата със събития, факти и епизоди картина от това време, не можех да не почувствувам особения колорит на епохата, нравствената ѝ извисеност, готовността на тези доблестни и смели културни дейци да дадат всичко, на което са способни, за победата. Не можех да не се вживея в епиката и героиката на тези дни и нощи, прекарани под обстрела на вражеските оръдия и картечници, сред задебелите от непосилното напрежение бойци и командири от Българската народна армия, сред окопите, бойните линии и землянките, сред непрекъснатото обсипване от неприятелския огън бойни позиции. И не можех да не се изпълня с възхищение и благодарност пред един прост и човечен подвиг, пред един естествен и все пак необичаен героизъм, пред едно не всеки ден срещано културно труженичество и подвижничество на най-горещите места на фронтовете в Югославия и Унгария, та чак до Австрийските Алпи . . . Струва ми се, че поне отчасти можах да вникна в трудния живот на бойците, защото по това време и аз бях в редовете на народната армия — на прикриващия фронт на южната ни граница като редник от IV дивизионен артилерийски полк, към който по-късно се вля и I гвардейски полк, и знам какъв духовен и политически кипез имаше тогава не само извън казармените помещения, но и вътре в тях, във войсковите поделения на току-що сформирания народна армия . . . И действително трудно е да се оцени колко голям и важен е приносът на писателите в това преломно и неспокойно време, защото те едва що бяха се отърсили от една мрачна и потискаща творческия им дух и творческите им сили атмосфера, едва що бяха излезли на светлина, простор и свобода от тежкото минало на фашизма и реакцията, едва що бяха вдъхнали спокойно и с пълни гърди въздуха на свободата и новия живот, който ги изпълваше с неподозирани творчески сили...

А вторият период на Отечествена война (декември 1944 г. — май 1945 г.) е изпълнен с толкова прояви, с толкова събития и културни начинания, извършвани от нашите писатели, журналисти и дописници, артисти и художници, режисьори и фотооператори, че да се обхванат и предадат поне главните насоки на тази дейност е наистина трудно постижима и трудно изпълнима задача (разбира се, аз ще се занимавам само с дейността на творците на художественото слово). И тук ще се обърна към непубликуваните спомени на Ламар, озаглавени „Слово с оръжие“ и разказващи за войната в Унгария. В краткото си предисловие към тях той споделя: „Войната не може да се опише. Тя е съставена от толкова много напрежения и подвизи, че нейният цялостен образ принадлежи на историците. Тия малки спомени и разкази са из кухнята на войната. Те не са героични, а анекдотични. Те са сол в мерудията. Но аз мисля, че и те ще останат като белег от ония големи събития, в които бяха впрегнати милиони люде да освободят света от поробители, втурнати във величието на Октомврийската революция. Но революцията победи!“

* Откъс от документално изследване за дейността и участието на българските писатели в Отечествена война — 1944—1945 г.

Ето че и Ламар, този майстор на словото и образа, казва: „Войната не може да се опише. А за войната са писали толкова велики световни писатели, писали са хубави творби и наши автори. Не е тук мястото да припомням имена и творби. Но мисълта ми е, че да се улови живият дъх на войната, на военната обстановка и атмосфера, на живота в окопите не е лека работа. Разбира се, моята задача е друга — да се опра на архиви и документи, на спомени и разкази на очевидци и участници във войната и да разкажа за една културна дейност, необичайна и невсекидневна и затова неповторима, за един голям културно-обществен и нравствено-човешки подвиг в първите месеци на свободата, когато се воюваше срещу довчерашия „съюзник“, а сега заклет враг, за нейното утвърждаване и запазване . . . Когато се воюваше за нашето бъдеще . . .

И така започвам документалния си разказ за дейността на българските писатели през втория период на Отечествената война, за техните усилия и премеждия, за трудния им и незабравим поход по пътищата на тази справедлива и народна война . . .

КУЛТУРНИЯТ ОТДЕЛ ПРИ ЩАБА НА ПЪРВА БЪЛГАРСКА АРМИЯ

В културната епопея, която създадоха българските писатели на фронта в Югославия и Унгария, една от най-светлите страници е дейността на културния отдел при щаба на Първа българска армия (наричан отначало пропагандна рота) с командир поета Ламар. Този отдел е оглавявал цялата културна дейност сред бойците и е бил под прякото наблюдение и ръководство на пом.-командира на Първа българска армия генерал-майор Щерю Атанасов, любимец и незабравим ръководител и другар на войниците и командирите.

През втория период на Отечествената война беше отчетено недостатъчното и неорганизирано участие на писателите на фронта през първия период (септември—ноември 1944г.) и затова „много от слабостите и недостатъците в използването на творческата интелигенция бяха отстранени. Писатели и поети по решение на БРП (к) заеха своето място във войнишките окопи и поставиха началото на едно неповторимо военно-патриотично творчество.“¹

Така се ражда идеята за създаване на пропагандната рота, която постепенно се разраства и разширява своята дейност като културен отдел при щаба на Първа българска армия, за да изпълни достойно своята важна патриотична и всенародна задача. Нека най-напред видим как е започнала тя съществуването си, какъв е бил съставът ѝ и какви са първите ѝ бойни и културни прояви . . .

Пропагандната рота е сформирана по инициатива на отдела (дирекцията) за културна дейност при Военното министерство, за да бъде изпратена на фронта като пръв помощник преди всичко на помощник-командирския институт при армията, като негов незаменим орган и съветник в политико-идеологическата, разяснителната и културно-просветната работа на фронта. И с тази отговорна, трудна и сложна задача тя се справи блестящо, за да остане славното ѝ дело записано в страниците на нашата близка военна и политическа история като културен подвиг . . .

Ето как е сформирана и започва дейността си пропагандната рота (данни за нейното съществуване има още от първия период на войната). Ще се позова на разказа на писателя Крум Кюлявков пред Димитър Гилин, бивш инструктор към пом.-командира на армията Щерю Атанасов и автор на интересната книга със спомени „На война“ (ДВИ, 1962, с. 213—215):

„Бях по онова време секретар на партийната организация при Съюза на българските писатели. На едно събрание поставих въпроса: Другари, постъпило е писмо от Министерството на войната. Молят ни да изпратим неколцина писатели на фронта. Кой желае доброволно да изпълни такъв патриотичен дълг? . . .

Настъпи мълчание. Започнах да се безпокоя: „Ами ако никой не пожелае?! Ако станем за смях?“

В това време се надигна поетът Ламар, назначен вече за командир на пропагандната рота. Неговото изказване в същност бе позив към присъстващите. Той ги увещаваще, че там, на фронта, ще видят интересни събития:

¹ Помощник-командирите в Отечествената война. С., 1975, с.117.

— Това знам от личен опит. Участвувал съм в Първата световна война... — каза той.
Като завърши словото си, Ламар изгледа още веднъж присъстващите и се обърна към белетриста Иван Мартинов:

— Иване, ти какъв чин имаш в армията?

— Санитарен фелдфебел — отвърна Иван Мартинов.

— Хайде, тръгваме двамата да воюваме!

Иван Мартинов стана и махна с ръка:

— То се разбра, че старият санитарен фелдфебел ще трябва да даде пример. Макар и да не съм добре със здравето, съгласен съм да замина за фронта.

После изяви желание и поетът Младен Исаев. Станаха още двама-трима. Бентът се отприщи, но много вода не потече. Неколцина правеха уговорка: нужно било да помислят, да се посъветват с близките си и едва тогава щели да бъдат в състояние да съобщят за окончателното си решение. На другия ден Ламар, Иван Мартинов, Младен Исаев и още двама-трима от доброволците се явяват при Трайчо Доброславски, началник на отдела за културна дейност във Военното министерство. Той ги посреща радостен:

— Значи, това са първите писатели-доброволци!

— Може и други да се явят, но исканото число едва ли ще се попълни — отвърщат доброволците.

— Тогава ще мобилизираме! — отсече Доброславски.

Сядат и заедно съставят списък на културните дейци от различни сектори — писатели, художници, артисти, журналисти, — които трябва да заминат за фронта...

... В групата на писателите за фронта бяха включени: Ламар — общ ръководител на цялата културна група от писатели, художници, артисти и журналисти; Младен Исаев — ръководител на групата писатели, Иван Мартинов, главен редактор на вестник „Фронтак“, Павел Вежинов, Ангел Тодоров, Валери Петров, Иван Бурин, Челкаш (Димитър Чавдаров), Петър Славински, Спас Йончев (М. Брезов), Радой Ралин, Станимир Лилянов и др. В групата на военните дописници беше включен Атанас Душков. През тая група минаха и проявилите се по-късно писатели Христо Ганев и Михаил Лъкатник.“

От разказа на Крум Кюлявков се вижда, че Ламар още преди това събрание в Съюза на писателите е бил назначен вече за командир на пропагандната рота. Нека сега се върнем малко по-назад и видим кога и как е станало това назначение. Самият Ламар дава следните обяснения:²

„На входа на Военното министерство ме посрещна един познат журналист в шинел, размаха се пред часовите и ме въведе в северното крило по етажите. Там заварих много полковници: Георги Караславов, Димитър Коцев-Челкаш, Здравко Сребров, Йордан Веселинов и други, които ме посрещнаха с уважение, че бях фронтак, поовехтял от слънцето и истински офицер, а не нестроевак!...“³

Поех командването на пропагандната рота към министерството. Титулярят ѝ Трайчо Доброславски заедно с няколко журналисти и партизани при обиколка на фронта беше пленен от германците. Само Денчо Знеполски като по-опитен партизанин бе успял да избяга. Там падна убит журналистът Владимир Попнайденев. След време, при настъпление на нашите части, тия пленници, току изправени пред разстрел, бяха освободени. По тоя начин започна и моето участие в последната световна война.

След приключване на първата фаза в Югославия (предимно в Сърбия) състави се над стотилядна Първа българска армия, която под командването на генерал Владимир Стойчев трябва да продължи преследването на противника към Европа. Армията биде придадена към Трети украински фронт на маршал Феодор Иванович Толбухин. За фронта трябва да се отпрати и едно пропагандно поделение. Трайчо Доброславски беше поел наново службата си и той започна да устройва това поделение. За негов командир назначиха мене. Назовахме го *Пропагандна рота*.“

² В спомените му „Слово с оръжие“.

³ Ламар е имал чин поручик от артилерията (б. а.).

Поручик Лалю Маринов⁴ — Ламар, ръководител на пропагандната рота, преди идването му в София, за да поеме новата си отговорна работа, е бил мобилизиран. Любопитно е да научим как той е бил призван в столицата:⁴

„На гарата настъпи тишина. И в тая тишина радиото се закашля, поочисти се и дочувам поручик Лалю Маринов, Ламар, където и да се намира, да се яви незабавно във Военното министерство! Това се повтори три пъти. Телефонистът от централата се показва през прозорчето и се усмихна:

— Май че вас викат. Как я разбирате?

— Че съм аз, това е вярно, но кой се е сетил за мене?

— Жалко, че се разделяме . . . добре разпореждахме, но . . .

— Все ще се видим, Станое, ако не хвърлим пѐтала по окопите!

— На добър път, господин поручик!“

Преди заминаването на членовете на пропагандната рота за Унгария е бил проведен от Военноосведомителната служба при Дирекцията за културна дейност сред войската петдневен (от 15 до 21 декември 1944 г.)⁵ теоретичен курс за военни кореспонденти, журналисти, писатели и фотодописници за работата им на фронта. Лектори на курса са били Трайчо Доброславски, Ламби Данаилов, Ангел Шишков, Георги Боршуков, Славчо Васев, Стоян Нейков, Здравко Сребров, Ламар, Георги Енев, капитан Никола Митев, Георги Караславов, Петър Славински, Теню Стоянов, Димитър Коцев и Рашо Шоселов.

Виждаме, че писателите, макар и повечето от тях да са били без пагони, не са изпратени на фронта без необходимата, поне минимална, политическа, журналистическа и военна подготовка. А останалото те щяха да го научат на самите бойни линии и позиции . . .

В книгата на полковник Рангел Златков „Страниците оживяват“ (ДВИ, 1974, с.117) са приведени данни, взети от архивните фондове, от които може да се види с какъв състав, с какви коли и други материали е разполагала пропагандната рота:

„При провеждането на политиковъзпитателната работа помощник-командирите използваха пропагандната рота от около 225 души, водена от капитан Георги Стаматов и поручик Лалю Маринов — Ламар, в която бяха включени: две филмови репортажни коли — 6 души, радиорепортажна група — 12 души, три театрални групи — 103 души, две подвижни кина — 8 души, военни дописници и фотодописници — 40 души. Много от дописниците днес са популярни творци със значителна литературна продукция зад гърба си. Ротата разполагала с 5 леки коли, 4 автобуса, 1 радиорепортажна кола, 2 подвижни кина, 3 камиона с ремаркета. Всички били зачислени към щаба на Първа армия от 1.1.1945 г. и предоставени в разпореждане на командването до края на войната.“

В един списък на чиновите на пропагандната рота към щаба на Първа българска армия⁶ са посочени Младен Исаев, Петър Славински, Ст. Рашенов (Ст. Лилянов), Александър Гиргинов, Стоян Ц. Даскалов, Димитър Коцев (Челкаш), Иван Трифонов (Бурин) и Димитър Ст. Димитров (Радой Ралин).

Явно е, че списъкът или е непълен, или е неокончателен, защото в книгата на Димитър Гилян (чрез разказа на Крум Кюлявков) са посочени повече писатели, а и ние по-нататък (при проследяване на тяхната дейност на фронта) ще се срещнем и с други имена, непосочени в този списък, запазен в архивите на пропагандната рота . . .

Макар че ние ще се интересуваме само от писателите, не е излишно да надникнем и в един план за цялостната дейност на пропагандната рота, съставен с пристигането ѝ на фронта и включващ инициативи, предвидени да бъдат осъществени до 20.1. 1945 г.⁷ Между другите културни дейци важно място е отделено и за писателите:

„Една театрална група и едно подвижно кино да дават всеки ден представления (театралната група — едно, а киното — по две) в Замбор; една театрална група всекидневно да дава представления (по две) в Бездан; една театрална група и едно подвижно кино да дават представ-

⁴ „Слово с оръжие“.

⁵ Централен военен архив, Велико Търново, ф.3, оп.Ш, а. е. 50, л.36.

⁶ ЦВА, В. Т., ф.49, оп.П, а. е. 131, л.33.

⁷ Цитирано и в посочената книга на полк. Р. Златков, с.117 и 118.

ления в Мохач. *Филмови репортажи*: при преминаването на Дунав, при Илок — Бяла паланка и при Петроварадин — Нови Сад; на Дунав — при Бездан, Мохач и Байя. *Художници*: 2 художници да рисуват преминаването на Дунав при Илок и Бяла паланка, 2 при Петроварадин — Нови Сад, 2 при Бездан и 2 при Байя и Мохач. *Военни дописници и фотодописници*: по 2 дописници и фотодописници на всяка дивизия, а останалите на разположение на щаба на армията за отделни случаи (да посетят преминаването на Дунав на четирите места). *Писатели*: по 1 във всяка дивизия, където заедно с театралните и киногрупите да уреждат литературни четения, а останалите по разпределение на щаба на армията, като посетят преминаването на Дунав на четирите места. *Радиорепортажна група*: по 1 във всяка дивизия, останалите — на разположение на щаба на армията.“

Но нека не изпреварваме събитията, а да започнем от самото начало на дейността на пропагандната рота — от нейното тръгване от столицата, а след това да последим пътуването ѝ до фронта . . .

* * *

За високия дух и повишеното настроение, които са съществували у писателите преди заминаването им на фронта, свидетелствува писателят Павел Вежинов:⁸

„Всички ние бяхме увлечени от тогавашния устрем и ентузиазъм и лозунгът „Всичко за фронта“ стана основен и за дейците на културата и литературата. Ние се събирахме в Министерството на войната, посещавахме казарми в София и неведнъж отивахме по за няколко дни и на фронтната линия (става дума за първия период на войната — б. м.). По-късно една голяма група от писатели заминахме с Първа българска армия. Спомням си много добре за стоицизма на нашите писатели-комунисти. Мнозина от тях бяха преминали през огъня на антифашистката борба. Така че, когато започна хитлеристкото контрастъпление, писатели и поети стояха неотстъпно на своя пост.“

И ето с такъв устрем и ентузиазъм, с такава готовност час по-скоро да застанат на своя боеви културен пост сред воините от народната армия, с такова желание и мисъл за набиране на живи впечатления от фронтните делници и за претворяването им в художествени творби нашите писатели тръгнаха по пътищата на Югославия и Унгария — пътища, осеяни с бомби и мини, разровени от снаряди и танкове. Тръгнаха през градове — опустели и разрушени, през переправи и препятствия, през изоставени домове, градини и ниви . . . Тръгнаха по пътищата на разрухата и унищожението, на смъртта и победата . . . И знаеха, че в края на краищата — през мъки и страдания — победата ще бъде тяхна, защото делото им беше право . . .

Ето каква картина на заминаването и пътуването на пропагандната рота за фронта рисува Ламар (в „Слово с оръжие“) със свойствената му колоритност, живописност на словото и хумор:

„Преди да тръгнем от София, аз изнесох пред състава на моята команда лекция за войната и човека. Казах им, че който тръгне на война, трябва да гледа събитията не само отпред, но и отзад. Това твърде много им хареса, но те не го запомниха . . .

. . . Моята бойна част — пропагандната рота — се събра до Военното министерство и Народния театър. Момичетата от трите театъра бяха облечени с клинове, препасали пистолети от различни видове. Стотина мъже и деца бяха дошли да изпратят своите близки. Много от жените бяха просълзени. Подреждането вървеше бавно и денят преваля. Най-последно водачът на колоната, капитан С. (артистът Георги Стаматов — б. м.), комуто поверих тая задача, вдигна ръка, изрече някаква команда и дългата върволица от камиони, автобуси и леки коли потегли на запад. В моята кола — спортен Щаер 220 — се настанихме: аз, художникът Георги Попов и Младен Исаев. Другият художник, също офицер, Александър Петров (Сашо), служеше за връзка между мене и капитана. Да не се забравя, че моят чин е поручик, още от Фердинандово време, а капитанът ми беше подчинен. Несъответствие на революцията! . . .

⁸ Спомени. Народна армия, 1972 (цитирани и в кн. Помощник-командирите в Отечествена в йона. С., 1975, с.117).

... Замръкнахме още към Драгоман. Някъде на граничната линия със Сърбия колоната спря. Моята кола вървеше най-подире да не би да се случи някаква нередност в движението. Повечето мълчахме, защото нощното пътуване в такъв случай е тягостно и опасно ...

... Слязохме от колата и в снежната виелица гледаме всички се трупат пред колите си, дава се някаква заповед и слушам, капитанът говори:

— Другари бойци и артисти! Ние сме вече на вража земя! Трябва да бъдем внимателни. Войната изисква от всеки да бъде ...

... Пътуването продължи бавно. Някъде пред Ниш аз преварих колоната и я възпях. Казвам на капитана да внимава, да бърза. Аз заминах напред да уредя ношуването. Градът, замрял в своята разруха и бедност, ни посрещна след дълги лутания само с една отворена кръчма. Като влязох вътре, един пиян войник, въоръжен, ми изтегли пистолета си. След дълги обяснения можа да разбере какви сме, какво искаме и ни отпрати към гарата. Тъмнина! Но нали човек трябва да решава! Огледахме едно помещение и се върнахме да посрещнем колоната.

Моята художествена и вдъхновена команда за първи път се срещна с войната: от автомобилните седалки — на мръсно сено! А може би имаше и въшки, защото оттук бяха преминали много родове войски. Нямаше време за бавене. Трябва да се спи, че утре пътят е дълъг. С фенерчета и свещи, мълчаливо всеки пипа къде да се прислони ... Ние с Джон (художникът Георги Попов — б. м.) седнахме на един нар и след малко, прегърнати, заспахме. Сутринта разказвах, че много съм хъркал. След нощесната виелица денят се изясни и студеното слънце се показа червено. Всички бяха махмурени, с подути очи. Едни си отърсваха звездела от клиновете, други си плискаха лицата на чучура. Все пак беше тъжно, въпреки ясният ден ...

Както се вижда от простия и естествен разказ на Ламар, това „знаменито“ пътуване на културните дейци към фронта и унгарската пуста сигурно е оставило дълбоки следи не само у него — командира на тази пъстра и въодушевена колона, но и у всички участници в нея. А това пътуване наистина е било интересно и запомнящо се не само с трудностите, снежните виелици и въшките, а и с някои малко весели и същевременно неприятни случки ... Ето една от тях (цитирам по непубликуваните спомени на Ламар):

“... На един дълъг завой преди градчето А. колоната спря. Тогава, на завоя, аз преброих, че ние сме повече от двадесет тежки и леки коли. Та това е цяла армия! Джон се ядосваше, но аз го успокоявах:

— Чакай! Може да видим и нещо занимателно!

Под блясъка на слънчевия ден всички бяха наредени пред колите и се виждаше, че капитанът командува нещо. Джон пожела да отидем напред, но аз го възпях. Само чувахме:

— Шмайзерите! Бомбата!

И внезапно срещу заснежения рид застанаха десетина с шмайзери и започнаха да стрелят. Командуваше ги Дако Даковски. Аз побеснях. Докато взема някакво решение, гледам от пътя надолу слиза с бавни крачки поручик Арманд, залегна и хвърли бомба. Тя вдигна черна кал и скъса телефонните жици. Преди да тръгна напред, гледам капитанът идва срещу мене с карабина в ръка, доближава и казва:

— Ламар, от тая сволоч нищо не става! Аз предлагам да им съберем оръжието, да го на-товарим на един от камионите, а като ни срещне противникът, да се предадем, а аз ще се самоубия!

Тогава Джон му рече:

— А не може ли да се почне отзад напред!

В нашата кола настана смях. Капитанът се върна и навярно каза, че всички сме идиоти.

— Никога не съм допускал — казвам аз на Джон и на Младен, — че такава пагубно влияние може да окаже театърът върху човешката душа!

Продължихме — ...

За същия случай — за това малко комично недоразумение и „съперничество“ в командването на колоната между поручик Лалю Маринов и капитан Георги Стаматов — е разказал Ламар и на Димитър Гилян, който го предава в книгата си „На война“ (1962, с.215). Двамата големи покойници — поетът и народният артист — явно са били завладени от военната „психоза“ на времето и са искали да покажат опитността си като истински офицери-строеваци, а не безпа-

гонни (каквито са били повечето от другите пътуващи) доброволци-културни дейци . . . Спомням си, че същия случай разказа и поетът Младен Исаев при разговора, който водих с него Ламар и Ангел Тодоров пред микрофона на Радио София при едно литературно предаване . . . ⁹

Друг любипитен случай е станал в Белград, при който пак главен герой е бил обичаният и уважаван от всички Ламар, този път в ролята на „генерал“ по неволя. В спомените му, които аз вече неколкократно цитирах и към които пак ще се връщам, защото те са автентичен документ за времето и за дейността на пропагандната рота, той сам описва този случай. Но аз ще използвам това, което разказва по този повод Младен Исаев, ¹⁰ защото той е страничен наблюдател и естествено е по-обективен (Младен Исаев разказа за това и в радиопредаването, излъчено на 26.II. 1971 г. по програма „Орфей“, по-късно повторено):

„Много спомени имам с моя приятел Ламар, но ще ви разкажа само една случка. Ние с него често се качвахме на нашия раздрънкан „Щаер“ и обикаляхме фронта. Тогава поручик Ламар, облечен в хубава офицерска униформа, едва четиридесет и шест годишен, с прошарени коси и внушителен външен вид, навсякъде бе посрещан почти като генерал. Веднъж ние с Ламар и още неколцина български писатели вечеряхме в един от централните ресторанти на Белград. Край съседна маса вечеряха съветски офицери. По едно време чуваме ги, че казват тихо: „Болгарский генерал!“ Отдават чест, искат разрешение от нашия „генерал“ и сядат при нас. Един от съветските офицери, седнал до Ламар, проявява особено голямо внимание към „господин генерала от братската българска армия“. Няколко пъти Ламар се опитва да му каже, че не е генерал, но съветският офицер не чува и продължава да вдига чашата за негово здраве. Очевидно, военен с такава внушителна осанка като Ламаровата не можеше да бъде по-долу от генерал . . .“

Младен Исаев ¹¹ също описва това „трудно, войнишко пътуване по заледените пътища на Югославия и Унгария“, „полетата, покрити с дебели снегове“, „ятата от грачещи врани“, „тежките ледове, сковали бреговете на Дунав, през който трябваше два пъти да преминем“. За да стигне този „културен ешелон от автобуси и камиони“ (както го нарича Исаев) до крайната цел на пътуването — унгарското градче Сигетвар, където е бил установен щабът на Първа българска армия, е трябвало да мине през много изпитания и трудности, през Ниш, Смедерево, Белград, Петроварадин, Нови Сад, Сомбор, Батина, Печ . . .

На една переправа на Дунав Ламар (както обяснява той, тази переправа е била не по мост, а „паровая“ — с параходи) наблюдава един съветски войник — Ванка, който дежури на палубата по време на преминаването на колоната на другия бряг на реката. За този Ванка, „с ватенка, усмихнат и закачлив“ (както го описва в спомените си) няколко дни по-късно Ламар написва следното стихотворение:

Твойте шити гащи, Ванка, и ватирани,
и усмивката ти с нас като говориш,
пушката ти на гърба е цяла лира —
всичко е като земята ти просторно.

Ти дошъл си от Байкала и спокойно
с едри крачки преминаваш по Европа,
винаги засмян, и казваш, че достойно
може всеки някъде очи да склопи.

Ти си станал мъдър и разказваш случки
за живота и за братство на народите, —
как ще падне от куршума кучето,
що залая по света да го зароби.

Ето, днес пътуват твоите другари
все на запад с песни и гърди разтворени,

⁹ Вж. и Младен Исаев. Незабравимото. С., 1976, с. 456.

¹⁰ Вж. сп. Съвременник, кн.2, 1974: Ламар за себе си, с.309, и в кн. на М. л. И с а е в. Незабравимото, с. 457.

¹¹ Вж. моята книга Човекът и родината. С., 1968, с.47.

своите радости сред боя разтоварят
и за боя те с една любов говорят.

Утре ти ще ни оставиш, но с години
ний ще помним твоята усмивка алена,
ний ще помним твоя шит костюм маслинов —
песента ти ширна на Байкала.

Това стихотворение е публикувано във в. „Фронтотак“ (бр. 26 от 17.ІІ.1945) и във в. „Народна войска“ (бр. 144 от 2.ІІІ.1945). Ето как преките впечатления от срещите с хора и събития по време на пътуването към Унгария вече започват да преминават в творби, носещи дъха на времето и несъвършенствата на бързото откликване, но изпълнени с топлиота и искреност, с неподправена братска обич и възхищение от мъчаливия подвиг на незнайния Ванка . . .

Но не само за съветските бойци — нашите поети (не само на фронта, но и в родината) пишат стихотворения и за българския воин, който отива на бойното поле, където може да остави и костите си. В своето стихотворение „Писмо до фронта“ (Народна войска, бр.64, 25.ХІ.1944) Мария Грубешлиева изплаква мъката на българските майки, изпратили синовете си да бранят родината от врага:

Ти замина със полка засмян на война
(беше малко шинела ти тесен!).
Чух те как заприглася на бойната песен,
в миг забравил и дом, и жена.
Здраво крачеше — бодър, възторжен, но блед
(бил си после във челна редица).
В село писаха вече мнозина войници,
а от тебе до днеска — ни ред.
Аз понявга поплаквам, но сепвам се в миг
(нали все пак съм слаба жена).
Как да плача, щом знаая, че ти си войник
на свободна и силна страна.
Ако паднеш прострелян във първия бой . . .
(не, не вярвай, безумно сърце!).
Знам, че ти ще се върнеш с просияло лице —
победител и чуден герой.

Широка известност придобива и стихотворението на нашата голяма поетеса Елисавета Багряна, озаглавено „До моя син на фронта“, което е един от върховете на нашата поезия и в нейното творчество . . .

* * *

След това малко „лирично“ отклонение нека пак се върнем по дирите на нашия „културен ешелон“. А той има да се справя с много препятствия по пътя си, с не една преправа, ще се среща с не един Ванка . . . Но да чуем пак разказа на командира на ешелона Ламар,¹² за да видим как, при какви условия са стигнали нашите културни дейци до крайната си цел — Сигетвар:

„Когато немците минирали моста на Сава, между Белград и Земун, един учител гледал спокойно и когато се оттеглили, той пристъпил и отрязал кабела. Мостът остава. Така се е запазила единствената връзка и стъпало към Европа. По тоя мост минават воините на Балкана, понесли под шинелите си идеята за братство между славяните. Те се удивляват на голямата вода и дългата равнина. Нататък започват скучните села на тая степ с еднообразни къщи, наредени от двете страни на шосетата като калъпи сапун. Навярно тук хората вечер сбъркват и влизат в чужди къщи.

¹² ЦВА, В. Т., ф.з, оп.ІІІ, а. е.22, л.10 и 11.

Източно от Белград чак до Смедерево са се водили упорити боеве, където са унищожени две пълни немски дивизии. Пътищата са задръстени с опожарени моторни коли, оръдия, танкове, обози. Боят е траял две седмици, в голямата си част изнесен от югославските партизани.

На калето на Белград, в самия ъгъл на Дунава и Сава, също са се водили ръкопашни боеве. Тия крайбрежни крепости, сътворявани някога срещу нашественици от север, говорят за много войни и размирия. Крепостта на Петроварадин е най-голяма, с големи постройки, вътрешни казарми, изкопи, складове и бойници. Оттатък Дунава е Нови Сад и равнината става по-безкрайна. Бойното другарство между славянските народи кипи в разнообразна пьстрота. Бумтят моторните сърца на влекачите и оръдията клатят заканително глава. На всяка будка е написано: „Смърт на фашизма!“ А по стените на запустелите села личат знаците на разквартируването; написано с кал: „Шумидуба сдесь!“

Странно е одеянието на Червената армия. По-сиво от земята и по-топло от лятото. Лавина, която тече по равно, безмълвна и тиха. Когато наблюдаваш тия спокойни бойци, струва ти се, че те ще преминат Атлантика и ще дебаркират на Сахалин. Делото, което те вършат, е отпечатано върху лицето на всеки боец.

— Ние — говорят те — освобождаваме човечеството. Скоро ще се завърнем и ще заработим в нашата просторна земя и ще възстановим всичко, което немците разориха.

През тия запустели села, напълнени до гуша с войници, войната е преминала твърде жестоко. Добитъкът е спал на паркет, а гардеробите са събличили своята политура в червените отвори на печките. Христос е разпънат по всички площади от дърво, камък и бетон. Ревюта на божества, боядисани с ярки бои, красят стогодишните площади, за да успокояват духа на един народ, върху когото едрите земевладелци бяха положили жестокия печат на роба.

Върху наклонени стрелки по пътищата думата „переправа“ сгъстява ешелоните и по много километри движението спира. Водачите на колите са спокойни. Част от бойците слизат и се залавят за шегите. Някой, комуто нещо е дотегнало, започва да се сборичква. Така е на всички „переправи“. Последната, която ние минахме, беше най-живописна и най-разнообразна. Една моторна лодка, завързана за две ладии, върху които е направен дъсчен понтон, превозва четири пълни камиона на срещния бряг. Малко по-нагоре реве със сигнална тръба наш войник: „Каруцарите долу! Водете конете по двама! Моторните коли празни! Внимание! Движението да не се задържа!“

Руската дума „переправа“ значи „преминаване“ (прехвърляне с нещо). Тук понтонният мост е опънат като конец върху Дунава. Тръгваш между хора и каруци и много странно е: ти никога не си пътувал по такъв път. Леко се люлее; водата е тиха и много бистра. Едри парчета лед минават. Чувството ти на смелост малко се понижава. Върху железни закотвени лодки е монтиран дървеният път на „переправата“. Отначало дъските са съвършено нови. Във всяка лодка стои войник. По-нататък лодките се разреждат и уголемяват. Подът на пътя овехтява. Веднага съзираш друго: дотук, до средата на Дунава, понтоните са наши, другата половина — на братята руси. И те стоят в лодките, но се чувствуват у дома си: набрали дърва, донесли дъски, в разни сачове и легени кладат огън и се греят. Нашите стоят на своя пост, но без огън. Още е нов понтонът. А нашият, разказват симпатичните Ванки, беше на Свищов, после Никопол, Лом, Видин, и там, и тук. Наш держит 16 тона, ваш — 4 . . . И трогва се човек сред тая дружност на народите: „Вчера ледовете скъсаха руския, завчера нашия.“ И, случва се, ешелоните чакат по цял ден, докато бойците срещу водните стихии успеят да свържат наново моста. Тогава върху Дунава еква радост. Сгъстените ешелони се придвижват. Ония, които се сборичкаха, сега се прегръщат; засвирва военна музика, запищяват клаксоните и двата съседа: българският войник и руският, върху бистрите води на Дунава самодоволно се поглеждат и всеки знае в коя лодка има скътано жълто вино за през нощта и къде тая нощ ще се отпразнува сближението между славяните. Но тук бойците не спят. Те дебнат големите ледни блани и за да не прекъснат въжетата и да не отнесат моста, хвърлят ръчни бомби и взривове.“

Предадох целия жив, изпъстрен с ярки фронтови картини и обагрен с лек и непринуден хумор, репортаж на Ламар, защото мисля, че той дава ясна и пълна представа за пътя на ешелона, изпълнен с премеждия, за укрепващото в тези премеждия славянско братство, за дружбата между два народа, отправени към една и съща цел — победата над фашизма . . .

И така пропагандната рота, командувана от Ламар, пристига в унгарското градче Сигетвар. Колкото и да е било трудно пътуването дотук, всички разбират, че именно отсега нататък започва най-важното, главното, за което са тръгнали по заснежените и заледени пътища на войната, мъката и разрушението . . .

„В това малко градче на Южна Унгария аз трябваше да се добера; там беше установен щабът на Първа българска армия. Не аз, а цялата моя рота с десет писатели, с петнадесет журналисти, с девет художници, с десетина фотографи, три театъра, една радиокола за кинонемане, две кинопередвижки и един камион с печатарска машина и с ремарке за хартията и словослагателите“ (Ламар — из „Слово с оръжие“).

Пропагандната рота е пристигнала на предназначението си с малко закъснение (за което Ламар е бил мъмрен от инструктора при генерал Щерю Атанасов — подполковник Димитър Гилян), но затова пък без никакво бавене и отлагане е влязла в своята роля. Това е било към средата на месец януари 1945 г. И първата работа, с която писателите и журанлистите е трябвало да се захванат, е издаването на вестник „Фронтотак“ (кръстен така от генерал Щерю Атанасов, който е преименувал и пропагандната рота на културен отдел към щаба на Първа българска армия). Първите шестнадесет броя на вестника са отпечатани на циклостил в съвсем малък тираж (300 екземпляра). Ето някои подробности от този първоначален период от дейността на нашите писатели на фронта (за това разказват в книгите си Щерю Атанасов и Димитър Гилян,¹³ а също и Ламар в „Слово с оръжие“, на които ще се позова, за да могат да се почувствуват атмосферата и условията, при които са работили тогава нашите културни дейци):

„Главният редактор на бъдещия армейски ежедневник „Фронтотак“ Иван Мартинов останал за известно време в София, за да уреди въпросите по комплектуването на подвижната печатница и печатарския екип. А все по-остро се чувствуваше нуждата от армейски ежедневен вестник, който всекидневно да разговаря с войниците за най-важното в родината и на фронта, който далеч по-пълно в сравнение с низовите издания да отразява живота на фронта, да сочи проявите, достойни за пример или порицание. Ежедневник, който да запознава бойците с правдивата линия на новата народна власт, на партията. Да, но главният редактор и печатницата ги нямаше.

И „Фронтотак“ се роди, без да ги дочака. Първият му брой излезе през нощта срещу 22 януари 1945 г. в малкия унгарски градец Сигетвар. Това в същност не можеше да се нарече вестник, защото излизаше на циклостил в четири страници. Нарекохме го „Ежедневен бюлетин за войниците-фрнтоваци“. Издаването му беше възложено на ръководителя на военните дописници Рашо Шоселов при непосредственото участие на общия ръководител на групата културни дейци Ламар и пишещия тия редове. Материалите за първите няколко броя бяха предварително обсъждани и одобрявани, а след това художественото им обработване се падаше главно на Шоселов и Ламар. С игла върху восьмичния лист на всеки брой художникът Георги Попов рисуваше заглавието.

След като восьмичните листове излизаха от малката пишеща машинка „Хермес-беби“, помаше ги най-младият от писателите, почти неизвестният тогава Радой Ралин. Той трябваше да ги отпечата на циклостил. И така за шестнадесет дена — шестнадесет броя. Понякога циклостилния печат не беше достатъчно четлив, но читателите не връзваха кусур. Те разбираха всичко и жадно поглъщаха всяка дума, защото „Фронтотак“ им говореше за вълнуващи проблеми . . . Още от първия брой потекоха неподписани четиристишия от Ламар за геройството, за дисциплината . . .“ (Димитър Гилян).

Същите факти по отпечатването на първите циклостилни броеве на в. „Фронтотак“ предава и генерал Щерю Атанасов. Този първи етап от работата на културния отдел е отразен и от Ламар в няколко колоритни „картинки“ (в „Слово с оръжие“):

„Нека се благодарим, че имахме двумесечно затишие, през което отначало циклостилният вестник проникна до първите окопи, а след това и печатният орган „Фронтотак“, който денонощно

¹³ „На война“ от Д. Гилян, с.218 и 219; „Походът на запад“ от Щерю Атанасов, с.137.

го уреждахме с непосилен труд. По това време дойде и Емил Манов като политически¹⁴ на моето поделение . . .

. . . Сядам пред „Хермес-беби“ и започвам да пиша без индиго. Намислил бях да я напиша тая поема мръсна и цинична: войниците обичат това. Съчиних няколко куплета и на сутринта ги прочетох сам на себе си. Стана ми тъжно. Небето беше ясно и нямаше никакъв зимен полъх. Слънцето блестеше в шушулките по стрехите . . . В редакцията беше студено. Залових се да напая печката, че ординарците бяха се успали. Пръв дойде Ангел и се изчерви. Илия отишъл за чая. Те двамата ходят като буболечки и все ми се струва, че си намигат . . . Защо да се ядосвам? Я се върна от тая равнина, я не се върна! . . .

. . . Младен (Младен Исаев — б. м.) много обича да пътува. Още като тръгнахме, каза, че иска да бъде при мене, но много нощи не се завърна . . . — Ходихме до Драва — казва Младен — и е вдъхновен . . .

. . . Щерю Атанасов си попипва мустака и отсича мъдро:

— Та слушай, време е! Докато ви пристигне печатницата, давайте циклостилно! С подръчни материали! Войниците трябва да бъдат осведомени за всичко! Те трябва да почувствуват, че сме организирана сила! Започнете . . . И ние ще помагаме. Трябва усилена работа!

Бай Щерю е по-млад от мене, но аз нямам никаква вина, че всички го назоваваха така. И аз му казвах бай Щерю! . . .

. . . И Радой Ралин свикна с циклостила; и Джон стана по-усърден в заглавките (бодеше с игла по восьмичните листи); и Младен написа едно добро стихотворение, което не го напечатаха редакторите, че нямало място; и Ценко (художникът Ценко Бояджиев — б. м.) си смучеше лулата съвсем спокоен. Само Иван Мартинов, главният редактор на вестника, наречен внезапно „Фронтосак“ от бай Щерю, ходеше ядосан, че не пристига машината . . .

Най-после на площада пред моята комендатура възпря голям покрит камион с ремарке. Войниците се втурнаха радостни. Софийски номер (цивилен), но смачкан, че не се чете. От камиона слезе възсук мъж, без ботуши, с разкопчана куртка.

— Кой е Ламар? — попита той.

— Нашият командир? (Това го каза Рашо Шоселов). — Ето го на прозореца!

Сухият мъж ме загледа и се усмихна. Почувствувах какво облекчение падна от душата му. Излязох и се ръкувах.

Войниците го нарекоха бай Кольо. Иван Мартинов се радваше най-много, че в ремаркетото имаше един тон печатарска хартия, а в самия камион беше монтирана плоска печатарска машина с мотор, и регали с букви! . . . Словослагателите кацнаха на регалите и на другия ден машината на бай Кольо се завъртя. Вестник „Фронтосак“ от циклостилно парче се превърна в печатен орган на Първа българска армия! Мотоциклетистите от разпространението го поеха и до вечерта той беше вече в първите окопи при Драва, при Барч — до крайния десен фланг . . . Запретнахме се и поети, и журналисти, и художници, и репортери да устроим вестника според условията! Така го нарече бай Щерю. Да се приобщим към нуждите и към задачите! Ангел Тодоров каза: Това е вярно! Радой Ралин се изми от циклостилните чернилки и стана по-бял. Рашо Шоселов си впрегна журналистическата команда като кавалерийски разезд . . .

. . . Най-добър помощник ми беше Рашо Шоселов. С пъргав ум, находчив, той обобщаваше събитията. Първият циклостилен брой на „Фронтосак“ премина почти под негова редакция. Той събираше новините, решаваше отговорите на много въпроси, а ние с Младен Исаев пишехме четиристишия — за почистване на оръжието, за дисциплината и за патриотизма . . . Това бе важно, защото ние разяснявахме на обикновените бойци, защо сме се придвижили на хиляда километра от родината и какви задачи ни предстоят . . .

. . . Културният отдел беше втора военна сила. Особено театрите, които отиваха до първите линии и окопи — предизвикваха небивал възторг и вдъхновение . . . Радиоколата, под командата на Петър Славински, също отиваше до първите окопи и пускаше своя високоговорител пред противника да чуе, че приближава земният му край . . .“

¹⁴ В кн. Помощник-командирите в Отечествена война; с.442, е посочено, че Емил Манов, бивш политзатворник, от 14.II.1945 г. е временен инструктор в щаба на Първа българска армия.

Както виждаме, участниците в тези неповторими събития, изживелите тези дни и нощи на фронта, не са забравили нищо, те ги предават с всичките им любопитни подробности, възстановяват пред нас сцени и епизоди, факти и случки — весели и тъжни, важни и маловажни, обикновени и необикновени . . . Всички участници в дейността на културния отдел (вече ще наричам и аз така бившата пропагандна рота, прекръстена от Щерю Атанасов) са заангажирани с някаква работа, всеки се старае да бъде полезен с нещо, да вложи своя ум, сръчности и знания: да пише стихове или да върти циклостила като Радой Ралин, да рисува заглавки или да съчинява статии, да нарежда букви в регалите или да хвърчи с мотоциклета към бойните позиции, да чете стихове и разкази пред бойците, да говори по високоговорителя или да играе в сценки и пиеси . . . Но основното в цялата тази многообразна и необичайна поради фронтовите условия дейност е силата на художественото слово, словото на писателите-фронтоси, което се ражда там, в редакционната стая, понякога дори и незатоплена, или сред самите бойци, при обиколки и срещи с тях, при разговори или литературни четения . . . И неслучайно Ламар казва, че „културният отдел беше втора военна сила“!

Понеже стана дума за прекръщаването на пропагандната рота в културен отдел, ще предам един епизод или по-точно един разговор между Ламар и Щерю Атанасов:¹⁵

„Бай Щерю мърмореше несвързано:

— Пропагандна рота — неправилно. Германско. А какво у тебе военно образование?

— Аз съм поручик от Фердинандовата армия. Свършил съм Школата за запасни офицери от втора школна батарея във Военното училище и в Княжево, бил съм се при делтата на Дунава и след това при Добро поле по долината на Вардар. Нямам никакъв кръст за храброст!

Той се усмихва и мисли.

— А можеш ли да пишеш?

— Аз съм предимно поет, с революционни разбирания и за поезията и за живота въобще.

— Не е ясно това.

— Може да не ви е ясно, но така е!

— Щом можете да пишете, добре, ще употребите всичките си сили да вдъхновите бойците. Това се изисква от вас! Сега на работа!“

Много е писано и разказвано и за командира на Първа българска армия генерал Владимир Стойчев, но нека видим как е изглеждал той през очите на поета Ламар. В следващия епизод (взет пак от същите спомени на Ламар) той разказва не само за него, но и за генерал Фердинанд Козовски, началник на Политическия отдел при Министерството на войната и по-късно помощник-главнокомандуващ на Българската народна армия, с когото е разговарял при едно негово посещение на фронта:

„ . . . Генерал Стойчев е много любезен и облечен изящно. Лампазите му, от бутоните надолу, завиват през коленете. Личи, че обича конете. Такава му е стойката.

— Писателите — казва генералът — да се вдъхновяват и да помагат! Ще победим. Нашата армия вече е готова за всичко!

От съседната стая излиза генерал Козовски и казва:

— Ще пишеш ли един коняк?

— Рано е!

— Щом е рано, седни и разказвай!

— Все си мисля, че завързан с тукашната си работа, не мога да проумея нищо от самия фронт.

— Не бързай! Има време за всичко. Ще се наложи и това. Впрочем какво сега работите?

— Суея се.

— Как ще се суетиш, като има толкова дела?

— Но те не лежат само върху мене.

— Питам те пишеш ли? Тук си ми подарил една стихосбирка, дето риташ на нощта престилката — не го разбирам! Модернист ли си?

Аз навеждам глава и си мисля за всички генерали, които искат да разберат поезията. Той извади от шинела си „Запад — Изток“ и в нея беше наслагал разни военни заповеди.

¹⁵ Из „Слово с оръжие“.

— Не е в тая за престилките — говоря му стеснително, а той казва:

— Все едно! Чел съм го някъде, а после какво ти е такова испанско името?

— Вие си мислите, че като сте воювали в Испания, французите не могат да имат подобно име... Но името си е мое — и му обяснявам, но той не ме слуша. Става и ходи. Главата му е бяла като моята, само че по-бичеста. Изразява твърдост.

— Аз ви помня — казвам му — с изваден пистолет пред Учителската каса, когато един поручик след Девети септември беше си довел батареята и искаше да стреля в комендантството. Всички се разбягаха, само вие останахте. То беше в първата фаза, току след Девети септември . . .

— Сукин син! Веднага се предадоха! . . .“

И за да завършим с командирите, да чуем впечатленията на Ламар и от командувачия Трети украински фронт маршал Толбухин (в „Слово с оръжие“):

„Толбухин беше висок човек. Едър. Аз го видях за пръв път в Сигетвар, където беше щабът на нашата армия. Войниците започнаха да гонят минувачите по улицата и никой не разбираше какво ще се случи. Аз стоя на кръстовището и гледам — по главната улица се задава свита, все пак нещо по-голямо от обикновените паради. Върви висок генерал, а до него нашият, генерал Стойчев, много по-нисък, но по-пъргав. А край тях бай Щерю, нашият покровител.

За втори път Толбухин дойде с цялата си въоръжена охрана в Надканижа, за да раздаде ордени на нашите храбреци. Най-напред пристигнаха две леки коли, след тях два открити камиона с противосамолетни оръдия и картечници. След тях, в бронирана кола, беше Толбухин, а след това следваха още въоръжени машини . . .“

* * *

Дейността на писателите при културния отдел към щаба на Първа българска армия не се ограничавала само с подготовка, участие и сътрудничество при списването на в. „Фронтак“. Те са разпределени на различни длъжности, възложени са им различни задължения и задачи, като всеки от тях е изпълнявал с желание, съвестно и точно функциите си. Някои от тях са припадени към в. „Фронтак“ (гл. ред. — Иван Мартинов, зам.-гл. ред. — Павел Вежинов, ред. на отдел „Поезия“ — Ангел Тодоров, ред. на отдел „Белетристика“ — Челкаш, ред. на отдел „Дописки“ — Спас Йончев, коректор — Марий Ягодов, и др. (или към неговото хумористично приложение — в. „Часовой“ (редактори — Челкаш и Стоян Ц. Даскалов). Други са изпратени по дивизии, полкове и различни военни части и поделения. В първия или втория период на войната някои от тях са били политически инструктори (Емил Манов, Теню Стоянов), помощник-командири в отделни части (Иван Аржентински, Станислав Сивриев, Димитър Методиев), а също и офицери, войници или доброволци в различни поделения (Величко Нешков, Иван Милчев, Ивайло Петров, Иван Руж, Йордан Вълчев, Богдан Глогински, Недялко Месечков, Асен Ведров и др.). Трети са работили като военни писатели, кореспонденти, дописници или редактори на отделни издания, издавани в различни военни поделения (Славчо Васев, Иван Бурин, Атанас Душков, Радой Ралин, Валери Петров, Станимир Лилянов, Христо Ганев, Веселин Йосифов, Иван Рудников, Михаил Лъкатник и др.). И почти всички наши писатели, независимо в какви поделения са били зачислени, са участвували по инициатива на културния отдел в общите културно-просветни изяви, изразяващи се най-често в посещения и литературни четения пред бойците (понякога на самите бойни линии има няколко пъти на ден. . .). Дори отделни писатели са участвували в сражения и са проявили храброст и безстрашие на самия фронт (такива случаи има с Младен Исаев, Иван Бурин и др.) . . . По този повод Ангел Тодоров пише в един свой спомен от войната (цит. в кн. „Помощник-командирите в Отечествена война“, 1975, с. 117):

„Често бяхме в самите окопи, на най-предната линия при с. Драва Соболич, както и навсякъде, където имаше огън и напрежение. Ние бяхме там, за да почувствуваме на самото място жарката атмосфера на войната. Само така, чрез това пряко участие в тая действително революционна борба на живот и смърт, рамо до рамо със съветските другари от Трети украински фронт, нашите писатели можеха да създадат поезия и художествена проза, изпълнени с духа на народния героизъм . . .“

Българските писатели, изпратени на фронта, много добре са разбирали, че там, в самия огън на военните действия, те са най-нужни на родината със своето вдъхновено перо, с таланта си на народни летописци и с патриотичната си вяръност на великото дело, на което служат. Те трябваше и бяха длъжни да реагират веднага, незабавно, на всичко, което наблюдаваха и виждаха, което можеше да ги развълнува и вдъхнови, което те като тълкуватели на народната душа можеха да схванат и да преценят . . . А такива факти, събития и епизоди от фронтовия живот и бойните действия имаше много и много — те само трябваше да ги изучават и виждат, да ги наблюдават и претворяват в художествена форма... Разбира се, те много добре разбираха, че трайни, значителни произведения за подвига на бойците и командирите не можеха веднага, още на фронта да бъдат създадени, но все пак те знаеха, че именно сега е моментът да се наберат незабравими впечатления и наблюдения, от които по-късно щяха да се родят творби—документи на епохата...

И, както знаем, такива творби наистина в следващите години бяха написани, защото те не можеха да не бъдат написани, защото образите и чувствата, съхранени от тези дни, седмици и месеци, прекарани на фронта, напирала, за да се излеят в стихове и разкази, в поеми и романи, в повести и спомени . . . Да припомням ли такива заглавия на творби като „Горан Горинов“ на Ламар и „Огъня“ на Младен Исаев, „Втора рота“ на Павел Вежинов и „Войнишка тетрадка“ на Радой Ралин, „Драва“ на Иван Мартинов и „Стихове в паласките“ на Веселин Ханчев, „Настъпление“ на Величко Нешков и „Последният шурм“ на Петър Славински, произведенията за войната на Челкаш и Ангел Тодоров, Емил Манов и Стоян Ц. Даскалов, Станислав Сивриев и Иван Бурин, Ивайло Петров и Иван Рудников, Валери Петров и Иван Пейчев, Иван Милчев и Михаил Лъкатник . . .

За тези произведения — за някои повече, за други по-малко — е писано, ще се пише сигурно още от нашата литературна критика и от изследователите на литературата за Отечествената война. Аз, както казах на друго място, нямам за цел в това документално изследване да ги разглеждам и преценявам, защото това е съвсем друга тема. Настоящият ми труд има в обсега си само дейността и участието на нашите писатели в Отечествената война, както и някои творби, създадени в самия огън на войната и носещи дъха на времето, макар и да не са свършени и върху тях да личи печатът на временното, роденото в трудните условия на фронта, писаното „на коляно“ . . .

ДНЕВНИКЪТ НА СТРАШИМИР КРИНЧЕВ *

Славчо Иванов

ИНТЕРЕСНА СТАТИСТИКА

7 април

Направете една проста статистика по излезлите досега драми и трагедии и вий ще видите, че мъжете превишават неимоверно повече жените: на всеки 19 мъже се падат 4 жени. Ужасно несъответствие! Ако се осланяме на драматурзите, ний рискуваме да си съставим много невярно понятие за количественото отношение на двата пола. Даже би трябвало да се усъмним в съществуването на моногамната форма на брака . . . В такъв случай би трябвало да се усъмним и в приказките за подчиненото положение на жените, тъй като рядкото нещо се цени твърде много. А в драмите и трагедиите жените се намират толкова рядко! Лоши статистици са това драматурзите!

Можем да направим и друго заключение, също много логично.

Жените слабо фигурират в произведенията на драматурзите. Види се, поради голямата им стойност. Би трябвало да заключим, че 4 жени ще се равняват на 19 мъже, или че достойнствата на жените са 5 пъти повече от ония на мъжете, та затуй драматурзите турят неразумно и от двата пола . . . Инак няма да има никакво равновесие между силата на едните и другите.

А такова заключение (че една жена струва колкото 5 мъже) ще има поне туй полезно последствие, че ще докарва до нови изследвания по въпроса за умствените способности на жената.

В такъв случай ний сме убедени, че мъжовите способности ще се развият много скоро, а женските ще регресират, тай като само мъжете ще се заемат с подобни изучавания, защото е в техен интерес да докажат, че техният мозък никак не е 5 пъти по-малък от женския. Самите жени също ще си гледат интересите и няма да се заемат с подобни статистики — това нещо ще намали умствените им способности.

В днешно време учението за неспособността на жените им принася полза, тъй като ги кара да се заинтересуват от науката (и по такъв начин да развиват умствените си способности).

Къде е в такъв случай границата между полезното и вредното? Или и това са измислици на човешкия ум! . . .

* * *

. . . Вземам Шекспира и Хауптмана. Какъв контраст! В първия жените са само няколко, но затуй всички мъже-герои се въртят около тях. Макар и малко, но те образуват център на вселената. Тяхното количество никак не съответствува на качеството. У Хауптмана обратно виждаме, че макар жените да имат много действащи роли, но тяхното участие става все по-пасивно и главно те не са вече център на вселената. Как да се обясни този факт?

* Продължение. Първата част от дневника на Страшимир Кринчев бе публикувана в кн.8/1977 г. на сп. „Литературна мисъл“.

Струва ми се, че огромната роля на жените у Шекспира трябва да се отдаде на рицарския дух на средните векове. Любовта тогава е „играела“ (?) главна и определяща роля в живота на тогав. общество. . . Днес участието на жените в обществения живот расте. Но любовта престава да бъде главен фактор в историческия прогрес на . . . отделните лица и отстъпва място на други фактори.

9 април

Има едни звезди, за които учените казват, че макар да са изчезнали преди хиляди години, но ний продължаваме да ги виждаме. Има хора, за които казват, че живеят, тъй като ходят, ядят и спят като всички, но които в същност отдавна са умрели. Това са живи мъртъвци. Смъртта на звездите ний не виждаме, тъй като са много далече. Смъртта на такива човечи също остава незабелязана, тъй като те са покрити с дебел пласт от лицемерие, фалш и лъжа. Нима е възможно да видим смъртта на другите, когато самите сме мъртви.

10 април

Колко е прав Горки, като казва, че хората би били по-добри и силни, ако се заселеха близо нейде до морето. Варненци живеят наблизко до морето, но то е за тях terra incognita.

Ах, вие бихте обикнали това море повече, ако ви наджаскаха в него, хубавичко да се окъпете, да почувствувате отблизо неговите майчини милувки, щом не искате да знаете въздушните му целувки. Сред търговските компании съдържателите на кораби тоже обичат морето. И как ог обичат! Царете често си правят по него своите разходки. Но какво научават те от него. Нещо хубаво? Нещо чисто и възвишено — не, те и от небесната чистота вадят кал, кал. А държавата — също по своему — обича морето. Едно време венецианските дожове се женели за Адриатическото море и в знак на вярност му хвърляли своя диамантен пръстен в неговите недра от своите царски палати. Какво хвърлят днешните заместници на дожовете, когато те искат да влязат в споразумение или съюз с морето? Те хвърлят камъни и кал, строят пристанища. Най-после те хвърлят своите експерименти в него. Но величественото море няма да се оцапа и омърси. Вий му пращате кораби, препълнени със стоки и хора. В тези кораби има жито, което излиза от ръцете на гладните, за да нахрани ситите и охолните. В тях има войници млади, що вий пращате да се бият с негрите, индийците или най-сетне даже с чудовищните зверове на бразилските гори — за да ви завладеят нови колонии, нови страни. Вий изпращате в тях свободни негри за Америка или Африка. Робството било премахнато! А какво са тия стотици хиляди работници, които всяка година напушат своето отечество! Това е много по-безчовечно робство, отколкото онова на негрите. Децата на културния свят остават роби на собствения си баща, на собствения си творец. Английските капиталисти преди един век търгуваха с роби, но те бяха измъкнати из африканските гори и пустини, сега техните роби са изтръгнати из собствената. Днес тя изпъжда своите деца — тя не ги пренася на собствени разноски поне, както правеше с робите-негри. Същите тия кораби изпращат мисионери, за да култивират дива Азия и Африка, да правят техните обитатели последователи на Христа. И още колко много кал се носи по тебе, море . . .

Но ти няма да ги търсиш повече, нали. Нали ти ще погълнеш един ден тия кораби, що разнасят толкова мизерия и кал, толкова ненаказани престъпления и нещастия? Тия пристанища, що спират свободния ти бяг, ти ще ги разрушиш. Ти не си вече тъй мирно, както беше преди един век. Как страшно бучат твоите вълни и как всеки ден се усилюва твоят глас, що вика за отмъщение!

Аз ще ти стана съюзник, море, в тая грандиозна, разрушителна работа. Ще извадя от тебе образи, сили и високи идеи, които ще дадат нещо ново на света. Ти няма да ми откажеш, нали?

* * *

Как неусетно аз извличам из недрата на това гигантско море стотици образи и идеи. И незабелязано, аз ги скривам дълбоко в моята душа също тъй, както престъпникът скрива откраднатите вещи в някое кюше на своя килер или другаде — на безопасно място. В неговия лов понякога се случват ненужни вещи, както и в моя — ненужни, глупави идеи и образи. Кра-

децът, както и аз тука, се съгласяваме: ний не унищожаваме ненужното, а го оставяме невредимо. Зер може да се намери някой не толкова взискателен човек, който да се нуждае от същата вещ и да я открадне: зер има и хора с претенции на творческа мисъл, които ще правят капитал от същите тия идеи и образи, които аз съм стъпкал и счел за негодни.

На своите образи и идеи — откраднати от морето, едничкото ми богатство, аз не се радвам като капиталист на своите милиони, а както детето на намерените цветя в полето. То бърза да ги потопи в чашата с вода, за да не увяхнат, да не изгубят своя аромат. Аз също бързам . . .

Кой може купи това, което е скрито у мене, което в безсънни нощи е родила моята фантазия? Аз няма да продавам тия свои богатства. Един ден аз ще ги раздам на хората.

Детето, що събира цветя от полето, също постъпва много безмилостно: то оголва полето. Вий умъртвявате хората и живота. Аз оживявам морската стихия, правя я да говори, да говори на вас даже, но чрез моите уста.

10 април

С хората аз не обичам твърде много да говоря. Но затуй колко по-добре се разбирам с мъртвата природа. Тя ми е често най-добрият съветник . . . Книгите имат съвсем друго значение: те ми са учители — добри или лоши — това зависи от техните качества. Природата всякога ми е добър приятел . . .

* * *

. . . Градинарят засяваше фиданки на чиста и сочна земя. Той вършеше своята работа тъй грижливо, щото младите дръвчета даваха големи надежди. Как внимателно очистваше той почвата от камъни и плевели и редовно поливаше всяко утро младите фиданки! И как той беше убеден, че те ще се разрастват във високи стройни акации!

* * *

Минаха се няколко години, но дръвчетата не пораснаха. Много от тях изсъхнаха, омърлушиха се. Останалите останаха недоразвити. И чудеше се нещастният градинар: защо фиданките не пораснаха, когато той положи толкова усилия за тяхното отглеждане? Но не можеше да си отговори.

А причината за туй беше, че дръвчетата бяха засети твърде нагъсто едно до друго. Те имат нужда от по-широк простор и повече почва. Фиданките, почвата, оплождането бяха отлични. Но те не бяха достатъчни: на дръвчетата беше нужна повече свобода и повече почва, която да им дава хранителни материали.

Градинарят изтръгна изсъхналите дръвчета и в скоро време останалите се развиха в големи и пищни акации, които радваха своя стопанин, даваха хубава сянка и красяха градината.

1 май 1903 г.

В историята има твърде много поучителни и интересни неща.¹ Вий сте чували за старите християни. Христовото учение са разпространяваше най-напред между рибарите, отхвърлените и бедни хора. В Рим телата на Христовите последователи, намазани с катран и запалени, светеха на царските дворци вместо факли. Телата изгаряха, но учението, идеите, които пълнеха главите на горките мъченици, не можаха да бъдат изгорени. Великите идеи са безсмъртни.

Християните, отритнати и презрени, смятани за вагабонти размирници, които унищожаваша общественото благоустройство и ред, отиваха в планинските пещери, наречени катакомби, освободени от надзора на богатите и силните, се предаваха на тихи молитви и уединен живот. В тези скривалища тяхната вяра растеше, тяхното учение се облагородяваше и подигаше. Силните на деня смятаха, че те са безвредни — пусти и празни мечтатели, отречени от света. Те не

¹ Речта е произнесена на 18. IV. 1903 — по стар стил.

дигаха шум, вършеха своята работа тихо и незабелязано — и в туй обстоятелство владетелите на земните блага виждаха един признак на безсилие. Тяхното мълчание смятаха за тяхна слабост.

Лъжеха се горките . . .

Отритнатите и незначитани пролетарии — бунтовниците и вагабонгите — изскочиха от своите катакомби: те бяха станали твърде много, числото им беше пораснало с хиляди — и планинските дупки не можеха да ги събират повече.

Християнството биде възприето. То стана господстваща официална религия.

Така и социализмът — учението на най-потиснатата и онеправдана класа — работнишката, както една стремителна и огромна река, среща в своя вървеж прегради, които трябва да събори.

Но ний не се крием в планински пещери, в катакомби, за да изповядваме своето учение. Ний излизаме на улицата, под открито небе. Символът, лозунгът на социалистическото учение е непримирима, всекидневна борба. Ако като старите християни искахме, ний щяхме да отидем в планинските пещери — не, ний щяхме да останем в нашите къщи и щяхме да кротуваме. Нашата стихия е борбата — ето защо ний излизаме на улицата.

Ний имаме своите катакомби — своите подземни пещери — това са нашите синдикати и организации. В тях ний ковем оръжията на нашата борба. Едно от тия оръжия е празнуването Пазника на труда! През цялата година ний сме се борили. Днес празнуваме празника на поробеното човечество.

Граждани, другари,

Ний никога не мислим, че социализмът може да бъде възприет от господстващата класа, от владетелите на богатства, от земните царе! Ний сме против частната собственост, но в този случай казваме, че социализмът е едничката ненакърнена частна собственост на работнишката класа и до деня, когато днешната несправедлива обществена наредба не бъде премахната, никоя друга обществена класа, никога буржоазията няма да възприеме нашето учение! Както едновременното християнство се изроди, когато стана официална религия, тъй и социалистическото учение например би се изродило, ако се възприемеше от буржоазията. Християнството умря, откакто то биде възприето от царския дворец и силните на деня. Можете ли си допусна, че социализмът — религията на работника — ще бъде възприета от нашите господари? Възможно ли е, щото те да искат своето самоунищожение? Ний не искаме, щото социализмът като християнството да умре и ето защо задържаме го само за нас, работниците. То е нашата ненакърнена частна собственост.

Едновременното християнство искаше щото и царете, и богатите да станат християни. И те станаха. Нашата религия иска щото господарите, владетелите на ония богатства, които ний създаваме, да измрат, да бъдат изтрети от лицето на земята, а не да стават социалисти!

* * *

Граждани, ний сме хора от другия свят, от друга планета, ако щете.

Аз ви говоря, че сме хора на борбата. В не по-малка степен ний сме хора и на мирът. Ний искаме мир, братство между народите. Пролетариатът от целия свят образува едно семейство с еднакви интереси, с един общ дух на солидарност. Една обща връзка съединява нас, всички. Българинът и американският пролетарий са братя, тях ги съединяват братски връзки: единият, както и другият еднакво влагат своята кръв в тежък непосилен труд. Тяхното дело, тяхната солидарност са запечатани с тяхната кръв. Тях ги съединяват кръвни, братски връзки.

За нас граници няма. Нашето отечество е както тука, така и в Америка. Нашата солидарност е неоспорима. Ако ний можехме да се издигнем там нейде високо над земята и да погледнем надолу, навсякъде в Германия, Белгия, Франция, Америка, Япония — ний ще видим, че работниците празнуват своя празник. Ний щяхме да видим милиони хора, въодушевявани от едни и същи мисли, изпълнени от еднаква вяра в правотата на своето дело, със сияещи и светли лица. И ако иммахме по-развит слух, ний щяхме да чуем един и същ вик, едни и същи искания: милиони хора ще викат едновременно: 8 часа работа! Но за жалост между хората има много късогледни, много глухи, които не чуват и не виждат това и отричат, че нещо подобно има.

Никога историята не е виждала нещо подобно.

Но солидарни са не само работниците. Единодушие царува и в средата на буржоазията. В своите вестници, навсякъде, чрез своите наемници учени тя заявява, че работниците са станали много непослушни, много взискателни и капризни: вдетинили се, санким. В хор, единодушно, те осъждат работниците и изпращат своите проклетия по техен адрес. Каква солидарност, какво единодушие! А нас, работниците, това малко ни интересува.

Смятайте, че единодушие царува само тогава, когато се касае за работниците. Във всички други случаи буржоазията чувствава, че нея я разяжда бацилтът на несъгласието.

Докогато работниците скрепяват своята солидарност и съгласие със своята кръв, със своя идеал, буржоазията е изгубила вяра в себе си и тя няма доверие в себе си. Белгийската и австрийската или руската и френската буржоазия, за да скрепят своята солидарност, служат си с международни договори и съглашения, контракти и пр. Международните съглашения понякога трябва да се защищават от войската: случва се, че руската буржоазия ще изневери и ще излъже френската и последната ще обяви война като възмездие. Понякога интересите на буржоазията са еднакви, но най-често те са противоположни и тогава край на лъжливите обещания, край на мира и съгласието, на международните съглашения! Равновесието се изгубва и дипломатичните маневри не струват нищо и маската на лицемерието пада. Тъй като всеки гледа своите интереси. Братските връзки между руската и немската буржоазия се разкъсват, външната политика се изменя. Вместо мир — война! Война, защото немските капиталисти, фабрикантите на пушки и патрони трябва да разхарчат туй, що са произвели, трябва да богатееят. За тая цел е нужно пък, щото работниците отново да мрат по полетата, защото тъй диктували интересите на държавата, общественено-националните интереси. Това не е нищо друго освен интересите на властващите, имеющите, на владетелите на богатства.

И ето защо на 18 април пролетариатът от целия свят вика:

Долу милитаризма! Да живее братството на народите!

* * *

Нашата солидарност най-ясно изпъква днес.

Ний, българските работници, можем да правим нашите събрания под открито небе, свободно. Конституцията на страната ни позволява това. Но ний не забравяме, че там, зад Черно море, нашите руски другари празнуват своя Първи май, скрити в дупки и подземия, че много от тях ще го празнуват дълги години на заточение в Сибир, в Петропавловската и Шлюсе[бургската] крепост, оковани във вериги. Ний знаем, че там пролетариатът не може да иска 8 часа работа, защото самодържецът на патриката им запушва устата, че казаците стрелят върху им. И ето защо руските другари преди всичко на 1 май викат: Долу самодържавието! Ние, българските работници, питаем същата вражда и ний също викаме: Долу самодържавието! Да! Руската реакция притиска всесветския пролетариат, той крепи европейската буржоазия, българската реакция и ето защо нашият вик има един дълбок смисъл . . .

* * *

. . . Ний, българските работници, също имаме особени искания, що предявяваме към нашите господари, към нашата държава. На 1 май ний искаме днес за днес покровителство на труда. Българските патриоти искат да запазят живота на македонското население. С искане нищо не става. Животът на македонското население ще се подобри чрез борба, а най-вече от европейските държави. Ний се борим за покровителство на труда, а това значи покровителство на нашия живот. Ако държавата наказва престъпниците и убийците, крадците и вагабонтите, то защо тя не [на]каже нашите господари, защото и те са убийци — убиват нашия живот . . .

Но ний смятаме, че само с икономическа борба, чрез стачки и прочие ще си подобрим положението. Да, ний ще го подобрим, но няма да го изменим. Ний ще си останем все такива наемни работници-експлоатирани, роби на капитала. Нашата крайна цел е униожението на буржоазната наредба, униожение на класите. Ето защо ний се образуваме в отделна политическа партия с цел завземане на политическата власт.

Но политическата борба за нас е всякога необходима. 8 часа работен ден може да стане закон само чрез намесата на държавата, на господарите може да им скимне напр. . . .

Но ний също знаем, че държавата не е една безпристрастна фея, някаква благодат. Държавата, колкото и сложна организация да е, в основата си тя е много проста: тя защитава само едни определени интереси. Тя за господарите всякога е майка, а за нас работниците машеха. Ето защо нашата крайна цел се свежда до завземане на политическата държавна власт. Ний не искаме да унижожим държавата. Това искат анархистите. Ний ще унижожим само буржоазната държава. Злото не е в самата нея. Тя може да послужи за добри цели. И най-добрата работа за човечеството държавата ще извърши, когато премине в ръцете на социалистите, които чрез нея ще създадат едно социалистическо общество. Като извърши този акт на раждане, държавата ще умре, както легендарната жена, която родила един човек бог и умряла.

* * *

8 часа работен ден не е крайна цел. Една реформа, която днешното общество може да ни даде. Но тя няма да ни примири с това общество. Напротив . . . Борбата ни ще се усили. Възванието ни казва, че . . . то приближава нашата крайна цел — Социалната революция! И има голямо значение!

А в идването на социалната революция ний твърдо вярваме, също тъй както и в изгрева на слънцето. Никой не може каза, че след зимата няма да дойде пролет, а после лято. Това е необходимо. Но пролетта не би дошла, ако нямаше слънце. Социалистическото общество не би дошло, ако нямаше борбата на работническата класа. Цялата земя е обгърната от лед. Показва се слънцето и го разтапя, образуват се потоци, реки. Снегът от планината слиза в долината. Земята се готви да посрещне идещото лято. Тя се променя.

Така и в днешно време ний прекарваме една преходна стадия, една пролет, когато старото се разтапя и целият живот се преражда. Сега става разрушаване на старото и създаване на новото. Нашата малка манифестация е един от ония многобройни потоци, които се вливат в голямата река на социалистическото движение. Майката на това движение се намира в Белгия, Германия и Америка. Ний сме потоци, които се вливат в тия големи реки. Но нашата вода е чиста, както и водата на германското движение, колкото и да сме малки. Изворът е един — социализмът.

Прочее нека извикаме заедно с работниците от целия свят тъй силно, щото да ни чуят и нашите другари в Европа, и бъдете уверени, че този вик по-силно ще разклати подпорите на днешното общество, отколкото хиляди картечи.

Да живее Празникът на поробеното човечество, Празникът на бъдещето и на социалната революция!

18 април

Не е нужно човек само да има знания, за да бъде полезен, за да направи самия живот на близките си по-пълн. Трябва хората да знаят тоже кога тяхната светлина, техните знания са нужни на околния свят: *запаленият през деня фенер не принася никаква полза.*

* * *

Вий сте виждали, че хубавите цветя често пъти растат из блатата. Такова цвете е блатното кокиче. То не стои по-долу от горското кокиче. — Така калта често пъти ражда хубавото и прекрасното.

* * *

Защо птиците не възбуждат у мене никакво неприятно усещане, когато ги виждам да хващат невинните рибки, що безгрижно плават из водата? А хората всякога ми възбуждат отвращение, когато настървено се нахвърлят един върху други и по-силният сграбчва и удушва по-слабия.

Хората сами си създават богове и страдат под техните капризи . . .

Източникът на моето недоволство е въвн от мене.

Той се поражда от моето социално, обществено положение. Ужасно, ужасно! Отношенията ми с Бакалов не могат да бъдат свободни и туй то! *Той ми е господар!*

Да, аз трябва да бягам от тука. Непоносимо тежко е това. Да се чувствуващ оскърбен от един човек, когото уважаваш и почиташ, да си принуден да го мразиш — това е много мъчно. О, ако беше един друг човек — кой знае — малко ми значеше. Но Бакалов!!!

Преди всичко аз чувствувам безгранична, дълбока потреба от свобода. Моята личност трябва да бъде свободна, свободна. Нещо невъзможно. Кой ще ми даде тази свобода? Без нея моето развитие се спира. Аз не мога да дам на хората туй, което може да даде един свободен човек. Един роб не може да нищо. Моето робство може би е една илюзия? Твърде е възможно. О, разум твърде лесно разплита гордиевия възел. Ето.

Свободата само тогава е действителна, когато тя е извоювана от личността. От условията на околния живот той не може да се откъсне. Той трябва да завладее тия условия. Много тъмно и твърде ясно.

Аз трябва да престана да мисля за своето робство.

Ето една страница, която струва повече от цели тетради.

След няколко (през септември 1905) аз ще замина за Европа. Нямам нито пет пари спесгени. Имам 70 лева дълг. А до горната дата аз трябва да намеря пари и ще намеря.

Една малка изповед е необходима . . .

Аз съм уверен, че хората, с които се събирам, на които съобщавам своите мисли, ще сметнат моята постъпка най-малко за абсурдна. И при все това аз не крия нищо от тях. Удивително нещо: до вчера аз живях един регулярен и без сътресения живот. И отведнъж такова странно решение — в Европа! Ами, че това очевидно е невъзможно. Какво ще правя там и как ще отида. Пари нямам. Защо аз не си поставя по-скромни намерения?

Всякога в туй, което се представя невъзможно, недосегаемо, има повече красота и привлекателност, отколкото в дребните мизерни цели, които могат да се достигнат даже без някакво сътресение, а тихичко, незабелязано: Даже защо ми са пари? Ами, че това е излишен разкош. Каква привлекателност щеше да представлява за мене това пътуване? Абсолютно никаква. Достатъчно е да имам пари за до Виена — това не е твърде мъчно. Там как-как ще си намеря работа и ще мога да отида във Франция. Надежди, мечти! *Страх нямам никакъв: от земното лице няма да изчезна!* Ако всички хора бяха страхливи, то и по железниците надали би имало желаещи да пътуват: нали всяка минута се предоставя възможност, щото тренът да се катурне или да изскочи въвн от релсите? Тази възможност е всякога по-голяма, отколкото възможността, щото аз да изляза въвн от пределите на живота.

Младите хора отиват да следват в странство. Техните бащи са богати и те не рискуват никак. Ангел-хранител на тия хора е парата. И все пак надали от тях има такива щастливци като мене, надали от тях някой усеща такова блаженство, когато си представя всички приятности и удобства на студенческия живот, както аз пред перспективата на хашлашката мизерия — защото моят ангел-хранител стои неизмеримо далече от мизерната пара, и то е несравнимо по-добър покровител, защитник и утешител.

Този ангел липсва на богатите. Мене ми се струва, че човек ще остане половин, че той не може да стане пълен човек, ако не излезе извън границите на своето отечество.

Аз искам да подишам въздуха на Франция, на Германия и Англия — атмосферата на Варна ще ме задуши. Тука е много тясно. Аз искам, щото моето отечество да бъде целият свят, цялата земя.

И колкото повече трудности срещам на своя път, колкото повече възможността да отида в странство стана една невъзможност, толкова моето желание и страст ще се усилят. Дребните цели пораждат и дребни хора. Трудните високи цели — невъзможни за посредствените хора —

за да се създадат и силни, могъщи характери. По убеждение, аз съм космополит, искам щото и в живота да бъда такъв.

Аз искам да бъда един герой във великата историческа драма, която ще бъде завършена в ХХ в. Искам да бъда един ратник за тържеството на пролетарските идеали. Струва ми се, че не е достатъчно само да се пропия от книжната наука на социализма, да черпя своето въодушевление, своя жар и чувство от книгите. Това чувство аз искам да го изсмуча от самия живот, искам щото връзката ми с великия пролетарски идеал да бъде запечатана със собствените ми страдания. В бурния поток на пролетарския живот аз ще възпитам у себе си чувства, които иначе ще мухлясат, ще изгубят всяка привлекателност.

Казват, че да отидеш в странство трябвало пари и че във от туй осигурено съществуване (т. е. сигурна работа). А аз казвам само, че тука е нужна решителност, смелост.

Аз донякъде вярвам в предназначението на човека.

Някои обичат осигурения, регулярен живот. Те могат да се примирят със собственото си аз и нарядко се карат с него. В мене доскоро ставаше една генерална битка: борба между наклонностите на моята истинска природа и изискванията на околния морал: в тази борба моята природа излизе победителка. А тази природа иска, щото моето местожителство да бъде не Варна, а цялата Земя.

Сега съм на 18 години, твърде млад. На друга възраст аз надали бих се решил на такава постъпка.

Четири месеца има да се боря аз с препятствия. И все пак Наполеон ще излезе победител.

6 май 1903

Хората обичат твърде често да дават обстоятелствени и дълги отчети пред различни комисии, за да докажат, че и те са способни да извършат добросъвестно една общополезна работа. Жално е само, че изобщо хората не обичат да дават също такива отчети лично пред себе си. Отчетите, които даваме пред другите хора, са в толкова изобилие, щото не остава време да даваме отчет пред собственото си аз . . . нещо много по-важно.

7 май 1903

Аз обичам най-много ония хора, които изпитват недоволство от себе си — признак на самоусъвършенствуване, които мразят себе си. Глупавите самодоволници аз страшно ги мразя, тъй те пренебрегват останалия свят: за да го обичаш, необходимо условие е да ненавиждаш себе си.

Понякога аз страшно се мразя и ненавиждам: негодувам против собствените си постъпки и цялата си природа. В силата на горната философия в такива моменти в същност аз най-много се обичам.

Ето един очевиден абсурд, рожба на последователна логика.

29 май

Отново задължения спрямо забравения си дневник. Бях го забравил и имаше защо. Черупката, която огъваше моето съществуване, почна да се разпуква, без да ме освободи напълно, и моето съществуване сега е съвсем неустановено. Преходно положение с неизвестен изход. Качил съм се на един кораб, готов да отпътува за другаде, за далече нейде, но всичкото нещастие е в туй, че параходът се намира на суша, далече от морето. . . .

Що може се направи?

Всичко зависи от обстоятелствата. Искам да върша всичко, за да мога да отида до Марсилия поне. И почти съм уверен, че всичко ще свърши благополучно. Без тази увереност (може би илюзия) аз не бих си турял такава чудновата идея. И все пак тя се върти! — извикал Галилей някога. И все пак — повтарям сега аз — въпреки всички пречки аз трябва да отида във Фран-

ция или другаде. И аз не зная дали самото пътуване ме привлича толкова или пък пречките, с които то е съпроводено.

* * *

Най-лоша гордост е онази, която се проявява само когато я настъпят.

Който и да сте вий, сигурно сте чували за един особен род птици, наречени буржоа. Те като особен сорт хора си имат свои привички и обичаи, от които не могат да се отделят, които им са вродени и присъщи. А като разширим понятието буржоа, то ний еднакво ще числим към тази класа всички ония, които по обществено положение, макар и да принадлежат към друга обществена класа, но по своята идеология и психика са буржоа *par excellence*.

* * *

Струва ми се, че вестниците, що се пълнят със сензационни новини, имат същото предназначение, каквото и кръчмите: да гъделичкат страстите и замайват главата. Както спиртните напитки, тъй и пресните сензационни новини докарват едни и същи резултати: да опиват хората.

Сръбският крал и сръбската кралица били убити от един въстанал полк; възстановява се старата конституция от 1901 г., уж по-либерална от съществуващата. В Македония имало революция, грабежи, убийства, подпалвания, бомби, заточаване, изтезания и пр. В София някакви си революционери-македонци во главе с Шангова нападнали социалистите и ги изтрепали; княза флагрантно изпъжда Данева от двореца и конструира ново министерство, състоящо се от стамболовисти, и т. н. Всичко туй дава теми за разговори, за непрекъснати остроумия на г-да гражданите. Тези новини им действуват като опиум. И много лесно се обяснява: господстващата класа произвежда в своите фабрики спиртни напитки, за да опива своите синове; устройва театри, събрания, клубове, танцове, за да се забавлява; фабрикува хиляди видове продукти, за да задоволи разновкусието си и пр. Тя също така фабрикува политически преврати, министерски кризи, мистериозни убийства и самоубийства, за да задоволи чрез своите площадни вестници широката любознателност на корумпираните си...

И забележете: тя фалшифицира всичките си продукти, да примами повече купувачи; нейните „кръчмари“ примесват различни приправки в спиртните питиета, за да опиват по-лесно. Нейните вестникари също така изопачават новините, преувеличават събитията, за да я опият по-лесно.

* * *

Така вий недейте се усмихва, ако ви се случи да четете дневник като моя. Той има много недостатъци, но безспорно има и добри страни. Неговият недостатък се изключва в туй, че той се пише от неопитен човек; едничкото му преимущество е туй, че той е писан при пълна, абсолютна свобода в начина на писането и избирането на темите... А това достойнство изкупува всички други недостатъци, които тъй или инак са били необходими...

За оня, който пише било дневник или писмо, било съчинение, първото и най-важно условие е, щото той излага своите *истински* мисли, да бъде безусловно и напълно *искрен*. Колкото везнающ да е човек, колкото и красноречив да е, не трябва да забравя, че само пълната искреност може да му осигури известен успех. Истината — ето неговия девиз!

А за всичко туй е необходима абсолютната свобода за индивидуума. Всяко ограничение и стесняване на човешката мисъл действува развратително.

Един млад писател, ако той иска да даде нещо ново на обществото, ако той иска да остави своето име вписано в историята, трябва да се пази от всякакво чувствително тиранизиране на своята мисъл, откъдето и да иде то, под каквато и форма да се проявява. Пълна самостоятелност и свобода — ето моя девиз не само в личния ми живот, но и във всички области, дето моят душевен живот се проявява. И преди да го направя девиз, аз констатирах, че той е един факт, който, като произтичащ от самата ми натура, би било престъпление да го ограничавам. Ако

горният девиз би бил обикновен принцип, извлечен по чисто умозрителен път, а не един факт, една потреба на нашата природа, аз бих го отхвърлил, тъй като в името на свободата той би тиранизирал моята индивидуалност.

Ще пишеш статия например. Възможно е да не я одобрят, защото тя не е написана тъй, както обикновено е общоприето да се пишат. Нищо. Бъди уверен, че кога да е, ти ще си извоюваш известен *raison d'être*. Писател, който без трудности и препятствия си пробива път в литературата, не е според мен истински писател. Най-лесно си пробива път оня, който не може да даде нещо ново и „оригинално“. А оня, който стои високо над това низко равнище, който твърде много се различава от „общоприетото“, трябва с големи жертви и усилия да си извоюва своя *raison d'être*.

Средният и непроницаем човек ще помисли, че аз говоря може би за свръхчовеци. Напротив, аз говоря за обикновени смъртни, които се отличават само с туй съвсем не свръхчовешко качество, че са напълно искрени и свободни . . . безусловно свободни . . .

А всяка личност, щом спазва своята самостоятелност, при всяко активно участие в обществения живот ще може да даде нещо ново на хората, защото всеки човек е една индивидуалност, именно защото се отличава малко (или) много от другите хора . . .

31 май

Бях писал на един мой приятел, че приятелите и другарите, между които живея, са повече едно иго за мене, отколкото някакво щастие. Той нещастният пише, че му липсват съвсем приятели, с които да споделя мисли, да прекара в приятно общество. Аз, напротив, му отговарям, че от много приятели не остава време за индивидуален, истински живот.

* * *

И после, аз не мечтая, а мисля и изпитвам едно истинско щастие, че мога да откъсна няколко свободни минути, които да посветя на моето бъдеще. Когато сме недоволни от настоящето, единствено привлекателно ни се вижда бъдещето. И щастлив е оня, на когото бъдещето се представя хубаво и привлекателно.

*

Ах, кога аз ще мога да бъда напълно свободен, безусловно свободен. Когато четях Горки, аз не го разбирх. Как хубаво почнах да го разбирам сега! Ето: в книжарницата никой не може да упражнява никакъв контрол върху ми. Аз почти мога да върша туй, което искам. Но мене ми се представлява както непоносимо това, дето аз съм длъжен да остана известно време в книжарницата, да свърша едн каква си работа, възложена върху ми, и пр. Свободен, свободен.

Аз се чувствавам недоволен даже тогава, когато изпълнявам работи, които самоволно съм си възложил. Какво остава, когато трябва да усещам влиянието на една чужда ръка върху си! Когато една чужда воля обуздава моята!

*

Аз никога не се чувствавам щастлив, когато съм принуден да кажа или напиша нещо, което другите са казали или написали. Да дам нещо ново на хората искам. Как може да достигна това? Чрез пълно индивидуализиране и самовдълбочаване.

*

Струва ми се, че силният човек няма нужда да се възкача на маса или пък да изглежда, че стои по-горе от тълпата, що го обкръжава. Вътрешната сила всякога е способна да се прояви, даже когато външните обстоятелства не благоприятствуват. Талантливият човек не може да се

задуши, щом веднъж той е усетил, че е такъв. Ако той изгуби вяра в своя талант, той показва само, че той не е никак талантлив. Главното е човек да се чувства всякога способен да извърши нещо огромно, почти невъзможно.

*

„Обстоятелствата не благоприятствуват за развитието на таланта. Той заглъхнал“ — това е очевиден абсурд. Можете ли да кажете, че обстоятелствата са попречили за развитието на таланта на Горки? На пръв поглед: да! Ведь, още от малък Горки е живял в мизерия, принуден сам да си изкарва препитанието. Но именно тия „лоши“ условия са родили един толкова самобитен талант като тоя на Горки. Много просто и близо до ума — въпросът за развитието на таланта не може да се свежда до „условията“ на живота, сир. не можем да кажем, че тоя талант е заглъхнал. Щом е така, той не е бил талант. Колко по-неблагоприятни са наглед условията за неговото проявяване, с толкова по-голяма сила изригва той, както и затворената на тясно пара. Значи именно лошите условия в живота са били благоприятни за развитието на неговия талант.

* * *

От великото до смешното има само една крачка. Аз съм социалист благодарение на туй, че съм чел много книги по социализма и съм се възпитавал социалистически. Хубавите книги върху социализма ме правят, щото да усещам една непреодолима омраза към капиталистическия свят и страстно желание, щото той по-скоро да се срути. Загаря се у мене страстното желание да се боря за неговото премахване . . .

Но знаете ли . . . Бях си купил едно палто за 7 л. от един разкошен европейски магазин за готови дрехи. Носих го 3—4 седмици и го окъсах съвсем. Не мога да го нося вече. И знаете ли, повторно питам: никога не съм чувствувал толкова силна омраза към капиталистическия свят, отколкото след това нещастие, което ми донесе търговската лъжа на капитала . . . Фалшификация до невъзможност, ужасяваща . . .

И знаете ли, никога — даже когато съм се намирал на най-възторженото място на някоя Лафаргова брошура или съм ръкопляскал на огнената реч на някой силен оратор, насочена против съвременния строй — никога не съм усещал такава непреодолима омраза към богат капиталист, отколкото днес, когато минах край същия оня магазин, дето си купих съдбоносното палто, носено само един месец и ушито с лъжата на злочестия еврейин. . . И ако вътре беше скрита главата на страшното чудовище, наречено капитал, аз бих я отрязал . . .

И вярвайте, със скъсването на това злочесто палто моите социалистически убеждения се затвърдиха и придобиха гранитна устойчивост.

* * *

Най-после аз трябва да си направя равносметката. Казват, че в Русия имало много лоша цензура. О, можете ли намери цензура по-ужасна от „общественото мнение“ или мнението на твоите околни. Как безмилостно то окастриюва и оголва човека, обръща го на чудовишна мумия! Руската цензура заточава в Сибир. Общественото мнение също ексукутира и заточава в . . . къщи. Но равносметката пред всичко. Въпросът за моето бъдеще стои открит. На какво аз трябва да се посветя. Каква *специалност* трябва да заловя, за да мога най-хармонично и пълно да развия душевните си сили. Трябва известна специалност, за да може да се развие най-разностранчиво човек. Моето бъдеще? Вот задача!

*

И тъй, сбогом, лека нощ! За утре оставам мастило. Ще пиша върху следната тема: „След едно работнишко събрание“.

. . .

*
За оратора най-важното нещо често се представлява туй да знае какво е нужно на неговите слушатели, а не да им разправи всичко, каквото е чел из книгите.

*
Оня човек, който не мисли самостоятелно, всякога когато се мъчи да бъде искрен и силен в говоренето си, често излиза комичен.

*
Аз помня едно изречение на Ницше, че който много говори за себе си, може лесно се укрие. Също тъй струва ти се, че често хора, които защитават известна идея и навсякъде я пъхат, могат да ѝ направят твърде лоша услуга.

8 юни

Връщах се от едно работническо събрание на железарите. Никога работническата борба не ми се е представлявала тъй привлекателна и изпълнена с . . .

11 юни

Да, индивидуумът трябва често да се пожертвува, да отстъпи на нещо по-висше — идеала на поробеното човечество. Днешното време най-малко благоприятствува за развитието на силни, индивидуализирани таланти. Личността се скрива в дребнавостите на живота, тя плува по неговата повърхност и става неспособна да проникне в самите му дълбочини. Моята мисъл е мъглява. За да бъда ясен, аз ще пиша по-прямолинейно и искрено.

Приятелят ми Р. е социалист от формална страна. Но социализмът не представлява за него едно жизнено учение, способно при всяка несгода на живота да го крепи и го окуражава. Другаде черпи той своите жизнени удоволствия, а не в социализма. Последният му се струва много сух и блед. Когато човек не познава хората на една страна, нему се струва, че всички те стоят приблизително на едно равнище; че помежду им не съществуват твърде големи различия. Колкото повече се опознава животът на тия хора, толкова те престават да ти се струват ато равни, толкова повече отделните личности се индивидуализират и помежду им се забелязват големи различия. Същото е и със социализма. Докато ний страним от него и не искаме да го опознаем отблизо, докато той ни се представлява като един не дотам интересен научен въпрос, за нас той е един сбор от еднообразни, вечно повтарящи се положения и научни истини; колкото повече изучаваме социализма, толкова нови и нови истини се откриват пред нас и вместо еднообразие ний забелязваме, че там владее толкова богато разнообразие, щото нашата голяма претенциозност се завършва с пълната ни неспособност да схванем предмета във всичката [му] пълнота и дълбочина.

*
Малко [или] много интелигентният човек трябва да познава обществените движения на днешното преходно време. Мене ми е несимпатичен всеки човек, който претендира за познаване своето време и на прогресивн[ото], пък остава чужд на социализма.

За да бъде човек социалист, е мъчна работа. Признавам, че се искат големи жертви от индивидуума. Практиката на работническото движение е тъй широка, щото тя иска посветяването на много сили и енергия. Индивидуалният живот отстъпва и [се] задушава пред обществения живот, който се създава от работническото движение. Това е така. Но то е необходимо. Човек може да има влечение към други различни клонове на работническото движение. Но най-много сили той трябва да посветява на социализма.

* * *

Днес и вчера аз изгубих няколко часа в печатарския синдикат. Избраха ме за секретар и сега купувам от сладостите на синдикалната дейност . . .

* * *

Въпрос: можете ли да сравнявате значението, влиянието на един Горки или Толстой с онова на един Бебел или Кауцки? За един младеж, струва ми се, жизнен въпрос е, щом желае да се посвети за служене на обществото, каква специалност да залови. Изборът е необходим. Но туй не зависи от определения човек. Околната среда, възпитанието, образованието и пр. влияят върху взимането на такова или онакова решение. Цялата обществена среда на днешното време тика прогресивните хора към възприемане на социалистическия идеал. За един младеж, струва ми се, дилема не може да има: изходът е в социализма. Много от способностите може би ще заглъхнат, но социализмът изисква тази жертва, той трябва да я получи, защото я заслужава. Значението и влиянието на Горки си има своята област и то е преходно. Значението на един Бебел е много по-трайно. Първият дига повече шум, вторият съгражда храма на бъдещето — впрочем този паралел е повече от смешен и, разбира се, глупав. Горки си остава пак Горки, Бебел също . . .

Творчество и обществени идеали.

Пролетарска борба, социализъм, творчество, влияние върху движението. Какви хора ни са потребни. Да, социализмът иска жертви. Поне за мене си аз мога да кажа, че правя жертва, като се обвързвам още отсега с дребната практическа и повседневна работа на работническото движение. Колко енергия и сили отиват напразно. За една ми[кро]скопична полза, която ще принесе с активното си участие например в синдикалната работа, аз ще жертвувам толкова скъпото си време и главно ще дресирам моя ум да се рови непрекъснато в дребни грижи, да се вдребнява... И все пак тази жертва е необходима, наложителна. Кога да е, аз ще бъда един деятелен социалист демократ, един силен социалистически оратор, ако щете. Да! Но колко дълъг път ми предстои да извървя още! Колко препятствия да съборя! Едно само чувствавам положително, едно ми е ясно: с дребен успех няма да се задоволя. Искам да дам мощен подтик на социалистическото движение.

27 юни

Беше дума за „Капитала“ на Маркса. Аз казах, че ще го чета само след обявяване на социалната революция, когато социалистическото общество ще бъде един факт . . . Тогава ще разполагам с твърде много свободно време. — А каква полза ще имаш тогава от четенето на „Капитала“? — прекъсна ме един. Да . . . Никаква. Всеки том като паметник на миналото тъй ще бъде интересен.

* * *

Моето поприще това е да бъда ратник във великата борба на пролетариата. Но аз не искам и не мога да бъда прост войник. Ако Бебел може да се нарече прост войник, аз съм съгласен да бъда такъв. И преди всичко аз ще бъда Кринчев, а не Бебел.

* * *

На човечеството аз няма да дам нито знания, нито много сказки и брошури. Аз ще му дам моя живот.

* * *

В главата ми усещам, че се роят мисли — неясни и страшни, — от които зависи моето бъдеще. Кога тия мисли се оформят, придобият плът и кръв, вий ще имате пред себе си един друг Страшимир. Собствено тогава няма да го имате никакъв. Тогава той ще иде далече, далече . . .

Чета Ницше („Така говорил Заратустра“), Байрона (Чайлд Харолд“ и др.), Гете („Фауста“) Ибсена и др. . . .

. . . Говоря за оригинални мисли. Не искам да кажа, че да се считат такива, те трябва да бъдат съвършено нови. Може да са изказвани също, в една или друга форма. Това малко ми важи. Оригинална е всяка мисъл, до която човек се е докопал сам, независимо от другите. Хиляди пъти аз предпочитам да достигна по самостоятелен път до решението на известни въпроси, за които мога да намеря готов в големи и увлекателни книги. Да дадеш една мисъл, порано известна на хората, то е равносилно да им дадеш съвсем ново нещо . . .

30. VI

Връщах се с един луд под мишница. Това беше Ницше,¹ олицетворен в „Also sprach Zarathustra“. Досега аз мислех, че лудостта не е като другите болести, например сифилиса, заразителна. Сега вече почнах да се съмнявам. Нима умрелите могат да подлудяват живите? Щастливи са такива мъртъвци . . .

. . . Важно съобщение

Към 12 часа през нощта в стаята ми неусетно се вмъкна един крадец и ограби моите скъпоценности: мислите ми.

Този крадец се нарича: Сън.

* * *

Струва ми се, че е глупаво да пиша в дневника си по работи съвсем прозаически и неинтересни, а в същност много важни. След един или най-много два месеца аз съм в Марсилия. Представете си: имам 70 лева дефицит.

А аз не трябва да оставам дължен никому.

Няколко години аз ще бъда безразличен на социализма. Може би твърде много аз не ще бъда социалист, следователно аз не ще мога да бъда полезен за тържеството на най-великия идеал в днешно време: социалистическия идеал на пролетарската класа. Не ще бъда полезен на поробеното човечество! Но надали аз би могъл да бъда по-нешастен, отколкото ако някой ми кажеше с тон на презрение и особено ако аз скъпя мнението на този някой — *в тебе няма нищо социалистическо*: Да, защото аз твърде много съм се сраснал с тоя идеал, защото той твърде дълбоко е заседнал в моята душа, в основата на моето мирозъзерцание и без него аз не бих се чувствувал ценен и щастлив човек! Животът е толкова разнообразен, толкова областите на човешката дейност са многобройни, защото без социалистическия идеал човек би почнал да се ръководи от принципа: живея, за да живея. И твърде е възможно, че човек би бил доволен от тоя живот. Ведь там, дето има любов, има и живот. Но скоропребходни са цветовете на нашата любов. Увяхват лесно те. И само идеалът осмисля нашия живот: и най-дребните цветя на нашата любов той прави разкошно да се разцъфтят. Едничък той е постоянен и неизменен в разнообразието на нашите всекидневни радости и разочарования . . .

Досега аз учех социализма по книгите, учех живота през призмата на социализма; отсега нататък аз ще изучавам само живота, ще уча социализма по книгата на живота. Аз ще уча живота направо, не посредством социализма, а самия социализъм не от книгите, а от недрата на живия живот.

А новият тип босяк — културният тип — не може да бъде социал-демократ! Тъй като аз трябва да бъда пълен, всестранен културен босяк, аз трябва да се откажа от участие в работнишкото движение — и се отказвам.

Странна еволюция прекарвам аз! В този период аз най-много чета социалистически книги, почти само такива, и сега именно аз се отказвам от социалистическото учение! Това е то Хегеловото развитие чрез противоречия: тезата поражда своята антитеза, положението своето

¹ Авторът е конспектирал в дневника си три глави от „Тъй рече Заратустра“ — „За грите превъплъщения на духа“, „За четенето и писането“ и „За пътя на твореца“ — от руски превод.

противоположение — и тези две противоположности висшата форма на еволюцията — синтезата. Темата е: аз мога да бъда социалист, антитезата — не мога, а синтезата — ще бъда . . .

. . . О, как вий ще можете да създадете едно ново общество, да бъдете творци на един нов живот, ако у вас няма творчество на мисълта!

И ако вий се готвите да премахнете един стар и разкапал [се] свят, и на неговите развалини да съградите един нов, то още не по-малко вий трябва да се приготвите, да бъдете достойни да живеете тоя живот . . .

А в момента, когато умира старото общество, трябва да умрете и вий, приятели! Неговата атмосфера ще ви задуши или първи ще бъдете една язва на това общество. Вий ще отровите неговата атмосфера, защото вий се лъжете, като мислите, че стоите над днешното общество, когато в същност вий стоите под него. И ако малко от малко спомогнете за неговото падане, то ще бъде работата на Сампсона: вий ще умрете под развалините на капиталистическото общество и следователно не ще имате възможност да съградите новото общество. А ний, братя мои, трябва да се издигнем високо над мещанската култура, над съвременността. И така ний ще стъпчим капиталистическия свят и няма да загинем под неговите развалини. Еднички ний, що високо сме били, ще бъдем създатели на новия живот . . .

* * *

Чудно нещо наистина: ако аз вече три-четири години мисля, живея и даже сегиз-тогиз работя като социалист, то защо известно време да не мисля и живея като босяк? Най-после аз съм още пътник, що прави своите екскурзии по широкото поле на живота. Сега ми предстои една екскурзия в босяшкия живот. Авантюрата е рискувана. Аз обичам риска и затуй обичам авантюризма. А босяшкият и пролетарският мир са съвсем отделени един от други. Нима аз мога да живея в единия и същевременно в другия? Да бъда босяк и в същото време социалдемократ?

1.VI.903 г.

Аз не мога да обичам посредственото . . .

Между хора, които в умствено или в друго отношение стоят по-долу от мене, аз никога не се чувствавам щастлив.

Някакво недоволство незабелязано ме изпълва и аз всячески се мъча да се освободя от този товар, що ми тежи. Какъв груб и непростим егоизъм е да предпочиташ и се отнасяш с уважение и внимание към хора, които твърде добре знаеш, че стоят несравнено по-ниско . . .

Ах, само ония, що несравнено по-високо стоят, имат нещо привлекателно и покоряюще в себе си. Когато между тях живеят, когато във всяка крачка на своя живот виждам ги те да изпъкват, аз се чувствавам щастлив, щастлив . . .

21. VII. Ямбол

Прекарвах последната нощ във Варна. На другия ден щях да бъда вече на път за „родния“ си град. Целунах се с добрия Рачо,¹ простих се с останалите приятели, с които в продължение на две години съм се запознавал и сближавал . . .

1.VIII

. . . Оня, който се оплаква, че околният живот не му давал импулси за работа, че нямало кой да го въодушеви и да го подкрепя в предназначения път, показва само вътрешна слабост. Силният човек не търси подкрепа и въодушевление във външния свят, похватите на тоя свят, нему малко са нужни. Той смело и твърдо върви по пътя, който сам си е избрал, а не по тоя,

¹ Става дума за Рачо Стоянов, негов съидейник и приятел в партийната организация, за което в мемоарите си пише Ана Стефанова Маринова, секретар на организацията тогава.

който другите му посочват. Това е най-голямото достойнство за един човек — да върви по она път, който сам си е избрал, а не там, дето му посочват други хора. Какво велико и здраво можеш да дадеш на хората, да обновиш техния живот, да влееш нови струи в застоялото житейско блато, ако ти сам се нуждаеш от такива подтици, от подкрепа и насърчение, от живителни струи . . .

* * *

. . . И сега аз вода неуморима борба със себе си. Аз се самоусъвършенствувам.

29. I. 04

Това, което ще искам да вложа в тия няколко страници, ще бъде може би най-важното, най-интересното от всичко онова, което досега съм писал за себе си. Защото върху някои други въпроси аз не съм мислил тъй дълго, тъй упорито и главно някои от тези други въпроси не са ме завладявали тъй всецяло и не са имали такова решително, силно влияние върху душевния ми живот, както тези проклети въпроси, за които искам да поговоря сега. За по-голяма яснота — ако допусна, че други хора ще четат тия редове, аз бих турил като заглавие на тези страници следующите четири думи: Изповедта на един социалист . . .

Този душевен проблем, който стана с мене и който при все туй не е още завършил окончателно, не дойде неочаквано. Още преди 6—7 месеца, кога бях във Варна, у мене почна да се поражда, твърде спорадично, едно и за мене самия все още неясно недоволство от социалистическата дейност в най-разнообразните ѝ прояви. Работата в местната партийна организация, дейността в синдиката, даже и социалистическата литература — всичките най-различни прояви на социалистическото движение почнаха да ми се струват досущ безцветни, незначителни и при всичко, че аз дълбоко съзнавах тяхната полезност и необходимост и се опивах от възторг и вяра в социалистическия идеал, но някаква тайна сила ме отвличаше от всестранния социалистически живот, поставяше ме в недоумение и у мене полека-лека зрееше силно недоволство. Но работническите събрания и тази неуморима социалистическа дейност и борба ми доставяха много светли минути, подигаха духа ми, перспективата на един разумен интензивен живот, прекарван в борба, ме пленяваше и аз не можех да остана равнодушен към живия социалистически живот — оставях се на неговите вълни и всичките си мисли, целия си умствен и духовен живот посветявах нему. Аз се увличах, опивах се от дълбоката радост на войника, който се бори за едно велико и право дело. Аз мислех да посветя своя живот за служене на социализма. Аз мислех, че също ще бъда социалист, борец, оратор, писател, ако щете. И с жажда четях, изучавах всичко, каквото си намерех по социализма, четях усилено, с някакво настървение поглъщах социалистически автори, съкращавах до минимум и всичките си удоволствия, само повече време да отделям за прехвърляне на социалистическа литература. Уви! Всичко това принадлежи на миналото! Сега кормилото на моя кораб е насочено към друга звезда. Вече не ме блазни мисълта да бъда оратор, да бъда войник в социалистическата армия, при все че ни най-малко не съм престанал да бъда в цялата си душа социалист, да вярвам в социализма. Аз просто намирам своето призвание другаде, в друга област на човешката дейност: в художественото творчество . . .

Някой може да се зачуди и запита — а какво несъответствие има между тези две области: социалистическата дейност и художественото творчество? Не може ли човек едновременно да бъде и социал-демократ, и поет, художник?

Колкото лично за мене, аз отговарям твърдо: „Не! Наистина, че има такива поети и белетристи, които едновременно са и социал-демократи, но както в едната, така и в другата област те си остават в повечето случаи некадърници и се спират на пол пути. Художникът не може или по-право не бива да живее живота на политическия мъж, тоест той трябва да бъде свободен от всякакви партийни или други задължения, ограничения. Главното условие за проявяване на таланта е свободата. Тя е въздухът, атмосферата на художника. Най-слабото ограничение намаля творчеството, обезценява го. А социалистическата партия изисква от социалистическите дейци жертви, тя налага задължения, тя се нуждае главно от борци, от работници, от оратори.

А такива хора, които да се жертвуват за възтържествуване на един идеал, да се посветят с всичката си енергия и младежки ентузиазъм за служене на социализма, са рядкост и хвала на такива, които са способни на такава жертва.

... Като се изучавам добре, аз намирам някакво сходство между мене и един от героите на Тургеневия роман Нов — революционера Нежданов. Той се посветява с всички сили на революционна работа, но тя не го задоволява. Неговата естетическа природа се възмущава от мизерията на окръжаващия го живот — той не е доволен от слабите резултати...

... Но сходството е съвсем слабо. Да вярвам в социализма аз не съм престанал. Напротив. Но улеят на социалистическото движение в България не може да побере моята натура. Тя жажди за широк полет, за широк размах. До деветнайсетата си година аз изучавах всякакви литературни и научни въпроси, изучавах социализма, но себе си слабо бях изучил. А когато се взрях у себе си, аз видях, за голямо мое учудване, че равновесието е нарушено, че у мене владее хаос. Като че ли някакъв зъл демон незабелязано се беше вмъкнал в мене и рушеше онова, което с толкова усилия беше съграждано. Уви, този зъл демон бях сам аз! „И я сжег все, чему поклонялся!“ Всичко гореше, макар и бавно, но с някаква непреодолима сила. Аз се мъчех да угася този пожар. Но напразно. Оставаше само пепел и аз се утешавах, че под нея се крие жар...

Главното е да избере човек своя път, да намери онази област на човешката дейност, в която той може най-пълно и всестранно да прояви своите способности и талант... най-пълно проявление на своята индивидуалност. Ето, това е разковничето. Аз го намерих...

... Да, човекът е най-голямата ценност тука на земята и оня, който не се самооценява, върши едно самоубийство...

... И ако аз с всичките пориви на младежката си душа желая да достигна съвършенство в областта на художествената творба, това е не защото аз чувствавам, че ми предстои да запълня някаква празнина в световната литература, да служа на хората посредством изкуството или пък защото —

... не стало больше песен,
будивших мир как предразсветный звон
как горизонт невыносимо тесен
и как тяжел могучий жизни стон!“ (П. Я.)

О, не! А просто защото аз чувствавам, че природата ме е надарила с добри способности, с остър ум и силно въображение... И аз искам да дам широк полет и размах на всички тези сили..., защото те имат ценност само тогава, когато могат да се проявят, да се развиват и усъвършенствуват — както и маргаритките и бисерите на морското дъно стават ценни за хората, само когато ги изваждат от него!...

... Мопасан казва, че талантът $\frac{3}{4}$ е дълготърпение, а един от героите на Горки, че талантът е вяра в себе си, в своите сили. Разбира се, че нито едно от тия определения не може да претендира на научност, на пълнота...

... Да се откаже от всички други желаниа и да се предаде само едно. Но [на] това малцина са способни. Тука е потребна душевна сила, самоотверженост, ако щете, тука е нужно геройство. Това е подвиг. Да изгориш всичко онова, на което си се покланял. Аз никога не съм се покланял. Животът ми досега е бил повече едно стремление и аз не съм имал идоли и няма да ги имам.

... Ако бях син на богати родители, моето развитие щеше да тръгне може би към друга посока. Но още от 15-год[ишна] възраст аз трябваше да се боря за своето препитание, за своя хляб. През туй време аз твърде много напечатани книги прочетох, но в същото време четях и книгата на живота. Аз се срещах с твърде много и различни хора. И когато поглеждам на своето минало, аз със задоволство си казвам, че малцина са ония, които са живели такъв живот. Но аз съм още твърде млад, за да живея със спомените на своето минало. Това го правят само инвалидите... Искам да кажа, че именно книгата на живота ме научи, че аз трябва да вървя не по утъпкания път, по който вървят повечето небесни избраници, а да си пробивам нов път. Ако бих могъл да довърша образованието си в гимназията и после в някой университет — при материална възможност това сигурно щеше да стане, — аз щях да се хвърля в лоното на науката и

баста! — Учен мъж щях да стана (дисциплината и това може да направи от мене). Но какво да направя, когато борбата за живот ми отнима всяка физическа възможност да се предавам на чисто научни занятия? Аз пак повтарям, че щастлив е оня, който може да се самооцени, да намери себе си. Това е най-трудното и най-великото нещо за един млад човек, който не иска да мине своя век в живота с прозяване, да бъде маша на времето, на обстоятелствата . . . Даже и златната, посяна с елмази огърлица се обръща на тежка верига, когато се окаже тясна и непригодна. И тежко ономува, когато утешават с това, че носи златна огърлица, а не желязна верига, на когото дават грамаден меч в ръката и му казват: брани се и се бори смело!, когато той не може да го повдигне от земята, камо ли да се защитава с него . . . А за мене, в този период на развитие и жизнена борба, който прекарвам сега, социализмът се е обърнал именно на такава златна огърлица, която ме задушава . . . Има много ренегати на социализма. Но нима аз съм такъв? Аз говоря за самопожертвуване. Това е първата жертва, която аз принасям пред „олтара“ на новата си цел, на новата си мечта. А жертвите причиняват страдание на оня, който ги принася . . . Да, заедно с Горки аз ще кажа, че нам са нужни съвършени, а не порядъчни хора, даже не порядъчни социалисти. Те са твърде много, тяхното число всеки ден расте, защото те лесно се създават. Съвършени хора са потребни. Те са рядкост като звездите от първа величина, но тези последните не струват ли много повече, отколкото хиляди други звезди, които се виждат, прилични на мъглявости. А съвършени хора могат да станат онези, които живеят един всеотдаен, пълен и интензивен живот, които служат не на преходните временни интереси на времето си, а животът на които всецяло е посветен за служене на онова далечно и светло бъдеще, което в мрака на човешката мизерия се подига и възвестява за приближаването на един нов, по-чист и добър живот.

Моята „Изповед“ може да стане много дълга. Но кому е тя нужна? Аз исках да туря в симетрия тези безразборно нахвърляни в главата ми мисли, както зидарят прави с купищата камъни, когато гради ново здание.

ГДР

INN UND FORM, 1977, кн. 4

Задълбочено научно изследване в тази книжка е студията на Роберт Вайман „Художествена проза и световъзприемане. Към възникването и функцията на реализма в Ренесанса.“ С оглед разработката на проблема реализмът се приема като категория „възприемане“. Вайман предлага седем тезиса към дискусиата за реализма, в които се засяга кардиналният въпрос за реалното въздействие на литературата и необходимостта да се разглеждат измеренията на литературното отражение на плоскостта на една поширока общественно-функционална взаимовръзка. Като обосновка на методологическия подход авторът сочи историческата перспектива в ретроспективен план. Следствие от това е разглеждането на поставената задача в три аспекта: към освобождаване от нормативни и формални концепции, навлизане в същинските въпроси на художественото творчество, между които е отношението към театралните, драматургичните, прозаичните и лиричните структури, както и формите на посредничество между литература и читателска публика. Правилното решение, подчертава Вайман, предпоставя една исторически осъзната естетика, както и теория на литературното творчество и неговата рецепция. Тези основни тезиси съдържат плодоносните семена на теорията на реализма — надхвърлят се рамките на строго теоретично-познавателно определяне на същия, отбягват се стилово-типологични, формално-естетични критерии, разкриват се възможности за самостоятелно, критично усвояване на наследството, надхвърлящи обикновената му функция на представяне и доказване. На базата на историческия преглед на общественото развитие се отбелязва, че категорията „възприемане“ претърпява изменения по отношение на своя характер, условия на възникване, функции и резултати. В икономически слабо развитите общества индивидът възпроизвежда своята дейност въз основа на една вече съществуваща в реалността даденост, докато с диференцирането на обществените слоеве, с развоя на по-разнообразен и свободен начин на живот формите, в които той възпроизвежда своето икономическо, политическо, духовно съществуване,

не са дадени отнапред, а са резултат на интензивното му въздействие върху природата и обществото. В тази връзка следват да се открият според Вайман и сходствата, и отликите между различните начини на световъзприемането. Толкова по-наложителна е тази историческа конкретизация в Ренесанса, тъй като именно тогава духовната и материалната дейност навлизат в ново своеобразно съотношение и взаимодействие, установяват се контактите между теорията и технологията, а това от своя страна отразява всеобхватния характер на новото световъзприемане. Навлизането на изкуството в реалния живот разширява неговия обект, а обогатява и метода на художественото творчество. Тъкмо в художествената проза идеите, сюжетите, фабулата, т. е. средствата на писателската дейност, не са вече предварително дадени, нито обусловени от принадлежността на твореца към някоя статична общност, а, напротив, той е могъл да избира и създава по относително свободен начин. Тази разлика важи и за читателите в Ренесанса, които не по дидактически път, а самостоятелно са могли да извлекат смисъла на произведението, т. е. от тях се е изисквало една по-висока степен на естетическа дейност или сътрудничество. Вайман изследва отношението между идеята и нейното изображение в Ренесанса, открива непознати дотогава противоречия помежду им, резултат на по-висока степен на еманципация на творческия субект. С освобождаването от предопределеността на социалното съществуване в дадена общност расте и творческият субективизъм на ренесансовия автор в тълкуването на реалните и изобразяваните явления. Задълбочените духовни асоциации и мотиви, връзките, а не единството между идея и образ реализират новите моменти в разказваческото изкуство. Вайман подчертава, че „легитимиращата“ функция е чужда на традициите на реализма, неговите източници и средства поддържат еманципаторското движение в историята. Подобно на диалектичното отношение между идея и образ е и това между случайност и необходимост. В Ренесанса случаят не доказва незаконосъобразността на един свят, изпълнен с чудеса, а, напротив — чудесното в света, невероятното в колизия с вероятното. Случаят поставя поантата върху закона, обаче издигнатата до по-висша степен законност откроява в същност случая като

поанта. Реалистичният писател на Ренесанса се стреми да открие сам известни закономерности, настъпили като последица от променените обществени отношения. Иронията, която дистанцира автора на „Декамерон“ от неговите герои, е нов начин на художествено възприемане, произтичащ от диалектиката на индивидуално-социалното самоопределяне, нова форма на писателска изява. Изображението на случая в Ренесанса е релевантно за реализма, доколкото писателят се отделя от своя обект, за да потърси нови мащаби за неговото пресъздаване и оценка. Случаят става ефективно средство за художественото възприемане едва когато са се формирали новите концепции за закон и норма, отстранена е скованата детерминираност на индивидуалното поведение и в ползрението изниква историческото противоречие между индивидуална свобода и обективна зависимост. Така динамичното взаимодействие между случай и необходимост, между предвидено и непредвидено, създава напрежението в разказа, създава самия разказ.

Диалектичното отношение между случай и необходимост, особено диалектичната взаимовръзка между идея и образ, насочват към нови методи на художествено обобщение, възникнали в резултат на историческия опит, разкриващ противоречията между индивид и общество, между лично благо и общо благо. В тази зависимост се разглеждат и новите реалистични функции и структури на човешкия образ в прозата на Ренесанса. Отбелязват се съществени промени и нови, оригинални постижения по отношение на художественото възприемане на света върху три плоскости от човешкия образ: във фиктивния, сетивно-духовен облик на изобразените фигури, в техните постъпки, отношения, изказвания; в реализацията на художествено-философската, етичната и житейска концепция на автора по отношение на човека; в идеологичните и реторичните форми на отношението му към читателската публика и предназначенията за нея изображения на реалната или измислена фигура. В прозата на Ренесанса, отбелязва Вайман, тези три аспекта на човешкия образ са ярко профилирани в техните социални функции и естетически структури. Промените, които засягат в това отношение човешкия образ, са в тясна връзка с новите форми на обществено възпроизвеждане. В този период социалните връзки и отношения на индивида бележат качествени и многообразни изменения, отразени в новия човешки образ на ренесансовата проза. Той придобива една изключително привлекателна, чувствено-наивна и все пак стилизирана структура, както позволява свързването на спонтанност и размисъл, поставян все повече в услуга на реалистичното съдържание. Създава се система от сложно кръстосани взаимовръзки между автономно действащия индивид, изживя-

ващия се като независим в своите тематично естетически решения автор и отърсилия религиозните догми, жаден за развлечение читател. Този нов човешки образ на Ренесанса внася промени в структурата на изображението, на първо място в статуса и композиционната функция на действащите лица. Фигурата в разказа се издига до положение, което надминава всички усложнени ситуации на героите в героичния или дворцов епос и разкрива особено характерни решения и развой, завършващи в една нова (по отношение на гръцката трагедия — революционна) концепция за отношението между характер и съдба. Съдбата на класическите герои — бил той Едип, Орест или Хектор — е предопределена. Обратно — за съдбата на героите на съвременната тогава художествена проза — съществувал е стремеж сами да ръководят съдбините си. Съвременният герой — било Дон Кихот или Хамлет, действа, както отбелязва авторът, според своите възприятия за света, а оттам се разширява и обхватът на специфичното за него поведение и лична активност. Тогава се оформя и неговият характер, който е и негова съдба, т. е. световъзприемането на индивида е елемент от изграждането на последния като личност. Нито съдбоносното предопределяне, още по-малко абстрактното самоопределяне формират характера, а нещо трето, произлязло от възприемането на обективното и онагледяване на субективното, създавайки помежду им своеобразна диалектика. Следователно процесът на световъзприемането определя не само функцията на литературата в Ренесанса, а и новата ѝ структура. Разказвачът открива нови мащаби на виждане, той разказва от езикови, психологични, социалнообусловени аспекти, които, от една страна, го открояват в ролята му на разказвач от разказаното, а, от друга страна, го интегрират всеобхватно. В процеса на разказване навлиза каузалната връзка, както и измерението на „необяснимото“.

Новият образ на човека в литературата на Ренесанса, както отбелязва Вайман, не представлява нагледно отразеното съзнание, а една естетическа форма на субективност и практика, при която новото раздвижване на обстоятелствата и новата подвижност на действащите характери съвпадат. При Бокачо, Рабле, Сервантес личната независимост на пишещия и на четещия създават по-широко поле за внушение и тълкуване. Тя създава пространство за реализиране на характерни обществени поведения и насоки, които се издигат далеч над „предпоставените мащаби“. Така осъщественият човешки образ е в своята социална функция антисъсловен, т. е. насочен към отричане на феодалното общество. Обаче процесът на възприемане придобива по-голямо, отчасти дори конститутивно значение за новото схващане на човека в Ренесанса едва когато индивидът

започва да черпи по-смело от социалния етос на осъзнаващите се обществени слоеве. Характерно за този исторически период е, че новият човешки образ се конституира от онова, което — при един все по-ярко обществено подпомогнат процес на самоопределяне — ще постигне индивидът в собствения си живот. Авторът цитира Гьоте, който при напълно развитите вече форми е уловил „вечната несигурност и движение“ в образа на буржоата като антипод на аристократа. Самоопределящата се по пътя на световъзприемането личност е способна да организира сама социалния си възход чрез труд и упорство. Основната цел и обект на хуманистичната образователна програма е била, независимо от елитарния ѝ и чужд на практиката характер, изграждането на универсално обществено насочен, самоопределящ се субективизъм. Възможната в случая степен на реализъм отговаря на диалектиката между възприемане и реализация на характерни духовни и физически качества. Това важи не само за схващането, познанието, способността на героя, а за същите качества и при автора и читателя. Богатството от фиктивно-действащи, художествено творящи и четящо-рефлектиращи дейности е в много по-голям мащаб резултат от собствения труд. Това не е вече нещо предпоставено, нещо станало, а оформящите се резултати от един процес, които не са нито митологически, религиозно или догматично установени, а по-скоро са произлезли от динамичното сълъкновение между случайността на житейските изисквания и индивида. Колкото по-голяма субективност и нагледност проявяват писателят и читателят, толкова по-обективно и общоважимо те възприемат разказвания или прочетения материал. Както те, така и героят трябва не само да възпроизвеждат света, но и самостоятелно да го опознаят и самообразователно се, да го образуват. Простото легитимиране на света би било несъвместимо с културата на личността, присъща за народностно-хуманистичния човешки образ в Ренесанса. Постигане на реалистичната литература на Ренесанса е, че показва за първи път в световната история (преди проблемът да е решен теоретично), че човек може да се индивидуализира едва когато се социализира.

Широко разгърнатото многообразие и общоважимоост на описания свят е в синхрон с едно по-смело излагане на перспективата и на индивидуалното и социално оценъчно съзнание. Между общоважимоостта на описания свят и особеността на перспективното му представяне и тълкуване не може да съществува антиномия, след като тъкмо в реалистичната литература естетичното обобщение на представения обект и конкретността на перспективното му разкриване се обуславят взаимно. В този смисъл и индивидуалната перспектива в разказа е ново и важно средство за по-пълно и комплексно художест-

вено възприемане на историческата действителност. В епохата на Ренесанса започват коренни промени във функцията и структурата на перспективата на разказване, които засягат също функцията и качеството на процеса на разказване: в момента, в който фигурите не са подчинени на предварително дадена схема за поведение, тяхната мотивировка се премества в полезрението на автора, в нагласата на фигурите и в зрителния ъгъл на читателя. Паралелно с разнопосочността и раздвижеността на цялостната структура на художествената проза нараства и композиционното значение на фиктивната гледна точка, както и значението на нефиктивното, вложено в съдържанието гледище на разказвача. Едновременно с това нараства и диалектиката между техните взаимовръзки и се изгражда конструкцията на взаимодействия между разказваческа техника и мироглед, между композиционна гледна точка и реално-историческо гледище, наречени от Вайман с обобщаващия термин „перспектива на разказването“. Отдавайки първостепенно значение на гледната точка на разказвача като една биографическа, социално-историческа и идеологическа категория, авторът подчертава, че тя е неделима от езиковите и структурните форми на нейното осъществяване — за свободния разказвач, отърсил съсловните връзки, свободният избор и фиктивния израз на неговата перспектива на разказване съществуват от самото начало като индивидуален и решаван самостоятелно творчески проблем. Нарасналото съзнание за индивидуалност предизвиква разказвача към все по-нови и разнообразни реакции, към различна нагласа. Подчертава се, че тъкмо случайността, играеща роля в собственото му съществуване, го улеснява в имажинерното разместване на фиктивното му местонахождение и тази подвижност, произхождаща не само от новата техника на разказване, разкрива една богата скала от характери и събития. Така по логичен път авторът извежда индивидуалната форма на перспективата на разказване като едно отлично средство за реалистично световъзприемане. Възникнала в творческата лаборатория на писателя, тази перспектива изисква и съответен начин на преработка от читателя. И в този смисъл отношението между литература и общество става по-разностранно и комплексно. Вайман отбелязва, че действителността във фиктивната проза бива вярно разработена и преработена едва чрез творческия и рецептивен акт — посредник между сюжет и действие, между изображение и значение, който поставя изискване за по-висока степен на разказваческа и читателска активност, за причинна връзка, за социална и психологическа мотивировка. В прозата на Ренесанса липсва предпоставената схема, творческият акт не изразява нещо, което вече е създадено, защото той самият е един процес — тъкмо в своята съ-

временна и перспективна структура, — който олицетворява и осъществява сам „движението на създаването“.

Във връзка с изграждащите се форми на посредничество между действителната гледна точка на автора-разказвач и измислената гледна точка на изобразените фигури отношението между истинско значение и фиктивно изображение води до изключително големи, както подчертава Вайман, напълно неизследвани, последици за реалистичното възприемане на света. Налагащият се проблем за фикцията е немислим извън контекста на епохалните исторически преобразования. Новата форма, в която тя се появява, е свързана с преценката на автор и на читател по отношение на случайността и заменяемостта на човешките съдби, разположени вече върху една универсално-обществена и всеобщо-човешка система от отношения. А именно тя им дава възможност да възприемат от света повече и да усвоят повече истина за себе си. Приносът на фикцията за световъзприемането на разказвача трябва да бъде обоснован от историческото съзнание за този комплексен феномен, от факта, че в историята на поетичното творчество фикцията претърпява развитие по отношение на своята функция и форма. Вайман прави разграничение между поетологичната категория на фиктивното и категорията на фикцията като елемент от прозата на Ренесанса. Въпреки сходните им исторически предпоставки естетическата практика при последната избягва безплодното противопоставяне на истина и измислица, напротив, тя ги поставя в диалектическо съотношение. Литературно-историческите предпоставки за създаването на тази диалектика са толкова сложни, отбелязва авторът, че новото понятие за фикцията може да бъде разбрано не като абстракция, а в неговите конкретни исторически и естетически функции в границите на самия литературен процес. Може да се каже само съвсем общо, че тези функции на фикцията стоят в двустранен контекст: на първо място, фикцията въздейства за препречване пътя на документалното, прагматичното и анекдотичното, и, второ, тя участва в процеса на конституиране на ново единство между истина и поезия. Цел на фикцията в разказваческото изкуство на Ренесанса е подлежащото на развитие контактуване между социалните, психологически и каузални предпоставки и връзки във формата на едно измислено действие. Зрял пример за това имаме в Сервантесовия „Дон Кихот“, но все пак, подчертава авторът, развитието на процеса не завършва в Ренесанса. Никоя от значимите за това време творби не се стреми да създаде илюзията, че измислените истории предават едно наистина случило се събитие.

Всичко това ускорява темпото на художествената проза по отношение на хуманистичната поетика. Докато при първата единството между история и фабула е вече

изкусно осъществено, поетиката се занимава с тяхното теоретично диференциране. Разграничението между случила се и измислена история, между история и приказка става наложително вследствие засиленото съзнание и познание за историята. Научното възприемане на света чрез историчното и художественото му възприемане чрез истории се отделят едно от друго поради ролята на световъзприемането, изправена като всеобхватна задача пред човечеството. И едва в тази ситуация, подчертава Вайман, фикцията осъществява своята реалистична функция: колкото повече разказвачът разкрива действителния свят, толкова по-дълбоко може той — чрез фиктивното изграждане на един недействителен свят, да се вмести в процесите на истинския. При тази дейност той се подчинява на създадени от самия него естетически закони, които разкриват едно метафорично отношение към закономерностите на реалния живот. Определяща за критерия на реализма в Ренесанса е не затвореността на фикцията, а по-скоро разумно използваната свобода на общуване с нея в интереса на осъзнатото посредничество между комуникация и изображение. В тази взаимовръзка авторът отбелязва, че и читателят в Ренесанса е поставен в една двойствена система на комуникация: от него се изисква да „вярва“, да потвърди случките като истински, но в същото време той трябва и да „знае“, че случките са фиктивни, ако иска да извлече истинска полза от прочетеното. По този начин фикцията задължава читателя — като цена за правилното разбиране на текста, с извършване на една своеобразна възприемателна дейност: трябва да се разбере новообразуваната разлика — пропаст между изображение и значение. Това не е вече старото застинало противоречие между привидно и съществуващо, между лъжа и истина, а една много по-тънка разлика между реалност и реализъм, истина и истинност и между история и истории. Особеното качество на фикцията в прозата на Ренесанса и повишените изисквания към обобщаващите и индивидуализиращите способности във въображението на читателя произлизат от социалната функция на комуникацията; а тъкмо вследствие на нея читателят участва в конституирането на фикцията, защото той се сраства с нея и същевременно я изживява.

В заключение немският теоретик в областта на литературата изтъква, че в този период, станал люлка на реалистичния роман, липсва антиномия между вживяване и дистанциране. Авторът на „Дон Кихот“ кара читателя да върши и двете: да се вживява в случилото се и същевременно да се дистанцира от него. И още в Ренесанса се слагат основи на една традиция в художествената проза, която издига диалектиката между идентификация и дистанциране в принцип на художествено въздействие.

Д.И.

ИСТОРИЧЕСКАТА ДРАМА И СЪВРЕМЕННОСТТА“
от ПЕТЪР ФИЛЧЕВ. С., БП, 1977. 173 с.

Петър Филчев си поставя за задача да проследи по-важните процеси и явления в жанра на историческата ни драма от нейното зараждане до наши дни. Неговата задача е колкото сложна, толкова и благодатна, защото наличието на национални традиции в областта на историческата ни драматургия е създавало винаги борба на мнения в оценките, раздвижвало е полемичната страст на различните поколения в техния поглед както към наследството, така и към завоеванията на съвременността. Връщането към миналото във всички времена и във всеки жанр е своеобразна равносметка и преоценка на националните ценности, мерило за народно самочувствие, израз на възможностите за философско-художествено обобщение. Книгата на Петър Филчев освен познавателния материал, който съдържа в кондензиран вид, дава възможност за съвременна преоценка на познати факти и за полезна полемичност.

Наблюденията на Петър Филчев в областта на възрожденската историческа драматургия съдържат сериозен съвременен подтекст и създават звената и бъдещите връзки, които ще му дадат основания за по-сериозни обобщения в следващите глави от книгата. Отчитайки пионерската роля на Войниковите драми, Филчев се стреми да проникне в самото „историческо мислене“ на Добри Войников, в националнопатриотичните подтици на неговия неуморен паисиевски ентузиазъм. Подчертават се специално силно демократичните убеждения на Войников, който в своите исторически драми не се съобразява с авторитета на монархическия институт. При обрисовката на царете например в „Райна княгиня“ и „Велислава“ Войников не е заслепен от техния „знатен род“, а подхожда критично към слабостите им при изпълнението на тяхната историческа мисия. Тази мисъл на Филчев търпи различни превъплъщения в изложението на материала и добива своя завършек в последната глава, която има за мото мисълта на Енгелс: „Няма лекарство против глупостта на царете.“ Предпочитанията на автора на книгата са насочени към философската историческа драма, в която народните маси

и техните вековни възжелания са изведени на пръв план за сметка на историческите личности от знатен произход, към които П. Филчев препоръчва по-малко романтично, а повече реалистично-иронично виждане и осветление.

Интересна е и интерпретацията на драмата „Иванко“ от В. Друмев, където се откриват и изнасят на преден план няколко важни проблема, които имат значение за бъдещото развитие на историческия жанр.

Темата за ролята на народа наистина тук е реализирана последователно и на преден план. Освен това любовната тема е придобила вече по-усложнен характер в образа на Мария. Подходът на Филчев към националните ценности от миналото в областта на историческия жанр е диференциран. Дори без да сме съгласни с всички изводи, не можем да не отчетем добросъвестността и професионалната осведоменост, с които той подхожда към художествените явления. Леката полемика с проф. Ст. Каракостов (вж. с. 34) е въведена не за отричане приноса на Каракостов в областта на възрожденската драма и театър, а за постигане на по-голяма разчлененост на проблематиката около оценката и анализа на Друмевия „Иванко“. П. Филчев смята, че ролята на народните маси в пиесата на Друмев е представена в доста обобщен план. Тук, струва ни се, изискванията на автора към възрожденския драматург са малко преувеличени, защото на него (Друмев) му е липсвал този исторически опит, който притежават съвременните негови почитатели... П. Филчев неволно изолира възрожденските драматурзи от естествената им историческа среда и предявява към тях прекалено модерни изисквания.

При разглеждане на Вазовата историческа драматургия П. Филчев се спира доста конкретно на възгледите на патриарха на нашата литература за т. нар. „историческа правда“, а също и за „социалната мисия на поета“ при написването на историческите драми. Вазов се явява продължител на Войниковата и Друмевата традиция, само че от висотата на своето историческо време. Един нюансиран анализ на Вазовото историческо наследство е особено полезен днес, той предразполага към по-нова и различна трактовка на „Ивайло“ и „Престолът“, към внасяне на съвременни идеи в разработените от драматурга образи и ситуации. Аналогията обаче на Ивайло

с Жана д'Арк е колкото интересна и уместна, толкова и винаги рискована, защото посоката на развитието на тези две исторически личности е противоположна, а също така и връзката им с революционните народни стихии се движи по обратен път.

Ядро на „Историческа драма и съвременност“ е безспорно третата част, в която са разгледани постиженията и тенденциите на съвременния исторически жанр. Цялото наследство в областта на историческата драма е разработено с оглед на по-целенасоченото осветление на съвременните явления. Познаването на фактите не само от нашата, но и от световната историческа драматургия, както и теоретичната подготовка е подтикнало автора в тази най-съществена част към опит за изграждане поетиката на историческия жанр, макар и в доста общ аспект. В книгата съществува една дискуссионност, която е напълно естествена, защото някои от разгледаните пиеси са още сравнително нови, не са критически „отлежали“ и около тях все още витаят противоречиви мнения и оценки. И тъкмо в този непрекипял все още процес, сред многото нови съвременни пиеси П. Филчев трябва да съумее да улови кълновете, които ще имат бъдеще. Необходимо е да отбележим, че в повечето случаи той наистина успява да се доближи до верните тенденции в развитието на съвременния исторически жанр, да очертае пътищата за бъдещото обогатяване на този твърде деликатен клон в областта на драмата.

П. Филчев с основание отбелязва заслугата на К. Зидаров за повдигане на художественото ниво на историческия жанр и за повишаване на общата взискателност към него. Пиесите „Иван Шишман“, „Калоян“ и особено „Каин и Магесникът“ наистина поставят някои въпроси, които засягат следващото развитие на историческата драма. По този начин в книгата на Филчев личат процесите и вибрацията на пластове в този още млад жанр в драмата. Авторът се е опитал да направи вътрешен разрез на явленията, като проблемното разглеждане надделява над хронологията.

Филчев не крие предразположението си към стилистиката на интелектуално-философската драма, която в областта на историческия жанр има богати възможности на приложение. Добре е защитил авторът своята теза при разглеждане на пиесата „Старчето и стрелата“. Филчев внимателно полемизира с някои остарели критически схващания за тази интересна историческа пиеса, изказва мисли за правото и ограниченията на автора на исторически драми да подбира факти, да дава свой завършек и своя трактовка на някои исторически събития, което, без да се разминава напълно с историческата истина, има своя съвременна художествена логика. Интересно е също, че Филчев не изключва възможността и за бъдещи спорове около пиесата „Старчето и стрелата“, но подчер-

тава ясно някои нейни откривателски идейни и стилови черти.

Границите между „новото“ и „старото“ са понякога почти неуловими, затова винаги трябва да бъдем много внимателни в преценките. Отношението на П. Филчев към новите явления в историческия жанр е доста демократично, той ги приветствува и това е добре. Но воюването против всякакъв вид „традиционност“ би могло да го отведе и до някои крайности, какъвто е случаят с пълното отричане на историческите пиеси на младия автор Радко Радков. Тук се сблъскваме с естествената нетърпимост към явление, което е напълно в разрез с утвърдените предпочитания на автора на книгата, който храни симпатия към модерната философска историческа драма от типа на Брехтовите пиеси. Правото на предпочитания и на собствени концепции заслужава пълно уважение и подкрепа и все пак една крайност би довела понякога до еднотипност в схващанията. За щастие, като изключим това увлечение на автора на „Историческа драма и съвременност“, в повечето случаи той е проявил критическа търпимост. Книгата на П. Филчев дава възможности да се замислим върху проблемите на традицията, а също и върху новите моменти, които съвременността неизбежно внася при интерпретацията на историята в драмата.

Последната глава от книгата на П. Филчев съдържа нещо като обобщение на вече казаното от него, само че материалът на нашата съвременна историческа драматургия се проектира върху постиженията и слабостите на историческата драма от световен мащаб. Обобщаващо-проблемният похват на Филчев е по-добре подчертан, предпочитанията му се разкриват директно. На автора му попада „антитрадиционализмът“ на Брехт и не без основание смята, че естетиката на Брехт ще продължава да влияе върху търсенията на много автори, което не бива да бъде само сляпо подражателство. В обобщителната глава П. Филчев повдига много актуални проблеми за развитието на историческия жанр в драмата. Тези възгледи заслужават внимание, те се докосват до проблеми, които вълнуват и критиците, и авторите на драми, и са съобразени с някои последни дискусии по тези въпроси. Когато Филчев излага своите схващания, той ги защитава аргументирано, без да изключва полемики и да ги абсолютизира. Ето защо навярно не бива да ни учудва фактът, че той е пропуснал да спомене дори за нашумялата напоследък документална историческа драма. Такива и други пропуски говорят още веднъж за трайните предпочитания на автора към интелектуално-философската историческа драма. От друга страна, те са доказателство и за трудностите както за изчерпването, така и за до-разрешаването докрай на някои нови дилеми, които неизбежно се раждат в последно време заедно с настъпилото оживление в

специфично трудния исторически драматургичен жанр.

Книгата на П. Филчев „Историческата драма и съвременността“ повдига на професионално равнище проблемите за традицията и новаторството в историческата драма. В ново, съвременно осветление са разгледани редица творби не само от нашето наследство, но и от социалистическата ни драматургия. Авторът е проследил главните процеси и е извел на преден план най-новите тенденции в областта на историческия жанр, пред който всяка съвременност поставя своите изисквания.

Ваня Бояджиева

ТОМАС МАН. ЛИТЕРАТУРНА ЕСЕИСТИКА.
С., „Наука и изкуство“, т. I, 1975, т. II, 1976

Възприемането и въздействието на произведенията на един автор в чужда страна е сложен процес, който обхваща различни аспекти и който може да се разглежда от различни изходни позиции. Тази сложност е резултат, от една страна, на многообразието на активния културен обмен на нашата епоха, а, от друга — на различните страни на рецепцията на един автор. Тук спадат както преводите на литературни произведения и тяхното интерпретиране от страна на литературната критика в съответната страна, така и личните контакти на представители на тази страна с автора и обратно. Не на последно място трябва да се спомене и научноизследователската работа по отношение творчеството на автора и проблеми в негови произведения. ¹

До преди няколко години не можеше да се говори, че Томас Ман се ползува с особена популярност в България. Специалистите работеха над различни проблеми на неговото творчество, но фактът, че бяха преведени някои от най-големите му произведения, както и няколко новели, не даваше повод да се мисли, че този писател от световен мащаб е представен в достатъчна степен на българския читател, макар че приближаваше стогодишнината от рождението му. Чувствуваше се липсата на онази част от творчеството на великия писател, която с езика на друг жанр разкрива зародиша и дълбочината на цялостното му творчество — есета, мисли, разговори, дневници. Липсваше това, което при Гьоте съдържат „Разговори с Екерман“ или „Писмата“ при Ван Гог. Тази пролука в литературния и философския портрет на Томас Ман беше запълнена с превода и издаването на два тома литературна есеис-

тика на писателя. Но това доведено вече почти до пълнота (все още не е преведен на български един от шедьоврите на Томас Ман — тетралогията „Йосиф и неговите братя“) опознаване на представителя на световната литература от страна на българската читателска публика има своята своеобразна история.

При рецепцията на Т. Ман в България се установяват два различни периода, точната граница между които трудно може да се определи. Като такава бихме посочили времето около 1956 г. Двата периода се намират в тясна връзка помежду си и трябва да се разглеждат като две части на едно цяло. Най-важните различия между тях се състоят в следното. Първият период, през който българският читател за пръв път се запознава с Т. Ман, може да се означава като „подготвителен период“. През това време се превеждат предимно разкази, новели или откъси от по-големи произведения, макар че писателят е написал вече някои от гениалните си произведения. Този период обхваща близо 40 години. Излязлата през 1956 г. на български език книга „Буденброкови“ трябва да се разглежда като край на първия период и постепенен преход към втория период, който продължава и понастоящем. През него българският читател се запозна с повечето значителни произведения на писателя, а литературоведите, германистите и философите в България му посветиха задълбочени изследвания.

През първия период до българския читател достигат новелите „Луизка“ (1914), „Тристан“, „Разочарование“, „Тонио Крюгер“ (1930), разказите „Знаменитото дете“ (1931), „Тежък час“ (1933) и др. През този период самият писател изминава сложно развитие — той преодолява някои грешки в миросгледа си, достига до правилни обществени позиции и взема отношение спрямо конкретни събития и световни проблеми, в това число и срещу надигащия се фашизъм.

Вторият, основен период от рецепцията на Т. Ман в България е в същност още недовършен етап, отворен за по-нататъшно проникване в света на писателя-философ. „Избрани новели“ (1964), „Доктор Фаустус“ (1967) и „Вълшебната планина“ (1972) са само няколко брънки от процеса на възприемане на Т. Ман от българския читател.

Скоро след първите преводи Т. Ман беше открит и от българската литературна критика. Неин обект станаха цялостното творчество на автора, по-големите му произведения и развитието му като творец. По този начин и българската литературна критика се включи в процеса на запознаване на българската общественост с творчеството и личността на Т. Ман. В някои статии се третираха още неизлезли на български произведения (Кирил Карабашев. Вълшебната планина, Изток, 1927) или се анализираше отношението на Т. Ман към демокрацията (Увалиев. То-

¹ Настоящата статия съдържа елементи от изнесения от автора доклад на конференцията по случай 100-годишнината от рождението на Т. Ман във Ваймар, ГДР, през май 1975 г.

мас Ман за демокрацията. — Златорог, 1929). Други автори направиха оценка на цялото му творчество (Г. Иванов. Творчеството на Томас Ман. — Българска мисъл, 1930; Е. Дикова. Томас Ман — живот и творчество. — Българска мисъл, 1933, и др).

През втория период създадената чрез преведените вече многобройни произведения богата база даде възможност на литературната критика в България, а и на други специалисти да направят качествено нов анализ на цялостното творчество на писателя или на отделни проблеми в неговите творби. Това се удаде на трима представители на българската литературна критика и естетика.

В литературно-критическото творчество на Минко Николов Томас Ман заема възлово място като обект на изследване по отношение на личност, творчество и роля в световната култура. Започвайки от задълбочен и вещ анализ на най-големите произведения, Минко Николов стига до конкретни детайли на миогледа и естетическите възгледи на Т. Ман. Върху основата на „Йосиф и неговите братя“ Минко Николов взема становище спрямо модерното митотворчество и стига до извода, че „Томас Ман представлява големият пример на интелектуално европейско преборване с проблемите на модерното митотворчество“. Минко Николов противопоставя Йосиф на митотворчеството на Алфред Розенберг, който в служба на фашизма се опита да мистифицира историческото съдържание на понятията „народност“ и „вожд“².

Особено внимание отделя М. Николов на интереса на Томас Ман към загадката на творчеството, която като тема на някои негови произведения отразява не само творческия процес, но и духовната криза, заплашваща човека на изкуството в модерното буржоазно общество. Томас Ман е писателят, който „съчета гьотевското и толстоевското начало в изкуството, красотата на светлото и хармоничното, на разумното и здравото с шепота на подсъзнателното, с тревогите на едно проблематично и проверяващо себе си съзнание“³.

Литературният критик оценява високо две характерни черти на творчеството на Томас Ман. На първо място той сочи иронията, която се открива във всяко произведение на автора, защото самият Т. Ман определя характера на изходната точка на един писател като ироничен. Иронията е за него необходимото средство, чрез което той се дистанцира от фалшивите мисли и представи на своите герои и показва илюзорния характер на техните „истини“.

Второ ценно качество у Томас Ман е символиката на неговите произведения. Даже

при разобличаването на фашизма в Европа Томас Ман не използва директното литературно отражение на това политическо явление, както това правят големите писатели революционери Ана Зегерс и Бертолт Брехт. И в този случай той прибегва до своя индиректен, символичен език. В „Марио и фокусникът“ той използва символите на артистичното.

По този начин Минко Николов дава израз на своето възхищение от хуманиста, който не промени напълно кръгозора на буржоазното мислене, но в последните години на своя живот застана на границата между двата свята. Неговото лице беше обърнато към новия свят, той вярваше в победата на новото и това беше за него нещо неизбежно и закономерно, повеля на историята.⁴

Проблемът за противоречието между идеал и действителност в съдбата на редица буржоазни писатели и поети, пречупен през творчеството на Томас Ман, заема значително място в изследването на Ганка Найденова за романтизма у творческата личност. Чрез умели паралели между идеите на Томас Ман и тези на Бърнард Шоу в неговите драми, на Толстой в „Живият труп“, на Достоевски в „Идиот“, на Чехов и Горки в ранните им произведения Найденова очертава прозрението на Томас Ман: уязвимото място на буржоазния поет и писател е това, че той не е в състояние да преодолее упадъка на собствената си класа и да намери мястото си в живота. „Теоретически и Томас Ман, и Бърнард Шоу отричат поета романтик като безплоден мечтател и търсят да утвърдят положителния герой на епохата у реалиста, който е в състояние да осъществи своите идеали.“⁵

Като връхна точка на научноизследователската работа, която има за предмет творчеството на Томас Ман и неговите идеи, бихме посочили дейността на Исак Паси. В отделни статии, студии и книги той прави пълен и целенасочен разбор на естетическите схващания на Томас Ман, неговите позиции на гражданин и писател. За основа на своите изследвания проф. Паси избира големите прозаични форми на автора — романите „Доктор Фаустус“, „Вълшебната планина“ и „Йосиф и неговите братя“. Заключениета на Исак Паси са изложени на фона на дълбоки философски паралели и имат за цел да определят мястото на великия писател сред световната философска мисъл, литература и изкуство, защото Паси разглежда Томас Ман и творчеството му в тези три аспекта — като философ, като писател и като творческа личност в изкуството.

⁴ Минко Николов. Кризата в модерния западен роман, с.189.

⁵ Ganka Najdenowa. Die romantische Gestalt der schöpferischen Persönlichkeit.S., 1968, p.170.

² Минко Николов. Между мъртвата точка и хуманизма. С., 1967, с.35.

³ Минко Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с.161.

В своята книга за Томас Ман проф. Паси стига до фундаменталното схващане, че Томас Ман е открил две възможности за естетическо, а наред с това и социално преодоляване на мрачното време на отвратителния и дълбоко ненавистен му фашизъм с неговата бруталност, представена като „нов ред“, с неговата жестокост, издигната като „нов мит“.

Първата от тези възможности е в двойствения процес на демитологизация на мита и на митологизация на живота. Това се постига чрез преосмислянето на мита с оглед на неговата човечност и човешка значимост и чрез търсене и намиране на типичното, според Томас Ман истинско митологичното. По тъкъв начин проф. Паси смята, че се отхвърля фалшивата митология на фашизма, а идеалът за живота се издига до хуманистическия универсализъм.

Втората възможност за преодоляване на мрачната епоха е дадена в съдбата на обречения, на онзи, който взема върху себе си проклятието на времето и така успява да му се противопостави.

Художествената действителност на първата от тези възможности е „Йосиф и неговите братя“, а на втората — „Доктор Фаустус“.

Йосиф е според проф. Паси единственият от избраниците на Томас Ман, който достига до абсолютното самосъзнание за своето избраничество. Затова Йосиф живее колкото за себе си, толкова и за другите, а самото „избраничество е талант и онзи, който има талант, вече затова е избран“⁶.

Андриан Леверкюн е образът, чрез който се осъществява втората възможност. Това е новият Фауст на ХХ в., поел символично цялото проклятие на времето върху себе си и макар и да загива в страдания, остава искрица надежда за просветление, вяра в бъдещето на човечеството и изкуството, „едно изкуство без страдание, духовно здраво . . . , едно изкуство на човешкото в отношенията на човека“⁷.

Тези задълбочени проучвания върху естетиката и миросгледа на Томас Ман чрез неговите литературни герои, философските заключения на проф. Паси са доказателство, че той се нарежда в редиците на най-изтъкнатите изследователи на Томас Ман в световен мащаб.

Така българският читател и обществеността в България бяха подготвени за срещата с един друг Томас Ман — с човека зад работната маса, с неговата ежедневна работа, с неговите размисли за изкуството, живота, мястото на отделни творци в световната култура. Тук става дума за подготовка за възприемането на тази част от творчеството на писателя, защото тя съдържа своите проблеми, своите изисквания към интелекта, миросгледа и общата култура на

читателя. И същевременно българската културна общественост и всеки почитател на Томас Ман бяха обогатени чрез двата тома литературна есеистика на писателя.

За пълното разбиране на един сложен и многостранен писател като Т. Ман е необходимо есеистиката му да се разглежда като съставна, и то важна част от цялостното му творчество. От биографията на автора научаваме колко често работата над големи белетристични произведения е била прекъсвана за написване на поредната статия, есе или доклад. Затова есеистиката му е така тясно вплетена в останалото творчество и отразява критичния дух на Т. Ман, който го е карал да реагира на актуални събития или актуални за него преживявания. Есетата му се превръщат в своеобразен ключ за цялото му творчество и, най-важното, за особеностите на творческия процес у него. Отделяйки голямо внимание на загадката на творчеството, писателят сам открехва вратата, за да надникнем в неговата лаборатория. Струва ни се, че не е пресилено, ако определим есеистиката като равностойна част от голямото дело на Томас Ман, без да слагаме знак за еквивалентност между белетристика и есеистика.

Един поглед върху съдържанието на първия том ни ориентира, че чрез него ще опознаем писателя откъм дълбоките вътрешни подбуди на неговото творчество. Четейки хронологически подредените произведения, ние като че ли отново преминаваме мислено творческия път на автора, само че не този на големите белетристични творби, а страничния, не по-малко богат на познание и проникновение. Този том бихме нарекли „Книга за творческото Аз“ на писателя. Тук са обединени много черти на една универсалност. Наред със самокритичността и обективната оценка на собственото творчество („Билзе и аз“, „Въведение във 'Вълшебната планина“), „Във връзка с една глава от 'Буденброкови“), „Йосиф и неговите братя“) читателят научава от самия писател за родната му среда и житейския път („Любек като духовна форма на живот“, „Очерк за моя живот“), за отношенията между човека на изкуството и социалната среда („Художникът и обществото“), за едно пътуване и съпровождащите го мисли („На път“). Основната тежест в този том обаче носи „Възникването на 'Доктор Фаустус“ (Романът на един роман). Всяка страница, всеки ред тук разкриват прозрени и преосмислени истини и събран опит, които са служили за основа при работата над това епохално творение. Читателят изживява при четенето му уникален феномен — той като че ли отново чете романа за доктор Фаустус и същевременно участва като съавтор в неговото написване. Дотогава писателското майсторство на Т. Ман го потопява в творческия процес и му разкрива невидимите нишки на изтъкване на художественото произведение. И

⁶ Исак Паси. Томас Ман. С., 1975, с.106.

⁷ Пак там, с.137.

то се превръща за читателя в едно прозрение.

Вторият том ни препраща в друга сфера. Собственото „Аз“ тук остава незабелязано или по-скоро се проявява чрез другите, чрез досега и спора с други творци. Тази книга бихме нарекли „Другото Аз“, защото оценката на другите е възможна само от собствените художествени и миросгледни позиции. Подредени също хронологически, включените в този том есета дават на читателя задълбочена философско-критична представа за световната литература в продължение на два века. Основата тук са произведенията, посветени на титана на немската класическа литература Гьоте. Томас Ман изразява своя пиетет към първомайстора, изхождайки от различни страни на гения. Той ту го третира като обект на строго литературно изследване („Гьоте като представител на бюргерската епоха“, „Пътят на Гьоте като писател“), ту избира по-свободна форма на импресия, за да го представи през различните етапи на живота му („Фантазия на тема Гьоте“), ту прибегва до сравнение на базата на хуманността („Гьоте и Толстой“). След Гьоте доминират представителите на по-старата немска литература — Фонтане, Лесинг, Щорм, докато на по-новата са посветени сравнително малко есета — Хауптман и Фойхтвангер. Сред немските писатели се откроява задълбоченото проучване „Опит върху Шилер“.

Особено внимание будят произведенията, с които Томас Ман отдава своята почит към онези философи, оказали му въздействие както в ранния период от творчеството му, така и по-късно. Това е в същност една пълна картина на (предимно) немската буржоазна философия от миналия век до началото на това столетие, започвайки с Шопенхауер, Ницше и Вагнер и стигайки до Стриндберг и Фройд.

Чрез тези есета личи критическият дух на писателя, когото историческото развитие убеди в необходимостта да скъса с болния буржоазен свят (по-специално на Шопенхауер и Ницше) в името на един нов хуманизъм, зародиша на който Т. Ман открива у Толстой — „великия тайноведец на плътта“, у Достоевски — „тайноведеца на духа“ и у Чехов. На варварския инстинкт Т. Ман противопоставя чрез тези есета идеята за хуманността.

Всички произведения във втория том са така съгъстени и синтезирани по съдържание, че в тях е акумулирана огромна въздействена сила, която дава на читателя максимална информация, ангажирайки същевременно неговата интелектуална, емоционална и духовна страна като личност.

Особено голяма заслуга за възможността да четем есеистиката на Т. Ман на български се пада на съставителя Исак Паси и преводача от немски Страшимир Джамджиев. Изисква се огромна ерудиция, познаване същността на автора и любов към творчеството му, за да

може толкова умело да се подбере онова най-характерно за даден писател, което би го представило в обективна светлина пред читателите. Първият том „Време и творчество“ постепенно изгражда в съзнанието ни качествата, които са необходими за разбирането на всяко произведение на Т. Ман. „Дребните“ събития от ежедневието на писателя се вплитат в големите произведения, намират своето място, допълват, поясняват. Подборът на включените във втория том „Благородство на духа“ литературни есета ни настройва на друга гама. Тук съставителят ни води от стъпало на стъпало към същността на онези възлови имена на световната култура, които са етапи в развитието на Томас Ман, неговите първоучители, върху чието творчество той обаче прави проверка на своите истини, без да засегне нищо от тяхното величие, без да загуби преклонението си пред тях.

Огромен труд и майсторство са били необходими от страна на преводача Страшимир Джамджиев, за да се „пребори“ успешно с тежкия, разнообразен по изразни средства език и стил на автора. Липсата на пряка реч, задълбочените размисли и ретроспекции, лиричните отклонения и дългата мисъл са трудностите, които литературните есета на Томас Ман поставят пред всеки преводач. „Никой не ще оспори, че Томас Ман е един труден автор. Той трудно се чете и бива разбран трудно дори от немски читатели — споделя преводачът от немски Димитър Стоевски. — Ала невъобразимо по-труден е той в повечето от своите творби за преводача, колкото и призван и опитен да е той. Труден е поради своята поетично недостижима синтеза на език и стил, от една страна, и духовно съдържание, от друга. И въпреки това всички трудности могат да бъдат преодолени, ако човек пристъпи към работата си обнадежден и с дълбока страхопочит към този велик представител на хуманистичната идея.“

Струва ни се, че именно това е постигнал Джамджиев чрез своя колосален труд, в който изискванията към общата култура на преводача стоят редом с изисквания за владеене на материята на световната литература, изкуство и философия, психология, музика и история.

Има и един трети Томас Ман, който в известна степен допълва чертите на писателя и есеиста. Това е общественикът, човекът от ораторската трибуна и политикът Томас Ман, за когото българският читател знае твърде малко. Цялостната оценка на творчеството и живота на писателя показва неговото развитие от консерватизъм през позициите на буржоазния хуманизъм и пацифизъм до войнстващ хуманист, без обаче да премине на марксистки позиции. Многобройни факти сочат, че Томас Ман е притежавал правилни възгледи по редица възлови проблеми, засягащи световното политическо и социално развитие.

Така той не спира само при отрицанието и заклеяването на фашизма. В едно писмо до Бертолт Брехт през 1943 г. той проявява познаване на социалната същност, на дълбоките корени на фашизма като явление: „Не Германия и не немският народ трябва да се унищожат и стерилизират. Трябва да се разруши онази властуваша върхушка на юнкери, военни и едра буржоазия, която носи отговорност за двете световни войни . . .“

По-нататък той говори за фашизма не като за единично, а световно явление, защото „нацизмът не е само немско явление. Той получи подкрепата на богатите, на гешефтарите от всички страни на Запада. Целият западен буржоазен свят се сдружи, за да избегне по всякакъв начин онова, което той нарича „анархия“, т. е. всичко революционно.“

За преминаването към качествено нови позиции свидетелствува писмото му от 12 януари 1933 г. до тогавашния министър на просветата Адолф Гриме, в което Томас Ман заявява, че „днес духовно издигнатият човек от буржоазен произход стои на страната на работниците и социалната демокрация“.

Бъдещето на Германия, Европа и света Томас Ман вижда в социализма. „Европа, щом се освободи, ще бъде социалистическа. Социалният хуманизъм . . . , който е истинско новото, революционно начало, ще даде на Европа своята външна и вътрешна форма . . .“ (Из речта на Томас Ман по Радио ББС на 28 март 1944 г.)

Социалният хуманизъм, това е социалното равенство, което Томас Ман не може да си представи без „правото на общо притежание и използване богатата на земята, без прогресивното изравняване на класовите различия, без правото на всички на труд и задължението на всички да се трудят“.

А пътят към освобождение от фашизма и осъществяването на социалистическа социална програма Томас Ман открива единствено в бъдещата революция: „Цялата надежда е насочена към истинска и очистваща немска революция, на която победителите не трябва да пречат, а да я поощряват.“ (Из цитираното писмо до Б. Брехт през 1943 г.)

Увереността на Томас Ман в социалистическото бъдеще на света намира израз в едно негово изказване през 1949 г. след посещението му във Ваймар, че той е гражданин на един свят, „чието бъдеще далеч не може да се представи без комунистически черти.“

Всичко казано дотук за писателя, есеиста и общественика Томас Ман обосновава мнението на съветския германист Лев Копелев, че големият немски хуманист е още в процес на навлизане в световната литература и цялостната история на духовната култура на човечеството, а значението на неговите произведения ще нараства от генерация на генерация.

Веселин Ванорджиев

НАУЧНАТА ДЕЙНОСТ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 1977 г.

През 1977 г. научноизследователската работа в Института за литература при Българската академия на науките продължи да се развива в три основни направления: история на литературното развитие; теоретико-методологически въпроси на литературата и литературния процес; сравнително литературознание, закономерности в развитието на европейските литератури. И в трите направления бяха завършени или продължи разработването на заплануваните колективни или индивидуални теми. Успоредно с това Институтът и неговите сътрудници участваха в редица научни сесии, в симпозиуми и конференции в чужбина, в дейността на висшите учебни заведения, както и в работата на редица издателства, на радиото и телевизията, на периодичния печат.

През годината излезе постановлението на Политбюро на ЦК на БКП за развитието на българистиката, което постави пред Института редица отговорни задачи, сред които особено трябва да отбележим написването на фундаментални трудове в областта на българската литературна история. Все по-голямо значение придобиват научните изследвания на старата българска литература, разкриването на специфичния ѝ характер и значението ѝ в културното развитие на средновековна Европа и преди всичко на славянските страни. Не по-малко значение се отдава и на изследванията на новата българска литература — от XVIII, XIX и XX в. — за разкриване на специфичното ѝ място в европейското литературно развитие, за своеобразието на българския литературен процес, за вътрешната му динамика, извела с творчеството на Смирненски и Вапцаров нашата литература за около един век в първите редици на европейските литератури.

Постановлението за развитието на българистиката не ни свари неподготвени, то дойде, за да акцентува върху основните наши задачи, за да степенува нашите изследвания и да съсредоточи усилията ни върху колективни трудове с фундаментално значение както за нашата страна, така и за нейния международен научен и културен престиж. Още преди няколко години в Института за литература започна работата по написва-

нето и издаването на тритомен речник на българската литература, на история на съвременната българска литература, на тритомна Кирило-Методиевска енциклопедия, както и подготовката за нова, многотомна история на цялото българско литературно развитие. В работата върху тия трудни, но важни и отговорни издания бе ангажиран целият колектив на Института. Никога досега нашият Институт не си е поставял едновременно толкова големи и разностранни задачи, толкова амбициозни и с национално значение цели, които подлагат на изпитание както неговия авторитет, така и престижа на всеки от нас, които подлагат на проверка нашата ерудиция и научна компетентност, нашата настойчивост и трудолюбие, нашата експедитивност и организационна готовност. И ако в едно или друго отношение сме проявили слабости, те се дължат до голяма степен на натрупаните в миналото инертност, трудна приспособимост към новите задачи и нови методологически решения, самоизолиране и затваряне в съвсем тесни и често пъти второстепенни или незначителни научни проблеми, недоверието към колективния научен труд, липсата на широки перспективи и в резултат на всичко това понижено творческо самочувствие.

Първият том на „Речник на българската литература“ излезе от печат през миналата година, а току-що видяхме отпечатан и втория том. Наистина работата по написването и редактирането на втория том бе приключена през миналата година, но отпечатването, коригирането и окончателната ревизия погълнаха през настоящата година много енергия и време на редколегията и преди всичко на др. Дочо Леков и др. Елена Цветанова. За да предадем в печатницата третия том на Речника, ни предстои да напишем още около 200 статии добавки и допълнения. Краткият срок налага още по-голяма експедитивност от авторите и още по-добра организация от страна на редколегията. Не се съмняваме, че работата ще бъде завършена в определения ден, без това да стане за сметка на качеството и изчерпателността на статиите.

Приключена бе и работата по написването на история на съвременната българска литература (от Девети септември до наши дни). През тази година бе изработена библиографията и бяха редактирани всички очерци и томът вече е комплектуван за предаване за печат. Значителен резерв за съкращаване сроковете за реализация на нашите трудове е редактирането. Сегашната практика е да се изчаква окончателното написване и формиране на труда, приемането му от Научния съвет и чак след това да се пристъпва към редактирането му. По-рационално ще бъде редакционната колегия да се избира още когато се взема решение за съставянето на един или друг сборник и тя да носи отговорност за разпределението на материалите по автори, за срочното им написване. Редакторите да започват редактирането на отделните студии и статии веднага след постъпването им, за да съкратим сроковете на редактирането до разумната граница от един-два месеца. Редакторите невинаги се намесват решително за подобряване качеството на ръкописите, редки са случаите да се върне ръкописът на автора с указания за допълнителна работа и в същност редактирането се свежда до прочитането на материалите и до отделни съкращения или стилистични поправки. За да не се промъкват противоречия и разночетения и за да се уеднаквят и повишат изискванията, всички редактори трябва да изчитат всички статии и след обсъждането им всеки да пристъпи към конкретната редакторска работа върху своя дял.

Най-отговорната работа на Института за литература през 1977 г. бе подготовката на първия том на Кирило-Методиевската енциклопедия. Дело с изключително национално и международно значение, тя ангажира усилията на всички специалисти в областта на старата българска литература. Амбицията на авторския и редакторския колектив е да разкрие задълбочено и обхване в широта многостранната проблематика на старата българска литература от нейния „Златен век“, изпълнявала в продължение на векове и ролята на класическа литература на всички славяни. Затова в проекта са включени и специалисти от институтите по история и по български език, от Софийския университет и други висши учебни заведения. Това естествено затруднява работата и усложнява организацията, с която изцяло се е заел нашият Институт. Ще са необходими много по-големи творчески и организационни усилия, за да предадем — редактиран и комплектуван напълно — първия том на енциклопедията през май 1978 г.

И през 1977 г. продължи усилената работа по подготовката на многотомната история на българската литература. Значителен тласък за ускоряване на работата ще даде международната конференция по периодизацията на многотомната история,

която Институтът планира да проведе през ноември 1978 г. По проблематиката на конференцията бяха проведени няколко съвещания със завеждащ секциите, тя бе обсъдена и на заседание на Научния съвет. На четирите секции в Института бе възложено да уточнят окончателно тематиката в своята област и да определят индивидуалните или колективни докладчици.

Основната подготвителна работа по многотомната история през настоящата година се развиваше в специално формираните временни проблемни групи. През месец юни приключи работата си проблемната група „Методологически проблеми на българската литературна история“ с ръководител ст. н. с. Боян Ничев. В продължение на повече от две години бяха написани и докладвани пред методологическия семинар, организиран със съдействието на партийната организация в Института редица студии и проучвания, в чието обсъждане взе участие целият колектив на Института. Някои от тях бяха публикувани в „Литературна мисъл“ и предизвикаха жив интерес и оживено се коментираха. Предстои до края на януари 1978 г. да се представят докладите и някои от изказванията и да се подготви един сборник, в който са поканени да участвуват и шестима специалисти от чужбина.

Сродна по проблематика бе проблемната група „Критика на съвременните буржоазни теоретико-литературни и естетически концепции. Буржоазни течения в литературознанието“ с ръководител проф. Ат. Натев, която работи в договорно сътрудничество с Института за световна литература към Академията на науките на Съветския съюз. Успешно приключи работата си ръководената от проф. Г. Димов проблемна група „Формиране на световната социалистическа литература“, която — съвместно с Унгарската академия на науките подготви специален сборник. Отделянето на специалистите по руска и съветска литература в самостоятелен институт и повторното им връщане в Института за литература разстрои работата на проблемната група „Общото и особеното в литературата на социалистическите страни“ с ръководител проф. В. Колевски. В областта на сравнителното литературознание бе и проблемната група „Българо-румънски литературни връзки през XIX в.“ (ръководител ст. н. с. Илия Конев), която изчерпа задачата си, като състави, редактира и подготви за печат сборник с изследвания на наши и румънски специалисти. В тази група участваха освен научни сътрудници от секцията за стара и възрожденска литература и специалисти извън щатния състав на Института.

Най-активни бяха проблемните групи към двете литературно-исторически секции и преди всичко групата „Творчески анкети“. Нейният ръководител н. с. Иван Сарандев успя да ангажира участниците в групата в

ефективна работа, за което спомогнаха и редовните обсъждания на завършените вече анкети. През 1977 г. бяха довършени, редактирани (тук редакцията се върши оперативно) и предадени за печат анкетите с Ал. Геров (автор К. Янева), с Андрей Гуляшки (автор К. Бъклова), с Илия Волен (автор Р. Дамянова). Освен това в секцията вече са обсъдени и приети за печат анкетите с Добри Жотев (автор К. Янева) и с Гьончо Белев (автор Хр. Йорданов). Предадени са за обсъждане в секцията анкетите с Г. Караславов (автор Ст. Коларов) и с Т. Траянов (автор В. Балабанова). С изработените седем анкети проблемната група изпълни почти двойно плана си за 1977 г. (той предвижда четири анкети). В по-нататъшната си дейност групата трябва да обмисли още по-прецизно списъка на авторите, които предстои да бъдат анкетирани, като се ръководи преди всичко от значението им за развитието на нашата литература.

През 1977 г. се активизира и работата на проблемната група „Литературният процес, отразен в периодичния печат“ с ръководител ст. н. с. Елка Константинова. Бяха привлечени нови сътрудници, главно от Шуменския педагогически институт, преодоляващ бе периодът на методологическа и организационна неизбистреност, характерен за 1976 г. В групата бяха обсъдени изследванията на четири периодични издания: „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ (автор С. Беляева), сп. „Денница“ (автор Р. Арнаудова), сп. „Лъча“ и в. „Знаме“ (автор К. Бъклова). В резултат на плодотворните обсъждания се изясниха същността и значението на съвременния литературоведски поглед върху периодичните издания от миналото с оглед написването на многотомна история на българската литература. Готови за обсъждане са още изследвания за списанията „Наука“, „Развитие“, „Искра“, „Ново време“, „Летописи“, „Звезда“, „Дело“, „Утро“, както и за вестниците „Свирка“ и „Клепало“.

Вече завършва работата си проблемната група „Възникване и развитие на жанровете през Възраждането“ с ръководител ст. н. с. Цв. Унджиева. Постъпили са за обсъждане статиите и изследванията на Р. Димчева, К. Топалов, К. Протохристова, Ю. Николова, М. Беновска, Л. Боева, К. Дамянова и са започнали обсъжданията в групата и в секцията.

Проблемната група „Проучване на неразработени етапи и проблеми на българската литература от Освобожданието до наши дни“ с ръководител ст. н. с. М. Цанева приключи успешно работата си.

Във връзка с подготовката на многотомната история бе създадена и проблемната група „Летопис на Българското възраждане“ с ръководител ст. н. с. Д. Леков. Специфичната проблематика изисква огромна събирателска работа, в която са включени и студенти от Софийския и Пловдивския универ-

ситет. Предвидените за 1977 г. задачи бяха изпълнени.

Амбициозният замисъл за многотомна история на българската литература очевидно не може да бъде реализиран само със щатните сътрудници на Института за литература. Институтът и неговите секции трябва да се превърнат в организационни средища, които да обединят и насочват научните усилия на всички литературно-исторически кадри в страната. В това отношение вече имаме първите резултати в работата на някои от проблемните групи. Трябва да признаем обаче, че нашата организаторска работа невинаги съответствува на отговорните и разностранни задачи, както и на равнището на научноизследователската ни работа. По една инерция от миналото всички очакваме от висококвалифицирания специалист да бъде само автор на индивидуални научни трудове, затова малцина са склонни да „пилеят“ време и енергия в организаторска научна дейност. Слабо се използват в това отношение и филолозите-специалисти. Една от най-важните ни предстоящи задачи е да обмислим още веднъж организационните задължения на всеки от нас, на секциите и Института, да издигнем равнището на организаторската работа, да я направим по-ефективна и експедитивна.

Необходимо е да започне подготвителната работа за многотомната история и в областта на библиографията, на сводния каталог на ръкописите и архивите на българските писатели. Институтът разполага с огромен библиографски материал, който се ползува от всички литературни работници в страната, от дипломанти и специалисти. Неговото състояние и подредба обаче не са пригодени за нуждите на една съвременна литературна история, а не отговарят и на най-новите изисквания на научната информатика. В този сектор сега работят само двама души и въпреки тяхната доказана компетентност и любов към работата не е възможно библиографията ни да се преустрои по проблеми. Ръководството на Института възнамерява да формира специална група, която в продължение на няколко години ще трябва да трансформира нашата литературоведческа библиография на нови принципи, подчинени напълно на изискванията на многотомната история. Паралелно с това трябва да се извърши и описанието на всички литературни архиви и да се създадат картотеки, които да ползуват пълноценно авторите на бъдещата многотомна история. За тази цел трябва да се потърси помощта на сътрудниците и ръководството на ЦДИА и Националния литературен музей.

Когато говорим за подготовката на многотомната история, не може да не отбележим, че все още не е започнала работа в такива важни области като взаимоотношенията между литературата и другите изкуства в тяхното историческо развитие, както и връз-

ките, влиянията и типологическите паралели между нашата литературна история и другите европейски литератури. Тъкмо тук ще бъде полезна активната помощ на секцията по сравнително литературознание.

Без да имат пряка връзка с подготвителната работа върху многотомната история, но като колективни трудове, които ангажират усилията на целия колектив на Института, тук ще споменем и научните сесии и сборници в чест на бележити литературни годишнини. През 1977 г. бе окончателно комплектуван и редактиран сборникът „Сто години от Освобождението на България“, в който участвуват и чуждестранни специалисти, както и сборниците „Димитър Полянов“ (по случай сто години от рождението му) и сборникът в чест на 80-годишнината на акад. Г. Цанев. Институтът организира научни сесии за Елин Пелин и Асен Разцветников, за Петко Славейков и П. К. Яворов. Бяха комплектувани и предадени за печат сборник в чест на стогодишнината на Елин Пелин и сборник с нови изследвания за Захари Стоянов. Ръководството на Института изтъква активната и ползотворна работа в организиране на научните сесии и подготовката на сборниците на другарите Стоян Илиев, Милена Цанева, Никола Георгиев, Радосвет Коларов и Искра Панова, Христо Йорданов, Дочо Леков и Соня Баева. Годишнините и чествуванията обаче нарастват като лавина, сесиите трябва да се повтарят и в други селища и тази работа отнема много време и енергия, като ни отклонява от важните научни проекти с национално значение. Ръководството на Института е на мнение да се издават само сборници, които разглеждат делото на един или друг писател от съвременно литературоведско гледище и които действително представляват нова дума в литературната наука. В сесиите трябва да се ангажират все по-смело и литератори извън шата на Института, а в организаторската работа да се включват много по-активно работниците в литературните музеи.

В личните научни планове на сътрудниците на Института за литература през 1977 г. влизат извънредно широк кръг от проблеми. Повечето от тях третират българското литературно развитие и творчеството на отделни автори от ранното Средновековие до наши дни. В някои от тях се изследват особеностите на един или друг жанр, на определена историческа епоха, разглеждат се някои проблеми на поетиката (предимно в исторически план) или по-общо на естетиката, засягат се връзките на нашата литература с други литератури. Повечето от сътрудниците на Института и през изминалата година работиха настойчиво и с чувство за отговорност и успеха да завършат в срок заплануваните от тях трудове: акад. П. Динев („Българската литература през XI—XII в.“), проф. Б. Ангелов („Руско-южнославянски връзки. Михаил митрополит

Коласийски“), Кл. Иванова („Опис на балканските кирилски ръкописи от сборката на Погодин“), Р. Дамянова (анкета с Илия Волен); ст. н. с. Кр. Куюмджиев („Общото и особеното в развитието на българската и съветската проза“), н. с. К. Бъклова (анкета с Андрей Гуляшки и статии за сп. „Лъча“ и в. „Знаме“), н. с. Хр. Йорданов (анкета с Г. Белев); акад. Ем. Георгиев („Епопея на освободителната борба на българския народ в славянските литератури“ и редица статии и студии), проф. В. Колевски („За литературата на социалистическия реализъм“ и „Съветската култура и развитието на духовния живот в България“), ст. н. с. В. Смоховска („Историята на българската литература в общославянски контекст“), проф. Хр. Дудевски („Българо-украинско-руски литературни взаимоотношения 1918—1940“ и др.).

Срокът за завършването на редица изследвания продължава и през следващата година, затова, без да отчитаме крайните резултати, отбелязваме, че през 1977 г. са изпълнили предвиденото за годината и продължават работата си ст. н. с. Д. Леков („Летопис на Българското възраждане“), н. с. Св. Николова („Изследвания на Кирило-Методиевото дело“), н. с. Ст. Таринска („Възникване и развитие на фейлетона в българската литература през втората половина на XIX в.“), проф. Ст. Каролев („Пенчо Славейков — поетика и стил“), ст. н. с. М. Цанева („Монография за Иван Вазов“), проф. Е. Каранфилов („Душевността на нашия народ в историческото развитие на българската литература“), ст. н. с. I ст. Т. Жечев („Проблеми на съвременната българска литература в контекста на общоевропейското литературно развитие“), н. с. С. Беляева („Аспекти на художественото време в съвременната българска проза“), ст. н. с. Тр. Куюмджиев (монография за Димитър Димов), н. с. Ив. Сарандев (монография за Йордан Йовков), Й. Василев (анкета с В. Петров), ст. н. с. Ел. Константинова („Проблеми на съвременната българска литература в контекста на общоевропейското литературно развитие“), н. с. Ст. Илиев („Българският символизъм“), н. с. Р. Коларов („Из поетиката на Елин Пелин“), ст. н. с. Б. Ничев („Съвременният български роман“), н. с. В. Малеева („Влиянието на съветската литература върху българската критико-реалистична литература след Октомврийската революция“), П. Велчев („Испанската гражданска война в българската поезия от 30-те и 40-те години“ и анкета със Сл. Красински) и др.

Както се вижда от приведените данни, значителна част от заплануваните в Института за литература научни изследвания през 1977 г. е изпълнена. В същото време обаче някои теми са останали незавършени, което задължава техните автори да положат през следващата година много по-големи усилия, за да компенсират изоставането. Една от причините да не бъдат завършени в определе-

ния срок някои задачи — покрай отклоняването на вниманието по второстепенни ангажменти — е неизяснената представа за характера на бъдещата работа, за документалния и литературен материал, който трябва да се обработи, за границите и обема на научния текст. Вследствие на това сроковете на някои изследвания са нереални и трябва да се иска тяхното продължаване. Още при избора на темите за бъдещите изследвания трябва да се извърши сериозна подготвителна работа, а в плана да се отбелязват не само темата, но и източниците, които ще се обработят, проблемите, които ще се развият основно, както и евентуалната работа, която ще бъде извършена през всяко тримесечие и приблизителния обем на целия труд. При планирането трябва да се има пред вид, че крайният срок включва и обсъждането на труда в секцията, проблемната група или Научния съвет. В по-голямата си част индивидуалните планови проблеми имат пряка връзка с общите задачи на Института. За да се избегне в отделни случаи отвлечането на вниманието по второстепенни и несъществени теми, при съставянето на плана за 1978 г. ръководството на Института възнамерява съвместно с ръководителите на секциите да изработи списък на проблематиката, която има пряка връзка с подготовката на многотомната история, и да възлага на отделните сътрудници и особено на филолозите-специалисти едни или други теми и задачи. Естествено ще се стараем те да бъдат съобразени с интересите и предпочитанията на всеки от нас.

През изминалата година бяха издадени редица книги, публикувани студии и статии, чиито автори са членове на нашия колектив. Нека отбележим само по-важните от тях. През 1977 г. излязоха от печат т. III и IV от поредицата „Старобългарска литература“, съдържащи редица важни изследвания върху творчеството на българските писатели от Средновековието. Започна да излиза и новата поредица „Литературна история“, която в тематично обединени сборници представя редица нови документални материали и изследвания върху развитието на българската литература.

В областта на старобългарската литература бяха отпечатани книгите на акад. П. Динеков „При изворите на българската култура“, на акад. Ем. Георгиев „Литературата на Втората българска държава. Ч.I. Литературата на XIII в.“, на проф. Б. Ангелов „Кирил и Методий — славянски и български просветители“ и „Из историята на старобългарската и възрожденската литература“. Бяха публикувани и редица студии и статии: акад. П. Динеков, Значение Изборника Симеона-Святослава 1073 г. в развитието на българската литература. В: Изборник Святослава. Сборник статей, М., 1977; проф. Б. Ангелов, Похвала царю Симеону. В: Изборник Свя-

тослава. Сборник статей, М., 1977; проф. Б. Ангелов, Слово за четенето на книгите, Лит. мисъл, 1977, кн.8; проф. Б. Ангелов, Повествователни съчинения за Иван Рилски в старобългарската литература, Език и литература, 1977, кн.1; Кл. Иванова, Цикл великопостных хомилии в Гомилиаре Михановича. В: Труды ИДРЛ, т. XXXIII; Кл. Иванова. Об уточнении датировки некоторых рукописей. В: Археографический ежегодник, М., 1977, и редица други.

На проблемите на възрожденската българска литература са посветени книгите на ст. н. с. Цв. Унджиева „Ботев — Петьофи“ и на ст. н. с. Д. Леков „Любен Каравелов“. В тази научна област са публикувани и много статии, от които ще отбележим тези на ст. н. с. Цв. Унджиева, Хр. Ботев — преводач. В: Русско-българские фольклорные и литературные связи, Л., 1977; ст. н. с. Цв. Унджиева, Христо Ботев и народната песен. В: Българската литература и народното творчество, С., 1977; ст. н. с. С. Баева, П. Р. Славейков и русские просветители Карамзин и Крылов. В: Русско-българские фольклорные и литературные связи, Л., 1977; ст. н. с. Д. Леков, Ролята на атрибуцията за изясняване на идейно-творческите позиции на българските писатели през Възраждането, Лит. мисъл, 1977, кн.2; ст. н. с. Д. Леков, Фолклорът и поезията на първия български революционен поет. В: Българската литература и народното творчество, С., 1977.

Основни проблеми на българската литература от Освобождението до наши дни се разработват в книгите на акад. Г. Цанев „Историческият роман в българската литература“, на проф. Ефрем Каранфилов „Юноши“, „Сред живота, сред народа“, на ст. н. с. Здравко Петров „Критика и критици“ и „Тръбачът“, на ст. н. с. Кръстьо Куюмджиев „Критика и литературен живот“, както и в книгите на ст. н. с. Елка Константинова „Георги Караславов“ и „Наблюдения върху литературното развитие“, на н. с. Иван Сарандев „Пенчо Славейков“. Естетически и литературно-критически възгледи“, на проф. Атанас Натев „Залежи в познатото“, на н. с. Сабина Беляева „Преображенията на героя в българската литература“. В тази научна област в различни сборници и списания са отпечатани десетки студии и статии.

Редица важни въпроси на сравнителното литературознание, както и на връзките на българската литература с другите европейски литератури са разгледани в книгите на акад. Е. Георгиев „Епопея на освободителната борба на българския народ в славянските литератури“ и на проф. В. Колевски „За литературата на социалистическия реализъм“ и „Един е лозунгът. Светската култура и развитието на духовния живот в България“, н. с. Весела Малеева „Русия и българската художествена литература“, проф. Дудевски „Светската литература в Бълга-

рия". Тази проблематика се третира и в много студии и статии. Като пример ще отбележим статиите на акад. Е. Георгиев, Славянските литератури и общоевропейското литературно развитие през XVIII в., Лит. мисъл, 1977, кн. 4, и на проф. В. Колевски: Съветската култура — школа, пример и вдъхновение, Съвременник, 1977, кн. 4; Октомврийската революция и развитието на българската литература, Ново време, 1977: кн. 9; Ленинские принципы в болгарской литературе 20-ых годов. В: Ленин и марксистская критика за рубежом, М., 1977.

Сътрудниците на Института развиха също така огромна дейност по популяризирането на литературните знания чрез сътрудничеството си в периодичния печат, радиото и телевизията, чрез лекции и доклади в дружество „Г. Кирков“, чрез участие в различни научни сесии, симпозиуми и чествувания и т. н. Мнозина от нас участваха в преподавателската работа на Софийския университет, на университетите във В. Търново и Пловдив, на Шуменския педагогически институт, подпомагаха дейността на Националния литературен музей (предстои да се сключи договор за съвместна работа) и на различни издателства („Наука и изкуство“, на Националния съвет на Отечествения фронт, „Народна просвета“, „Български писател“ — с което имаме и специален договор за съвместна работа). Обемът на тази необходима и полезна, но все пак допълнителна за задачите на Института дейност е извънредно голям и в отделни случаи тя отклоняваше вниманието от изпълнението на същинските ни задачи.

Разнообразни бяха и формите на международния живот на Института. Под формата на научна интеграция в плана на Института са включени важни съвместни задачи с литературни институти в Съветския съюз и другите социалистически страни. Институтът ни е свързан с общи задачи с двата основни съветски института по литературознание — Института за световна литература „Максим Горки“ в Москва и Института за руска литература в Ленинград. Трябва да отбележим, че в резултат на съвместните усилия на нашия Институт и Института по руска литература през изтеклата година излезе един двутомен сборник по българо-руски литературни и фолклорни отношения. С Института по световна литература осъществяваме общата задача „Борба срещу буржоазната идеология в областта на литературознанието и естетиката“. С Института по славяноведение и балканистика подготвяме общ Симпозиум по проблемите на съвременната белетристика, чиято подготовка протича нормално. Институтът има план за съвместна работа и сътрудничество със Словашката академия на науките, както и определени творчески връзки със съответните институти на Унгарската академия

на науките, на академиите на науките в ГДР, Румъния и др.

Важна задача на Института е подготовката на млади научни работници както за нуждите на самия Институт, така и за други ведомства, които се нуждаят от литературни специалисти с висока квалификация. В момента в Института има 5 аспиранти, чиято подготовка протича нормално. Ликвидирано бе изоставането на редовни аспиранти с изтекъл срок. Някои от тях защитиха дисертациите си през изминалата година (Сабина Беляева, Христина Балабанова), пред обявяване на процедура за защита е и Людмила Григорова. Много по-сложен е въпросът с т. нар. свободна аспирантура. Зачестиха и очевидно ще стават все повече и повече заявките за защита на дисертации по тази система. Реална е опасността по този начин да се промъкнат и случайни автори на дисертации, както и да получат път към защита ръкописи, несъответстващи на изискванията. Затова трябва да се увеличи взискателността на секциите не само към представяните за защита работи, но и към ръкописите, с които се кандидатствуват за зачисляване. Това е толкова по-наложително, като имаме предвид, че практически секциите се оказват най-сериозният филтър, инстанцията, която дава най-конкретна и професионално най-отговорна преценка на разглежданите работи. Институтът за литература е в състояние да поеме подготовката на значително повече аспиранти и в редица други литературни области. В правилника за аспирантурата обаче съществува задължението да осигурим работа на всички завършили аспирантура, дори независимо от това, дали са представили или не своите дисертации. Смятаме, че и други ведомства в страната (висшите учебни заведения, издателствата, Министерството на просветата и др.) имат нужда от висококвалифицирани специалисти, затова настояваме да се отмени задължението на обучаващия институт да осигурява работа на завършващите аспиранти.

В Института за литература работят специалисти от различни области и различни поколения. Новите и сложни задачи, които сме си поставили, и стремежът да ги решаваме комплексно налагат да се укрепят Институтът с нови кадрови попълнения. Секцията за сравнително литературознание трябва постепенно да се разширява със специалисти по някои западноевропейски литератури и особено със специалисти по древните и съвременните източни литератури.

През 1978 г. и до края на петилетката пред нашия Институт стоят извънредно важни и сложни за изпълнение задачи, които произтичат от постановлението за развитие на българистиката; от необходимостта да бъде завършена до 1981 г. Кирило-Методиевската енциклопедия, както и от амбициозния проект за създаване на многотомна

История на българската литература (предстои ни да проведем симпозиум за нейната периодизация). Тези задачи налагат мобилизиране силите на целия Институт и на всеки един от нас, целевото насочване на научните ни изследвания, още по-стройна организация на работата в секциите и проблемните групи, по-големи усилия от страна на ръководството за включване в работата на Института на

специалисти от други научни ведомства, активизиране на работата в някои нови и слабо развити области (литературни архиви, проблемна библиография, литературата и другите изкуства и др.). Не се съмняваме, че всеки от нас съзнава големите отговорности, които ни предстоят, и ще положи всички усилия, за да бъде максимално полезен за общата дейност на Института за литература.

НОВО ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКО ПЕРИОДИЧНО ИЗДАНИЕ

Излезе от печат първата книжка на новото периодично издание „Литературна история“ с организационен център Института за литература при БАН и редакционна колегия в състав: Точно Жечев (главен редактор), Стефан Кожухаров, Кръстьо Кулумджиев, Дочо Леков (зам.-главен редактор), Иван Сарандев, Цвета Унджиева, Катя Янева (секретар). Мисля, че традиционните при подобни случаи изявления за неговата полза и актуалност трябва да се изразят в най-категорична форма: в последно време и особено след като подготвителният етап около написването на многотомна История на българската литература стана реалност, бързо и остро назря необходимостта от специализирано издание, което да съгласува и стимулира изследователската работа във връзка с тази изключително важна и необикновено сложна научна задача. Наред с други академични издания, като „Литературна мисъл“, „Старобългарска литература“, „Български фолклор“, новата поредица се включва в интензивния процес на проучване и осмисляне на българското литературно наследство.

Появата на ново периодично издание винаги е свързана не само с чувство на удовлетворение, но и с много надежди. Какво ни обещава в тази насока редакторският колектив? Преди всичко — пределно широки исторически граници за изследователските търсения върху развоя на литературата — „от нейното създаване до наши дни“, което на практика означава тематично и проблемно разнообразие, съобразено обаче с недостатъчно разработените области, с недискутирани или неосветлени от съвременни позиции моменти, със случаи на недооценен личен художествен опит. Става ясно, че върху страниците на изданието ще бъдат представени всички научни жанрове, защото се предвиждат публикации по въпроси на литературно-историческата методология, на периодизацията, поетиката, жанровете и стиловете, литературните направления и течения, на отделната писателска индивидуалност, на сравнителното литературознание; литературни анкети; материали и изследвания по текстология, палеография и архивистика; портрети на изтъкнати чуждестранни изследователи на българската литература;

библиографии; рецензии и информации за състоянието и проблематиката на литературния живот и научните събития в страната и чужбина. Важно е и уточнението, че „поредицата няма да остави без внимание и проблемите на съвременната художествена литература, като, разбира се, ще ги интерпретира с оглед специфичните задачи, които стоят пред нея“ (с.4).

Няма съмнение, че пред нас е програма, съставена с разбиране за характера и задачите на съвременната литературно-историческа наука, със зачитане на всички дисциплини, без които нейното съществуване е обречено на повърхностна информативност, със съзнание за ролята на международния „контекст“ на българското словесно творчество — исторически и настоящ, най-сетне — с чувство за насъщните потребности и перспективите на българското литературознание.

Първата конкретна реализация на този замисъл заслужава най-сериозно внимание. Основните материали в книжката са дело на специалисти по българска литература до Освобождението. П. Динев се спира — не без елементи на „автокорекция“ — върху едно от неотложните задължения на литературната историография: книжнината на българите-католици да бъде включена в системата на целокупната национална литература по начин, който да обедини органично нейната хронологическа, идейна и езикова изолираност с неслучайните ѝ белези на родство с традицията и да обоснове значението ѝ в драматичната политическа и културна съдба на страната („Българската литература през XVII в.“). В статията „Ускорено развитие и исторически процес“ Ст. Таринска оспорва с големи основания съществени страни от теоретичните постановки на съветския изследовател Г. Гачев за първоначалния период на новата българска литература. Предимството на авторката е, най-общо казано, в тезата за „забавеното изживяване“ на средновековното светоусещане и на подчинените му форми в старата книжнина до началото на XIX в. Обмислено и убедително е твърдението ѝ, че за фолклорно-епически стадий на българската литература през XVIII в. не може да се говори. В съдържателна публикация, част от замислен по-

голям труд, Б. Ст. Ангелов представя чрез нови или малко известни археографски сведения книжовниците поп Богдан от с. Славовица, Койко Граматик, Макарий йеромонах („Български книжовници от XVII в.“). За първи път сред изследванията по старобългарска литература се появява цялостна характеристика на проложните стихове. Ст. Кожухаров ги разглежда като продуктивна жанрова форма в продължение на няколко века, изяснява редица въпроси около спецификата им (дидактична епиграма, която се отнася към типа декламационна поезия), прецизно установява факти във връзка с появата и разпространението на Стишния пролог в България и възникването на оригинални образци на жанра. („Старобългарски проложни стихове“). Съобщението на Кл. Иванова въвежда в научно обръщение две старобългарски жития — на Ив. Рилски (Трето проложно житие) и на Прохор Пшински. Текстовете на двата литературни паметника са придружени от отличен археографски, текстологически и литературно-исторически коментар („Две неизвестни старобългарски жития“).

В останалите рубрики на кн. 1 участват: Хр. Дудевски („Дмитрий Фьодорович Мар-

ков“), Мих. Арnaudов („Лични признания“, анкета, водена от И. Арnaudова), В. Дамянова („Архивен фонд „Стилиян Добрев Чилингиров“), Цв. Унджиева („Писма на Николай Хр. Палаузов в руските архивни хранилища“), Ив. Попиванов („С богат усет и стабилна позиция“, рецензия за „Страници от българската литература“ на Г. Цанев), М. Цанева („Атанас Далчев на немски език“), К. Бъклова („Семинар по методологически проблеми на литературната история“), Ел. Цветанова („Българска литературно-историческа библиография за 1975 г.“).

Оповестената във встъпителните думи широка програма задължава редакторите и поставя на изпитание както организаторските им способности, така и личните им оценъчни възможности. Но нейното плодотворно осъществяване не е гарантирано единствено от тяхната добра воля. Изданието ще се превърне в истинска научна трибуна, ако амбициите и усърдието на редакторския колектив срещнат творческата поддръжка на широк кръг специалисти. Да се надяваме, че възискателност и строга принципност от страна на редколегиата и действително приносно участие от страна на сътрудниците ще бъдат неотменните качества на „Литературна история“!

НОВИ КНИГИ

на Издателството на
Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ. СЪБРАНИ СЪЧИНЕНИЯ ТОМ ВТОРИ

848 с., 20×28 см
Подвързана, с обложка, 11.87 лв.

СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА КНИГА 3

134 с., 17×25 см
Подшита, 2 лв.

Ангелина Минчева

СТАРОБЪЛГАРСКИ КИРИЛСКИ ОТКЪСЛЕЦИ

260 с., 15×20 см
Подвързана, 3.50 лв.

ПРОБЛЕМИ НА НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

(Сборник в чест на 80-годишнината на
акад. Георги Цанев)

356 с., 17×25 см
Подвързана, с обложка, 3.72 лв.

ЕЛИН ПЕЛИН. СТО ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ (Нови изследвания)

286 с., 17×25 см
Подвързана, 3.06 лв.

ДИМИТЪР ПОЛЯНОВ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

(Сборник от изследвания по случай
100 години от рождението му)

196 с., 17 x 25 см
Подвързана, 2.10 лв.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Доверие и ответственность	3
Константин Еленков — Родовой герб болгарской критики (100-летие со дня смерти Нешо Бончева)	7 13
Любомир Тенев — Наша театральная критика	39
Юрий Борев (Москва) — Природа стиля	
Николай Николов — К вопросу о природе художественного метода	58
 <i>Профили</i>	
Георги Цанков — Человек и его космос (Любен Дилов)	72
* * *	
Невена Дончева-Панайотова — „Похвално слово за Киприан“ Григория Цамблака	86
Алда Коссова (Торино) — Русский вариант сочинения „О буквах“ Черноризца Храбра	107
 <i>Научные сообщения, документы</i>	
Георги М. Григоров — Болгарские писатели в дни второго периода Отечественной войны	123
Славчо Иванов — Дневник Страшимира Кринчева	137
 <i>Из зарубежной печати</i>	
Литературные журналы ГДР	155
 <i>Обзор</i>	
Ваня Бояджиева — „Историческата драма и съвременността“ Петра Филчева	159
Веселин Вапорджиев — „Литературна есеистика“ Томаса Манна, т. I и II	161
 <i>Хроника</i>	
* * * — Деятельность Института литературы в 1977 году	166
* * * — Новое литературоведческое периодическое издание	174

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