ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

6

ГОДИНА ЧЕТВЪРТА 1960 ДЕКЕМВРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. IV

КН. 6

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1960

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

80 години от рождението на Йордан Йовков

Константин Константинов — Йордан Йовков 3

Стефан Василев — За някои трагични мотиви в Йовковото творчество 6

Димитър Ян. Шалев — Към историята на Йовковия Шибил в „Старопланински легенди“ 22

Симеон Султанов — Писма на Йордан Йовков до Николай Лилиев 24

★

Стоян Каролев — Димчо Дебелянов 28

Димитър Аврамов — Творческа искреност и поетическа измислица

Международни научни срещи

Искра Панова — На конгреса по естетика в Атина 80

ПРЕГЛЕД

Георги М. Марков — С поглед към естетическото богатство на литературата 107

Боню Ст. Ангелов — Към въпроса за началото на славянската писменост 125

Из чуждестранните литератури

Минко Николов — За „новата школа“ на анти-романа 130

Илия Рилски — Естетиката пред гроба на . . . „изкуството“!? 133

Хроника

Георги Димов — Плодотворна славистична среща 136

* * * — Обсъждане на монография за Алеко Константинов 139

* * * — Обсъждане на сборник за Любен Каравелов 141

-56

СОДЕРЖАНИЕ

80 лет со дня рождения Йордана Йовкова

Константин Константинов — Йордан Йовков 3
Стефан Василев — О некоторых трагических мотивах в творчестве Йовкова 6
Димитр Ян. Шалев — К истории образа Шибиля в „Старопланинских легендах“ Йовкова 22
Симеон Султанов — Писма Йордана Йовкова Николаю Лилиеву 24

*

Стоян Каролев — Димчо Дебелянов 28
Димитр Аврамов — Искренность и поэтический вымысел в художественном творчестве 57

Международные встречи ученых

Искра Панова — На конгрессе эстетики в Афинах 80

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Георги М. Марков — С вниманием к эстетическому богатству литературы 107
Боню Ст. Ангелов — К вопросу о возникновении славянской письменности 125

В зарубежных литературах

Минко Николов — „Новая школа“ анти-романа 130
Илия Рилски — Эстетика перед гибелью . . . „искусства“!? 133

Хроника

Георги Димов — Плодотворная встреча славистов 136
* * * — Обсуждение монографии об Алеко Константинове 139
* * * — Обсуждение сборника статей о Любене Каравелове 141

SOMMAIRE

80 ans de la naissnce de Yordan Yovkov

Constantin Constantinov — Yordan Yovkov 3
Stéphane Vassilev — Certains motifs de caractère tragique dans l'oeuvre de Yordan Yovkov 6
Dimitar Yan. Chalev — De l'histoire du récit intitulé „Chibil“ dans les „Légendes de Stara-Planina“ de Y. Yovkov 22
Siméon Soultanov — Lettres de Yordan Yovkov à Nicolaï Liliev 24

*

Stoyan Karolev — Dimtcho Débélianov 28
Dimitar Avramov — Sincérité créatrice et fiction poétique 57

Rencontres scientifiques internationales

Iskra Panova — Au congrès d'Esthétique à Athènes 80

REVUE

Ghéorghi M. Markov — Coup d'oeil sur la richesse esthétique de la littérature 107
Boniou St. Anghélov — De la question relative aux début de la littérature slave 125

Littératures étrangères

Minko Nicolov — De la „nouvelle école“ de l'anti-roman 130
Ilya Rilski — L'esthétique devant la tombe de . . . „l'Art“!? 133

Chroniques

Chéorghi Dimov — Une fructueuse rencontre de slavistique 136
* * * — Discussion d'une étude monographique sur Aléko Constantinov 139
* * * — Discussion d'un recueil sur Lioubène Karavélov 141

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. „Сталин“ 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ — Сталински районен клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 931 Формат: 72/100/16 Дадена за печат на 28. XI. 1960
Тираж 5000 Печатни коли — 9¼

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

ЙОРДАН ЙОВКОВ

От ония, сред които той почна и продължи своя творчески път, останаха само трима-четворица. Те единствени могат да свидетелстват за истината на ония далечни години. В това пътуване през миналото нещата и хората изплуват изведнъж — ясни, категорични, лишени от каквото и да е двусмислие, придобили своята същинска тежест, без да има нужда от никакви тълкуватели. Чудото на човешката памет ни възвръща оня завършен, съществуващ сам за себе си свят, най-истински, защото е тогавашния, в който дори когато ние сами сме участвували, оставаме сега повече зрители, отколкото действуващи лица.

За мъртвите времето е спряло, те не стареят и в нашата памет тяхното съществувание остава по-живо, защото са непроменни. И за нас, които почти четвърт век, от 1913 г. до 1937 познавахме Йордан Йовков, той ще запази завинаги своя рязко очертан образ, един и същ в различните аспекти на тия различни години. Той е запасният поручик или капитан в походен шинел през военните години; той е усамотеният мъж, седнал на своята масичка до стената, в горното отделение на някогашната сладкарница „Цар-Освободител“, и чиито присвити очи пронизват замислено дима на цигарата му. Той цял е в оня приглушен сипкав, гърлен смях, който бликва неудържимо-заразяващо сред някоя винаги интересна граничарска или ловджийска, или военна случка, поръсена с ония чудесни турски мъдрости, към които той имаше слабост и разказвана от него с непостижима изразителност и остроумие. Той е в оная фраза (вмъкната по-късно в един фейлетон), с която, когато обясняваше веднъж защо социалистите спечелили изборите, представяше селянина-избирател пред урната, който бутва калпак над едната си вежда, смига дяволито и се засмива: „Чакай да пусна една червена бюлетинка, да видим какво ще излезе!. .“ Той е още в ония думи, с които преди заминаването си на с служба в Букурещ отговори на въпроса ми — дали не му е тежко, че отива в Румъния, която бе заграбила любимата му Добруджа — думи, в които звънтеше ехо от гласа на неговия Серафим — : „Знаеш ли, обичам ги — влася́та. . .“

Той беше мъчен човек. Между него и другите почти винаги се чувствуваше разстояние и студенина, но в сдържания и понякога неприятен облик нямаше високомерието на парвеню, а дълбоко съзнание за значителността на делото, което вършеше и което бе негова съдба. И затова бодливата обвивка мигновено се стапяше, когато хората, сред които се намираше, и нещата, за които говореше, му биваха близки. Една атмосфера на мекота и хумор обкръжаваше тогава личността му — и тя е

характерна също тъй и за неговото творчество. Писател на военни разкази, в него не ще намерите ни една злобна, ни една жестока дума, никаква стръвна омраза към врага, а само — или тържествен, лиричен апотеоз на победата, или тъжнофилософска и поетична резигнация, която звучи и в оня знаменит стих на Дебелянов: „Мъртвият не ни е враг!“

Неговата известност дойде някак неочаквано; той беше печатил вече, но малцина го знаеха. И ето че в списание „Звено“ бе поместен през 1914 г. неговият фейлетон „Те победиха“ — една литературна вариация, ако бих могъл да се изразя така, върху скулптурната група „Те победиха“ на Иван Лазаров. От тоя ден името на Йордан Йовков стана познато. От тоя ден неговото възлизане в кръгозора на българската художествена литература продължи непрекъснато през отредения му кратък четвърт век; неговите творчески задачи всеки ден се разширяваха и углъбяваха, в погледа му се утаи мъдрост, а средствата на неговата литературна работа, сечивата на писателя, бяха вече годни за най-блестящи завоевания. Така, чрез класичната простота на израза той създаде свой собствен стил и стигна до изумителна чистота и експресивност на езика в оная чудесна книга „Ако можеха да говорят“, която бележи върха на неговия художествен път.

В разговорите преди смъртта му все в същата сладкарница „Цар-Освободител“ всеки нов път бивахме учудени от неподозираната култура на писателя, който сам бе стигнал до вечните извори на изкуството и черпеше от там своята жива сила. Той знаеше много и неговият остър и ясен ум търсеше винаги същината на нещата и преценяваше сигурно и категорично. Той даваше особено цена на древните историци — Тацит, Тукидид, Тит Ливий и другите, които четеше на френски и които го учеха на непостижима простота. Той се възхищаваше от Мериме — истинския родоначалник на реализма, както казваше той; ала неговата най-голяма обич си остана все пак Лев Николаевич Толстой, чийто „Севастополски разкази“ и „Казаци“ тежаха според него повече от „Война и мир“ и „Хаджи Мурат“. И в тия ненагласявани беседи, колко лапидарно изразени, ярки и дълбоко промислени неща сипеше той, като някакви бързи сентенции, които днес биха могли да дадат материал за сума доклади по „литературно майсторство“.

Той не е регионален писател, както съвсем повърхностно го бяха окачествили някои. Той е напоен с духа на цялата наша земя, която обичаше с такава страст, с каквато неговите герои обичат; той принадлежи на оня величав български род, който даде най-вдъхновените мъже на племето ни — Петко Славейков, стария земляк на Йовков, неоценения до днес жеравненец — Захари Стоянов и патриарха на българската литература Иван Вазов. Само че той отиде далеч пред тях, той дори изпревари времето си, както става винаги с големите художници, чието дело е повече в утрешния, отколкото в днешния ден. Защото наистина заблуждение е, че творческата същност на Йовков се измерва само в ширина. Никой досега не е обгърнал цялостно и не ни е разкрил с проникновение оония скрити глъбини, трептящи от хиляди съзвучия, оня субтилен живот, заключен в „Песента на колелетата“ или в „Дрямката на Калмука“, или в „Индже“, или във „Вълкадин говори с бога“, в „Дядо Давид“ или в „Нощен гост“ от „Ако можеха да говорят“, дето българската реч се преобразява изведнъж в поезия от световен мащаб. И аз мечтая отсега за оная книга, която чака да бъде написана, за да ни открие „Непознатия

Йовков“, както другаде откриват „Непознатия Стендал“ или „Непознатия Балзак“.

Нашите спомени. . . Нашите спомени — какво ще ви дадат те днес? Ще ви възкресят ли поне една черта от образа на човека, когото не сте видели и който като всички не бе лишен от слабости и недостатъци? И дори да биха успели, какво би прибавило то за вашето проумяване на писателя? Те ще имат цена единствено като свидетелствуване за събития и в никакъв случай за психологични изследвания. Защото загадъчният процес на творчеството никога не ще бъде разбулен и никой не може да установи истинските взаимодействия между физическия човек и неговата духовна дейност. То е като ония пещерни реки, които минават през неизвестно какви страшни преизподни в дълбоката утроба на земята и от които ние виждаме само огромните водопади на повърхността, огрени ослепително от слънцето и бучащи съзвучно като хармониуми. Затова единственият и най-сигурен свидетел за образа на твореца си остава неговото дело. Или както великолепно е изразил тая мисъл Дьолакруа, в няколкото думи, които вече цитирах някъде:

„В художественото произведение има една значителност, която човекът няма. . .“

Три-четири години след злокобната дата 14 октомври бях натоварен с едно тъжно задължение: да поръчам тук и да изпратя в Хисаря паметна плоча, която неговите пламенни почитатели, собственици на къщата, дето той бе живял преди смъртта си, взидаха в стената на зданието. Днес тая къща е почивен дом на българските писатели — и на плочата се чете:

„Тук живя от 19 септември до 11 октомври 1937 година писателят Йордан Йовков“.

Приживе жилото на завистта и простащината рядко се насочваше към него: той беше признат и почитан от всички и неговите книги бяха най-сигурната броня срещу всяко покушение към личността и делото му. И не е ли странно, че тъкмо след смъртта, която помита всичко нищожно и временно около човека и събитията, отнасяйки ги в друг план — извисен и недосегаем, не е ли странно, че тъкмо няколко години след смъртта му, в един момент от нашата недалечна действителност, неговото дело трябваше да бъде оспорвано и наново преценявано? Малки по ръст хора, чиито имена дори утре не ще се помнят, се опитаха да засенят това светло име и да го отминават с мълчание. Ала неговото дело не се бои от никакви проверки и няма нужда от ничия защита. Неговото дело въпреки всичко върши непрекъснато и триумфално своята чудодейна работа и днес стотици хиляди българи споменуват името му с обич и с национална гордост. Днес вече не може да има хитрини, нито премълчавания: има само блясък, в който образите на писателя и на народа се покриват — неотделими един от друг и неуязвими.

☆

СТЕФАН ВАСИЛЕВ

ЗА НЯКОИ ТРАГИЧНИ МОТИВИ В ЙОВКОВОТО ТВОРЧЕСТВО

Един от основните въпроси в творчеството на Йордан Йовков е въпросът за трагизма в живота и художественото му отражение в изкуството. Писателят умее да види и да предаде с неотразима сила трагичното начало в действителността. С най-добрите си работи той убеждава по художествен път, че трагизмът може да се предизвика не само от непосредствените, присъщи на дадено време материални условия и обстоятелства, но и от редица индивидуални качества и особености, придобити през хилядолетното съществуване на човечеството. По този начин Йовков показва, че тези качества и особености, които в края на краищата са формирани пак при определящата роля на материалните условия (само че не на сегашнате материални условия), имат относителна самостоятелност и твърде често оказват голямо, дори решително влияние за съдбата на човека. Такова художническо отношение схваща, макар и недостатъчно, икономическите причини, без да игнорира и другите фактори и обстоятелства за съществуването и проявата на трагизма. То, при все че увеличава опасността от грешки при художественото отражение на действителността, разкрива големи възможности за всестранното и задълбочено изобразяване на живота. Благодарение на него, в някои от най-добрите си произведения Йовков успява да достигне истински върхове на художествено майсторство при отразяване на трагичното в действителността.

Голямата наблюдателност и реалистичен усет не позволяват на писателя да се придържа нито само или главно към схващането за фаталната предопределеност на трагичното начало в живота, нито само или главно към разбирането за „чисто“ и „изключително“ вътрешния, психологически характер и обяснение на трагизма. В повечето случаи той свързва съществуването на трагизма както с икономическите условия, така и с другите фактори и обстоятелства, при които се проявяват нещастията на хората.

В един от най-хубавите си разкази — „Балкан“ например Йовков показва, че големият „трагизъм“ на кучето, който олицетворява трагизма на хората, идва от придържането към старите, изменили се условия на живот. Балкан е свикнал да живее на точно определено място на границата. Той е привързан към това място и към работата, която върши, до такава степен, че когато се налага да напусне граничната застава край Люляково, е неспособен да се приспособи към новите условия. Почти робската привързаност към определени условия на живот, липсата на гъвкавост в други случаи и при други обстоятелства би се приела като

недостатък и слабост. Ако става въпрос не за животно, а за човек, тя би била доказателство за консерватизъм и закостенялост. Тогава трагичната съдба може да се приеме като естествено и заслужено възмездие, като логична последица от слабостта на човека.

„Трагизмът“ в участта на Балкан обаче е от друг характер. Макар и породен от неспособността на животното да се приспособи към новите условия, той се свързва от писателя не с консервативна, а с дълбокопатриотична, прогресивна идея и чувство, изразяващи непримиримостта на хората към окупирането на родния край и готовността им да водят решителна борба за изгонване на нашествениците. Привързаността на кучето към граничната застава се оказва по този начин олицетворение на човешката любов към родния край и към свободата. На тази основа се изгражда и засилва привързаността на селяните от Люляково към граничното куче. Така и читателят възприема неспособността на Балкан да се приспособи към новите, изменили се условия, виждайки в нея нещо свое, желано и приемливо.

Йовков обаче като голям писател не се задоволява с постигнатото дотук. Установената веднъж връзка и общност между Балкан, жителите от Люляково и читателя е за него не крайна цел, а средство за постигане на нови художествени обобщения, на ново, още по-голямо емоционално въздействие. Кулминацията на трагизма се достига чрез по-нататъшната активност на Балкан, чрез твърдата му решимост да се бори за завоюване на загубеното. Сега на първо място стои привързаността към Радуш. Малкото войнишки следи, запазени в облеклото на Радуш, вдъхват надежда у кучето, карат го да вярва, че е намерило съюзник. Постепенно Балкан „разбира“ илюзорността на очакванията си и близостта му към Радуш охладнява. Тогава той се заема сам с изпълнение на трудното дело. С ежедневните си упорити обиколки по бившата граница той като че ли зове хората на борба срещу поробителите. Така привързаността към заставата и стремежът да се възстановят старите условия на живот прерастват в изпълнение на висш човешки дълг.

Твърде интересно обаче е, че и в този случай Йовков не довежда очовечаването на животното до краен предел, че и тук той запазва художествената мярка. Като описва завръщането на кучето в Люляково или като предава трогателните му самотни обиколки по границата, писателят напомня с редица детайли, че Балкан върши всичко не толкова като съзнателно същество, а че много от постъпките му се определят от силата на навика и на инстинкта. Израз на полусъзнателното—полуинстинктивното, свързано с житейския опит и навици, отношение, е първоначалната привързаност към Радуш например, механичната, макар и поразяваща с емоционалността си обиколка по границата, както и задържането с часове пред каменния зид. До същия зид преди това Георги — един от граничарите — е разговарял с Цвята. С тези загатвания и нюанси Йовков свързва художествената илюзия с жизнената правда, като напомня убедително, че все пак описва поведението на неразумно същество, на животно, а не на човек.

С това той постига не само по-голяма правдивост на изложението, но и усилва колорита на описанието и повишава интереса на читателя. Същевременно писателят не престава да внушава, че става дума за почти човешки в настойчивостта си усилия на Балкан да се прогонят румънците и да се възвърне „старият ред“. Той говори за голямото, почти човешко отчаяние, което завладява кучето след редица неуспешни опити да по-

стигне тъй желаната и скъпа цел. „Но понякога — пише Йовков — той изпадаше в странна и тежка меланхолия. На ласките отвръщаше хладно и дори никак не отвръщаше, вървеше бавно и лениво, опашката му увисваше повече, но сега очите му горяха и в тях се четеше такава скръб, такова нямо и страшно страдание, че трогваше и смущаваше всеки, който го срещнеше. В такива дни той дори се отказваше и да яде, или ако хапнеше неохотно и съвсем малко, като че правеше това повече от някаква покорна и кротка послушност“. И по-нататък: „Надвечер, когато почти забравяха за него и бяха престанали да го следят, чуваха го да вие пресипнало и грозно. Балкан стоеше на върха на могилата, вън от село. На зачервеното небе, след залез слънце, виждаше се черния и като че необикновено голям силует на кучето, приклекнало на задните си нозе, с издигната към небето глава. Рядко можеше да има нещо по-зловещо и по-болезнено страшно от тоя вой.“

Чрез постигнатата максимална степен на обобщение, Йовков разкрива цялата дълбочина и сила на трагичното състояние. Тук той развива пределно ясно основната идея на разказа, без да я обяснява или обосновава. Тази идея, внушена художествено по косвен път, засяга основните страни и ценности на живота изобщо. Тя по-специално показва, че смисълът на човешкия живот е в правилно поставената цел, в изпълняваната с любов задача. Тази цел и задача включва в себе си и любов към труда, и любов към творчеството, и смелост, и жертвоготовност и... всичко. А когато лишат човека от нея — животът губи смисъла си. Това е най-големият трагизъм, най-голямото нещастие, което може да сполети хората.

В други случаи Йовков рисува трагизма сам по себе си, като нещо дадено, без да разкрива причините, които го пораждат. Така постъпва той в „Светата нощ“. Изгасващият както със съзнанието, така и с физиката си старец в нощта пред Великден с последни сили се опитва да премине границата, за да отиде при дъщеря си и внучетата си, които не е виждал от дълго време. Когато го залавят, той, изтощен до краен предел от напрежение, може да каже само едно — че иска да отиде при дъщеря си и че е гладен. Трагедията на човека-развалина, изгубил почти напълно човешкия си образ, който няма никаква друга радост, освен надеждата да види близките си, потърсва дълбоко със суровостта и жестокостта си. Отчаяният опит на стареца да постигне последното малко щастие, което все още може да вземе от живота, все пак не поражда песимизъм и безверие, въпреки безперспективността си. То манифестира благородството и възвишеността на човека, показва несломимия му стремеж към щастие и радост. Този оптимизъм „през сълзи“ характеризира дълбоката хуманност и светлата вяра на писателя, показва волята му да служи на положителното и светлото начало в живота.

С някои загатнати моменти в разказа писателят все пак дава възможност да се открие коя е основната причина за трагедията на стареца. „Не дрехи — пише той — а някаква купчина от дрипи, мокри и изцапани с кал и тиня, покриваха уродливото тяло“. „Купчината дрипи“ достатъчно ясно говори за социалното положение на героя. Този нещастник, както изглежда, лишен от земя и всичко необходимо за съществуване, е работил цял живот като роб на „благородни и умни“, според автора, чорбаджии като хаджи Апостол от „Край Места“. Непосилният труд и жестоката експлоатация са отнемали все повече и повече човешкия му

облик, а мизерията го е лишавала и от най-обикновената радост — радостта да види дъщеря си и внучетата си. Това обаче са изводи, които не следват естествено и непринудено, а които могат да се извлекат като че ли „между другото“.

В случая Йовков допуска известно невнимание към социалните условия и причини, към социалната обусловеност на трагичното. Той дори свързва трагическата ситуация с религията. Старецът попада в ръцете на смахнатия в набожността си опълченец Чалю, най-важното занимание на когото е да чете и подчертава с молив евангелието. Този човек взема под свое покровителство стареца, издействува от артелчика храна за него, той вероятно се моли и за спасението на душата му. Писателят определено внушава, може би мимо съзнателните си намерения, че изходът от нещастията трябва да се търси във вярата и смирението пред бога.

По този начин в един и същи разказ и дори в един епизод от даден разказ, Йовков разкрива различните тенденции, които се борят в творчеството му. От една страна, писателят показва дълбоката развълнуваност на голямото си човешко сърце пред нещастието, както и вярата си в способността на хората да се борят и да постигнат по-добър и щастлив живот. Своята вяра той манифестира с героичното възвеличаване на обречените, на тия, които умират с ръце протегнати към светлината и щастието. От друга страна, обаче писателят с незаинтересоваността си към социално-икономическите процеси и с някои свои разбирания изпада в плен на религията, иска да внуши търпимост и примирение, смирение и покорство. Тази назадничава тенденция в творчеството му бе използувана от буржоазните идеолози и от идеалистическата литературна критика в миналото. Според нашата оценка тази слабост намалява, но не обезценява прекрасните художествени постижения в творчеството му.

В „По жицата“ обаче, чрез дълбоко развълнувания разказ за нещастието на бедното селско семейство, Йовков се издига до едно от най-големите социални обобщения. Той развива с необикновено емоционално внушение социалния аспект на трагичното начало в живота, показва решаващото значение на материалните условия за щастието на хората. Със забележителна дълбочина и всестранност е дадена трагедията на бедния селски човек, който не може да се оправи във вълчите условия на експлоататорското общество, защото е „от ония меки, отпуснати хора, за които се казва, че и на мравята път струват“.

Първото впечатление, получено след прочитането на разказа, е, че в него се говори почти единствено за нещастието на младата девойка, която е тежко болна и трябва да умре преждевременно, без да вкуси от радостите на живота и без да изпълни предназначението си в него. На фона на тази главна трагедия изпъква страшната мъка на родителите, породена от безпомощността им пред наближаващата смърт. Такова впечатление твърде лесно би могло да доведе до мисълта за трагичната обреченост на човека и за безсилието му пред законите на живота. То като че ли също така може да внуши неверие в щастието на хората и песимизъм пред бъдещето. Така щеше да се получи, ако писателят не бе погледнал на проблема конкретно-исторически, ако вместо да го свърже с обстановката, за която се отнася, го бе представил като „вечен“ проблем изобщо. За щастие, той не прави това. Напротив. Още в началото Йовков дава да се разбере, че всъщност става дума не за някакъв „вечен“ проблем или за някаква „чиста“ случайност, предизвикана например от влизането на змията в пазвата на момичето, а за напълно естествено развитие

на типични обстоятелства и събития, породени в определена обществена среда. По този начин произведението се превръща от разказ само за нещастието на момичето и на неговите родители в художествено възсъздаване на социалната основа на трагичното в определено време.

Трагедията, за която се говори в произведението, нито започва, нито свършва с разболяването на девойката. Болестта, върху която е построен разказът, е всъщност само най-високата точка, върхът в развитието на едно нещастие, което следва своя закономерен ход. Това нещастие е неразделно свързано с невъзможността на селянина-баща да се приспособи към условията на времето, в които е поставен да живее. Този кротък човек не разбира и не може да разбере законите на буржоазното общество, не може да се съобразява с тях, тъй като те са органически чужди на природата и същността му. Той е прекомерно добър и честен, за да може да лъже и ограбва другите. Законите на собствената му човешка природа влизат в неразрешимо противоречие със законите на капиталистическото общество. Това го обрича по начало на несрета в живота, като определя основата на почти всичките му нещастия. И тази основа е, както се вижда, бедността. Героят е и ще остане беден, защото притежава такива лични качества, които го правят годен не да ограбва, а да бъде ограбван в условията на буржоазния строй.

Още в началото на разказа Йовков успява само в две изречения да предаде тази важна особеност в личните качества и съдба на селянина, от която зависи и нещастието на цялото му семейство. Той пише: „Висок, едър човек беше; но че е сиромах и като че ли сиромах се е родил — и това си личеше: ризата му беше само кръпки, едро и неумело шити, поясът му оръфан, потурите — също. Беше бос“.

Това е единствената пряка характеристика на героя, която се дава в целия разказ. От нея обаче читателят научава повече, отколкото, ако се запознае надълго и нашироко с личните качества или живота на селянина. В случая писателят постига психологическа характеристика на образа не чрез статично-описателно или чрез динамично изявяване на най-важните качества на героя, а чрез подбиране само на една единствена, но за това пък най-съществена негова черта и особеност. При това тази черта е не най-важна изобщо по преценка на автора, а най-важна от гледна точка на поставената художествена задача — да се разкрие характерът и същността на изобразявания трагизъм. По този начин Йовков излага образа на героя по-ясно и по-определено, отколкото чрез най-подробно описание или чрез най-пълна характеристика, която, ако се направи, вместо да доизясни, би по-скоро замъглила главния проблем.

От друга страна, чрез подчертаване само на най-важната особеност, авторът, без да доизкаже всичко, осигурява богат подтекст на изложението, дава възможност на читателя не само да възприеме пасивно предадения материал, но да се намеси активно в него, като доосмисли и доизясни за себе си образа. Така се подхранва и мисълта, и чувството, и въображението му.

Йовков подчертава, че бедността е изходен пункт, основна, но не и единствена причина за трагизма на селянина и на неговото семейство. Оказва се, че децата, които той има от отрудената си, измъчена жена „не траят“ — както се изразява героят пред Моканина — и умират още докато са малки. Единственото момиче, което оживява, е най-голямата им радост и надежда. „От устата си съм отделял — казва бащата — да му купя нещо, да му направя дреха, та да не му е мъчно като гледа дру-

гите. Нейсе, даде господ запазихме го досега. А от някое време — зачама. Няма нищо, а вехне. Слушам, думала на майка си — мъчно ѝ било, че дружките ѝ се изпоженили, а тя още стояла. „Що се кахъриш, бе чедо, думам ѝ, и твоя късмет ще излезе. Що гледаш другите? — богати са. Сегашните ергени тъй са — богати жени търсят. И ти ще се ожениш, гледай си работата, не си престаряла.“

Ясно е, че както смъртта на малките деца, така и изоставането на оцелялата с такъв труд и жертви мома, изправена пред опасността да не се омъжи, са предизвикани от икономически причини, от бедността на героя. Тежкият, изпълнен с непосилен труд и лишения живот на бедното семейство е, както изглежда, причина и за преждевременната смърт на малките деца. Пак тя, бедността, е причина и за неомъжването на момата. А физическата и психологическата неудовлетвореност на неомъженото младо момиче и мъката на родителите за него водят към такива страдания и към такъв трагизъм, който трудно може да се понесе.

Случайността със змията, която полазва девойката на нивата по жътва, се оказва по този начин не „чиста“ случайност, изолирана от целия тогавашен живот на семейството. Чрез нея се довършва това, което по един или друг начин трябваше да стане. Тя е само външната страна и кулминационната точка на един в същността си социален процес, който постепенно убива дъщерята и отнема последната радост и утеха на нещастните родители. Така Йовков смъква маската на предопределеността и на трагичната обреченост, за която в други свои разкази твърде определено загатва.

Ако се спрем на друга, сравнително по-голяма работа на писателя — „Последна радост“, ще видим, че успехът ѝ в най-голяма степен се дължи на сполучливо предадения трагичен образ на главния герой Люцкан. „Нещо много оригинално, полусмешно и полусериозно — пише той — имаше в характера, и в самата фигура на Люцкана, тъй добре позната на мало и на голямо. Тоя кротък и простодушен човек можеше да има само едно настроение: някаква възторжена мечтателност, някакво тихо и самодоволно блаженство, за което сякаш нямаше никакви видими причини. Тая безгрижна и безобидна душа на птичка божия, която нито жъне, нито сее, а се задоволява само с хубавото слънце и въздуха, който диша — беше определила и самата му професия. Но Люцкан продаваше цветя само през пролетта и лятото. В града нямаше никъде топъл цветарник и през зимата не без скръб и без мъка той трябваше да сменя занятието си с друго, не тъй почтено и красиво: продаваше семки, фъстъци и лешници“.

Още първото изречение от тази характеристика разкрива дълбоко противоречивата трагична натура на Люцкана. Тоя човек с „безгрижна и безобидна душа на птичка божия“ се различава от останалите жители на града преди всичко със страстната си любов към красотата и доброто. Неговата поетична душа не може да се помири със сивата делничност и грубата практичност на обикновеното всекидневие. Той търси в живота истински хубавото, което извисява човека и го прави човек.

Стремежът към действителни човешки ценности, към красота и любов, към подвиг и вдъхновение определя положителната страна на неговия характер. Той е основа и за оригиналността и за екстравагантността му, той е, който вдъхва уважение. Другата, отрицателната или поточно трагичната страна в образа на бедния продавач се определя от неумението му да съчетае идеала си за красота и щастие с реалния живот,

с грубата практичност и суета на хората, които го заобикалят. Това неумение не само го прави смешен и смахнат в очите на другите. То, което е по-важното, го довежда до конфликт с реалната действителност и му отнема възможността да участвува действено в живота. По този начин по начало ценният човек, човекът, който при други условия би могъл да твори прекрасно, се превръща в жалък фигурант, в чудак, който служи за смях на еснафите.

Първият въпрос, който възниква от тази постановка на проблема, е за причините, обуславящи трагизма на героя. Писателят дава да се разбере, че те трябва да се търсят преди всичко в самия Люцкан. Той е попростодушен и по-наивен от другите, поради което няма възможност да се ориентира правилно в живота, да вижда истинската стойност на нещата, да оценява реалната им сила и значение. Възторженият поклонник на красотата, без да е малоумен в буквалния смисъл на думата, не е в състояние в повечето случаи нито да съобразява правилно, нито да прави нужните изводи. Затова по-голяма част от възрастните го смятат за смахнат, а младежите най-безцеремонно се гаврят с него. „Те — пише Йовков — пощуряваха, дърпаха полите на редингота му, удряха с юмруци бомбето му и го докарваха чак до ушите му или пък просто го тръшкаха в земята, за да видели, както казваха, празник ли е утре или делник. Работата стигаше до кавга, от която, разбира се, пострадваше пак Люцкан: обиден и разплакан, той се изскубваше из ръцете на мъчителите си с изпомачкано бомбе и разкъсан редингот, раздвоен отзад като опашката на ластовичка“.

Но за трагедията на Люцкан от първия период, т. е. от периода на мирновременното „щастливо“ живеене в градеца, имат съществено значение и общественоисторическите условия на времето. Класовото антагонистическо общество не само не намалява, но задълбочава в много голяма степен нещастието на цветаря. То вместо да облекчи или дори да премахне, задълбочава недостатъците му. Материалната бедност на продавача на цветя позволява на хората да се отнасят нечовешки жестоко с него, да го обиждат, да му се присмиват и да го презират. За да се защити от това господарско отношение Люцкан се затваря в себе си в някакво тихо и самодоволно блаженство, „за което сякаш нямаше никакви видими причини.“ Без външни видими причини, въпреки обидите на хората, той остава щастлив, защото запазва дълбоко в сърцето си красотата и добрината, към които се стреми така упорито натурата му. По този начин нито материалните несгоди, нито жестоките оскърбления са в състояние да смутят „тишината и блаженството на душата му“.

Не може да се отрече, че тази своеобразна защита показва силата на Люцкана, разкрива у него характер и воля. Чрез нея се утвърждава величието на благородните човешки пориви. Но тя, тази своеобразна защита, има и много „опаки страни“, които довеждат до още по-отрицателни резултати. Чрез нея Люцкан задълбочава още повече пропастта между себе си и действителността, като се насочва по пътя на илюзията. Меродавно и определящо за него все повече започва да става не това, което реално съществува, а това, което той изживява, което той мечтае, което му се струва, че съществува. От друга страна, чрез затварянето в себе си той се лишава окончателно от възможността да действува, да помага и да се бори за победата на прекрасното в живота.

Би могло да се помисли, че с продаването на цветя Люцкан все пак се издига ако не до положението на борческа, то поне до положението

на действуваща личност, която според възможностите си, при условията, в които живее, не скръства безпомощно ръце, а прави каквото може за утвърждаване на красотата в действителността. За същото като че ли говори и почти детският ентусиазъм, с който го посрещат всяка празнична вечер пийналите съграждани в бирария „Съединение“. Те го викат настойчиво, купуват цветята му и се радват. Той следователно им е нужен и полезен доколкото с цветята разпалва и задоволява порívите на хората към красота и нежност. Такъв момент безспорно има, особено що се отнася до младежта. Той обаче е именно момент, който нито разкрива характерното в отношенията на хората към героя, нито показва действителната му роля в живота на града. Оказва се, че и в празнични дни Люцкан е преди всичко обект на закачки и смях. Йовков изрично подчертава това: „Купуват цветя от всички маси. Купуват ги нé толкоз за самите тях, колкото да се посмеят от сърце на нечаканите и весели фрази, с които Люцкан подава всеки стрък и които напомнят пророческите наричания, когато се вадят пръстени“.

Колко много говорят тези няколко думи и за развеселените граждани, и за вдъхновения цветар. . . От тях става ясно, че Люцкан в очите на гражданите е не толкова радетел за красивото и прекрасното в отношенията между хората, какъвто би могъл и би трябвало да бъде, колкото обект за забавление и присмех. За никаква действена роля на героя в живота следователно не може да става дума. Той отначало до края си остава пасивна, съзерцателна личност, която само мечтае, но не може да действува. В това и се състои дълбокият трагизъм на образа.

„Благосклонното“ отношение на инженера осакатява окончателно богатата поетична душа на Люцкан. Изхождайки от своите лични любовни сметки, той тласка бедния продавач във фатална за него насока, като развихря и без това силната му склонност към илюзии и въображения. Разкритата „тайна“ за символичното значение на цветята е последният решителен тласък, който го отделя от действителността и го насочва към миража. За него вече започва да съществува не толкова цветето със своята нежна красота, колкото неговият скрит смисъл. По този начин възторженият поклонник на красотата се превръща в празен резоньор, в полупобъркан чудак, който след „продължителна дресировка“ започва да повтаря заучени фрази и да се кланя галантно. „Големият успех“, който постига Люцкан с тази своя „наука“, се оказва едно от най-големите му нещастия. Този „успех“ раздвоява с още по-голяма сила и без това раздвоеното му съзнание, като го откъсва до голяма степен от действителната красота на действителността и го насочва към фантастичното и въображаемото.

Втората част на разказа разкрива по съвършено категоричен начин ролята на обществените условия в трагичната участ на героя. Войната, в която е принуден да участвува и Люцкан, тази „птичка божия“ окончателно разрушава не само физиката, но и психиката му. Когато на фронта Вълчо — един от съгражданите му — поглежда към него, не може да го познае: „Някакъв непознат човек стоеше пред него, облечен сякаш за посмешище във войнишка униформа. Шинелът му беше извънредно голям, ръкавите криеха ръцете му, паласките му висяха, сухарната торба се мотаеше под коленете му, като торба на просек. Но най-чудното в тая странна фигура беше големият дървен кръст, пришит отпред на фурашката му. Под тоя кръст и под тая фурашка се гушеше изрито и бледо лице, с хлътнали и угаснали очи, които сякаш се оживяваха само от отра-

женията на големия огън. Полуспуснатите клепачи придаваха на тия очи кротък, мечтателен поглед. Изведнъж Вълчо се досети кой беше тоя чуден човек.

— А, Люцкане! — учудено извика той. — Ти ли си? Не мога да те позная. И ти си тука, значи. Е, ще вземем ли тогава Цариград!

Вътоломей посочи с очи на Вълча големия кръст върху фуражката на Люцкана, смигна му лукаво и каза:

— Люцкане, кажи му! Кажи му, ще вземем ли Цариград, или не!

Лицето на Люцкан доби нещо важно и самоуверено.

— Цариград е наш — започна той. — Кръстът ще победи полумесеца. Ще победи. Честният кръст е туй и православната вяра. Бог не помага на некръстените. Ето ги — направихме ги пух и прах. С какво? — С кръста.“

Тежките физически изменения обаче, които топят постепенно слабото тяло на героя, не пощадяват още повече психиката му. Напротив — тъкмо на нея те нанасят най големите поражения, довършвайки делото на безсърдечните съграждани. Верен на себе си, Люцкан продължава да се бори срещу новите изпитания по същия начин, по който се бори и срещу присмеха и подигравките на хората. И тогава, и сега, той се насочва към душата, която, както се надява, ще го избави от ужасите на действителността. Докато в спокойната мирновременна обстановка в града му оставаше все пак любовта към прекрасното, в стихията на войната не му оставаше нищо друго, освен вярата в бога. И Люцкан се насочва с цялата сила на емоционалната си натура към него. Така той стига до религиозната самопсихоза и до. . . чудодейната сила на кръста. Вярата в бога обаче окончателно помрачава съзнанието му и го превръща в жалка развалина. Крещящото противоречие между войнствената реч и безпомощната фигура на човека, върху лицето на който се чете „едва-едва понесено страдание“, разкрива кулминационната точка на трагичното.

Трябва да се подчертае обаче, че трагичната безнадеждност в случая произтича не толкова от физическата слабост на героя и от душевните му усилия за нейното превъзмогване. И при най-слабо тяло човешкото съзнание е в състояние да се издигне над безизходицата, да преодолее трагизмът и да стигне до героизъм. Безизходността на трагизма, който преживява Люцкан, се определя преди всичко от назадничавостта на идеала му, от непредотвратимия разрив на този идеал с действителността. Голямата заслуга на писателя се състои в това, че успява да предаде пълнокръвно проявите на това противоречие в зависимост от различните условия, в които живее Люцкан, и неизбежния му логически завършек.

Както във всички най-добри работи на Йовков, така и тук гибелта на героя не навява песимизъм и униние, а вдъхва вяра в силите на човека, неговия величав стремеж към красота и щастие. Как постига писателят това? Как успява дори чрез падението и гибелта на героя да утвърди принципите на хуманността и на красотата? До това забележително постижение Йовков стига чрез дълбоко вълнуваща художествена изява на човешките пориви към красотата и прекрасното в живота.

Безгранично е щастието, което Люцкан изпитва, когато при преминаване на войските през гр. Странджа получава бялата хризантема „с нежни и чисти като сняг листа“. Този подарък изтръгва героя от вцепенението, в което е изпаднал, връща го към действителността, показва му, че въпреки всичко красотата не може да загине. Затова, накичен с бялото цвете — символ на младостта и щастието, той, макар и отмалял както

никога до тогава, крачи с блаженство в очите след другарите си. И когато разгневеният войник без причина и без повод, само от раздразнение и злоба, смачква в краката си бялата хризантема, той сякаш смачква самия Люцкан, убива и последната искрица на вяра и жажда за живот, проблеснала в душата му. Героичният предсмъртен порив на почти изгубилия съзнание Люцкан към бялата лайкучка обаче показва, че няма такава сила, която би могла да изтръгне напълно човешкото от човека, да пресуши вечния му стремеж към красота и щастие. С този порив героят се изправя пред нас, колкото и парадоксално да звучи това, като пример за подражание.

В „Една торба барут“ Йовков описва трагедията на слабохарактерния човек, който няма сили да се бори с живота и със собствените си недостатъци, но разбира ясно падението си и страда мъчително от това. За художественото предаване на този вид трагизъм писателят се спира само на последния, решителен период от живота на героя. По този начин той типизира както най-съществените му лични качества, така и най-характерните му прояви, като се избавя от обикновеното правдоподобно, но не достатъчно целенасочено описателство.

Основните насоки, в които се проявява безпомощността на героя — дядо Моско, са три: липсата на реалистичен усет за живота и на умение да се оправи всред безмилостните хора, безсилие, породено от любовното увлечение по една жена, която обича не него, а парите му, и непреодолима слабост към алкохола. Дядо Моско пристига в Антимово с големи амбиции — да спечели милиони. Той е убеден, че в хумата, която вадят край селото, ще се открият други, много ценни находища, които ще му донесат огромни печалби. Тази съблазнителна перспектива го кара да бърза в предприемаческите си планове и действия. Вдъхновен от нея, той откупва хумниците, наема много работници и започва работа с голям замах. Фабриките, до които се изпраща цял керван от каруци с хума за мостра, обаче не само не искат още стока, но дори не отговарят за получените, тъй като не им е нужна. Така кандидатът за милиони за кратко време и съвсем напразно загубва и това, с което е разполагал.

Този печален край показва безпомощната донкихотовска природа на героя. Дядо Моско е от хората, които вярват повече на илюзиите и амбициите си, отколкото на реалната действителност. Само така може да се обясни повече от лекомисленото хвърляне на толкова средства в предприятие, което разчита на случайност.

Единствено тази слабост да притежаваше героят и тя би била достатъчна да направи нещастен както него, така и близките му. Дядо Моско обаче не е само непоправим мечтател, който се ръководи повече от субективните си желания, отколкото от реалните факти. Той е същевременно до такава степен безволев човек, до такава степен пристрастен към виното и ракията, че се превръща в жалка дрипа, лишена от най-елементарно човешко достойнство. Докато има пари дядо Моско гуляе по цял ден в хана при Сарандовица, като оставя работата в хумите да се контролира от надзирател. След като свършва парите и след като Сарандовица престава да му обръща внимание, той започва да продава инструментите си, а когато пропива и тях, започва сам да вади камъни, за да утоли жаждата си. При това дядо Моско разбира напълно, че не трябва така да постъпва и страда от безволието си. Когато получава писмо от къщи, той го прочита набързо, с разтреперани ръце, и се опитва веднага да го

забрави. „Но останаха думи, които и сега, като нажежени, се въртяха пред очите му:

„Прави, струвай, ела си. . . Димка е болна, аз по цял ден ходя по чужда работа, срам ме е да гледам хората. . .“

Дядо Моско се замисли, сви се и като че се смали на мястото си. Той пак гледаше към зелените круши, но не виждаше нищо. Не чуваше и кукувицата.

Да работи той повече не можеше. Стана, наметна си палтото и бавно се упъти към Антимовския хан.

Като стигна там, той тъй тихо, тъй незабелязано се промъкна и се сви в едно кюше, че отначало никой почти не го видя.“

И след това известие той не може да се откъсне от гибелните си страсти. Съзнанието за собствена вина вместо да го активизира, парализира още повече силите му. Трагичната му страст към спирта проличава още по-ясно след идването на сина му Йонко, изпратен да придума бащата да се върне у дома. Дядо Моско гледа закърпените дрешки на 14—15 годишния си син и сълзи задавят гърлото му. Увещанията на момчето да си отиде, защото Димка е много болна, се приемат от стареца без възражения и той обещава на следния ден да прибере багажа си и да тръгнат.

„Него ден дядо Моско работи малко и надвечер, когато старите му привички се обадиха пак, той се накани да иде към хана.

— Тате — каза Йонко, — да не ходим на кръчмата. Мама тъй заръча. . .

— Не мога бе, синко, какво да правя. Аз няма да пия много. Ще поседим и ще се върнем.

Но, както винаги, дядо Моско се напи. А драго му беше, че има такъв син и все за туй приказваше на Сарандовица“. Измъчван от срам и разкаяние, на другата сутрин дядо Моско уверява сина си, че до вечерта ще се приготви и на другия ден ще си отидат. И това продължава до тогава, докато Йонко, свикнал с навиците на баща си, започва да се шегува: „Ще отидем до хана и ще се върнем!“

Третата основна причина, която обуславя трагизма на дядо Моско, е увлечението му към Сарандовица. За тази не само нещастна, но и пагубна любов на героя към ханджийката писателят почти не говори. За нея той само загатва както чрез поведението на стареца, така и чрез подмятанията на учителя Палазов и на Червенаков. И все пак читателят ясно долавя тази любов, чувствува ролята ѝ за поведението на дядо Моско. Под нейно влияние той, докато има пари, занемарява работата си и се заселва в хана. Под нейно влияние, както изглежда, слабостта му към алкохола се превръща в непоправим порок. Под нейно влияние, а не само от срам пред семейството, той не може да се върне у дома.

Дядо Моско разбира, че Сарандовица е била любезна с него само заради парите му, вижда, че тя флиртува с всеки, от когото може да изтръгне някой лев, ала няма сили да се освободи от влиянието ѝ. Напротив, то като че ли става толкова по-голямо, колкото по-безскрупулна и себична е Сарандовица към дядо Моско и към другите си обожатели. Старецът ревнува Сарандовица от всички, които се ползуват с благоволението ѝ. Когато е трезвен, той няма кураж да покаже това, но когато е пиян чувството му излиза наяве, разкрива истинската си неукротима сила.

Гневните изблици на стареца му донасят още по-големи унижения. Другите се смеят над нещастието и слабостта, а веднъж Калмука го изхвърля на улицата. Въпреки всички унижения, дядо Моско продължава

да идва в кръчмата и да се опива от ракията на жената, която все повече и повече го погубва. За него вече окончателно престава да съществува друго освен почти ненормалното му увлечение към тая, на която е дал всичко, каквото има, без да получи от нея нищо друго, освен унижение и подигравки. По този начин в любовта към Сарандовица се събират като във фокус и се развиват до възможната най-голяма степен ония трагични слабости на героя, които го тикат към нравствено-психическа гибел.

В „Стари хора“ чрез нещастието на дядо Васил и баба Вълa Йовков показва многостранната причинна обусловеност на трагичното начало в живота. Разказът е красноречив пример за това колко неправилно е да се абсолютизира една от причините за трагизма, дори когато тя е основна и определяща. В „Стари хора“ писателят избягва да изтъкне на преден план някоя от причините за несретата на своите герои. Той просто отразява развълнувалия съзнанието му факт, без да си поставя за задача да го изяснява или да му даде непременно свое тълкувание. Зад този привидно фотографски подход към темата обаче се крие голямото сърце на художника, който проявява човечно, топло съчувствие към героите.

Нещастието на дядо Васил и на баба Вълa идва от пълната самотност, в която са принудени да прекарват последните години от живота си. Безсмислието на настоящото ги насочва с все по-голяма сила към миналото. По този начин те скъсват и последните връзки с действителността, превръщат се в невзрачни сенки, в живи мъртъвци.

Мъчителният процес на откъсване от живота, който всъщност се забелязва у мнозина старци, се дължи безспорно и на естествени — биологични и физиологични причини. Остаряването намалява постепенно жизнеността на организма, а оттам и активността на съзнанието. Измененията, които стават в това отношение с физиката и психиката на човека, колкото и естествени и безболезнени да са, неизбежно влизат в противоречие с инстинкта за самосъхранение. В този смисъл като че ли би могло да се говори за трагизъм при раздялата с живота на всяко живо същество.

По-внимателното вглеждане в проблема обаче показва, че при всяка раздяла с живота може да става дума не за трагизъм изобщо, а само за наличие на повече или по-малко трагични моменти. В някои случаи смъртта се приема дори като облекчение и желан завършек. И това става не само при тежко мъчително боледуване, но и при дълбока старост. Този на пръв поглед невероятен факт се дължи на обстоятелството, че изтощаването на физическите и психичните сили на човека понякога довежда до отслабване на инстинкта за самосъхранение. В други случаи пък вродената жажда за живот у хората се омекотява, ако може така да се изразим, от съзнанието за пълноценно изживените години и за успешно осъществените задачи. В тези случаи също не може да се говори за трагизъм, въпреки наличието на известни трагични моменти. Ето защо истинският трагизъм не се предизвиква само от перспективата на наближаващата смърт. Той предполага значително по-сериозни причини. Нещастието на героите от „Стари хора“ показва някои от тези възможни причини.

Непосредствената причина за трагичната съдба на дядо Васил и баба Вълa е загубата на сина им Радуш във войната. Смъртта на младия, неизживял живота си, изпълнен с енергия син, който е трябвало да продължи не само работата, но и рода на старците, е действително едно от най-тежките нещастия, което може да сполети човека. Самият факт, че Радуш

умира в разцвета на силите си, е ярка проява на трагизма в живота. Смъртта на момъка е предизвикана от неестествени, необусловени от нормалното развитие на организма причини. Това е едната страна на трагизма. Другата е свързана с обстоятелството, че Радуш загива преди да изпълни предназначението си в живота — преди да създаде дом и семейство, преди да успее да помогне на родителите си, преди да оплоди земята с труда си. На трето място трагизмът се определя от това, че момъкът загива съвсем млад, без да изпита по-голяма част от радостите на живота.

Трагизмът на сина обаче, колкото и голям да е, свършва за самия него със смъртта му. Остава обаче непоносимата мъка на родителите. Тя се подхранва постоянно и от непресъхващата любов към загубеното дете, и от неизличимите спомени, и от неспособността на човешката психика да се приспособи към безнадеждността. По този начин преждевременната смърт, която причинява трагизма в съдбата на Радуш, прераства в още по-голям трагизъм в живота на родителите. Те страдат и изживяват, ако може тъй да се изразим, нещастието в истинската му величина не само за себе си, но и за сина си.

Именно тази страна на въпроса вижда Йовков, когато отразява в „Стари хора“ с нищо неугасимата мъка на дядо Васил и баба Въла по убития Радуш. Същевременно с изтъкването на факта, че Радуш е убит във войната, писателят като че ли дава да се разбере, че основната причина за нещастията и за трагизма в живота на хората трябва да се търси в общественоикономическите и политическите условия на времето.

Признаването на основната, определяща причина обаче не изключва, а обратно, предполага търсенето и откриването и на редица други фактори и обстоятелства, които оказват влияние върху конкретното явление. В разглеждания разказ Йовков не само стихийно чувствува това, но и успява художествено да го отрази по блестящ начин. И може би най-голямата му заслуга в случая се състои в това, че успява да покаже и други, съвсем не маловажни причини за съществуването на трагизма в живота, не чрез взети самостоятелно сами за себе си случки и събития, а чрез органическото им съчетание със съдбата на героите. По този начин той показва със средствата на литературата, че и в живота, и в изкуството няма и не може да има „чисти“ естетически категории, качества и прояви, които се дължат „само“ на обществени, „само“ на биологични, психични или други фактори и причини. Разказът „Стари хора“ ни отвежда към извода, че и трагизмът като една от основните категории на естетиката и на изкуството не се дължи и не може да се дължи нито само на обществени, нито само на психологически, нито само на биологически или други причини, а се определят от съвкупното действие на всички тях при определящата роля на обществените причини, условия и обстоятелства.

И това е напълно естествено и обяснимо, тъй като човекът, който е, както казва Маркс, „съвкупност от обществени отношения“ не е все пак само и изключително обществено същество. Да се тълкува така гениалната мисъл на Карл Маркс, значи, в най-добрия случай да не се разбира последователно докрай цялото богатство и дълбочина на диалектическия материализъм. Човек, както изтъква др. Т. Павлов, който е преди всичко и главно обществено същество, наред с това е и биологическо същество, и жив организъм изобщо, и материя изобщо. Благодарение на това в него не само се отразява, но и се съдържа природата на природното цяло“. Признаването на тази азбучна истина задължава и учения, и художника да отчитат, че в човешкия живот, наред с определящите обществени

причини и условия действуват и други, главно биологични фактори и причини, които едновременно и качествено се отличават от биологичните инстинкти и рефлекси на животните, тъй като са пречупени пред човешката природа и очовечени от човека, и имат не малко общо с тях.

Тази, логическа страна на въпроса Йовков, разбира се, не засяга. Но благодарение на наблюдателността си и на реалистичния си метод той успява да долови правилно и да отрази художествено тази истина чрез трагичното начало в живота, което най-често вълнува мисълта и чувствата му и вдъхновява перото му. В „Стари хора“ писателят показва как трагизмът, породен от съвсем преждевременната смърт на любим човек, се предизвиква не само от обществени, но и от биологични и физиологични причини,

На дядо Васил и баба Въла като че ли е „писано“ да преживеят не само едно, а редица от най-големите нещастия, които спохождат хората. Още неопомнили се от загубата на Радуш, те трябва да преживеят нова не по-малка загуба — дъщеря им умира като млада жена. Мъката, която причинява смъртта на второто дете, явно е аналогична с мъката, която ги сполетява след смъртта на Радуш и почти с нищо не се различава от нея. Това второ нещастие усилва още повече трагичността на съдбата им.

Писателят не казва от какво е умряла дъщерята, като по този начин не изяснява точно втората причина за нещастието на старците. От начина, по който се съобщава за тази смърт обаче, става ясно, че тя не е предизвикана непосредствено от обществени фактори и обстоятелства. Поради това и по-нататъшното засилване и задълбочаване на трагизма на старците се дължи не толкова на обществени, колкото на биологични и физиологични причини.

След загубата и на дъщерята, над старците вече надвисва нова, още по-голяма мъка — самотността. Дядо Васил и баба Въла имат и трето дете, което също би могло да ги избави от самотата. Това трето дете обаче, другият им син „изучен от тях“, е станал „началник на банка в един далечен град“. По този начин те са принудени да изживеят последните години от живота си съвсем сами. Но това все още е половината беда. Цялата беда идва от факта, че „ученият“ син забравя едва ли не напълно родителите си. „И кой знае защо тоя син не идваше да ги споходи. В къщи баба Вълча показваше на гостите си фотографиите, които синът изпращаше — най-напред като годеник с годеницата си, после като младоженец с млада булка, прибулена с бяло було и с голяма китка цвете в ръце. Фотографиите от година на година се увеличаваха, явяваха се на тях едно, две и три деца, а синът не си дохождаше. Тогава баба Въла, която досега беше приказвала само за живия си син, за да задуши скръбта си за умрелите, намразваше като смъртен враг снаха си, тази безсърдечна чужда жена, която беше отнела сина ѝ, както смъртта беше отнела другите ѝ деца. По цели дни тя вече не излизаше от къщи, ставаше като болна, не ядеше, не спеше. И нямаше вече сили да плаче, само седеше, поклащаше глава и гледаше в една точка, като че виждаше нещо.“

Тук вече писателят показва с голяма художествена сила и убедителност третата основна причина, която обуславя трагизма на изобразяваните герои. Тази причина — почти пълната отчужденост на единствения останал жив син, който при това най-много е получил от родителите си, увеличава нещастието на старците, може да се каже, до възможната в случая най-голяма степен. Благодарение на нея, описаният факт — съдбата на старците — прераства в дълбоко художествено обоб-

щение. Животът се представя и такъв, какъвто е, и такъв, какъвто не е. Той е такъв, какъвто е, защото всичко, което се описва, в края на краищата е взето от действителността, съществува обективно в нея. Същевременно той „не е точно такъв“, какъвто съществува в действителност, защото чрез художественото обобщение писателят е извлякъл най-яркото, най-типичното, както от същността, така и от своеобразността на явленията. По този начин се показва, ако може така да се изразим, концентриран живот — живот, който съдържа в себе си и безкрайното разнообразие, и неизчерпаемата дълбочина на света.

Ако се опитаме да обясним поведението на неблагодарния син, който вместо да облекчи, засилва до краен предел трагичната съдба на старците, ще видим, че то може да се дължи и действително се дължи на много причини. Най-важната от тях се крие в обществените условия на времето. Синът, след като е преминал в средата на привилегированите, започва да се срамува от своя простонароден произход. Господствуващият морал вероятно дотолкова просмуква съзнанието му, че той започва да се срамува от селския си произход. През „учения“ си поглед „началникът“, както изглежда, „започва да гледа на своите родители като на неуки хора, които не са достойни за вниманието, уважението и грижите му. Към това се прибавя и страхът да не демонстрира произхода си, за да не бъде счетен за по-недостоен началник от тия, родителите на които са градски и учени хора. „По-видният“ произход на жена му, както и приказките и манталитета ѝ, безспорно също му влияят да се откъсне от „срамната“ връзка със селото. По този начин обществените условия извършват най-голямото, почти невероятно осакатяване на човешката душа — отделят сина и психологически, и емоционално, и интелектуално от тези, които са го създали, на които дължи всичко.

Този анализ, който лесно би могъл да се разшири и задълбочи като че ли доказва, че „единствена“ причина за трагизма в живота може да са и са само обществените условия и обстоятелства. Категоричността на подобен извод обаче, колкото и привлекателен да е за някои, ни най-малко не доказва правилността на споменатото заключение. Напротив. Тя се намира в непримиримо противоречие с реалните факти, които показват недвусмислено, че определящата роля на обществените условия за развитието на психиката на хората не изключва, а предполага действието и на редица други фактори и причини.

Влиянието на тези фактори и причини понякога се намира в унисон, в хармония с действието на обществените условия и закономерности. Тогава именно най-ярко и с най-голяма сила изпъква определящата, положителна или отрицателна роля на условията на материалния живот на обществото. В други случаи тези наследствени емоционални, интелектуални, волеви, психологически, биологически и пр. фактори и обстоятелства влизат в по-голямо или по-малко противоречие с насоките, в които тласкат развитието на личността обществените условия и обстоятелства. В тези случаи хората не се подчиняват сляпо на обществените тенденции и закономерности и се опитват да омекотят, а дори и да предотвратят резултатите, до които те довеждат. Понякога дори, макар и като изключение, личността, опряна на известни свои особености и способности, успява да излезе победител в този жесток двубой с обстоятелствата и условията на времето. Този факт, именно като изключение, не може да не се признае, тъй като пренебрегването му би довело до отричане относителната самостойност на човешкото съзнание и на човешката лич-

ност изобщо. В огромното болшинство от случаите обаче индивидуалните качества и особености на личността, без да отричат определящата роля на обществените условия, влияят благоприятно или неблагоприятно върху тях, като облекчават или затрудняват действието на специфичните обществени закономерности. За това животът и съдбата на хората зависят освен от определящата роля на обществените условия и обстоятелства, също така и от редица други индивидуални биологични, психологични, емоционални и пр. фактори и причини. Затова и трагизмът като една от най-ярките и съществени прояви в живота и съдбата на човека се предизвиква и обуславя освен от определящата роля на обществените причини и от редица други психологични, биологични, емоционални и пр. фактори и причини.

В разглеждания разказ поведението на самозабравилия се син явно се определя освен от обществените условия, в които живее, и от други психологически и емоционални причини. Не може и да бъде иначе, тъй като признаването само и единствено на обществените и отричането на другите, индивидуални причини, би ни поставило пред необходимостта да твърдим, че всички хора в буржоазното общество, които се издигат от средата на експлоатираните класи и особено, които излизат от село, всички те без изключение скъсват с родителите си и забравят за тях. Извеждането на такова заключение явно би било не само пресилено, но и абсурдно. Въпреки всичко, по-голяма част от големешите се хора при капитализма, които имат „простонароден произход“ не забравят родителите си и не скъсват с тях.

Безименният герой на Йовков е могъл да се откаже от баща си и от майка си преди всичко, защото не ги е обичал искрено и честно. За него те са били нужни докато са му помагали, докато са отделяли от залъка си, за да го изучат. След като почва да печели, наедно с материалната връзка изчезва и без това слабата му емоционална привързаност към тях.

Този, макар и бегъл анализ показва, че обществените условия успяват да извършат такова изумително душевно осакатяване на героя само благодарение на известни негови лични отрицателни качества и особености. Тези индивидуални качества и особености, разбира се, при други условия биха се проявили по друг начин, но така или иначе по-малко или повече, те все пак неизбежно биха се проявили. Затова когато се говори за определящата роля, която обществените условия имат за възникване и развитие на качествата и характерите, не трябва да се забравя, че тя не се проявява откъснато от наследения психофизиологичен и интелектуално-емоционален строй на личността.

Йордан Йовков като писател насочва вниманието си главно към тази страна на въпроса. Той търси и вижда преди всичко устойчивостта в човешката психика, това, което е наследено у хората от много поколения. Недостатъчното разбиране на зависимостта на човешката психика от материални и социални условия на времето обаче го води понякога до известна абстрактност, която не хармонира на жизнената правда. Същевременно ясната насоченост към „вечните“ проблеми на човешкия живот обаче разкрива и не малката положителна страна на неговите идейно-етични и психологически търсения. Чрез нея той се добира до някои основни и сравнително устойчиви наклонности, страни и прояви на човека, които не винаги се забелязват и подчертават с необходимата сериозност в нашите изследвания.

☆

ДИМИТЪР ЯН. ШАЛЕВ

КЪМ ИСТОРИЯТА НА ЙОВКОВИЯ ШИБИЛ В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“

В ориенталския отдел на Народна библиотека „Васил Коларов“ — София се съхранява една оригинална преписка, писана на ръка на турски език с арабица, съдържаща писма и резолюции от месец март 1853 г., съответно изхождащи от каймакама на Сливенската лива, командующия Румелийската армия и Висшия военен съвет при същата армия.

Въпросният документ е класиран: Сливен, Каймакам — и Лива. Дата 10 март 1853 година, нов стил. II. Хайдутство, и се отнася за лицето Шибилоглу Мустафа, циганин от Градец, известен разбойник, който е вършувал в този край години наред през оная тъмна епоха на робство и е всявал страх и трепет между населението на няколко околии в Сливенската област.

С оглед на съдържанието на цитирания документ и интереса, който той представлява за нашата литература, в която лицето Шибил чрез перото на писателя Йовков е описан като легендарен герой в известната старопланинска легенда под заглавие „Шибил“, ние даваме цялостно, в превод на български, съдържанието на турската преписка.

Документът е неизвестен на нашата общественост и не е публикуван досега. Очевидно той не е бил известен и на покойния Йовков, когато е писал своята легенда за Шибил. Ние го публикуваме за пръв път с цел да предпазим нашите литератори — поети и писатели от увлечение, заблуда и грешки в бъдеще относно легендата за „Шибил“, тъй като документът хвърля пълна светлина върху истината около Шибил.

Шибил не е вече „легенда“, а обикновен разбойник.

Ето и текстуалният превод на документа:

До Негово Превъзходителство,

Лицето именуемо Шебилоглу Мустафа, известен разбойник, който произхожда от групата цигани, които постоянно живеят в село Градец, което се числи към Сливенската околия, заедно с няколко души свои другари — разбойници, обикаля из поменатата по-горе околия и нейните близки кази, причинява вреди и загуби на бедното население и на раите, като се осмелява да им отнема с насилие имуществата, да убива хора и да върши безчинства.

За да се откаже той да върши тия безчестни дела, които не могат да бъдат одобрени, аз — Вашият покорен слуга, дадох съгласието си и се доверих, обаче той, макар понастоящем да се е установил да живее постоянно в поменатото по-горе село Градец, стана известно, че той отново, понякога скришом, иска пари и вещи от бедните и от раите, които живеят по тия места и пак е започнал да върши разни насилия и потисничества, поради което бе наредено да се извърши разследване.

Горното като донасям на Ваше Превъзходителство, известявам, че на мене — Ваш покорен слуга, ми стана известно съдържанието на писмената заповед по тоя

въпрос, която заслужава уважение и почит и съдържа великодушие, с която се заповядва да се пристъпи към премахването на злото, което поменатото по-горе лице причинява, с каквато причина и да е свързано това, за да се възстанови добруването, безопасността, спокойствието и почивката на всички категории на населението и на всички поданици.

Понеже поменатото по-горе лице от няколко години насам върши разни видове разбойничества и злодеяния из тоя край, то при обсъждането на заповедта за премахването на вредата от него, когато се повдига въпроса за опрощаването на предишните му злодеяния, заслужаващите уважение и почитание раи от поменатото по-горе село молят и настоявт в бъдеще, това да бъде свързано с дадена от него честна дума и с неговото поведение.

По въпроса за осигуряване на спокойствието на бедното население, при наличността на описаните по-горе условия, чрез писмена кореспонденция с виляетското управление, повярва се, че това може да се постигне. Обаче поменатото по-горе лице не може да живее, без да върши разбойничество, което е в основата на неговата природа и на неговия характер.

Съгласно сведенията, които получавам, които се провериха и от моя страна, тия дни той пак се е осмелил скришом да извърши някои лоши деяния, в известна степен.

Надявам се с Вашите усилия споменът за съществуващите злини и за извършеното от поменатия по-горе разбойник зло ще изчезнат и ще се премахнат и заедно с това ще се положат всички старания, за да се осигури ред и спокойствие на населението, за да може раята да върши своята работа.

Както това е известно на Ваше Превъзходителство, по тоя въпрос и във всеки друг случай издаването на заповед принадлежи на тоя, който има право да заповядва (на Вас).

Дата 10 март, 1853 година, наша ера, нов стил

Ваш покорен слуга: Каймакам на Сливенската лива: личен печат Ессеид Али Риза.

Следва резолюция, писана върху писмото, със следното съдържание:

Да се благоволи и издаде заповед от Временния военен съвет за това, което следва да се направи.

Според смисъла на писменото предупреждение и от направената лична справка на фактите за установяване на тяхната основателност, ясно се разбира, че поменатият разбойник не е тип, който може да даде гаранция и да се поддава на възпитание, сиреч да се поправи. Напротив, той е дързък и смел, поради което той трябва да бъде наказан за неговите деяния, които не могат да бъдат одобрени. Ето защо следва да се положат необходимите грижи, за да се издири той и да бъде намерен без друго.

Ще трябва отново да се издаде една писмена везирска заповед от командуващия армейски корпус до именувания по-горе каймакам да изпрати бързо въпросния разбойник тука, като го окове във вериги така, че да не може да избяга през време на конвоирането му, за да може да се направи това, което се следва.

Както това е известно на Ваше Превъзходителство, издаването на заповед по този въпрос принадлежи на тоя, който има право да заповяда (на Вас).

Дата: 25 март 1853 година, наша ера, нов стил. Елипсовиден служебен печат: Висш съвет при Румелийската армия. Следва резолюция: Да се издаде заповед до подчинените, за да се изпълни горното. Входящ номер, под който е заведено писмото — 921. На плика:

Настоящето писмо на покорния Ви слуга се адресирва до Негово Везирско Превъзходителство командуващия Румелийската армия, висш представител на Османската империя.

Да се предаде на Военния съвет.

Дата: 23 март 1853 година.

София, май, 1960 год.

☆

ПИСМА НА ЙОРДАН ЙОВКОВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

През септември 1920 година Йордан Йовков бил назначен със заповед на министър-председателя Александър Стамболийски за чиновник при българската легация в Букурещ, където прекарал около шест години и заемал различни длъжности: „сътрудник по печата“, „секретар“, и накрая, като „награда“ за съвестната му работа, поради „липса“ на необходимия ценз, трябвало да изпълнява задълженията на. . . „драгоман“. Въпреки служебната си заетост и тежкото си материално положение, в румънската столица той работел с истинско вдъхновение и за радост на българската култура — завършил „Песента на колелетата“, написал „Старопланински легенди“ и започнал „Вечери в Антимовския хан“. Животът на Йовков в Букурещ, както свидетелстват неговите писма и спомените на приятелите му, бил тежък и нерадостен. Пълномощни министри по това време са били Тодор Недков, генерал Ив. Фичев, Георги Кьосеиванов и Светослав Поменов, които са се отнасяли към писателя пренебрежително и са гледали на него едва ли не като на обикновен чиновник, нещо повече — като на разсилен. По различни поводи писателят е пишел писма на свои приятели в родината, споделял е с тях тежката си участ и ги е молел за малки услуги. Някои от тези писма са публикувани в книги и списания и са известни на българския читател. (Вж. Григор Василев, „Йордан Йовков“, 1940 и „Непубликувани писма на Йордан Йовков“ сп. „Литературна мисъл“, кн. 5, 1957).

През 1955 година, когато се подготвяха за печат събраните съчинения на Йордан Йовков, аз се обърнах чрез Георги Константинов към Николай Лилиев с молба да ми даде писмата, които притежава от покойния писател. Трябва да отбележа с чувство на признателност и благодарност, че Николай Лилиев се озова с готовност на молбата ми и даде всичките писма, с които разполагаше. Четири от тези писма използувахме още тогава като цитати в бележките към изданието, а три от тях, може би най-интересните, редакцията на „Литературна мисъл“ поднася сега на своите читатели. Писмата на Йовков до Лилиев обхващат периода от 1920 до 1926 година и имат делови и частен характер.

Налага се да отбележа, че почти всички писма на писателя, които познавам, нямат особени литературни достойнства. В нашата литература много малко са авторите, чиито писма имат художествени качества и представляват интерес за широк кръг читатели. Може би такива са някои от писмата на Пенчо Славейков, на П. К. Яворов и на П. Ю. Тодоров, които носят белези на литературни произведения, написани са художествено и тъй да се каже имат „широк адрес“. Писмата на Йовков

обаче притежават само литературно-историческа стойност и хвърлят свелина не толкова върху творческата личност на писателя, колкото върху един или друг момент от неговата биография. Но макар и такива, те са ценни за литературния историк, защото името на Йовков е едно от големите имена в българската проза. И ако величието на един художник се измерва с обаянието, което оставя след себе си, то Йордан Йовков е от тези бележити творци на словото, които след смъртта си стават по-големи..

Времето работи за него.

СИМЕОН СУЛТАНОВ

1

Драги Николай,

Пристигнах благополучно в Букурещ, но изглежда, че всичкото благополучие ще се свърши с това. Не ми върви. Изведнъж се видях в едно положение още по-безизходно и по-тежко от онова, в което бях в България. Не предполагах, че и тук най-тежката работа, която от първия ден трябваше да заловя, е да търся квартира. В София жилищната криза е голяма, но поне там има една комисия да туря горе-долу ред. Тук е предоставена пълна свобода и квартирите се вземат чрез надпреварване с пари. За една мобилирана стая искат 1000—1200 леи, за 2 с кухня — 2000—2500. При това наема се иска в предплата за 6 м. или за година. Такъв наплив от хора има, че няма място дори в хотелите. Откакто съм дошъл спя тук-таме из квартирите на нашите чиновници, нещо което извънредно ме измъчва.

Но друга не по-малка мъчнотия ме завари веднага с пристигането ми: съобщението, че занапред щели да изплащат на чиновниците от легацията не в швейцарски фр., както досега, а по нов среден курс, така че заплатите се намаляват с 45%. В такъв случай аз не ще мога да вземам повече от 3000 леи. При тукашната скъпотия не само че не може да се мисли за удобства, каквито очаквах, но няма да бъде възможно да се преживява горе-долу сносно. Всичко това тъй ме отчая, че ако не беше жена ми, на която вече съобщих и тя се готви да доде, щях да се върна веднага.

Надеждата ми е сега, както и на другите по-малки чиновници, да се избегне намалението на заплатите, което се готви, или ако такова стане, да бъде в друга пропорция и да засегне заплатите на по-големите, на които и без това ще остане достатъчно, а нашите да се оставят или предишните, или намалени, но по-малко. Иначе невъзможно е да се живее тука.

Не виждам никаква възможност да се работи. Търсих спокойствие и удобства и не само че не намерих това, но изпаднах в едно още по-тежко положение, от което не зная как ще се отърва.

Ако обичаш обясни въпроса с заплатите на г. Пундев и на г. Стайнов да видят не може ли да се направи нещо и то — докато бюджета не е приет. Аз оставам засега, но нищо хубаво не виждам и очите ми са обърнати вече към България. Ако трябва да се тегли мизерия, по-хубаво да съм там, отколкото тука.

Много здраве на Ивана, Подвързачов, Спира и др. приятели.

12. X. 920
Б-щ

Твой Й. Йовков

2

Драги Николай,

Преди още да се разсее опасността, за която ти писах, нов, съвсем неочакван удар ни сполетя: с министерско постановление от 4 декември, на легационните чиновници в Букурещ заплатите ще се изплащат по курс: за сто лева български — 200 леи румънски. Значи, аз като имам 700 лева чисти, ще получавам всичко на всичко 1400 леи. Това е ужасно. Защото, ето най-простата сметка: за квартира плащам 500

леи, за дърва, които тук са много скъпи — 500 леи месечно. Освен туй понеже квартирата ми е на 5 км. далеч и на обед съм принуден да оставам в Легацията, всеки ден харча за храна само за себе си, най-малко по 10 леи. — Всичко, само за тия три разходи — 1300 леи. Остават всичко 100 леи — и това за храна и за издръжка на семейството, за какви не още нужди!

Не зная дали аз съм без всякакъв късмет или друга е причината. Но че ще изпадна в подобно безизходно положение аз не се надявах, особено при надеждите, с които тръгнах. По-голямо зло не можеше да ми се направи от това. Аз и без това си теглях мизерията, та нямаше нужда да дохождам в Букурещ, за да видя друга, още по-голяма. При това, жена ми, която си имаше поне едно учителско място в Добрич и изкарваше колкото за себе си, изгуби и това. За връщане в Добрич не може и дума да става, тъй като и в най-затънтеното кюше в Добруджа хората се научиха, че аз съм чиновник тука. А това стига, за да направи невъзможно положението на мене или на жена ми в Добрич.

Но дори и това да не е, къде би могло да се отиде посред зима и то, такава лоша и тежка зима, каквато е паднала тука. Бия си главата дене и ноще и се чудя какво да правя. Има една надежда в м-р Стамболийски, който се очаква тук и колегите вярват да измолят нещо от него. Тая надежда имам и аз и туй малко ме крепи.

Но аз и без туй научен да изпитвам само нещастия и разочарования, предполагам, че е възможно това да си остане. В такъв случай между хилядите планове, с които си бия главата, иде ми на ум това: тук има българско основно училище и учителите се назначават от там. Ако може да се назначи жена ми за у-лка тук, казват, че била назначена една у-лка, но тя не е дошла. При това персоналът, както изглежда не е ограничен, тъй като учителите не водят по едно отделение, а си разпределят предметите, така че възможно е едно малко увеличаване на персонала. Като у-лка, жена ми едва ще получава повече от 400—500 лв., значи 800—1000 леи. Но трябва да се търсят и най-малките средства инак изложени сме на явна гибел.

Както ти казах, ще чакаме всички чиновници тук да видим как ще реши въпроса м-р Стамболийски. Аз пак ще ти пиша, но до тогава направи един сериозен сондаж пред г. Цветанов относно назначаването на жена ми, както ти разправих, и ми съобщи. Аз също се познавам с г. Цветанов и вярвам, като разбере положението, в което съм изпаднал, да се съгласи да направи това.

Тоя план е в случай, че положението не се измени, т. е. че и занапред ще ни се изплаща по 200 л. за 100 лв. Ако това се измени, ще видим. Но аз не вярвам да дойде положение, при което бих бил добре. На всеки случай направи сондаж и то по най-сериозен начин.

Изпрати ми Златорог, излезлите кн. Никаква българска книга не виждам тука! Поздрави Подвързачов. Една артистка от тук, българка (обаче не занае български) Снежанка Георгиева ще дойде тия дни в София на път за Франция. Иска да види театъра и да се запознае с артистическия свят. Интересна жена е. Подвързачов непременно да я види.

Ти, др. Николай, вземи присърце туй, което ти пиша и ми отговори.

Твой Йорд. Йовков

Букурещ, 17. XII. 920

3

Драги Николай,

Аз се надявах да намеря проектите за заглавната корица и за страницата на „Старопланинските легенди“, но може би ти да си се научил от издателя, че отлагам работата, та да си се оставил. Вярно е, че аз писах подобно нещо на „Хемус“, но то беше в едно настроение на колебание, когато мислех, че не ще успея да привърша последните разкази, толкоз повече, че онзи разказ от „Наблюдател“ видях, че не може да

послужи за нищо. Но това мина. Днес за днес 9-тях от 10-те разкази са готови. Последния не е написан, но и той за няколко дни ще бъде готов. Книгата прочие е готова. Към събота може би ще ти изпратя ръкописа. В него ще бъдат 7 разкази, останалите 3 ще ти изпратя по-късно. Между тях е и „Постолови воденици". Задържам го, защото чакам да получа „Златорог", та да го поправя (оная кола, която ми изпрати, беше за жалост печатана само от едната страна).

Пращам на тебе ръкописа, защото искам да бъда сигурен, че печатането не ще се започне, преди да се извършат всички подготвителни работи, тъй както аз мисля. На първо място трябва да се приготви проекта за заглавната корица и страницата. Затова колкото и да си занят, открадни от скъпото си време и наедно с Бояна (дано намерите бай Тодора в добро настроение) пригответе проекта. Оставам всичко на ваш вкус и избор. Ще кажа само, че искам да се запази типа на „Последна радост". Остава, значи, да се изберат само буквите. Възможни са следните комбинации: понеже заглавието ще бъде на два реда — първата дума с по-дребни букви, а втората — по-едри и разредени. Следов. двата реда ще бъдат еднакви. Друга: първия ред по-дълъг, втория — по-къс, и двата с едни същи букви. Това са главните комбинации и те може да варират в буквите (големината и формата им). Няма нужда да се правят много проекти. Ще направите това, което мислите за най-хубаво и ще го изпратите да го видя. Това е всичко.

Страницата (размера на текста) ще бъде както на моите Разкази т. II. Тя е по-малка. Правя това, едно, защото материала е по-малко (разликата с П. Р. обаче не е голяма) и, второ, — да се чете по-лесно, тъй като и Разказите са по-особено стилизувани. Но пак поприказвай с Бояна и кажи ми как мисли той. Вярвам, че тъй както предлагам ще бъде добре.

След като се приготви проекта за заглавна корица и страницата, ще трябва наедно с издателя да се избере същата корица и хартия както за П. Р. Тук мисля, ще трябва особено внимание, както и да се запази формàта. Внимание, защото издателя мисли, че това са дребни работи и лесно може да се пренебрегнат. След това вече ще се започне печатането. Собствено това е работа за 1—2 срещи. Моля ти се и Бояна да не ми отказвате тая услуга и особено за тая книга, която аз най-много имам присърце. Няма нужда да ми отговаряш сега, но чакам вече проектите — това не трябва да се отлага. Ще ми пишеш две думи само когато получиш ръкописа. Прочее, като получиш това ми писмо, — тури начало на работата.

Поздравлявам те най-сърдечно
Поздравлявам също тъй и Бояна
Ваш Йорд. Йовков

30. XI. 926
Букурещ

☆

СТОЯН КАРОЛЕВ

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ*

МЯСТО В ЛИТЕРАТУРНИЯ ПРОЦЕС, ЕСТЕТИЧЕСКИ ПОЗИЦИИ, РОМАНТИЗЪМ В ТВОРЧЕСТВОТО МУ

Първи са срещнали неговото име в печата читателите на сп. „Съвременност“, през есента на 1906 г. Списанието е твърде невзрачно. Гръмкото му название е избрано навярно да подсеща, че редакторите Ст. Дончев и Г. Савчев, които днес никой не знае, имат присърце „новите литературни веяния“, т. е. символизма. Тогава вече в съзнанието на някои интелигенти, податливи на литературната мода, декадентството е белег на съвременност.

Но в цикъла „Посвещение“ на новия поет Димчо Дебелянов декадентска „съвременност“ не личи. Стихотворенията не са забулени в символистична мъгла, те са ясни, „традиционни“. „Веянията“ идат от другаде — от поета, чиято личност изпълва сърцето на юношата с преклонение — Пенчо Славейков.

По това време роденият през 1887 г. Димчо Дебелянов е на деветнайсет години. Той току-що е завършил първа софийска мъжка гимназия. В гимназията си спечелил име на сърдечен и талантлив младеж. Мнозина го обичали — за неговата подкупваща непосредственост, макар да е бил склонен и към усамотяване, за прямотата му, за чистия жар, с който е говорел и декламирал. Дълго се помнело едно негово слово за празника на Кирил и Методий. Още по-дълбоко впечатление направил с рецитацията си в „Славянска беседа“ на Вазовото стихотворение „Елате ни вижте“. Този път той си спечелил вниманието и на самия монарх княз Фердинанд, довтасал на тържественото ученическо утро. И нищо чудно. Димчо никак не се смутил от Кобурга. Обърнат към него, той смело хвърлил в очите му гневните изобличителни слова на народния поет:

Вий, дето в покой и палати стоите,
. . . . .
Елате ни вижте!

Присъствието на височайшата особа го вдъхновило, засилило гражданския му патос.

Този патос не е мимолетен младежки порив, макар да не прозира в известните засега ранни стихотворения на Дебелянов. Той се подхранва от тежкия живот на семейството, от немотията, в която то тъне. Не случайно братът на поета Илия отрано заживява с идеите на социализма, на които служи до смъртта си, малко преди народната победа. Той, Илия, е дърводелски работник. Дошъл е в София да помага на Димчо да се

* Глава от очерк.

учи. Помага и сестра му Найда, наскоро омъжена тук. И все пак оскъдицата е спътница в „нерадия път“ на Димчо и неговите близки.

Още по-тежка е била нейната сянка в Пловдив, особено през 1902—1904 година, когато Найда шиела, за да припечелва нещичко и за себе си, и за майка си, и за Димчо. Нежното момче търпяло постоянни несгоди, лишения, унижения. То отслабва, унива, затваря се в себе си и същевременно придобива изострената наблюдателност на рано опознала живота чувствителна душа.

„О, колко много скърби спотаени!“ — възкликва по-късно поетът, когато си спомня тези години. За него Пловдив си остава „скърбен град“ и когато броди из улиците му, той се чувствува като в огромна пустош, а в душата му тежат рой черни мисли.

Още в Пловдив Дебелянов чете с най-голямо увлечение Пенчо Славейков. Неговата поезия изглежда му допада и с меланхолната си красота, и със своеобразната си нравствена сила. В нея той намира и съчувствие, и опора срещу душевните страдания. Недоволството от живота се смекчава, дори като че ли се изживява поетически, трансформира се в съзерцание. Но всъщност то остава да тлее в душата му и винаги може да се разгори. Когато е в шести клас, през 1904 г. той вече сам пише тъжни стихове, които по-късно изгаря.[1]

В София малко просветлява пред погледа на Димчо, но само в сравнение с мрачината в Пловдив. Животът рядко и скъпернически се усмихва на юношата, обикновено го среща с навъсено лице. Бъдещият поет чувствува върху собствените се незаякнали плещи неправдите на обществения ред, долавя с отзивчивото си сърце страданията на тези, които живеят и по-тежко от него. И не е чудно, че сам си избира да декламира публично „Елате ни вижте!“, че му е близък патосът на такива творби. Същевременно той се увлича и от символистите. Опиват го техните скръбни и музикални стихове. Трогва го дори и абстрактната им тъга, защото е още твърде млад, за да различи литературната ѝ подкваса.

Но в мислите му и в представите му за поезия продължава да господствува Пенчо Славейков. И когато се залови за перото, той често попада в неговия поетичен свят.

В големия град, особено в минути на душевен гнет, Димчо си спомня с копнеж и тъга за родната Копривщица, където преминават в патриархална тишина най-хубавите му детски дни, до смъртта на бащата през 1896 г. В паметта му възкръсва родният дом, дворът с белоцветните вишни. За този отлитнал свят на щастливото детство, изпълнен със светлина и покой, той изпява по-късно една от най-съкровените си песни. Но сега, макар да го вълнува дълбоко споменът за него, той не може да го възпее със свой глас. Дори когато пише за белоцветните вишни, в стиховете му звучи чужда интонация:

Когато вишните цъфтяха,
от нежний мирис упоен,
под тях почивах и ветрецът
прах цветен сипеше над мен.

Днес пак отидох, но крила си
над тях простряла бе смъртта,
и не с прах вятърът ме поръси,
а с жълти сгърчени листа.

---

[1] Виж спомените на Людмил Стоянов и сестрата на поета Мария Григорова в книгата на Русалиев „Бездомник в нощта“, София, 1946 г., стр. 13—14.

И неизкушеният от литературната история ще долови в това второ по ред стихотворение от цикъла „Посвещение“ славейковски нотки. Сигурно няма да му убегнат те и когато чете такива стихове от четвъртото стихотворение:

Тихо шепнат вейчиците млади
и се свеждат върху гроба мой.

Такова силно влияние на Пенчо Славейков не е отразено само в първия печатан цикъл. Зачетем ли поместения през следната, 1907 г., в сп. „Българска сбирка“ цикъл „Копнежи“, ще го „открием“ пак веднага:

В полский шир хей там далече в мракът
трепна огън — пътници нощуват, —
с глъч и смях за родний кът пътуват.
Ах, къде е моят роден кът?

Въпреки тъжните възклицания и настроения, все пак тези ранни стихотворения излъчват често някакво душевно равновесие, което по-късно Дебелянов напразно ще търси, когато намери себе си като поет. И сега в живота той е по-неспокойна натура, съзерцателният поглед в стихотворенията му е славейковски. Зрялата лирика на Димчо Дебелянов е много по-драматична, вътрешно развълнувана, дори когато в нея звучи примирение, тиха скръб. Нейната тишина е „пълна с бури“.

Славейковската интонация в редица от печатаните стихотворения на юношата и в непечатаните приживе поетически опити от ученическите години като „Пак на сън видях те аз“ извира главно от този съзерцателно-вглъбен и меланхолен поглед. И любовта в тях е обикновено мечтателно-съзерцателна, уровновесена, като в поезията на Славейков. В по-късната оригинална дебеляновска лирика и любовното чувство е по-драматично, колкото и задушевно и нежно да е понякога.

В зрялото творчество на Дебелянов изчезват и тези умилни умалителни от Славейковски тип — вейчици, сълзица, звездица. . ., — които пъстрят ранните му стихотворения. Макар да е сърдечен поет, Дебелянов по-късно рядко употребява умалителни. Може би защото не е сантиментален. Колкото и да е странно на пръв поглед, волевият и властен Пенчо Славейков е повече склонен към сантименталност от нежния Дебелянов.

Разбира се, не върху всички ранни произведения на Димчо Дебелянов лежи поетическата сянка на неговия пръв учител по стихотворство. Още измежду първите му печатани стихотворения, пък дори и измежду непечатаните, има по-самостоятелни, без ничие видимо влияние. И все пак те не са оригинални художествени творби. Защото, преди всичко, личността на поета не е още съзряла, оформена. И освен това младият автор още не умее достатъчно да изрази в художествено слово, в стихове своята индивидуалност. И това е по-съществено. То между другото означава, че поетическият талант на Дебелянов още не се е разгърнал.

В ранните стихотворения на Дебелянов несъмнено личи лирически талант, но неизбистрен, неоформен, неизявил неповторимата си същност. Той е като непозната птица в клетка, за силата и красотата на чийто полет може само да се гадае.

Полетът се оказва удивително бърз и стремителен — към върховете на българската поезия. Дебелянов много скоро се освобождава от

прякото влияние на Славейков, изявява своята творческа индивидуалност. На възраст, в която други видни поети, между които и учителят му Пенчо Славейков, са били ученици в поезията, той пише чудна лирика. Но не след дълго възходът му завинаги секва.

Изминава своя кратък път още едно ярко слънце на нашата поезия. 1912. . ., 1914. . ., 1916 година. Пенчо Славейков. . ., Пейо Яворов. . ., Димчо Дебелянов. Един след друг, през две години, те трагично си отиват от живота. В поезията, в нашата национална литература остават тясно свързани.

Колкото и оригинална, ярко своеобразна да е зрялата поезия на Дебелянов, тя, общо взето, е в насоката, която очертава в нашата литература уверената ръка на Пенчо Славейков. Скоро от влиянието, което засенчва индивидуалния поглед, стила, не остава нито помен, но съществува несъмнена творческа връзка между двамата поети. Тя е в психологическата углъбеност, в дълбокия интерес към етичните проблеми, в копнежа към душевна хармония, осъществен много повече от Славейков, в романтичните мечти и блянове, в голямата грижа за езика, за култура на поетическото слово. Тя е, за съжаление, и в страненето от преките граждански теми и мотиви, въпреки острото критическо отношение към тогавашните обществени порядки и нрави, проявено все пак в някои стихотворения. И двамата имат съзнанието, че воюват за висши духовни ценности, за културно издигане на читателите, на народа, изпълнени с презрение към пошлостта и филистерството. Не случайно в известното си стихотворение Дебелянов нарича Славейков жрец и воин на живота. Цялото това стихотворение говори за преклонението на Дебелянов пред личността и поетическото дело на Славейков, за духовната близост между двамата.

Още по-голяма е духовната близост между Дебелянов и Яворов.

Това е близост между две тревожни, вечно търсещи души. Дебелянов е бил един от малцината, които са разбирали трагедията на Яворов в онова мрачно време. Над безжизнения, облечен в хайдушки дрехи поет той пролива едни от най-горчивите сълзи през живота си. Едва ли друг е съзнавал по-добре от него каква огромна загуба претърпява отново българската поезия, какво голямо сърце е замлъкнало, смазано от пошлостта, цинизма, клеветата. Дебелянов е скърбял и за това, че напуска живота един сроден дух, който го е разбирал и ценял.

Известно е положителното отношение на прославения Яворов към младия Дебелянов. Николай Лилиев определя дори това отношение като възторжено.[1] Сестрата на Дебелянов Мария Григорова разказва за една среща на брат ѝ със слепия Яворов, който се е движел из софийските улици блед, приведен, с бастун в ръка. Разбълнуваният Дебелянов му се обадил, той хванал двете му ръце, стиснал ги горещо и му благодарил — за стихотворение, което му прочели[2].

А според Владимир Русалиев пред Стилиян Чилингиров Яворов казал: „Този младеж ще надмине всички ни“[3].

Дебелянов, за когото критиката не написва нито една статия, докато е жив, сигурно се е чувствувал окрилен от благосклонното и сърдечно отношение на големия поет към него. Но той е обичал Яворов

---

[1] Лист Димчо Дебелянов, София, 1946 г., стр. 1.

[2] Мария Дебелянова-Григорова, Димчо Дебелянов, спомени, писма, документи, София, 1956 г. стр. 57.

[3] Владимир Русалиев, Бездомник в нощта, София, 1946 г., стр. 56.

главно заради поезията и личността му. Проникновено е чувствувал и разбирал необикновения му талант, високото му майсторство, което издига толкова много българския стих. Разбира се, неговото възхищение не е безкритично. Така например докато „Сафо“ определя като „дивно хубаво стихотворение“, а за „Слова“ и „В часа на синята мъгла“ казва, че са „повече от скъпоценни“, за „Родина“ не се изказва ласкаво, смята, че стихотворението е „много размазано“[1].

Като всеки голям и свободомислящ творец Дебелянов е самостоятелен, няма кумири и култове. Неговата обич към Яворов и поезията му не е сляпа, а прозорлива. Тя се подхранва и от свободолюбивото гражданско поведение на Яворов, от участието му с перо и пушка в македонското национално-освободително движение. Показателно е, че на южния фронт, в ранната пролет на фаталната за него 1916 г., Дебелянов отива специално в село Голешово, за да се поклони пред една каменна плевня — тук някога обградената чета, в която е бил поетът-революционер, мъжествено се е бранила.[2]

Дебелянов не е имал такива граждански прояви, но той е близък на Яворов с вътрешното си неспокойствие, отразено така ясно в поезията му, с вечния си копнеж към голяма вяра, към светъл идеал. И той като Яворов изпитва постоянно недоволство, защото го гнети животът на тогавашното общество, в който има толкова дребнавост, цинизъм и жестокост. И двамата се вълнуват мъчително от големите въпроси за бъдещето, за смисъла на живота, които, според скептичния израз на Яворов, „никой век не разреши“. И на двамата липсва ясна и голяма цел, която би осмислила живота им. Яворов я загубва след помръкването в душата му на социалистическия идеал, до който сърцето и умът на Дебелянов само се докосват. Така вечните, „проклетите“ въпроси трагично отекват — пряко или косвено — в поезията им, пропита с много мъка и безплодни пориви към покой и светлина. Те не успяват като събрата си Пенчо Славейков да постигнат душевна хармония чрез такова поетическо съзерцание, в което острите жизнени проблеми приятно, макар и тъжно се смекчават. Те са по-жизнени натури, по-тясно свързани с тревогите на своето време, от което напразно се мъчат понякога да избягат. Всъщност те искат да избягат по-скоро от филистерското всекидневие, което трови душите им. И двамата често очакват „някакво неведомо чудо“, което да ги спаси от терзанията, да ги просветли и успокои. Чудото на любовта им носи по-скоро страдания, отколкото щастие и покой, не може да запълни сърцата им, въпреки голямото място на любовните стихотворения в поезията им. За славата, към която в първите си стъпки на поети, естествено, са се стремили като всички свои събратя по перо, по-късно те имат само думи на равнодушие или дори презрение. Неведомото чудо не идва. Техните големи сърца биха могли да бъдат задоволени само от голям идеал, от голяма и силна вяра, каквато нямат. Така те са обречени на вечни страдания, на вечни блуждения и люшкания като кораби без компас в развълнувано море.

Поезията на Яворов е явно по-драматична, по-напрегната и трагична, в нея по-ярко се отразяват и тътнат мъчителните въпроси на живота, докато поезията на Дебелянов е по-задушевна, по-сърдечна и непосредствена. Но и на двете е дълбоко присъщо вечното неспокой-

---

[1] Мария Дебелянова-Григорова, Димчо Дебелянов, стр. 88, 89.

[2] Тихомир Геров, В казармата и на фронта с Димчо Дебелянов, София, 1957 г., стр. 104—105.

ствие, вечното търсене. Тази вътрешно раздвижена, развълнувана лирика се излива в завършени художествени форми. По-специално Яворов и Дебелянов са изкусни майстори на стиха, с изострен усет за ритъм и мелодия на словото. В това отношение те достигат такива висоти, каквито българската поезия преди тях не познава. Дебелянов използува до голяма степен опита на Яворов и постига свои успехи, обогатява и разнообразява стиха със свои мелодии, с нови музикални ефекти.

Когато след смъртта на Яворов в литературните среди възниква въпросът кой ще го замести в поезията, Димитър Подвързачов, един от верните приятели на Дебелянов и ценител на неговото изкуство, отговаря: Димчо![1] Висока, за времето дръзка и неприемлива за мнозина, но справедлива оценка! Тя е съобразена както със силата, така и с характера и насоката на Дебеляновия талант.

Когато Димчо Дебелянов навлиза в литературата, критическият реализъм не е вече в такъв голям разцвет. Десетина години са се изминали откакто платена ръка е повалила Алеко Константинов; приблизително оттогава Влайков е престанал да пише, търсейки по друг начин да помага на народа си; Вазов често обръща романтичен поглед към далечното минало; Яворов е преминал „моста на декадентството"; Страшимиров се е залутал подир новите „веяния" и дори насърчава младите в подобни символистически блуждения. През този период никнат често краткотрайни списания, някои от които, като „Из нов път" на Иван Андрейчин (1907 г.), ревностно пропагандират чуждия модернизъм и импулсират символизма у нас.[2]

И ако в белетристиката изпъкват все пак такива ярки критически реалисти като Елин Пелин и Стаматов, в поезията несъмнено доминират Пенчо Славейков и Пейо Яворов. Естествено е, че те, а не представителите на критическия реализъм са привличали преди всичко погледа на младия Дебелянов, който търси своя път. При това творчеството им хармонира, както видяхме, с някои съкровени пориви на душата му.

Яворов е навярно един от първите, които насочват вниманието на Дебелянов и към символизма.

По това време, след 1905 г., символизмът стеле вече своите мъгли в нашата поезия. Носят ги ветрове и от изток, и от запад, главно от Русия и Франция, отчасти от Германия. Намират се доста читатели не само сред буржоазната, но и сред дребнобуржоазната и дори пролетаризираната, но обществено неориентирана интелигенция. Завоюват терен не само символистите, но и други „модерни" в едно или друго отношение чужди автори. Метерлинк, Пшибишевски, Арцибашев, Шницлер, Леонид Андреев привличат вниманието на мнозина. Санин е един от популярните герои сред младежта. Пшибишевски се чете наравно с Толстой. Народният поет Иван Вазов основателно се възмущава, но това не спира интереса към модернистичната литература. За модата очевидно има почва и тя се разпространява. Не са малко тези, които обичат модерните заради тяхното неосмислено бунтарство — защото самите те са такива безпочвени, блуждаещи „бунтовници", твърде безопасни, а понякога дори и мили за силните на деня.

---

[1] Виж статията на Николай Лилиев „Димчо Дебелянов" в листа по случай трийсет години от смъртта на поета, София, 1946 г., стр. 1.

[2] За литературната атмосфера по онова време виж и статията на Георги Цанев „Димчо Дебелянов", сп. „Литературна мисъл", 1957 г., кн. 2, стр. 39—40.

Дебелянов не изпитва предразположение към съчиненията на Пшибишевски, Арцибашев, Шницлер, но чете с увлечение Брюсов и Блок, Бодлер и Верлен, Франси Жам и Албер Самен. Със завидна воля и упоритост той изучава сам френски език и има пълната възможност да чете в оригинал френските символисти, които будят у него най-голям интерес. Така той си осигурява влияние от първоизточниците. . . Особено му допадат Верлен и неговият „духовен син“ Самен. Първия — заради изящната мелодичност на звънките му стихове, втория — заради „благородната печал“, според израза на Лилиев.

Дружбата на Димчо Дебелянов с такива характерни поети-символисти като Николай Лилиев и Людмил Стоянов от онова време несъмнено засилва влечението му към символистическата поезия. Нейното отражение в творчеството му е очевидно.

Както споменах, в непечатаните му приживе поетически опити от ученическите години и в първите му печатани стихотворения символистически навеи почти не се чувствуват. Обаянието от Славейковата съзерцателна, но ясна лирика не допуска в съзнанието му мъглявите наноси на символизма. Но от 1907 г. в някои стихотворения на Дебелянов започват да се срещат следи на символистическо влияние. Обикновено това са отделни изрази, словесни образи. Пред погледа на читателя от време на време се мяркат гробища пустинни, в които плаче огряната от бледен лъч душа на поета („Видения“), бели цветя на младостта, които не са познали „вечерна тъга“ („Окмината“), градини, засипани с преспи, но не от сняг, а от „Неволята черна“ („Nevermore“), обикнатите от символистите „болни и бледни цветя“ („Песен“), минзухари, в чиито чашки „предутринни моления кипят“ („Пролетни дни“) и пр.

Това са наистина само единични символистически словесни образи в поезията на Дебелянов — като тук-там пожълтели листа на свежо зелено дърво. Някои от тях се забелязват тъкмо защото стихотворенията по дух, по поетически поглед и патос са твърде далечни на символистическата „школа“. От посочените стихотворения, обнародвани през 1907 и 1908 г. само в „Nevermore“ символистическите навеи са малко по-осезателни.

Всъщност символистическите увлечения на Дебелянов и до края на неговия жизнен и творчески път имат обикновено такъв „частичен“ характер. Разбира се, някъде не само отделни изрази и стихове, а цели строфи носят печата на символизма — по-ярък или по-смътен. Например:

Като безумната закана
на бог злопаметен, злорад,
крила отпуща вечер ранна
над моя скърбен виноград.

(„Под сурдинка“, I)

Сравнението замъглява поетичната представа за ранната вечер, която отпуща крила. То е само привидно силно, защото прекалено условна е връзката между заканата на някакъв злорад бог и настъпващата вечер.

Но въпреки този символистичен навей, в стихотворението има много поетична непосредственост, задушевен лиризъм.

Трогват ни изповедните стихове на поета. Неговата неопетнена, но крайно чувствителна съвест му носи „разкаяние и срам“. Неговата

удивителна скромност и самокритичност раждат в душата му тъжни въпроси и тежки укори:

Де мойта свежа, росна зелен,
де грозда, в късен зной налян? —
Ах, моят труд бе труд безцелен
и блян безплоден — моя блян!

Как напразно се е измъчвал този даровит и светъл човек! Трудът му — безцелен! Това днес звучи абсурдно. Но искрената сърдечна болка дълбоко ни вълнува. Подвързачов вижда тук горък отзвук от студеното мълчание на критиката. Сигурно в тези стихове звучат и такива нотки. Но в тях е отразена и една по-голяма мъка на поета — липсата на висша и дълбоко почувствувана гражданска цел, на ясен и осъществим обществен идеал.

„И блян безплоден — моя блян“. Струва ми се, че тези изблик-нали от сърцето горестни слова не се отнасят само до бляна на Дебелянов за високо изкуство. Случайно съвпадение ли е, че неговият най-близък приятел в живота и изкуството Николай Лилиев също изповядва? —

И моите безбурни бленове
са бленове лазурни и безплодни.

Не, това не са временни настроения. Тук, особено в стиховете на Дебелянов, звучи един трагичен копнеж по идеал, който просветлява душата.

Така, стихотворението, което започва с една малко мъглява, сим-волистично обагрена строфа, завършва с изстрадани, типично дебе-ляновски, сърдечни и лаконични стихове, пълни с искрено чувство, с кондензирана мисъл.

Днес вече е съвсем ясно, че музата на Димчо Дебелянов, когото в миналото всички укоряваха или възхваляваха като символист, е изпит-вала твърде слабо предразположение към символизма. Дори стихотво-ренията, в чийто общ облик се чувствува отпечатъкът на „школата“, са съгрети от поетически настроения, които нехаят за символистическите скрижали. Да си спомним „Далеч“.

Мъртва луна огрява зад мъртви гори „скръбта на тиха равнина“. Наоколо пустош. Просторът е „навеки сляп, навеки глух“.

Понявга само тръпен хлад разбужда сънните треви
и някой страшен и злорад слова загадъчни мълви.

Попадналият в тази таинствена пустош поет се сепва от загадъчните слова на злорадия някой. Потрепва и зове, но гласът му замира без ехо. Той е изоставен сам в равнината с мъртвата луна.

Таинственост на обстановката, на преживяванията, много поетиче-ски неизвестности, като в познатите образци на символистическата поезия.

Но и тук ни вълнува талантът на родения лирик. Под тази сим-волистична кора трепка живо чувство, като водата на ручей под про-зрачна ледена обвивка. Някъде то пробива, избликва и поезията за-сиява свободно като струя на слънце — „и аз бях слаб, и аз бях сам сред пълна с бури тишина.“

Не е в хармония със символистическите предпочитания и яснотата, общо взето, на изобразителните средства, въпреки всички неясноти на съдържанието.

Разбира се, всичко това не ни дава основание да причислим „Далеч“ към творбите с „най-проявен“ реализъм[1]. Достатъчно е да сравним „Далеч“ със стихотворения като „Да се завърнеш“ и „Аз искам да те помня“, за да стане ясно где трябва да се търси реализмът.

Трудно е да се открие „най-проявен“ реализъм и в „Миг“. Но лирическият талант на Дебелянов наистина още по-ярко се е проявил в тази творба.

Тук обстановката е по-друга. Поетът се озовава в някакъв непознат, „огрешѐн и огромен“ град, в който мъжете са „хилави воини“, а жените — „отвъргнати неми сирени“. Той е сред огромна и шумна тълпа, но е пак „самин“. И пак страх сковава сърцето му. Някаква таинствена и глуха вълна се понася над града и всичко странно заглъхва. Поетът коленичи с поглед „стъмѐн от предсмъртна замая“. Той очаква някакво чудо:

Помислих, че някакъв глас ще вещае
незнаен завет из незнайни скрижали,
че някакъв бог умилен ще разкрие,
след толкова дни на безумства метежни:
защо е тъй горд и надвластен, а ние —
тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни.

Но „великият миг на великото чудо“ угасва „невъзпламнал“. Изчезва мечтата, сменена от „безпощадна пробуда“. В тълпата избухва ропот и смях — смеят се над нещастния поет.

„Пиян е, безумен е!“ — някой прошушна. . .
Аз станах. — Небето бе празно и глухо. . .
Аз плачех. — Тълпата бе ледно-бездушна.

В тази таинственост, поетическа завоалираност пак се долавя лъхът на символистическата поезия. Но символизмът като школа е хвърлил само видима сянка. И ако идейната концепция е смътна, чувството е жизнено, непосредствено, искрено — особено на някои места. Колко реална, човешка, а не книжна символистична тъга има например във възклицанието защо сме „тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни“! А краят! С какъв силен трагизъм е пропит, изразен удивително образно и лаконично! Лаконичност — при богатство на изобразителни и изразни средства: ярък контраст, точни и същевременно дълбоко емоционални метафорични епитети, ритъм, в който отеква задавеният от мъка, потрепващ глас на лирическия герой.

Лирическият герой на символизма е обикновено самотен, тъжен, отчаян, плах. Такъв е лирическият герой и в „Миг“. Но той е много по-жизнен, по-човечен. Неговата отчужденост от „тълпата“ е по-скоро романтична, защото все пак е понятна. „Тълпата“ не го разбира, присмива му се дори, но неговите мисли не са себични, той се вълнува не само за себе си. А типичният символистичен герой е глух за болките на околните, зает постоянно с жалби по собствените си действителни и мними страдания.

---

[1] Ангел Тодоров, Димчо Дебелянов — човекът и поетът, сп. „Септември“, 1957 г., кн. 4, стр. 136.

За разлика от безбройните книжни словоизлияния на такъв типичен символист като Теодор Траянов, рядко нарушавани от изблика на действително поетическо чувство, и в малкото символистично оцветени по общия си облик стихотворения на Дебелянов блика жизнена поезия.

Така е и в единствената поема на поета „Легенда за разблудната царкиня“ (1914 г.). Поемата е недовършена и това, естествено, има дял в нейната неизясненост. Но немалък дял има и самият рисунък. Ето още в началото, като изобразява старинния чертог край морето, обрасъл с мъх, потънал в глухота, авторът пише:

Понявга само в сън безсилен лъх повява
и в трепета болнав на мигом сепнат стон
проеква тъмна жал по девствената слава
на някой овдовял и обезславен трон. . .

Мелодични, но не особено понятни стихове. Тук, ако си послужим с една дебеляновска антитеза, е сложила своя ярък отпечатък една твърде смътна символика.

Всеки, който познава макар и малко поезията на символизма, веднага ще почувствува нейната здрачна атмосфера, щом зачете поемата. Акцентът често пада върху загадъчното и тайнственото, което вълнува душата като неясен спомен или смътно предчувствие. Епитетите, сравненията, метафорите, антитезите преследват на редица места своеобразни музикални ефекти, от които страда смисъла.

Здрач забулва не само отделни стихове на поемата, но и образа на героинята, основното ѝ съдържание. На пустинен бряг, незнайно къде, се издига някакъв старинен чертог, в който живее някаква загадъчна царкиня. Тя копнее по един още по-загадъчен далечен цар, който ѝ се явил на сън и ѝ обещал „неизведани блага“ в приказни страни. Но таинственият цар не идва и нещастната млада царкиня гори и чезне по него и отчаяна се отдава на „сладости възмездни“. Тя търси забрава в греховни увлечения, но не я намира, после уморена и разкаяна отново чака и копнее, докато погледът ѝ пак се помъти от „сластен дим“ и тя се гмурне във вълните на греха.

Много страдания, падения, разкаяния на незнайната царкиня по незнайния призрачен цар. Тяхното изображение вълнува с богатата си емоционалност, която се излива в тъжни, бурни или притихнали мелодии, с романтичната си красота.

В миналото критиката неведнъж е изтъквала с основание, че разблудната царкиня символизира душата на поета — с нейните постоянни полети и падения, с вечното ѝ очакване и недоволство. За съжаление символът не е от най-ясните и поетически точните. Асоциацията между разблудната царкиня, която копнее по своя цар или „бди в пориви пламенни“ с обнажена гръд и тревожната душа на поета е доста далечна.

Но в символа има и жизненост. Цялата поема е пропита с човечен, дебеляновски копнеж по душевна хармония и щастие, по друг живот, пълен със светлина и радост.

Този копнеж е излят в ритмично разнообразни и съвършени стихове. За увличащата мелодичност на поемата много допринасят характерните повторения.

. . . И там, на тоя бряг, на тоя бряг пустинен,
от вечните води и милван, и терзан,
на вярна стража спрян един чертог старинен
един чертог зловещ виши безгласен стан.

Подобни повторения се срещат често в символистическата поезия. Бихме проявили съмнителна идейна праволинейност, ако не видим и положителните зърна във въздействието на тази поезия върху Дебелянов. А положителното е до голяма степен именно в ритмиката и изобщо в звуковата оркестрация на стиха. От видните представители на френския и руския символизъм Дебелянов се учи да пише ритмично съвършени, мелодични стихове, богати с асонанси и алитерации, със звънки и разнообразни рими. С безукорна и увличаща ритмика, която таи и излъчва поетически настроения, с вълнуваща музикалност се отличават не само съвсем малкото символистично обагрени стихотворения на Дебелянов. Такива качества притежава и цялата му зряла поезия. И известна заслуга за това имат несъмнено поети като Верлен, Маларме, Блок, у които Дебелянов е школувал.

Но ако символизмът е въздействувал с тази си положителна черта върху зрялото творчество на Дебелянов, не е ли дал някакви отражения в него с отрицателната си същност? Тенденцията в Дебеляновата поезия към избягване на гражданските мотиви черпи струи безспорно и от същите извори на символизма, а не само от творчеството на Пенчо Славейков. Обществените сблъсквания и борби рядко намират по-пряк отзвук в тази поезия. Бурите на народния живот отекват приглушено в нея. Пълнозвучно се леят интимните душевни вълнения.

Тези вълнения са д ъ л б о к о искрени, непосредствени, човечни. А с непосредственост и жизненост, както е известно, не се отличава особено символистическата поезия. Тук веднага проличава съществената разлика между нея и Дебеляновата лирика.

Лирическият герой на символистите излива пред нас постоянно скръбта и мъката си, страданието и отчаянието си, но ние рядко се трогваме от неговите нескончаеми възклицания, трагически въпроси и въздишки. Обикновено оставаме глухи за тях, защото са твърде книжни.

Поезията на символистите е потопена в реки от скръб — най-законното от всички поетически настроения според Едгар По. Но обикновено това са мъртви, застинали реки, чиито води не шумят, не докосват слуха, не вълнуват душата.

Скръбта в символистическата поезия е най-често абстрактна, неопределена. Не е ясно какво е нейното човешко съдържание. Твърде често символистите оплакват своите мечти и блянове, които вехнат, линеят, съхнат, зъзнат, тлеят, чезнат, умират. Но и бляновете, и мечтите си остават забулени в мрак. Те не са намерили отзвук в сърцето ни и затова ние не тъжим за безбройните беди, които ги връхлитат.

Скръбта в поезията на Дебелянов не е така книжно завоалирана: тя е ясна и жизнена, вълнува ни дълбоко със своята човешка същност. Ние виждаме нейните бездънни извори в живота на поета, в трагичната му, пълна с бури и конфликти душа, отразила по своеобразен начин противоречията на своето време.

Зрялата лирика на Дебелянов е много по-непосредствена и човечна от поезията на символизма. Затова тя е и много по-достъпна, намира лесно и сигурно пътя до сърцето и ума на читателя.

Защо Димчо Дебелянов, който интимно дружи с български символисти и много се увлича по чужди — чете ги, цитира ги, величае ги, отбира техни стихове за мото на свои произведения и пр., плаща такава

малка дан на символизма в поезията си, запазва общо взето творчеството си от неговото влияние?

Отговорът е преди всичко в таланта и живота на поета. Талантът — голям, жизнен и търсещ, животът — труден от детските години, пълен с лишения, неволи, борби, близък в много отношения до живота на народа. Не случайно Дебелянов е прогресивно настроен като гражданин, декламира публично през ученическите си години „бунтарски“ стихотворения, участвува, според негови близки в историческото студентско осъвършенстване на Фердинанд в началото на 1907 г.,[1] съчувствува дори на социализма. Най-красноречиво доказателство са двете стихотворения: „Кръстопът на бъдещето“ и „Светла вяра“.

Наистина това съчувствие не прераства в дълбоко убеждение, в мироглед и светоотношение, но то несъмнено е държало поета по-близо до народа и обществото и по-далеч от декадентството.

Освен това по темперамент, по характер Дебелянов е бил твърде жизнен, за да се поддаде на символистическата упойка. Пък и яркият му и неизтощим талант е смитал в своите буйни изблици мъртвите канони на школата и се е приобщавал към изворите на живота.

Но нима измежду типичните символисти не е имало високо талантливи поети? Имало е, разбира се, и затова всички те са създавали и хубави, вълнуващи поетически творби — в разрез с догмите на направлението. Ако има символи в такива творби, те са ясни. Или поне — основата им е жизнена. Ето защо , дори когато не са много избистрени, навяват поетически настроения и размисли. А символистическите символи са твърде субективистични. Затова не се отличават с жизненост и са обикновено много смътни и недействени. Когато Николай Лилиев зове „несъществувания сън на своя нероден копнеж“ или се пита дали ще може да целуне „смъртта на своя дух ранен, това е толкова загадъчно, че не буди никакъв отклик в душата ни. Но какви чудни поетични мигове ни подарява той със звънките си песни за родната Тракия, с нейните безбрежни ниви, с теменужните ѝ далнини, с ведросините ѝ небеса. Или — със стихотворенията си за тихия пролетен дъжд, който звъни над стрехите, за светлото зимно утро с нежните, сребърни пеперуди. В тези стихотворения трептят ясни и светли чувства, леят се чисти мелодии. Те са нежни и мили като цветя.

Това са песни, пропити с романтични видения и копнежи. Хубавите, човечните, вълнуващите стихотворения на символистите, с които всъщност те изменят до голяма степен на символизма, са най-често романтични. Талантливите символисти превъзмогват ограниченията на школата обикновено по посока на романтизма, а не на реализма. И това е съвсем естествено, защото самият символизъм представлява една крайна разновидност на консервативния романтизъм. Пак поради тази причина превъзмогването най-често не означава скъсване — символистическият аромат повече или по-малко се запазва.

Обикновено в щастливите си творчески полети извън символистическите тъми тези поети не достигат до революционния романтизъм, но създават стихотворения, които вълнуват с човечните си и красиви поетически съзерцания.

Между впрочем схемата революционен—реакционен романтизъм означава само крайните точки, полюсите. Между тях има безброй разновид-

---

[1] Владимир Русалиев, Бездомник в нощта, София, 1946 г., стр. 149.

ности на романтизма, безкрайни преливания на прогресивна и консервативна художествена идейност. Термини за тези преливания и разновидности няма, но това не отменя необходимостта от конкретен и задълбочен анализ за разкриване характера на художествената идейност. Често в творчеството на един и същ поет-романтик, като Ламартин например, има много такива преливания на идейни светлини и сенки.

Ако романтизмът на тези талантливи поети-символисти, които разчупват в редица творби символистическите догми, не е обикновено революционен, това не означава, че той е непременно реакционен. Такова „полюсно“ мислене е най-малко пригодно за литературния критик и историк. Романтизмът в стихотворенията на Лилиев, за които стана преди малко дума, не е революционен, но той излъчва чиста душевна светлина, човечна красота и хуманност.

Такива именно освободени от крайностите на направлението, пропити с романтика и човечност стихотворения на талантливите поети-символисти са увличали най-много Димчо Дебелянов. Главно те именно са влияли върху творчеството му. И това е една от причините въздухът на неговата поезия да е чист от тежки символистически изпарения.

Известно е например, че Дебелянов много е обичал Блок. Когато говорят за отношенията му към този велик руски поет, неговите приятели и близки си спомнят обикновено как декламирал с увлечение „Незнакомка“ — една романтична творба. „Я вижу берег очарованный и очарованную даль“ — с вълнение произнасял поетът упойващите стихове, които са му звучали в унисон с негови романтични копнежи и тъги.

Пък и символистическите стихотворения Дебелянов е гледал с особен поглед, в който се отразяват собствените му душевни пориви. Той не само се е пленявал от музиката им, от изображението на едва доловими сърдечни трепети. В творбите на много видни символисти и модернисти изобщо е виждал недоволство от пошлия свят, сходно на това, което сам е изпитвал. Най-честият и видим израз на недоволството от дребнавия свят на филистерите, от обществената поквара е бягството в царството на смътни блянове и копнежи, на индивидуализма. Дебелянов, естествено, не оценява правилно обществения ефект на поезията с така изразено недоволство. Той не е разбирал, че индивидуализмът и песимизмът на тези поети, колкото и възвишен да изглежда на пръв поглед, е обикновено обществено вреден. Но така или иначе поезията на символизма не само го е отвличала от преките граждански мотиви в сънища и миражи, далеч от обществените борби, но е и подхранвала в душата му благородното, свещено недоволство от буржоазния ред и свят. И тъй като неспокойният му талант, жизнената му натура не са твърде верни на символистическите скрижали, той изразява това недоволство сравнително по-ясно и силно, а понякога и съвсем пряко — в редица хумористични стихотворения.

Но Дебелянов не се е увличал само по съвременните му представители на символизма. Той е познавал и обичал и чистите извори на класиката. Много близък е чувствувал например Хайне: пеел е негови песни в минути на любовни копнежи или тъжни размисли, преписвал е и изпращал негови стихотворения на любимата си. На нея, на любимата, той пише: „Едва ли има друг поет, който тъй хубаво да е възпял любовта, с всичките ѝ радости и тъги, прелести и горчивини, както той“.[1]

---

[1] Вл. Русалиев, Любовните писма на Димчо Дебелянов, София, 1946 г., стр. 28.

За да не привеждам много имена, нека спомена още само за Лермонтов. Неговата поезия е грабвала сърцето на Дебелянов с мощните си романтични полети. Едно „взбунено море“, чиито вълни докосват звездите. Как да не се гмурне в него българският поет, у когото живее такъв страстен копнеж и към дълбините на живота, и към „призвездни висоти“.

И най-после приятелският литературен кръг на Димчо Дебелянов не се е състоял само от символисти. В него са влизали писатели като Димитър Подвързачов, Константин Константинов, Георги Райчев, с които е имал интимна дружба. Всички те са твърде далеч от символизма, въпреки някои модернистични увлечения в творчеството им или в естетическите им разбирания — главно у Георги Райчев. В своята книга „Път през годините“ Константин Константинов пише, че Димитър Подвързачов, като редактор на сп. „Звено“ (1914 г.) и по-късно, дори четиричко иронизирал „двамата свои приятели поети — Дебелянов и Лилиев, — за техните увлечения от символистите“. „. . .И понякога неговите остроумни закачки така наранняваха Лилиев, че очите му се изпълваха със сълзи“ (стр. 265).

Константинов не споменава как е реагирал Дебелянов. Той едва ли се е просълзявал като Лилиев, но сигурно не е бил безразличен към иронията на Подвързачов. Известно е с какво уважение се е ползувал Подвързачов в литературния кръг около „Звено“ и по-специално пред Дебелянов. Белег за този авторитет е и прозвището, което си е спечелил — „Бащата “. Хумористичното стихотворение на Дебелянов „На бащата“ е посветено нему.

Но да оставим предположенията, колкото и вероятни да са те. По-важно е, че литературната среда на Дебелянов не е изцяло символистическа, както пресилено се пише тук или там. Това ясно проличава и от облика на списание „Звено“ (1914 г.) — орган на дебеляновската група. Редактор на списанието е Димитър Подвързачов, съредактори са Димчо Дебелянов, Константин Константинов, Георги Райчев и Никола Янев. Николай Лилиев не участвува в редактирането само защото по това време отсъствува от София. Но той редовно сътрудничи. Между сътрудниците личат още: Людмил Стоянов, Христо Ясенов, Йордан Йовков, Гео Милев — всички повече или по-малко близки на Дебелянов. Интересно е да се надзърне днес в това списание, чийто материал се е преглеждал от всички редактори, следователно и от Димчо Дебелянов.[1] В него под различни форми, косвено или пряко намират отражение естетическите позиции на Дебелянов и на неговия литературен кръг.

В спомените си К. Константинов основателно отбелязва, че „Звено“, като повечето списания от онова време, няма определени и вътрешно единни естетически позиции. То е белязано с печата на еклектизма.

Разбира се, по страниците му пред благосклонния или прекалено широк поглед на редакторите модернизмът размахва поовехтелите си вече на Запад бойни знамена. Печатат се статии на Иван Радославов, Гео Милев, Николай Лилиев, в които се пропагандират неговите принципи, величаят се представителите му и пр. Дръзкият и пламенен юноша Гео Милев формулира „новите закони“ на „новата естетика“. „Не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай

[1] Константин Константинов, „Път през годините“, София 1957, стр. 261.

„живота“, защото ти ще умреш заедно с него; но отразявай в поезията си живота, чувството и мисълта на вечността — за да бъдеш в е ч е н“[1]. По-късно сам Гео Милев блестящо опроверга този „закон“, като отрази талантливо в „Септември“ най-съвременното нему събитие и така остана завинаги в нашата литература.

Наред с тая агитация и пропаганда на модернизма и по-специално на символизма редовно се печатат произведения и на наши, и на чужди символисти — главно френски.

И все пак много често погледа ни спират реалистични произведения. Докато в теорията и критиката преобладава модернизмът или уклонът към модернизъм, в художествената практика превес има реализмът или поточно антимодернизмът, едно изкуство, което нехае за „откритите“ от Гео Милев „нови“ естетически закони. Този превес се създава главно от прозата; в поезията господствува, макар и не напълно, символизмът.

Ето го мирното съжителство на противоположни тенденции, така явно у самия Дебелянов. Такова съжителство е твърде характерно за онова време. Според думите на К. Константинов редакторите на „Звено“ приемат и реализма, и символизма.

В погледа си към нашата литература „Звено“ се прекланя пред делото на Пенчо Славейков и Яворов и отрича Вазов. Така и тук везните накланят не към реализма. Бедният Вазов! Той е представен като писател, който не твори „висши духовни ценности“. Целите му са твърде близки— патриотични. Наистина произведенията му се четат от мнозина, стихотворенията му се декламират, пеят се, но самите тези читатели и почитатели се нуждаят от „превъзпитание в друга култура“. Старомоден е Вазов, минало му е времето. Езикът му е остарял, „фигурите“ му са „вети“, а и стихът му не носи нищо ново, макар да е естествен. Липсва му главно изящество и музикалност.

Такива мисли развива Димчо Дебелянов в рецензията си за стихосбирката на Вазов „Под гърма на победите“[2].

Висшите духовни ценности, които трябва да твори писателят, далечните цели на голямото изкуство, другата култура, в която трябва да се превъзпитават читателите, не са изяснени. Но съвсем ясно е изискването за по-съвършена форма, за хубав език, за свежи и нови словесни образи, за изящен и музикален стих. Такива изисквания имат и другите редактори и най-близки сътрудници на „Звено“, членовете на „бохемата“, според шеговития израз на самия Дебелянов. Всички те се борят за едно изискано и оригинално изкуство. Те са безжалостни по принцип към недодяланите, сивите, безличните съчинения. Наистина в конкретните си оценки се случва да посбъркват, обвинявайки например в посредственост писатели като Вазов и превъзнасяйки поетеси като Мара Белчева. Но твърде често прицелите им са точни: Иван Андрейчини, Иван Арнаудов, Никола Атанасов, Иван Карановски, Христо Цанков-Дерижан и др. Не проявяват снизхождение и към по-видни писатели, когато произведенията не отговарят на името им. Така например Дебелянов основателно иронизира „грапавият и недотаслан стих“ на Михайловски в някои негови „недомлъвки“ и особено невъзможните му любовни стихотворения, в които мощният гръмовержец се е размекнал по своеобразен начин и възпява „белостта“ на врата на любимата си, благоуханността на нейните косички и главно — бездънното море на нейните очички. . .

[1] Модерна поезия (бележки и идеи), сп. „Звено“, г. I, кн. 4 и 5, стр. 311.
[2] Сп. „З в е н о“, г. I, кн. 2 и 3, стр. 160—161.

Особено чувствителни са редакторите и близките сътрудници на „Звено“, Димчо Дебеляйов и неговите приятели, към проявите на душевна неделикатност, на житейска и художествена грубост във всичките й форми, на пошлост и порнография. Те са, според израза на К. Константинов, за една „чиста духовност“. От направленията в литературата най-малко понасят натурализма. Както се изразява тогава Людмил Стоянов в една „театрална бележка“, „натурализмът е бил винаги и си остава най-нещастния метод на творчество“, „духът на натурализма е молец на изкуството и смъртен яд на душата!“[1]. В същата бележка той отрича пиесата „Когато гръм удари“ на любимия им поет Яворов, подозирайки я в натурализъм.

Като търсят „чиста духовност“ и се стремят към възвишено и изтънчено изкуство, тези млади хора са склонни и да пренебрегнат, както се казва днес, суровата жизнена правда, да се залутат в измислени психологически лабиринти. Това важи особено за онези от тях, които определено са се ориентирали към модернизма. Символизмът им се струва именно най-духовното, най-възвишеното направление за разлика от най-материалното, най-грубото — натурализма.

Въпреки тази неприязън към натурализма, в книжка втора и трета на списанието е поместена една възторжена преводна статия за Емил Зола. Това е една хубава широта, но в явно противоречие с възгледа за натурализма като метод и направление. Изобщо естетиката на редакторите и близките сътрудници на „Звено“ е пълна с противоречия.

Противоречиви са по-специално и естетическите възгледи на Димчо Дебелянов. Това са щастливи противоречия. Защото, ако Дебелянов беше останал верен и последователен на общата си естетическа ориентация към символизма, поезията му щеше несъмнено да загуби, а следователно и нашата национална литература. Наистина главна заслуга за разчупването на „ледената стена“ на символизма имат, както отбелязах, неговият талант и трудният му жизнен път. Но не трябва да се пренебрегва и правдивото, здравото, прогресивното в естетическите му възгледи.

Впрочем, то не е без връзка с дарбата му, с тревожната му и будна, вечно дирещa натура. Символизмът все не успява да задържи при себе си Дебелянов. Наистина той му внушава редица измами и заблуди, но те са нетрайни и лесно могат да се разсеят от ведрия полъх на живота. Дебелянов е емоционална, увличаща се, но и самокритична, самоанализираща се натура. Той много се лута, но не робува на догми, лесно може да се отърси от предубеждения и предразсъдъци.

В една статия Дебелянов може да величае символистите и да говори за изкуството като „самоцел и самоценност“[2], а в друга, писана през същата година — да иронизира тези писатели, които са се откъснали от живота на народа и са се затворили всред здрач и тишина в символическата „кула от слонова кост“[3]. В тази прословута кула те пребивават „с гордото съзнание“, че са надминали времето си. А всъщност те са се отчуждили от него. И какво им остава? — Да съзерцават от високо, от кулата въображаемия „образ на вечната красота“. На село поетът си спомня със „съжалителна и тъжна усмивка“ за един такъв познат. „Наистина, колко малък и жалък ще останеш ти — пише му той, — ако. . . не дой-

[1] Сп. „Звено“, г. I, кн. първа и втора, стр. 59.
[2] Около една стара песен, 1912 г. (Виж Георги М. Марков — Димчо Дебелянов в три статии, „Литературна мисъл“, 1960, кн. 5, стр. 97—99).
[3] Писмо от село, 1912 г. (Виж същата публикация на Г. Марков, стр. 99—100).

деш да подириш тук своя изгубен път“. И предупреждава: „Да дойдеш не с предубеждението на маниак спрямо живота, който се живее тук“ (пак там).

Тези думи никак не звучат ласкаво за декадентите и декадентството. Изрича ги поет, който е почувствувал, че изворът на художествените ценности е в живота, в неговата неизчерпаема и разнолика красота и сила. Да, „силен и пъстър“ е животът и в най-малкото селце, през което съзерцателят на „вечната красота“ е преминал набързо, за да не би да „вмълясат“ неговите „високи помисли“ (пак там).

Разбира се, не трябва да се правят прекалено категорични изводи от тази ирония, от статията, писана през годината, в която той работи и върху „Легенда за разблудната царкиня“. Пък и само няколко месеца преди това, в друга статия Дебелянов е величал и видни, и второстепенни символисти. Едва на фронта той се отърсва напълно — поне в творчеството си — от всякакви символистически примамки и внушения, търсейки упорито път към колектива, към народа.

Но все пак такива изказвания отразяват прозорливостта на Дебеляновия духовен поглед, върху който символизмът никога не успява да хвърли непроницаемо за светлината на живота було. Дебелянов има много по-малко основание от Лилиев да каже: „И прелез към живота не ще намерим ние“.

Ако от статии като „Писмо от село“ не бива да се правят генерализиращи изводи за естетическите възгледи на Дебелянов, това се отнася не по-малко за противоположни по дух статии и изказвания, в които връх вземат неверни мисли.

В кратката рецензия на Дебелянов за Вазовата стихосбирка „Под гърма на победите“ несъмнено прозира едно неправилно, общо взето, отношение към Вазов, който доказал „за лишен път“ „колко близко вижда целите на изкуството и с каква малка цена иска да си изкупи място между безсмъртните“[1]. Но същият този млад и строг критик на Вазов, когато заедно с Подвързачов съставя Антология на българската поезия (1912 г.), отделя достойно място за „нашия най-стар поет“. Твърде резкият тон тук и някои прекалени изводи се обясняват до голяма степен с гръмкия Вазов патриотизъм. Той дразни не само ухото на Дебелянов. Младият задушевен лирик не е поклонник на бойната муза, дори когато тя възпява справедлива кауза. Между другото най-малко в нейните песни може да има изящество и музикалност, за които той толкова много държи. Пък и независимо от тематиката стихът на Вазов не задоволява Дебелянов, защото той има предвид по-високите образци на Яворов и сам е отишъл в това отношение по-напред.

Несъмнено несправедливи са думите на Дебелянов в една литературна бележка, че „Ботев и Алеко са вече далеч надживяни и не могат да служат за образец на ония, които идат“[2]. Дори днес най-големият поет и най-яркият сатирик в нашата литература са образец в много отношения за писателите. Но, разбира се, всяко ново време поставя и нови литературни задачи и в този смисъл и най-гениалните творци биват надживявани. „Не искаме да затъмним светлата памет за тях“ (за Ботев и Алеко — С. К.) — отбелязва Дебелянов, подчертавайки историзма в своя критически подход.

---

[1] Сп. „Звено“, г. I, кн. 2 и 3, стр. 160.
[2] Сп. „Звено“, г. I, кн. 2 и 3, стр. 167.

За съжаление Дебелянов не посочва новите задачи на съвременните нему писатели. Той пише твърде мъгляво: „Но докато тяхното време (времето на Ботев и Алеко — С. К.) ги е издигало високо, защото са били преди всичко борци за свобода, от която то се е нуждаело, днес писателят у нас си има особено място и борбата „за правда и свобода“ е пренесена на друг терен“ (все там, стр. 167).

Нима времето на Димчо Дебелянов не се е нуждаело от писатели — борци за свобода? Поетът сякаш не отрича. Но той пренася борбата „за правда и свобода“ на „друг терен“. Какъв е този терен? Може би чисто литературен? В такъв случай излиза, че писателят трябва да служи на правдата и свободата само с перото, но не и с меча, да избягва обществената работа. Но защо да захвърля едно тъй важно оръжие за постигане на идеалите си? По всяка вероятност по-друга е била мисълта на Дебелянов. Въпросът не е само в терена, а в характера на правдата и свободата. Той не се уточнява, но изглежда, че неговите правда и свобода имат индивидуалистическа окраска, която затуля от погледа му народните стремежи. Така тук в последна сметка Дебелянов е в плен на индивидуалистически заблуди, макар друг път така убийствено да иронизира отчуждаването от живота на народа.

Той е цял изтъкан от такива противоречия. Но дори когато много се заблуждава, ние чувствуваме духовната му чистота, благородството му, неопетнения му от себични помисли стремеж към истината. А особено в поезията тази морална светлина е от огромно значение.

Повече от всички други писатели около „Звено“ Димчо Дебелянов е устремен към едно възвишено и хуманно изкуство. Той не понася плоския битовизъм, провинциалната ограниченост и затвореност на литературата, мечтае и работи за литература, която извисява духовния поглед на читателите, „европеизира“ съзнанието им. Наистина идейната същност на това изкуство, на новата култура, в която ще превъзпитава заедно със своите другари читателите, не му е твърде ясна, но несъмнено тя е дълбоко хуманна.

„Аз обичам хората“ — изповядва Дебелянов пред сестра си Мария.[1] Тези думи не са родени от моментен сантиментален изблик, те са верен израз на нравствената същност на поета. Особено влечение чувствува той към бедните отрудени хора, към тези, които, според неговия израз, „си нямат светлинка в живота“. Дебелянов не само им съчувствува — като мекосърдечен кабинетен интелигент, — а обича средата им, разговорите с тях, компанията им. Брат му Илия си спомня, че винаги когато отиде при него в Долна баня, прекарва приятни часове между горските работници, с които се черпи и непринудено разговаря.[2]

Любовта към хората буди в душата му ненавист към всякакви форми на потисничество, бруталност, жестокост. Антивоенните настроения са му присъщи по природа. Той завършва през есента на 1913 г. школата за запасни офицери и по-късно заминава на фронта, но пред братовчедка си Елисавета изповядва: „Страхувам се. . . дали тази ръка в момент, когато ще трябва да стреля, няма да се разтрепери при мисълта, че насреща ми стои не враг, а мой най-близък духовен приятел“[3].

---

[1] Мария Дебелянова-Григорова, Димчо Дебелянов, спомени, писма, документи, София.
[2] Владимир Русалиев, Бездомник в нощта.
[3] Мария Дебелянова-Григорова, Димчо Дебелянов.

Такива настроения са характерни и за неговите приятели. Не случайно например Лилиев пише антивоенни стихотворения, в които трепти копнеж за мирен живот. Случайни за него са два-три стиха за Вардар, с които плаща дан на официалния „патриотизъм“.

Всеки, който е чел произведенията от онова време на К. Константинов, друг близък приятел на Дебелянов и съмишленик в общото литературно дело, не може да не почувствува човечността, с която са пропити.

Хуманизмът на тези млади хора, поклонници на Пенчо Славейков, не е, разбира се, революционен. Но той хвърля чиста, благородна светлина върху тяхното творчество, дори когато то е на твърде лични теми.

Обичта им към хората не е, естествено, сляпа, безразборна. Те например ненавиждат от цялата си душа филистерството — с всичките му разновидни прояви в бита, политиката, културата. Тъкмо „самодоволното филистерство“, според израза на Людмил Стоянов, което е въвело в живота „абсолютни форми“ и „канонизирани отношения“, особено много ги гнети.[1]

Тази омраза към филистерството пак напомня за родство и приемственост с Пенчо Славейков. За Дебелянов Славейков е „жрец и воин на живота“ тъкмо с борбата си против еснафщината, дребнавостта, пошлостта, с мъжествените си усилия да се възмогне над обществените условности, да бъде самостоятелен, чист и свободен в едно общество, оковано във вериги и потънало в смрад. Да, ето я тази свобода, за която пише Дебелянов, споменавайки имената на Ботев и Алеко Константинов. Тя съдържа явен философски идеализъм. Далече е от осъзнатата необходимост. Не е лишена от индивидуализъм. Но усилията към нея са съгрети от нравствена светлина. Тя изисква сила на духа, защото превъзмогването на житейските условности никак не е лесно. Тя излъчва романтична красота.

И наистина не е ли романтичен този стремеж към възвишен и свободен духовен живот, въпреки житейските окови, несгоди, условности? Романтичното в светоотношение и поезия също така много сродява Димчо Дебелянов със Славейков и Яворов.

В близкото минало царуващата властно дилема символизъм или реализъм затуляше от нашия поглед романтизма в поезията на Дебелянов. Ако не е символист, декадент, значи е само реалист. Тази „логическа“ схема, плод на по-общи заблуди, пречеше да се надзърне в сложността на Дебеляновата поезия. Пък тогава и за реализма обикновено се говореше възторжено-общо, без да се изследват неговите разновидности в литературния процес и у разните автори. А романтизмът беше в немилост. Напоследък някои литературоведи, като съветският професор Д. Ф. Марков, се опитват, според разбиранията си, които предизвикват много спорове, да възстановят неговите права в нашата литературна история.

Всъщност романтизмът у Дебелянов е твърде очевиден за свободния от теоретически заблуди поглед. Неговите светли и мрачни следи личат особено в по-ранното творчество на поета.

Да си спомним например жизнерадостното, слънчево стихотворение „Отдих“ от 1907 г. Неговите емоции, патосът му имат ярка романтична окраска. Поетът копнее за часа „на великата радост“, когато ще литне

---

[1] Людмил Стоянов, Димчо Дебелянов, поет на жизнения подвиг, София, 1926, стр. 6.

към „пределите звездни“, с поглед в слънцето. Безкрайни свободни простори, слънчев блясък, а долу, в земните долини и бездни, над които лети поетът, се таят мрак и печал.

Това е типично романтичен порив към висините, към незнайни слънчеви светове, далеч от грешната и тъжна земя. Една от най-характерните черти на романтизма е именно мечтата по друг живот, други светове. Тази мечта се ражда от дълбоко вътрешно недоволство, недоволство от околната действителност. Не е романтик този, който приема действителността такава, каквато е . Романтизмът започва с недоволството от живота, от настоящето, с устрем към друг живот, към бъдещето или миналото, към промени, които носят избавление или забрава.

Такива романтични полети младият поет извършва често. Ето друго стихотворение от същата 1907 г. То така се и нарича — „Полет“. Стихотворението много отстъпва на зрелите Дебелянови творби, но романтичният копнеж личи и в несъвършените стихове:

От мръсния лик на суетност вседневна,
блажен е тоз, чийто се дух отврати,
разкъсва веригите свои той гневно
и с вихрен полет в небесата лети.

Дълбоки и трайни са тези чувства на поета, защото животът ги е будил у него непрекъснато. Този младеж с удивително чиста душа наистина е изпитвал отвращение от изкривеното и мръсно лице на всекидневието, копнее да се издигне високо, да отлети някъде, да не го вижда. След две години той пише съвсем сходни стихове:

А как мечтаех с тебе да достигна
аз в търсений предел на радостта,
в призвездна висота да се издигна
над пропасти от смрад и суета! . . .

(„Замиращи звуци“ II)

Но къде всъщност се стреми душата на поета, отвратена от всекидневната суетност? Тя жадува светлина, радост, щастие, но къде са те? В кои предели? Някога лирическият герой изповядва само копнежа си за полет в небесата, във висините, в „призвездна висота“. Друг път душата му волно лети, макар и на сън, „на вълшебний си блян към страната“.

Там в бистри лазури се носи псалома
на вечната младост и вечния мир,
и скланят се вейките в нежна притома,
целувани сладко от девствен зефир.

Там вредом на щастието зракът прониква
и вредом усмихнати трели трептят. . .

(„В предсмъртно блаженство небето се къпе“, 1908 г.)

Такава е тази страна — дивна, приказна. Поетът бленува за „живот — красота“, „живот — наслаждение“ и като не го намира край себе си, отлита върху крилата на бляна да го търси в незнайни предели.

Романтичният блян изисква романтична неопределеност. Тя не сякаш рисунъка, изразните средства. За разлика от символистите Дебелянов пише понятно, непосредствено, словесните образи са ясни, те сякаш излъчват светлина, като спомена за любимата.

Този спомен окриля поета и той пак литва — заедно с любимата. Сега двамата изоставят земните юдоли, пълни с мрак и печал, със суета и смрад.

И живеем в страни, чийто мир не смущава
ни суетна мълва, ни гнетяща печал; —
любовта ни е чист, непомътен кристал.
и със звездни венци вечността ни венчава.

Там летим и цъфтим сред цветята — цветя;
окрилени души нивга страх не обзима. . .

(„Светъл спомен“, 1909 г.)

Но къде, къде са все пак тези приказни идилични страни? Поетът, разбира се, не знае. Те са романтична утеха на неговото въображение.

Тази утеха не е трайна, поетът изглежда чувствува нейната илюзорност. И понякога той предпочита пред красивите полети и миражи уединението. То е тъжно, но и сладостно. Душата е притихнала, заспала, недосегаема за грубите пипала на всекидневието. Поетът бди над този сън, той приспивно люлее душата си, защото ако се пробуди, ще бъде за „велика горест“ („Аз знам, че когато се нявга пробуди“).

И тук връх взема романтичното светоотношение. Реалистът не би желал, не би могъл дори да люлее душата си в измамни сънища. Неговият поглед е винаги буден, зорък; той изобличава, негодува, обвинява и не се утешава с красиви мечти и сънища, макар често да му е много тежко, защото пред него хоризонтът е тъмен, не вижда изход, няма перспективи.

Най-сигурната, но и най-тъжната утеха за болезнено чувствителната, наранена душа на поета е смъртта. Разбира се, крилатото въображение може да я опише привлекателно. Отвратеният и разбунтуван дух е скъсал веригите на всекидневието и лети в небесата —

Там, жаден за смърт под нетленния блясък
на вечния мир и на вечния ден,
той среща на мълнийте гордия трясък
и пада от царствено щастье огрен.

Красива романтична смърт! Смърт в блясъци и величие. Поразеният от гордия трясък на мълниите е щастлив. Но това е мигновено, измамно щастие пред прага на небитието. Другото — трайното, истинското може да донесе борбата. Но тя се ражда тогава, когато пред погледа се открои голямата, историческата правда за живота. А до нея поетът само се докасва с трепетното си сърце в някои мигове на своя тревожен живот.

С романтични краски Дебелянов и друг път рисува жизнения край. Ако в „Полет“ този край е величествен, в „Смърт“ той е тих и нежен. Меланхолното чувство не е угнетяващо и мрачно, а леко и ласкаво като здрача в ясната вечер. Обзета от „кротко упоение“, душата заспива „в златний скут на вечността“.

В по-късните, зрели творби на Дебелянов обикновено смъртта не се явява в такива красиви одеяния. А понякога носи и лоши реалистични тръпки. Дебелянов предпочита пред нея поетическото осамотение.

Характерно е стихотворението „Самотници“, писано през 1912 г., в периода на тъй скоро настъпилата творческа зрялост. Според Николай Лилиев стихотворението е отзвук от смъртта на Пенчо Славейков.

Самотниците са борът и поетът. Борът — на върха, като забравен страж, „терзан от бури и горен от жажда“. Поетът — сред праховете и „гмежа“ на големия град. За него борът е пример — със силата си, която отстоява на бурите, на стихиите. Споменът за този самотен страж ще му „свети утешно“ в прашния град „и ще успива всяка нова рана“.

Че в свойта горда мъка аз ще зная
и друга мъка, други стон сподавен,
пронесен и затихнал сам в безкрая. . .

Без съмнение, често е бил самотен този „бохем“ — въпреки шумните компании, приятелските „гуляи“ вечерно време, остроумията, смеховете. Самотен и тъжен, със задушени от грубия живот чисти пориви, с болезнено свита от всекидневните неправди душа. Но страданието е сподавено, обикновено незабележимо от другите. Шумен е смехът, който често прикрива мъката.

Пред хорските очи се смее,
а сам пред себе си ридае —

пише изповедно Дебелянов в хумористичното стихотворение „Поет“. Макар стихотворението да е реалистично по художествено изображение, в чертите на лирическия герой, на поета има несъмнен романтизъм. И нищо чудно, че този поет пише романтични стихотворения като „Самотници“.

Характерен е този контраст между „гмежа“ и неразбрания и горд самотник. Той ни напомня за толкова други романтични произведения в нашата и чуждите литератури, макар стихотворението да е ярко индивидуално.

В поетиката на романтизма контрастът играе твърде голяма роля. И това е естествено, щом в основата на романтичното светоотношение се намира мечтата по друг живот, която се противопоставя на настоящия, на заобикалящата художника действителност. Така е и в редица стихотворения на Дебелянов. Той бленува

за оня лучезарен край
де вечно щастие владее,
де вечна красота сияй

и го противопоставя на нерадостната действителност, в която живее.

Разбира се, този „лучезарен край“ е фантастичен. Вечно щастие и вечна красота съществуват само в поетическото въображение. Това е романтична мечта. Реалният живот се състои от светлини и сенки. И без сенките нямаше да знаем колко са прекрасни светлините; без нещастията нямаше да знаем що е щастие и да му се наслаждаваме. Без противоречията на живота нямаше да се роди и дивната лирика на поети като Димчо Дебелянов.

Контрастът между блян и действителност, между мечта и реалност взема различни форми в поезията на Дебелянов. Понякога настоящето се противопоставя на миналото. Там, в миналото, е имало и красота, и щастие, а настоящето е мрачно и тежко. Например в „Спомени“ (II) поетът възклицава:

В душа ми пламък не оста,
над бездна пак стоя надвесен,
а как бе дивна пролетта,
как светла — пролетната песен!

Има стихотворения, в които действителността контрастира положително на душевното състояние. Но не обществената действителност, а природата. Като всички натури с романтични склонности Дебелянов изпитва силно влечение към природата и я изобразява твърде субективно. Нейната красота, багрите и светлините ѝ, бурите и затишията ѝ са средство за разкриване вълненията на лирическия герой. Пейзажите не се отличават с особена релефност и завършеност, но в тях блика вдъхновено поетическо чувство. Понякога природата влива покой и светлина в душата му, друг път нейната красота и свежест са в контраст с мрачното му настроение, подчертават го. Така е например и в двете стихотворения на цикъла „През април“. Целите стихотворения са построени върху контраста между окъпания в лъчи април и потъналата в сумрака на скръбта душа на поета.

Такава „контрастна“ постройка имат и други творби на Дебелянов. Например „Отгласи“. Стихотворението има оригинална, диалогична форма. Срещат се и се противопоставят два рязко различни погледа върху живота. Тя е морна, слаба, склонна към униние и бездействие. Той е пълен със сили, уверен в бъдещето. Всеки два стиха си контрастират. Доминира жизнерадостното, оптимистично светоотношение.

Лъч един не трепва в нощний син покров.
— Слънце ще запалим — нашата любов!

Така бодро завършва стихотворението. Изобщо, за разлика от „прокълнатите поети“ Дебелянов пише редица светли, жизнеутвърждаващи произведения. Вярно е, че скръбта тече на по-широки вълни в творчеството му, залива по-голямата част от него. Много са стихотворенията, които внушават мисълта, че в гърдите на поета се е загнездила вечна печал. Но другаде същият този скръбен певец, автор на най-съкровените и съвършени елегии в нашата литература, пее светли химни.

Преливанията между скръбта и радостта Дебелянов обикновено не изобразява. В душата му изглежда рязко и бързо се сменят противоположни настроения. При това той често заостря одолялото го чувство, хиперболизира, а не отсеня. Това е също в духа на романтизма, който не проявява особена склонност към полусенките и полутоновете, към междинните настроения, към преливанията между чувствата. Романтичният художествен поглед е склонен към поляризация на тонове и багри.

В едни стихотворения много мрак, в други — много лъчи. В едни тъмна горест, в други — светла радост. А нерядко в едни и същи творби се противопоставят рязко различни емоции, настроения, мисли. В такива случаи голяма роля играе, разбира се, антитезата. Критиката неведнъж е отбелязвала, че Дебелянов широко употребява антитезата в своето творчество.[1] Някои от най-популярните му и силни стихове, в които изпъква ярко неговата способност да изразява удивително лаконично съкровени мисли и чувства с широк обхват, са построени върху антитезата. Колко много ни говорят например за несретната съдба и противоречивия душевен строй на поета стихове като: „на нощта неверна верен син“, или „а в свойта вяра сам не вярвам аз“.

Контрастното художествено виждане обхваща широко и епитетите. Още Васил Пундев вярно е доловил в „Днешната българска лирика“

[1] Виж напр. статията на Г. Цанев „Димчо Дебелянов“, сп. „Литературна мисъл“, 1957 г., кн. 2, стр. 53.

(стр. 106), че Дебелянов много охотно употребява епитета „черен“. Тук прозира и вътрешно предразположение, и влияние на символистическата поезия. Но Пундев не е забелязал или поне не е отбелязал влечението на поета и към епитета „светъл“.

„Мълчи, а светлий бряг застила черна тиня“. . . И в такива единични стихове ние чувствуваме лъх от Дебеляновия поетически свят. Тук и мелодията, и багрите са индивидуални. Пред Дебелянов животът обикновено се плиска ту с черни, ту със светли вълни. Но в индивидуалното е намерила израз и една характерна особеност на романтизма — контрастното художествено възприемане и изображение.

Страстният копнеж по друг живот, вечната мечта по непознати светове и неизпитано щастие отклонява погледа на романтичния лирически герой от жизнените подробности, а често и от жизнените закономерности. Така е повече или по-малко и в редица стихотворения на Дебелянов. Поетът-романтик и неговият лирически герой са склонни към засилена субективност на възприятията, която преминава нерядко в субективизъм. Стилно-езиково тази особеност се изразява в особено голямата роля на емоционалната хипербола, в широкото място, което заемат фантастиката, алегорията, символиката. Но не степента на употребата на тези похвати е определящата. Докато и хиперболата, и фантастиката, и алегорията в реалистичното изображение се отклоняват от някои страни на действителността, за да осветлят по-ярко други, по-съществени, в романтичното изображение те често служат именно за отлитане от действителността в царството на бляна или за представяне на едни явления в мечтана ярка светлина, а други — като въплъщения на мрака. Романтикът търси и твори „нови светове“, докато реалистът предпочита да прониква в скрития смисъл на заобикалящите го явления.

Романтичният лирически герой е копнежна, вътрешно неутолена, мечтателна личност. Такъв е той и в много стихотворения на Дебелянов. Той е неспокоен, развълнуван, разтърсван от силни чувства, постоянно копнее за промени — обикновено смътни, но привлекателни. Често сам себе си не разбира, обхванат от дълбоки, но неясни пориви, раздиран от противоречия („В тъмница“, „Черна песен“ и пр.). Мъчи го самотност, защото противостои на еснафската среда с чистите си и възвишени помисли, с копнежа си по красота и идеал. Той е скъсал с много стари нравствени и други норми, но обикновено сам не знае как трябва да се живее. Неговата трагедия се състои често именно в това, че е обърнал гръб на старото, без да му е ясен идеалът и пътят към него. Той стои на границата на два свята.

Разбира се, романтичният лирически герой на Дебелянов не се явява навсякъде с едни и същи черти. Той е многолик. Не е един и същ и романтизмът на поета. По своята художествена идейност той е твърде сложен, съдържа и прогресивни, и консервативни елементи. Тяхното съотношение е различно в разните произведения. Някъде явно и властно господствува прогресивното, оптимистичното или хуманно-трагедийното. Другаде връх вземат упадъчните настроения и мисли, изразени понякога в твърде смътна художествена форма. В такива случаи, за щастие много редки, романтизмът преминава в символизъм. Не са малко и произведенията, в които прогресивното и упадъчното сложно се преплитат и преливат като светлини и сенки по набраздено от вятър езеро. Разбира се, в последна сметка преобладава едното „начало“, но картината е пъстра. Така например от цикъла „Под сурдинка“ (1914 г.) блика, общо взето, човешки,

жизнен трагизъм, излят в мелодични, формално съвършени стихове. Но неговите чисти струи се помътват на някои места от литературна тъга и неясната.

Измежду творбите с прогресивна идейност особено изпъкват две стихотворения от 1910 г. — „Кръстопът на бъдещето“ и „Светла вяра“. И двете са родени от несъмнени симпатии към социалистическото движение. Дебелянов не е участвувал в неговите редици, не се е борил под неговите знамена, защото няма социалистически мироглед, няма ясна представа за неговите цели и идеали. Но дълбокото му недоволство от буржоазната обществена действителност, любовта му към угнетените и онеправданите, към трудовите хора, копнежа му по друг, по-светъл и нравствено чист живот — всичко това го сродява със социализма. Обикновено родството не е осъзнато, мисълта за социализма не съгрява, не окриля често поета, сподавен от мъчителни изживявания или залутан подир миражи. Но при благоприятни условия „светлата вяра“ изгрява в душата му, а понякога намира израз и в неговото творчество.

За появяването на тези две стихотворения благоприятна роля е изиграл и Георги Бакалов. По времето, когато издава сп. „Съвременник“ (908—910 г.) той е поддържал тесни връзки с Д. белянов и други писатели от неговия литературен кръг, като Подвързачов и Лилиев. При срещи и разговори в редакцията или в дома на Подвързачов неговите думи, пропити с непоклатимо убеждение във великата мисия и неизбежната победа на социализма, са будили бодрост у поета, възпламенявали са в сърцето му вярата в „новия живот“. Стихотворението „Кръстопът на бъдещето“ е писано специално за „Съвременник“. Въздействието на Бакалов не е без значение за написването и на „Светла вяра“[1].

И в двете творби задушевно-интимният лирик, смятан от мнозина и досега за вечен пленник на кротка печал и нежни унеси, извисява мъжествено глас. В него звучи борчески патос. Наистина този патос не е намерил най-съвършените форми на художествена изява, като някои елегични настроения на поета или размисли, породени от войната, но той е искрен и силен и затова вълнува. Това са най-оптимистичните стихотворения на Димчо Дебелянов. Или, по-точно, тези стихотворения са пропити с най-висш тип оптимизъм — революционен. Стихийният и смътен патос и бунт, неясният копнеж по нов живот са отстъпили място на революционна вяра в бъдещето на народа, на човечеството, извоювано чрез борба.

Изображението е романтично по дух и форма, с много фантастика и символика. Приказно и таинствено се очертава пред нас свещеният кръстопът на бъдещето. Той е „уречен“ — там са се уговорили, както допуска романтичната художествена условност, да си дадат последна среща „две вражи съдби“, „два свята“. Романтично условен е и словесният двубой, който се разиграва между двата враждебни стана след зова на бойните тръби в „притаения мрак“. Реалистичното изображение не би допуснало такава вероятна откровеност от крепителите на старото:

. . . „Прогнилий затвор
нам е драг, с своя ужас и мраз —
на отчаян ний идем отпор!“

---

[1] За връзките на Бакалов с Дебелянов и неговия литературен кръг виж статията на А. Тодоров „Димчо Дебелянов — човекът и поетът“, сп. „Септември“, 1957, кн. 4, стр. 129.

Романтичното изображение я допуска, за да създаде по-тържествена, по-„възвишена“ атмосфера за предстоящия сетен бой, когато светът ще пламне „в царствен блясък“.

С подобен романтичен патос е написано и стихотворението „Светла вяра“.

За жалост светлата вяра рядко грее в гърдите на поета. Често там е мрак или искрят душевни рани. „Разяжда гърдите ми кървава рана“ — пише Дебелянов през същата 1910 г. Вместо окриляща вяра — отпуснати в немощ ръце. За борческия патос лирическият герой си спомня като за далечно минало:

А някога слънчевий блясък обичах,
сънувах победни борби
в страстно безумье се страстно увличах
сред екнали бойни тръби.

Сега той се чувствува сломен, животът е сковал светлите му крила. Единствената утеха чака от любимата, която зове в пропити с надежда и печал мелодични стихове:

Дойди — успокой ме, дойди — утеши ме,
ден дай ми в среднощни тъми.

Наистина каква разлика в сравнение с „Кръстопът на бъдещето“ и „Светла вяра!“ Коренна разлика за съвсем непродължително време, разлика в самочувствието, в погледа към живота, към бъдещето, в светоотношението. Безспорно пред нас е много сложна и противоречива натура, „разнолика, нестройна душа“.

И тъкмо поради тази многоликост на духовния живот сложен и противоречив е и типът на художественото изображение.

Между отделните методи и направления няма пропасти. Каквито и да са различията между образите, които създават техните представители, все пак, най-общо казано, това са художествени образи. Следователно съществува и сходство. Очевидно е сходството между романтизма и реализма. Та нали романтизмът възниква в Западна Европа с лозунги за разкрепостяване творческата личност и изкуството от каноните на класицизма, за отразяване пълнотата на душевния живот, за близост с живота на народа (който романтиците обаче обикновено идеализират или идилизират), за непосредственост на изображението и пр. Особено близък на реализма е романтизмът в по-прогресивните си превъплъщения. Или по-точно: някои разновидности на романтизма са много близки на някои разновидности на реализма. Несъмнено е дълбокото родство например на романтичните стихотворения „Светла вяра“ и „Кръстопът на бъдещето“ с революционната реалистична поезия.

Поради всичко това един художник може да твори успоредно и реалистични, и романтични произведения. Например Лермонтов: поемата „Демон“ и романа „Герой на нашето време“.

Сходството прави възможно и взаимните преливания. Така че е много трудно понякога да се определи дали произведението е романтично или реалистично.

Такива преливания между романтизъм и реализъм има много в поезията на Дебелянов. Не са редки и в поезията на Славейков и Яво-

ров, чиято обща насока в нашата литература Дебелянов продължава, въпреки всички многобройни и понякога съществени различия. Обикновено те се проявяват в творчеството на сложни и противоречиви натури, каквито са и тримата поети. А в нашата литература от миналото са изобщо често явление. Причините са исторически. Коренят се в закъснялото и поради това ускорено и противоречиво литературно развитие след освобождението от турско робство. У нас направленията и теченията не съществуват в такъв сравнително ясен и оформен вид като в руската и западните литератури. Те по-сложно се преплитат и взаимодействуват, като поглъщат и асимилират — повече или по-малко — много чужди влияния. Ако литературният историк пренебрегне или омаловажи тази особеност на българската литература след Освобождението, рискува обезличаващо да я фризира и белоса. Такива гримьорски увлечения имаше немалко, пък и сега се срещат и всеки културен читател знае какъв е техният резултат.

Хубаво е, че изтрихме символистическия грим от живото лице на Дебеляновата поезия. Нека останат само естествените петънца. Не бива и от прекалено реалистично въодушевление да не видим или недовидим какво широко място в нея заема романтизмът. Но ще сбъркаме, ако не забележим родството на Дебеляновия романтизъм с реализма, особено в някои произведения, ако не видим преливанията между романтизъм и реализъм в творчеството на поета. Още по-голяма ще е нашата грешка, ако обявим Дебелянов за романтик по общ облик през целия му творчески път, ако не видим развитието му към реализма и резултатите от това развитие. На фронта, където животът разкъсва и помита много красиви романтични була, реализмът удържа победа, въпреки естествените романтични струи в някои произведения. Тази е окончателната победа, резултат на дълбоко сближение с колектива, с проливащия кръвта си народ. Но тя не е единствената.

Наистина сложен е творческият път на поета! Да си припомним, с оглед на интересуващия ни въпрос, две от най-съвършените му стихотворения: „Гора“ и „Аз искам да те помня“, излезли в една година, 1913. И двете се отличават с дебеляновска чистота на чувството, и в двете вдъхновението се лее свободно и плавно, сякаш не е срещало никакви прегради, като песен в тиха и дълбока нощ. Те много си приличат, но и съществено се отличават. И не само по мотиви, по съдържание, а и по начин на изображение. В „Гора“ преобладават романтичните краски, родени от копнежа към пълен, неосъществим покой, в който ще се потопят всички душевни терзания, страсти, блянове. Ще се потопят и заглъхнат като „примирената вода“, слязла от планината. Ще заспят завинаги, за да изгрее един ласкав и любим живот, незасенчван от противоречия. Тази художествена идея поражда и средствата за своето осъществяване. Изображението е условно-символно, приказно-красиво, голяма роля в него играе алегорията. А в елегията изображението е много по-„земно“, човешки действено като безутешната скръб на поета, като раздялата, след която ще дойде Тя, смъртта. Тук лирическият герой не отлита в царството на покоя, в Гората — с главна буква, а се гмурва в човешкото страдание. И не го смекчава съзерцателски, а го изплаква с потрепващ глас. И затова изображението е реалистично-непосредствено, „предметно“, а не романтично-условно.

Още по-съществена разлика ще се открои, ако сравним „Аз искам да те помня“ със стихотворението „Нощен час“, писано в същата 1913 г.

Тук, в „Нощен час“ още по-релефно изпъкват романтичните краски и тонове, романтичното светоотношение.

Такива успоредици има много в поезията на Дебелянов. Още един пример: разгледаното романтично стихотворение „Самотници“ от 1912 г. и друга една безсмъртна реалистична елегия — „Да се завърнеш“ от същата година.

Следователно реализмът в зрялото творчество на поета празнува редица победи, макар до заминаването на фронта романтизмът да преобладава. Разбира се, това не е реализъм от класически тип; Дебеляновият реализъм е сходен с романтизма му. И напълно естествено! Нали един и същ поет създава тези различни стихотворения. Различията тук не отменят сходството в типа на обобщението.

Но все пак те са съществени. Понякога например се удивляваме, че този поет на романтични копнежи, особено в по-ранните години на творческия си път, създава и ярко реалистични социални сатири. Вярно е, че хуморът и сатирата по жанровите си особености, така да се каже, теглят писателя към реализма, по-точно — към критическия реализъм. Но и романтиците критикуват, а не само мечтаят за „призвездни висоти“. Това е съвсем логично — нали са дълбоко недоволни от действителността. Не случайно такива велики критически реалисти като Балзак и Стендал излизат от романтизма. В критическата литература отдавна и основателно се говори за романтическо отрицание. Въпросът е именно в характера на отрицанието, на художествената критика.

Много от хумористично-сатиричните произведения на Димчо Дебелянов се отличават със злободневност в хубавия смисъл на думата и с голяма точност на рисунъка. В тях е вплътена остра наблюдателност. Авторът прозира в характерни пороци на обществения живот, в негови отрицателни закономерности. Героите, доколкото съществуват, и цялото изображение са конкретно-исторически и социално обусловени. Художествените идеи са извлечени от хумористичния обект, а не го подчиняват на себе си. А всичко това, взето в своето единство, е красноречиво доказателство за реализъм, по-точно — за критически реализъм.

По съзнание, по душевност Дебелянов е по-скоро романтик, отколкото реалист — поне през по-голямата част от жизнения си път. Той живее повече с миналото или бъдещето, отколкото с настоящето. Изпитва вечна духовна неутоленост, копнее по неизпитано, незнайно щастие. Погледът му е насочен не толкова към обществото, колкото към „новите светове“ в собствената му душа. Един лъч, един светъл поглед го унасят в приказни далнини. Често той противостои на средата си като романтиците, дори стига до разрив с нея:

От там, де целий свят отива
той, рано стигнал, се завръща: —
пред туй, що другите упива,
лице с презрение отвръща.

(„Поет“)

Като романтичните герои Дебелянов обикновено сам не разбира себе си, мечтите си и поривите си. Влече го неудържимо красотата на природата, но и тя му носи само краткотраен покой, склонен е към трагични изживявания с непонятни за по-„трезвия“ ум причини.

И тъкмо защото в светоотношението му има много романтизъм и в неговото творчество романтизмът заема такова широко място. Тези, които не виждат това, обикновено имат прекалени критически подозрения към

романтизма. Те правилно отбелязват, че в поезията на Дебелянов намират отражение характерни настроения сред някои кръгове на интелигенцията от онова време и заключават: тук има обобщение, това е реализъм. Но защо да обиждаме така несправедливо романтизма? Нима той е чужд на художествените обобщения? Та така ние ще го лишим от всичко значително и велико, което е създал.

Но в съзнанието на Дебелянов не царуват напълно и винаги романтичните представи. Те само преобладават през по-голямата част от неговия творчески път. Характерно е, че едни от най-съвършените му произведения са реалистични по общия си облик, макар и обикновено с романтични струи, че реализмът постепенно взема връх в дълбоко противоречивото му творческо развитие.

Още Людмил Стоянов отбелязва в книгата си от 1926 г.: „Димчо Дебелянов не бе сантиментален дух; той бе, напротив, по-скоро скептик, отколкото верующ, а скептицизмът не се мири със сантиментализма“ (стр 3). Разбира се, ако не се мири, това не значи, че го изключва напълно, че го прави невъзможен. Но във всеки случай, му противодействува. Скептицизмът противодействува и на романтичните копнежи, дърпа съзнанието към грешната земя, прояснява погледа от миражите. Не случайно Дебелянов не е способен като по-романтичните от него натури да се отдаде всецяло на една страст, на едно влечение. Пречи му скептицизмът, вечното съмнение. Той винаги може да се отдръпне от силните преживявания, дори и от щастието. А след това ще съжалява и ще излива жалбите си в тъжни песни.

Скептицизмът у Дебелянов е свързан със самоиронията, която често оцветява неговите хумористични произведения („Поет“, „Кихавици“, „Бохемски нощи“, II и др.). А иронията разяжда романтичните блянове както киселината — меката тъкан.

В съзнанието на Дебелянов има немалко сили, които го теглят към земното, към нуждите и повелите на времето и средата, към обикновените житейски наслади. Понякога той е склонен да вземе малкото, което му поднася бързолетният миг, вместо да гони миражи. Цялото първо стихотворение от „Бохемски нощи“ е просмукано от тази житейска „философия“: да се вземе каквото е възможно днес — всички удоволствия и наслади. А това никак не звучи романтично. . .

Разбира се, подобни възгледи, скептицизмът на Дебелянов, „земното“ у него не се отразяват пряко върху типа на художественото обобщение. Но техният отзвук се чувствува съобразно със силата, с която се проявяват в един или друг момент на неговия жизнен път. Многообразното и противоречивото творчество е плод на многообразна и противоречива личност. „И ти бе ту невинност плаха, ту лих борец, ту строг монах“ — казва поетът за себе си. Или — още по-изповедно:

Аз умирам и светло се раждам —
разнолика, нестройна душа. . .

Загадъчно сложен е светът на неговата личност. . .

И за да си обясним по-добре характера на поезията му, типа на художественото обобщение в нея, трябва да вникнем повече в този интересен свят. Неговите особености, светлините и сенките му ще ни помогнат да надзърнем и в стила на поета. Тези въпроси — за реализма в творчеството на Дебелянов и за стиловото своеобразие и богатство на това творчество — ще бъдат разгледани другаде.

☆

ДИМИТЪР АВРАМОВ

ТВОРЧЕСКА ИСКРЕНОСТ И ПОЕТИЧЕСКА ИЗМИСЛИЦА

Искреността е главното и най-скъпото на изкуството.

Л. Н. Толстой

Тия, които се занимават с естетика, знаят, че един от най-талантливите представители на френския материализъм от XVIII век — Дени Дидро — бе и блестящ защитник на реалистичното изкуство. Той ненавиждаше иначе сръчния художник Франсоа Буше заради неговите сладникави, романтично-превзети алегории и сочеше като промер за младите творци грубоватото, но правдолюбиво изкуство на Шарден. И тъкмо когато противопоставяше на творческата „хипокризия“ наивната вярност към природата, Дидро същевременно твърдеше, че „в основата на изкуствата лежат преувеличението и лъжата“.

Наистина на пръв поглед противоречието е явно и изненаданият читател инстинктивно търси да възстанови нарушената монолитност във възгледите на Дидро, като обяви цитираната мисъл за случайно хрумване или „грешка на перото“. Но ето че и създателят на социалистическия реализъм — Максим Горки, чиито естетически концепции бяха несравнимо по-избистрени от тези на Дидро, счита преувеличението и измислицата за неизбежни страни в творчеството на художника.

Очевидно тук теорията на изкуството е изпречена пред една реална антиномия, която трябва да бъде ясно поставена и разяснена: как да се съчетае принципът за правдивото отражение на действителността с неизбежността на преувеличението и измислицата? Не са ли последните покушение срещу искреността на твореца, която ние при всички случаи основателно изискваме от него? Тези въпроси — интересни сами за себе си — имат пряка връзка с една от най-живо третираните проблеми на нашата естетическа наука: проблемата за отражението на действителността в изкуството. Тъкмо поради това тяхното разрешение би принесло несъмнена полза.

За да се постигне обаче някакъв задоволителен резултат в това отношение, трябва да се проникне в психологията на художественото творчество. Тъкмо тук аналитичният ум на изследователя ще съумее да открие ония механизми на творческия процес, които обуславят преувеличението и измислицата.

Задачата, която си поставяме в настоящата статия, се ограничава да разгледа засегнатата проблематика само в отношение към литературното творчество и то по-специално към една от най-капризните му форми — лиричната поезия. Поради спецификата на този жанр, ясно е, че ние

не можем да минем без общата психология, от където ще почерпим ценни сведения за закономерностите, на които е подчинено пораждането, развитието и изразяването на емоционалния живот на човека.

II

Основен принцип на съвременната психология е, че всяко предметно съдържание на съзнанието, било то елементарно усещане, възприятие или представа, е придружено от емоционално състояние, което, през едно безкрайно богатство от нюанси, варира между полюсите на удоволствието и неудоволствието. От своя страна всяка емоция съдържа в себе си скрит волев импулс, който се изразява или в рефлективна реакция, или в съзнателно обмислено действие. Тази експресивност на нашия емоционален живот се наблюдава особено ясно при афекта, където поради липса на задръжки — дейни при едно нормално състояние — чувственият момент е силно изнесен напред за сметка на интелектуалния. Тук именно ние виждаме най-добре как афектното преживяване се стреми да намери спонтанна физиологична изява и то по един толкова адекватен начин, че не ни е много трудно посредством целия този комплекс от изразни движения да определим душевното състояние не само на афектирания, но и на обладания от едно тихо чувство.

Във връзка с това съвременната научна психология счита, че изразните движения играят важна социална роля — като средство за общуване. „. . .Както и да са възникнали изразителните движения — пише С. Л. Рубинщайн — и каквато и да е била тяхната първоначална функция, във всеки случай те не са просто рудиментарни образувания, защото изпълняват определена актуална функция, а именно — обществена функция; те са средство за съобщения и въздействие; — реч, лишена от думи, но изпълнена с експресия.“[1]

Това семантично съдържание на изразните движения е рожба на трудовата дейност, която налага на хората да общуват взаимно и следователно да съобщават един другиму своите мисли и чувства. То е гаранция, че те не само няма да изчезнат (както допускат биологичните теории в психологията), но и, променяйки се в своите нюанси при различните обществени условия, ще си останат съществена компонента на словесната реч. Това е, така да се каже, социалният смисъл на физиологичните промени и движения, в които се изявяват емоциите на хората. Какво е обаче тяхното п с и х и ф и з и ч н о значение за самия чувствуващ индивид? Преди всичко трябва да се изтъкне тяхната роля на пряко и най-бързо средство за о с в о б о ж д а в а н е от завладялото ни чувство. Всеки знае от собствен опит, че при силни душевни вълнения човек не само неволно ги изразява чрез една редица от двигателни механизми, но и съзнателно търси събеседник за „да си изплаче болката“. Това отреагиране на афекта облекчава човека, отключва неговата душевна енергия, която е била принудително задържана и привежда цялото му психофизиологично състояние в едно спокойно равновесие. В противен случай емоционалното напрежение се увеличава, поражда едно своеобразно задръстване на душевния живот и ако не намери овреме отдушник може да се окаже фатално за личността. Психиатрите знаят добре, че в голяма степен тук именно се крие същинският източник на много психоневрози.

---

[1] С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, Москва, 1946, стр. 486.

Наред с това изразните движения не само служат за отреагирването на емоционалното преживяване, но, което е по-важно за нашата задача, те го развиват, обогатяват и усилват. „Чувството — пише Рубинщайн — не само се проявява в действието, в което то се изразява, но и се формира в него — развива се, изменя се и се преобразува“.[1] Психологическите експерименти и научно контролираното самонаблюдение показват не само че афектираният, поради общата редукция на съзнанието, се поддава на безотговорни постъпки, но заедно с това, че именно процесът на напрегнатото действие, без мисълта за последствията, но с остро преживяване на порива по-силно от всичко го упойва. Когато оскърбеният изрази спонтанно своя гняв на този, който е накърнил неговото честолюбие, от една страна, той се освобождава от афекта, от друга страна, обаче в процеса на изразяване на своите чувства, чрез думите, с които си служи, той възпроизвежда и изяснява повода на своя гняв, обстоятелствата, при които той се е формирал и значението, което има за него. Поради всичко това в своята първа фаза процесът на изразяването развива и усилва афекта. За това служат не само думите, но и жестовете, които имат обратно действие и чрез промяната в инервацията на мускулатурата, в кръвообръщението, в дишането и в дейността на секреционните жлези сгъстяват формираното душевно вълнение. Тук именно се съдържа и частицата от истина в парадоксалния на пръв поглед възглед на У. Джеймс, че ние не плачем, защото скърбим, а обратно — скърбим, защото плачем.

С други думи, чрез изразните движения, в които включваме както непроизволните двигателни рефлекси, така и словото, ние укрепваме и развиваме завладялото ни чувство до една критическа точка, след която постепенно настъпва успокоение и освобождение от неговия гнет.

Тук обаче ние чувствуваме, че търпението на читателя е почти изчерпано и затова ще побързаме да установим връзката между онова, за което обещахме да говорим в нашата статия, и това, което до тук изложихме.

III

Едно по-внимателно вглеждане в описаните факти от областта на общата психология, съпоставени със сведенията, които ни доставя психологията на поетичното творчество, ни води с логическа необходимост към заключението, че в основата на поетичното творчество лежи същият психофизиологически механизъм на изразяване на емоциите, макар че тук той действува по един невероятно усложнен начин. В сравнително по-„чист“ вид ние го намираме проявен в лирическата поезия, затова в настоящата статия ще имаме изключително нея предвид.

Преди всичко по съдържанието на емоционалното преживяване на действителността поетите (въпреки тяхното самочувствие) едва ли се различават от обикновените хора. Различието между тях се състои по-скоро в това, че докато обикновеният човек изразява своите чувства спонтанно, непроизволно, до голяма степен чисто рефлекторно, т. е. без да държи сметка за формата на тяхната изява, поетът предпочита художествено оформената експресия. При израза на своите преживявания той съзнателно, целенасочено се стреми към прецизен езиков подбор, към пластични образи и звуци, към една поетична концепция, която —

[1] Пак там, стр. 496.

обективно въплътена — ще получи значението на трайно художествено произведение. Концентрираната душевна енергия на обикновения човек се разпилява непланомерно чрез една редица от рефлекторни реакции и то толкова по-безформено, колкото по-интензивно е преживяното чувство. А поетът, ръководен от вроден творчески инстинкт, моделирва своето настроение или афект в жив художествен организъм. Единият действува, другият — твори. В това се състои дълбоката правда на известния Пушкинов афоризъм: „Слова поэта сут уже его дела“.

Какво е значението на това изразяване на чувствата за самия поет читателят вече по аналогия се досеща. Взето в своята съкровена първооснова, то не се различава принципиално от значението, което има за обикновените хора — да бъде средство за освобождаване от властта на чувствата. При това както там, така и тук себеразкриването има характер на изповед, която цели да спечели съчувствието на по-голям брой хора, да ги приобщи към интимния свят на поета. От само себе си се разбира, че към подобна изповед поетът прибягва не само когато е развълнуван от някакво интимно настроение, но и когато съзнанието му е завладяно от някаква мисъл или идея, които той горещо желае да сподели с другите с надежда да ги направи съучастници в делото, на което той е решен да служи. В тази точка наистина се кръстосват творческите стремежи на поетите, колкото и да се различават те по своята художествена и социална природа. Най-широко погледнато бойните маршове на Маяковски, в които ясно звучаха непосредствените лозунги на младата съветска държава, също така търсеха съчувствие както и тихите песни на Сергей Есенин. И двамата се домогваха да предадат своите чувства и идеи на другите, като съзнаваха ясно, че тъкмо художественото слово действува най-внушително и най-лесно печели доверие.

Тази социална роля на поезията е била изтъквана не само от теоретици, които непосредствено разсъждават върху основите на изкуството,[1] но и твърде често се осъзнава и намира художествен израз в творенията на самите поети. Ценни документи в това отношение ни дава особено поезията на ония художници на словото, които хранят въображението си с теми, почерпени от света на своите лични преживявания. Тук са — ако оставим древните настрана — Данте и Петрарка, Бърнс и Байрон, Ламартин и Юго, Гьоте и Хайне, Пушкин и Лермонтов и всички техни събратя по перо, досегът с които ни възпламенява без оглед на времето и мястото, в което са живели. Ние усещаме в техните произведения пулса на искрено развълнуваното сърце и тревогите на честната мисъл; ние чувствуваме, че те не ни лъжат и затова им вярваме. А обективното проучване утвърждава тази вяра, като разкрива, че най-хубавото от тези поети е рожба на действително преживяване, на реален повод.

Aus meinen großen Schmerzen
mach'ich die kleinen Lieder — [2]

пише Хайне и ние знае, че не само „Книга на песните“ е ехо на неговите големи сърдечни болки. В епиграфа към стихосбирката „Романцеро“ той се обръща към поета със съвет, в който ясно долавяме изповедния тон:

---

[1] В това отношение особено ни се иска да подчертаем значението на Жан-Мари Гюйо — един незаслужено забравен мислител — с неговото изключително ценно съчинение „L'art au point de vue sociologique“ (1888) и на Лев Толстой с неговия труд „Що е изкуство“ (1897).

[2] От моите големи болки малки песни правя аз.

Wenn man an dir Verrat geübt,
Sei du um so treuer;
Und ist deine Seele zu Tode betrübt,
So greife zur Leier.
Die Saiten klingen! Ein Heldenlied,
Die Flammen und Gluten!
Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüt
wird süß verbluten.[1]

Пак Хайне в друго стихотворение ни рисува по неподражаем начин облекчителното действие на изповедта, сравнявайки своята песен с песента на децата, които чрез нея разсейват страха си от тъмнината. Не разкри ли същото и Гьоте чрез устата на Торквато Тасо? — „И ако човек занемява в своята мъка, на мен ми даде бог да кажа как страдам“. Не бихме искали да отминем, покрай многобройните ценни свидетелства, с които разполагаме, и характерното признание на Лермонтов:

Мои слова печальни, знаю,
но смысла их вам не понять.
Я их от сердца отрываю,
чтоб' муки с ними оторвать.

Върху тази интимна, бихме казали, необходима връзка между преживяване и творчество почива заразителната сила не само на поезията, но и на всяко изкуство. Нейното наличие или отсъствие ни кара да се отнасяме към едни автори с топло съчувствие, а към други със студено равнодушие, дори и тогава, когато последните външно задоволяват всички изисквания на стихотворната техника. Достатъчно е човек да сравни поезията на двама наши поети, дълго време поставяни незаконно под флага на едно и също творческо верую — Димчо Дебелянов и Теодор Траянов, за да се убеди в това каква нежна симпатия събуждат стиховете на първия — огрени от пламъка на искрено вълнение, и колко безчувствени ни държат маниерните четиристишни, шестостишни или осмостишни строфи на втория!

Бидейки рожба на вътрешен импулс и следователно на социална потребност, истинската поезия е винаги искрена, неподправена, безхитростна. Тя се стреми към прост и естествен израз, към какъвто се стреми всяко дълбоко преживяване. На нея са чужди многословието и езиковото кокетство. Прочетете „Сиротната песен“ на Дебелянов или неговата безсмъртна елегия „Да се завърнеш в бащината къща“! Можете ли да откриете в тях някаква красива фраза, някакъв самоцелен езиков трик, някаква ефектна дума? Всичко е ясно и просто и същевременно високо художествено и вълнуващо. И може ли да бъде иначе, когато за него песните са „скрити вопли“!

Без възторг, без вдъхновение, без искреност поезията пресъхва, по-скоро тя се самоубива. „Можеш да бъдеш малък писател — пише Иля Еренбург — можеш да бъдеш автор на несполучлива книга, но не бива да бъдеш доставчик на заместители на изкуството, не бива да се изготвят книги, родени от каквото обичате, но не от вътрешна необходимост, книги, които понякога са ловки, обаче са лишени от душа

[1] Когато на теб ти изменят ти бъди по-верен; когато твоята душа е смъртно натъжена хвани лирата. Да прозвучат струните! Една героична песен, пламенна и жарка! Гневът ще се успокои и кръвта на твоето чувство сладко ще се излее. (Своб. превод — Д. А.).

и оставят читателите равнодушни“.[1] И сега ние можем да кажем, че поетът заслужава в такава степен уважение, в каквато степен той не се пресгрува.

Този въпрос има обаче и друга страна. Какви чувства ще изрази поетът? Ако той се опита сериозно да превръща в стихове неизбройните тривиалности, които му предлага ежедневието, той ще предизвика не съчувствие, а досада. Всяко стихотворение, както и всяка творба на изкуството, е толкова по-ценно, колкото е социално по-значимо, колкото по-универсални чувства са вложени в него; това обаче зависи от обществената среда, в която твори поетът и от неговата класова принадлежност. Те обуславят неговото схващане за ролята на поезията, а оттук — и сферата на нейните консуматори. Едно социологично изследване на субекта в лиричната поезия би ни разкрило дори различното съдържание и обем на толкова обичаното от поетите „аз“, — различие, детерминирано от степента на общественото развитие.[2] В първобитнообщинния строй например, местоимението „аз“ направо е заменено от „ние“ — там личността е претопена в колектива; по-късно, заедно с класовата диференциация на обществото се създава и изразява едно рязко индивидуализирано „аз“, което разширява или стеснява своя обем в зависимост от социалната природа на своя носител. Максимумът на това стесняване на емоционалния свят на поета ни демонстрира съвременното упадъчно изкуство на Запад, където поетът се обявява за толкова по-модерен, колкото по-изключителни и от никого неизпитани чувства изразява. Но понеже това е психологически невъзможно, стига се до такива куриози на душевен хаос, които са познати вероятно само на психопатите. На противоположната страна стои съвременното прогресивно изкуство, при което творецът става отново, но съзнателен изразител на чувствата на милионите.

Преди да преминем по-нататък, нека пътьом предотвратим едно евентуално недоразумение, което може да се породи от казаното дотук. Когато ние твърдим, че в и чрез своето творчество поетът изразява чувства, това естествено не бива да означава, че той е неспособен да изрази мисли или идеи — научни, философски или обществено-политически. Напротив, опитът показва, че един поет е толкова по-значителен, колкото по-голямо богатство от идеи е вложил в своята поезия, колкото по-дълбоки мисли ни е съобщил, колкото по-тясно е свързал творчеството си с най-прогресивния мироглед на своята епоха. За да не отиваме много далеч, достатъчно е да посочим имената на Ботев, Смирненски и Вапцаров. Трябва обаче поетът да е действително влюбен в своите идеи, за да почувствува потребност да им даде живот, т. е. те трябва да са засегнали тъй дълбоко неговата емоционална природа, че да му е просто невъзможно да не ги направи достояние на другите, както е невъзможно на бременната жена да не роди. „Патосът — казва Белински — превръща истинския стремеж към някоя идея в любов към нея, пълна с енергия и страстно стремление“. Ако поетът не почувствува

---

[1] Иля Еренбург: Писателят и живота, беседа със студентите от литературния институт „Горки“, отпечатана в сборника „О писательском труде“ (превод на български, издателство „Народна култура“, 1956 г., стр. 322).

[2] Това е забелязано дори от автори, които съвсем нямат вкус към социологическо и последователно исторично разглеждане на явленията на изкуството, вж. например Richard Müller—Freienfels: Psychologie der Künste, Verlag von Ernst Reinhardt, München, особено главата: Das Ich der Lyrik.

властта на тази вътрешна необходимост към художествена изява на своите идеи по-добре е да не се хваща за перото. Тук напълно важи съветът, който, Л. Н. Толстой е отправил към Леонид Андреев: „Ако Вие сте намислили книга, но можете да не я напишете, тогава не пишете". Субективно мотивираната възможност да не се напише замисленото говори за липса на вътрешен импулс, на силно чувство, на истинско вдъхновение, без което има фабрикуване на сурогати, а не истинско творчество.

IV

Но поставя се въпросът: изразява ли дълбоко почувствуваната и искрено написана творба обуславящото я реално преживяване в неговото конкретно съдържание и обем? С други думи, съществува ли а д е к в а т н о, п ъ л н о покритие между чувствата, които поетът е пожелал да изрази, и онези, които е вече въплътил в своето лирическо произведение? От само себе си се разбира, че на тези въпроси най-сигурно могат да отговарят самите поети и то различно при всеки отделен случай. Въпреки това обаче не е безполезно да се подири някаква о б е к т и в н а основа, върху която психологията на поетичното творчество би могла успешно да гради своите изводи. Нали позоваването на такава надсубективна инстанция образува сърцето на н а у ч н а т а дейност! С оглед на това ние си спомняме за общата психология и за ценните сведения, които ни достави нейното учение за социалното и психофизиологично значение на изразяването на емоциите. Там ние видяхме, че експресията на чувствата, независимо дали тя се осъществява чрез непроизволни двигателни реакции или чрез словото, съдействува не само за отреагирването на тези чувства, но — в определени граници — за тяхното формиране, променяне, обогатяване, развиване и усилване.

Аналогично на това ние видяхме, че истинският поет не пише, без да е развълнуван. Неотразимата потребност да се освободи от чувствата, които го владеят, с цел да предизвика съчувствието на другите, го тласка към творчество. Без последното неговите чувства и идеи, колкото дълбоки и благородни да са те, не могат да получат социална и естетическа стойност. Средството за тази себеизява на поета е с л о в о т о. От наличния езиков материал той търси думи, образи, сравнения, метафори; претопява всичко това в огъня на своята творческа индивидуалност, за да изкове един цялостен художествен организъм, който трябва да бъде е к в и в а л е н т на преживяното. Сполучва ли обаче в това творецът? Струва ни се, че тук неговият успех не е чувствително по-голям от степента, в която обикновените хора осъществяват това; толкова повече той е затруднен от обстоятелството, че е х у д о ж н и к. В домогването си към съответствие между преживяно и изразено той е длъжен да се съобразява с една редица сложни изисквания — законите на жанра, ако иска неговата творба да бъде не каква да е, а именно художествена. Оттук произтичат и ония творчески главоболия, които поетите наричат „мъка на словото". Но тъкмо в тази „мъка" първоначалното преживяване, което е създало продуктивно настроение, се променя, изяснява, оценява, обогатява и развива. Това знае много добре всеки поет, който се опита да проследи пътя на творческия процес. „Краят винаги изглежда съвсем не там, където сме го приемали в началото — пише Йоханес Бехер. Строфите придобиват власт над нас, римите ни въвличат в своята

магия, образите, които ние искаме да движим, движат и нас самите, и страстно изпълнени от откривателски нагон, ние не можем да се задоволим с плана, който сме съставили при започване на произведението.“[1]

Въпросът, който засягаме, е много труден и извънредно важен за нашата работа. Поради това ние ще го разгледаме по-отблизо, като се опитаме да прослодим етапите, през които минава поетическото творчество. Но тъй като историята на всяко художествено произведение крие нещо неповторимо, нещо, което не може да бъде условено със средствата на дискурсивното мислене, ние ще се ограничим с очертаването на оня най-общ път, който може да бъде документирано установен и обяснен с данните на общата психология.

Като всеки обикновен човек поетът живее в една природна и социална среда, от въздействията на която той формира своя жизнен опит. Сред многобройните и най-разнообразни впечатления, които получава, едни са повърхностни и мимолетни, други — които засягат по-интимно целокупната му природа — оставят дълбока емоционална следа. Както вече знаем, последните притежават по-силен волев импулс, който се стреми към изразяване. Ръководен обаче от строгия контрол на своето творческо съзнание, поетът подбира за мотиви на своите бъдещи произведения само ония преживявания, които се поддават на художествена обработка. Освен това той знае много добре, че между преживяването и възсъздаването е необходима известна хронологическа дистанция, която, от една страна, да „ретушира“ емоцията, а от друга — да осигури дошевната свобода на твореца, която е била принудително отнета от стихийното действие на чувството, особено когато то носи характер на афект. По този начин се освобождава и въображението, което, за целите на художественото въздействие, може да комбинира и синтезира до тогава, докато се получи естетически ценна творба, без, разбира се, това да води до пълна изневяра на онова основно чувство, което търси въплъщение. По силата на това, ние можем да кажем, че лирическият поет предава в стихове не своите непосредствени преживявания, а впечатлението от тяхното репродуциране в паметта, т. е. не действително изживяното чувство, а само споменът за него. А всеки знае, и това е твърдо установена психологическа истина, че споменът не е адекватен образ на реалното преживяване. Той го възпроизвежда, но в значително модифицирана форма, като включва в себе си усвоение и овладяване на емпиричния материал, преработка и подбор, обобщение, конкретизиране и систематизация.[2] Това е вече първото указание, което ни разкрива, че изразените в една лирична творба емоции не са еквивалент на реалното чувство, взето в неговата непосредствена проява.

От своя страна допълнителни промени внася самият творчески процес и то в една посока обратно пропорционална на действието на загатнатата хронологическа дистанция. Докато последната омекотява реалното преживяване, което ще послужи като мотив на творбата и успокоява силата на първоначално бликналото чувство, художественото възсъздаване на емоцията, като я възпроизвежда, кара твореца да я преживее още веднъж. Нещо повече. Тук тя се явява в „нови одежди“ — обогатена и усилена. Както силно развълнувания до известен период усилва своя афект чрез възпроизвеждането на повода и обстоятелствата, при които се е

---

[1] Йоханес Бехер, Поетическият принцип, цит. по Л. Огнянов: Поезията е присъща на живота, изд. „Наука и изкуство“, 1960, стр. 288.

[2] Ср. С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, цит. изд., стр. 285.

формирал последния, чрез преценката на значението, което има за него, т. е. чрез изразяването му, така и поетът обогатява и усилва своите емоции при художественото им възпроизвеждане. Обхванат от едно по-тихо или по-бурно чувство, от повече или по-малко определено настроение, той може да разреши своята творческа задача, т. е. да изрази тези емоции, само ако ги облече в нагледни представи, в конкретни образи. А това онагледяване на емоцията води до разгръщане на цялото ѝ богато съдържание, което до тогава е било в много свои компоненти недостатъчно осъзнато. Благодарение на него поетът се поставя в едно своеобразно съзерцателно отношение към своите настроения и чувства, което, подпомогнато от играта на въображението, му позволява често пъти да ги свърже в един разнообразен емпиричен контекст. От друга страна, репродуцирвайки повода и обстоятелствата, при които се е породила дадена емоция, той установява нейното значение, като я оценява критически от гледна точка на своето минало, настояще и бъдеще, на своите естетически, морални и мирогледни склонности и интереси, изобщо — на своята целокупна личност. Няма съмнение, че при това положение първоначално изпитаното чувство се подлага на една сложна мисловна обработка като „. . . получава повишена, обогатена и отчетлива форма. Онова, което по-рано е било само неопределено настроение на депресия или радост, на въодушевление, на мирова скръб и т. н. сега получава характер на душевно движение, изразено в ясни представи, схванато в цялото негово значение и получило пълно разгръщане“.[1]

Тези предварителни оценъчни операции, които творецът неизбежно извършва над своите преживявания, са допълнително указание, че възсъзданото ще бъде чувствително различно от своя оригинал. От друга страна, те показват, че тенденциозността в поезията, в литературата — а погледнато по-широко — в изкуството изобщо има своите психологически корени в самия творчески процес. Щом поетът не изразява как да е своите емоции и идеи, а се стреми по селективен път да подбере онния от тях, които имат най-голямо значение за него и които художествено обработени ще упражнят най-внушително въздействие върху читателя; нещо повече: щом той, по силата на вроден творчески инстинкт ги изразява в обогатена и повишена форма в зависимост от оценката, която им дава, той е вече тенденциозен в най-невинния смисъл на тази дума.

От друга страна, както видяхме, поетът се стреми да бъде художник. Той знае, че неговите преживявания само тогава ще добият значението на траен художествен символ, когато бъдат изразени съгласно законите на поетичното творчество. В сложна и мъчителна борба със словото той се стреми да спази всички вътрешни и външни условия, които изисква истинското лирическо творение. И размерът, и постройката на изреченията, и строфическото разчленяване, и подборът на стилните похвати, на римите и т. н. — всичко трябва да съдействува за естетическата изразителност на творбата и да отговаря на чувството и настроението, което тя предава. Ала след всичко казано до тук, читателят сам се убеждава, че последното не е възможно, поне в желаната адекватна форма. Като се почне от обикновената хронологическа дистанция (между преживяване и възсъздаване), която омекотява и успокоява чув-

[1] E. Meumann: System der Ästhetik, Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig, 1914, S. 53.

ството, мине се през концепирането на лирическото произведение, когато рефлектиращият художник оценява значението на чувството и в зависимост от това го изразява в една съществено обогатена и повишена форма и се стигне до нормите, които налага словесното изобразяване — през всички тези фази на „родилния“ период първоначално изживяното чувство се подлага в една редица от промени, които, след като намерят обективен израз в готовата поетична творба, изненадват и самия художник. Много често сам поетът се учудва на повишения, бих казал п р е у в е л и ч е н характер, който се придобило неговото собствено чувство, изразено в лирическото произведение. И той е убеден, че при едно спокойно състояние, т. е. освободен от възбудата, към която го тласка езиковата стихия, не би се изразил така. Но тъкмо тук, в това преувеличение, е силата на поезията. В това се състои нейното мощно заразително въздействие.

Не противоречи ли обаче всичко това на искреното намерение да се изрази адекватно преживяното? Не подяжда ли това „деформиране“ на първоначалното чувство искреността на лирическото произведение? На тези въпроси внимателният читател е вече готов да отговори. Неискрен ли е афектираният, когато изразява своето чувство в рязка и повишена форма? Можем ли да го упрекнем в това, дори тогава, когато в спокойно състояние и той съзнава, че е „прекалил“? Тук не е необходимо дори изучаването на общата психология, защото всеки от нас при спонтанно и непринудено изразяване на едно силно преживяване се е улавял в такива несъзнателни преувеличения, които са толкова по-значителни, колкото е по-силно чувството. И въпреки това, всеки от нас знае, че тук няма и сянка от неискреност. Тъкмо обратното — колкото по-дълбоко се вживяваме в нашите чувства и колкото по-искрено ги изразяваме, толкова са по-възможни въпросните увлечения, които при спокойно състояние квалифицираме просто като преувеличения. С още по-голяма сила това важи за поета, който след като е оценил значението на чувството в цялата му пълнота, съзнателно се стреми да ни зарази с него, като го въплътява в едно обективно съществуващо художествено произведение.

V

Всичко казано до тук може да бъде прекрасно доказано и илюстрирано с примери от творчеството на кой да е поет. Да вземем „Книга на песните“, в която Хайне е вложил целия огън на своето младежко сърце. Прочетете стихотворението с № 57 от цикъла „Завръщане в родината“.[1] В него поетът откровено признава на своята любима, че с любовни думи е подмамил нейното сърце, но сам се заплел в собствените си кокци и шегата е станала нещо сериозно. „И ако ти — предупреждава той — с пълно право, подигравателно ме напуснеш, ще ме обхванат силите на ада и сериозно ще се застрелям. “

Че тук преувеличението е явно, говори не толкова шеговитият тон, с който е написано стихотворението (тези, които познават живота на Хайне, знаят, че той е умеел да се шегува и пред смъртта); по-скоро в това ни убеждава самият поет, който в друго едно стихотворение, описвайки коравосърдечието на своята любима, примирително завършва: „Не

---

[1] Heines Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Verlag von Philipp Reclam jun, Leipzig, I Bd.

смятай обаче, че аз ще се застрелям, колкото и да ми е тежко! Всичко това, сладка моя, вече ми се е случвало веднъж“.[1]

В стихотворния цикъл „Северно море“ Хайне прави едно любовно признание, което по своята възвишена чистота и художествена сила едва ли има равноценно в световната литература.

Настъпи здрачна вечер,
по-яростно морето заехтя,
а аз седях и гледах от брега
хорото бяло на вълните.
Гръдта ми се изду като морето
и ме обзе копнеж, дълбока мъка
по тебе, свиден образ,
що винаги пред мен витаеш
и ме зовеш всегда,
всегда, всегда —
в свистенето на вятъра, в кипежа на морето
и във въздишките на моето сърце.
Със лека тръст във пясъка написах:
„Обичам те, Агнеса!“
Но зли вълни заляха
признанието сладко
и го изтриха.
Трошлива тръст, коварен пясък,
вълни немирни — вам не вярвам вече!
Тъмнее небосводът, сърцето бие лудо.
Сега със яка мишца ще изтръгна
и с корен най-високата борика
в норвежките гори
и ще я потопя
на Етна в пламналата паст, и ще напиша
с това огромно огнено перо
на тъмния небесен свод:
„Обичам те, Агнеса!“

И всяка вечер занапред там горе
ще свети тази вечна огнепис,
и бъдните потомства ще четат
възторжено небесните слова:
„Обичам те, Агнеса!“[1]

В това стихотворение любовното чувство е тъй възторжено изразено, в такива внушителни, хиперболични образи се е изляло, че самият Хайне едва ли би повярвал в неговия космически размер при едно по-трезво състояние, т. е. когато не гори в огъня на творческия екстаз. Пък и бъдещите поколения, за които той говори, че ще четат небесните слова: „Обичам те, Агнеса!“, знаят, че освен тази Агнеса има още много други Агнеси, на които с не по-слабо чувство Хайне е посвещавал любовни стихове. Характерно е в тази връзка едно по-късно стихотворение, в което поетът сравнява телата на жените със стихове, които бог, в момент на творчески порив, е записал в албума на природата и които той денем и нощем е чел с такава наслада, че най-подир краката му изсъхнали от школско усърдие (с което вероятно загатва за болестта, от която е страдал и починал).

Всичко това, разбира се, съвсем не означава, че Хайне е бил неискрен в любовната си лирика. Неговата бурна природа, неговото деликатно

[1] Пак там. Die Heimkehr, № 55.
[1] Хайнрих Хайне: Избрани произведения, изд. „Народна култура“, 1957, стр. 99 (превод на Димитър Стоевски).

и чувствително сърце не са искали много, за да бъдат развълнувани. И когато това е ставало (за неудоволствие на поета и за наше щастие), тогава са се раждали ония дивни лирически изповеди, в които шегата и болката са тъй капризно размесени, че често създават главоболия на трезвите изследователи, но затова пък изпълват с истинско очарование сърцата на обикновените читатели. Силата на това въздействие се дължи не само на искреността, с която е изпято всичко, но и на оная в известен смисъл несъзнателно обогатена и подсилена форма, в която чувството е намерило израз.

Иска ни се тук да приведем още един пример, взет от нашата поезия. През 1908 г. Яворов печати стихотворението „Молитва“, в което той се рисува едва ли не като някакъв зъл демон.

Душата ми е озлобена и жестока.
Майко, бди
над своя паднал син: днес злото и порока
дишат в моите гърди.
Една ръка в ръката ми трепери, —
радва се усмихнато дете. . .
Къде я водя аз, към увенчаните ли двери
на отричания рай — и где са те?

Но ти си тук, над мене, дух печален!
Майко, бди —
като луна среднощна с поглед състрадален
на злодеец по престъпните следи.

Дете — тя вкусва сладостта на шемета да гледа
в неизбродените бездни на греха.
Не аз ли я научих? Първа бе победа
първото притворство на смеха. . .
На бездна по ръба, към бездна нова,
късайки попътните цветя
и дишаща безгрижно тяхната отрова,
знае ли къде отива тя?

Душата ми е алчаща и хладна.
Майко, бди
над двама ни: пред волята ми безпощадна
на невинността защитница бъди!

Какво се е случило? Кой е този непоправим грешник? Яворов ли? Но ние го знаем като благороден и честен борец срещу световните неправди, който не крие своята синовна обич към народа! Може ли една злодейска съвест да бъде развълнувана тъй дълбоко от мизерията и злочестието на селянина, от вида на прокудените арменци, от песента на заточениците, от кървавите рани на своята родина? Този ли е Яворов, който в идеята за освобождението на Македония търсеше своята религия? Какво го е довело до това жестоко самобичуване?

Онези читатели, които не знаят конкретния повод за възникването на това стихотворение лесно могат да обяснят тази демоничност с влиянието на литературната мода, на която Яворов стана жертва след 1903 година. И в това може би има нещо вярно що се касае до някои особености в езика и образите. В действителност обаче съдържанието му е искрена изповед и истинска молитва към майка му и любимата. През този период любовта на Яворов към Мина Тодорова, въпреки нейната платоническа чистота, се натъква на сериозни пречки и недоразумения. В писмо до

Мина, към което прилага горното стихотворение, той пише: „Винаги, когато те видя, мое щастие, аз чувствувам желание да се моля като един грешник, който обаче не очаква изкупление на своите грехове. Аз бих желал да не съществуваше моето минало до вчерашния ден, когато те съзерцавах като една икона и когато те слушах като една небесна песен.“

Какви са тези грехове, какво е това минало, което води до такива страшни душевни мъки? До известна степен то ни става ясно от други стихотворения, в които е изразено гневното недоволство на поета от жените, които е срещал по своя жизнен път. В едно от тях виждаме образа на жена, която му предлага „сажди на страстта“, вместо „кристален дух“, както той е искал. („Не си виновна ти“). В друго гори пламтящата омраза срещу онази, която „в блудна голота“ е направила душата му „вертеп на сладострастие“ („Проклятие“). . .

И когато с това смутено съзнание на „осквернен“ той среща шестнадесетгодишната девойка — олицетворение на невинността и целомъдрието, душата му „се разяжда от пристъпите на жестокото угризение — достоен ли е той за тази любов, накъде води той това чисто дете, което с такава доверчивост е подало ръката си“.[1] Измъчен от тези терзания на съвестта, поетът се улавя за перото. То неведнъж му е помагало да се освободи от подобни мъчителни състояния. Обмисляйки своето творение, той изразява своя душевен смут в конкретни представи и по този начин, както вече знаем, неотчетливото първоначално чувство приема още по-обогатена и повишена форма. И тук се зареждат онези отрицателни хиперболизации („Душата ми е о з л о б е н а и ж е с т о к а. Майко, бди над своя п а д н а л син: днес з л о т о и п о р о к а дишат в моите гърди), които са съвсем естествени за пламналото чувство, но мъчно обясними от гледна точка на една трезва себепреценка. Важното е обаче, че след това, до голяма степен несъзнателно раздухване на афекта, настъпва успокоение. „Но ако ти я казвам тая молитва, с цялата ѝ ужасна откровеност — изповядва в същото писмо Яворов — то е защото подир нея аз вече се чувствувам достоен за твоето чувство — и вече не в правото си да го смятам — да, твоето чувство към мене, — е д и н г р я х!“

С други думи, в основата на поетичното творчество, особено когато то има характер на лична изповед, лежи една психофизиологична и социална необходимост: чрез изразяването на преживяното да се освободи поетът от чувството, което при по-интензивни форми може да причини едно своеобразно задръстване на душевния му живот. По този начин той приобщава към своя интимен свят една възможно по-голяма бройка от хора, която толкова по-доверено му съчувствува, колкото по-художествено е написана творбата. В процеса на това изразяване обаче, първоначално изживяното чувство значително се променя. От една страна, поради факта, че поетът най-често го предава не в неговото непосредствено битие, а тъй както то изглежда репродуцирано в спомена, от друга — поради волното или неволно обогатяване и усилване, което получава чувството при концепирането на творбата и чрез изискванията на художественото слово. Това различие в съдържанието и обема на преживяното и възсъздаденото съвсем не накърнява искреността на изразеното чувство. До голяма степен то се получава независимо от желанията и намеренията на самия творец.

---

[1] П е н ч о Д а н ч е в, П. К. Яворов, предговор към съчиненията на поета, изд. „Български писател“, 1959, г. I, стр. 53.

След всичко това не е трудно да бъде обяснена антиномията между основния постулат на реалистичната естетика: правдивото пресъздаване на действителността и неизбежността на преувеличението, което Дидро постави в основата на изкуството.

Доколкото творческият субект не е безстрастно огледало, а жив, чувствуващ индивид със свои склонности, вкусове, интереси и разбирания, дотолкова е невъзможно възсъздаваният предмет да бъде адекватно копиран. Преувеличението тук се оказва толкова естествено, колкото е неестествена абсолютната индиферентност към един обект, който е възбудил своеобразния темперамент на художника, при това, без да ни напуска съзнанието, че с всичките ѝ условности нарисуваната от него картина е облъхната от непоколебима правда.

Що се касае до измислицата, нейното място в художественото творчество е напълно законно, ако тя е родена от продуктивното настроение, за да конкретизира и онагледи основното чувство, което е завладяло твореца и което той се стреми да изрази. Впрочем към измислицата прибягва всеки голям художник, като се стреми чрез нея да ни накара да повярваме, че той не измисля; нейните образи са рожби на игривото, но контролирано от една основна идея въображение, което често пъти създава относително автономен свят, странен и чудноват в своите очертания, но устойчив в своята правда. В този именно смисъл Дидро обявява лъжата за толкова закономерен продукт на творческия процес, колкото е преувеличението.

VI

Нас обаче ни интересува и един по-друг въпрос: може ли поетът да прибегне до обикновената лъжа, ако под думата „лъжа“ разбираме не творческата измислица, нито пък утилитарно пресметнатото изопачаване на фактите в практичното всекидневие (от което любимците на музите не правят никакво изключение), а просто н е и с к р е н о с т т а в поетичното творчество? Знаем, че самото поставяне на подобен въпрос е в състояние да засегне чувствата на .тия, които твърдо вярват, че при всички случаи поетът си остава пророк на абсолютната истина. Все пак успокоява ни обстоятелството, че не сме първи, които го засягаме.

Нека си припомним, че още П л а т о н освободи идеалната държава от бремето на тези „безделни измамници“, както той нарече поетите; от своя страна П а с к а л презрително сравни тяхната работа с тази на бродирачите, което фигуративно трябваше да означава, че те се занимават с везане на красиви измислици; в по-ново време ирационалистът Ницше със свойствената му афористична рязкост обяви, че „поетите премного лъжат“. . .

И ако при тия случаи съмненията в творческата честност на поетите все биха могли да бъдат обяснени с влиянието на ненаучната философия, не е ли възможно в един научен анализ на психологичните и социални условия, при които поетът твори, да се докаже, че при определени случаи той посяга към перото, без да е почувствувал вътрешна потребност от това, за да ни каже неща, които никога не е преживял? С други думи: при какви субективни и обективни предпоставки той запълва липсата на едно интимно вълнение с измислени видения, с измислени образи, и най-важното — с измислени чувства? Кога влиза той в ролята на обикновен мистификатор, който, разчитайки на лековерието на читателската пуб-

лика, не се свени да ѝ говори, и то твърде патетично, за неща, които не е лично почувствувал? Ясно е, че лъжата си остава лъжа дори и тогава, когато ни се представи в красивите одежди на поетическата творба. Но как да я познаем?

В обикновеното всекидневие ние сме се научили да правим разлика между искреното вълнение и превзетата поза. Колкото по-голяма е нашата житейска опитност и наблюдателност, толкова по-лесно ние разбираме кога имаме работа с дълбоко преживяване и кога със сантиментално подсладена преструвка. Може би една аналогична интуиция ни помага да познаем неискреността и в художественото творчество! Това изглежда сигурно така, когато сме попаднали на некадърен поет. Но интуицията не е твърде надежден съветник, когато пред нас са стиховете на някой ловък версификатор, както е безпомощна тя и пред изкуството на всекидневния хитрец. Струва ни се, че в такива случаи помага простото житейско правило: съпоставяне на думите с делата. Обаче докато в обикновения живот ние сме най-често пряко заинтересовани да разберем истинските мотиви на едно поведение, което ни засяга, и за тази цел неуморно комбинираме, сравняваме, съпоставяме думи, факти, събития и пр., в изкуството, респ. в поетичното творчество, тази амбиция се оказва безпредметна, а до известна степен и вредна за пълноценното естетическо възприемане на лирическото произведение. Съвсем естествено тук читателят предпочита да играе ролята на наивен лековерник, който се отдава свободно на поетовите внушения, отколкото да застане в скептичната поза на съдия-следовател, който непрекъснато се пита: вярно ли е това? Искрен ли е този? И пр. Това е толкова по-ненужно, колкото по-универсални са преживяванията, които ни съобщава поетът, и колкото по-прост и безизкуствен е начинът, по който ги изразява.

Но съществуват и поети, които ни шокират със своите изключителни чувства. В техните творби ние откриваме манифестирана една душевност, която, взета в своите крайности, значително се отклонява не само от емоционалния свят на техните предшественици, но и от естествената за всеки човек норма, като най-често се облича в блестяща и богато драпирана поетическа мантия. Да приемем за момент, че тъкмо с тези качества поетът стане изразител на едно господствуващо умонастроение. Естествено, това ще повиши интересът към неговото творчество, а от друга страна, ефектността на неговия поетически натюрел не може да не подействува заразително върху лишените от творческа самобитност художници. И ето че се явяват *подражатели*, създава се своеобразна литературна мода, докато се роди някой *Буало* или *Сент-Бьоф* и чрез принципите, които той извлича от тази поезия, превърне модата в *школа* със строго определен канон.

При това положение интересът към поставения по-горе въпрос придобива ярко изразен *социологически характер*, и, струва ни се, намира своето научно оправдание. Тук вече ние не дирим на всяка цена конкретния повод на едно стихотворение (който най-често ни е известен), а търсим връзката между емоционалния и образен свят на една поезия и личната съдба на самия творец. Чрез такова критично съпоставяне става възможно и откриването на това, което търсим.

За да разясним всичко това, ще вземем за пример *Яворов*. Няма съмнение, че той е един от най-големите наши поети. Неговите стихове дълбоко вълнуват. А още от Аристотел се знае, че „вълнува онзи, който и сам се вълнува“. Многобройните проучвания на Яворовото творчество

установяват, че в основата на почти всички негови произведения, които и днес се ценят, лежи едно конкретно преживяване. „Калиопа“, „Луди млади“, „На един песимист“, „На нивата“, „Градушка“, „Арменци“, „Заточеници“, „Хайдушки песни“ — всички тези лирически перли са рожби на реален повод, на искрено вълнение.[1] И макар че още тук усещаме неспокойствието на една свръхчувствителна душа, която нерядко изпада в болезнени спазми, затвореният в тази поезия емоционален и образен свят не надхвърля границите на нормалната психика. Дори душевните конвулсии и кошмарни видения в „Нощ“ са плод на лично преживяване.[2]

Известно е обаче, че след 1903 г. в резултат на тежка душевна криза, Яворов премина „моста на декадентството“. Настъпи прелом в неговото лирично творчество, който самият поет характеризира така: „Скокът от „Заточеници“ и „Хайдушки песни“ към „Песен на песента ми“ е наистина голям. Там — патриотически настроения, ясен смисъл и образи в дневно осветление, тук — скептицизъм на една отчаяна душа, болезнена самоанализа, неуловими, загадъчни видения и мистически начин на изказване. Разликата във формално отношение изпъква не по-малко релефно от тая на съдържанието. . .“[3] Нещо повече. С познатата ни вече склонност на поетите към преувеличение, в „Песен на песента ми“, където Яворов прави равносметка на досегашното си творчество и начертава програмата на бъдещата си поезия, той обявява социалната си лирика за „лъжа“, хайдушките си песни — за самоизмама, а любовните — за безсрамно съблазнителство. Смутеният читател, разбира се, очаква, че след тази унищожителна самокритика Яворов ще разкрива в своето бъдещо творчество само неумолимата истина на своя живот. Но ето че се зареждат една серия от стихотворения едно от друго по-мъчителни и неясни, в които безнадеждността, отчаянието, страданието, страхът от смъртта, кошмарните видения, изобщо душевният хаос приемат такава натрапчива форма, че човек неволно се запитва: дали всичко това е действително израз на една житейска съдба? Любопитни да разберем това, ние се обръщаме към ония, които са го познавали отблизо и с изненада узнаваме, че всекидневният Яворов не само че е нямал нищо общо с проявите на неуравновесената психика, но и сам е бил една весела и жизнерадостна натура. Но от къде тогава иде всичко това?

Известни са обективните причини на този преход. Самият Яворов ги вижда в крушението на своите социални възгледи, на своите патриотични мечти; душевен потрес от страшната македонска действителност през оня период; загуба на другари; преживени ужаси, тревоги. . .[4] Всичко това е вярно и въпросната творческа драма става толкова по-лесно обяснима, като се разгледа във връзка с предимно хуманния характер на Яворовия социализъм, както и с атмосферата на всеобщо обезверяване и разочарование, която бе обхванала нашата прогресивна интелигенция след Освобождението ни. За случая обаче е по-важно да се изтъкне ролята на другия фактор — в л и я н и е т о н а д е к а д е н т т в о т о, т. е. на оная литературна мода, която се зароди във Франция с и която към края на миналия век бе добила вече епидемически характер.

---

[1] За подробности в това отношение вж. труда на Г. Найденова: „П. К. Яворов“ особено главата „Борба за творческо своеобразие“ (изд. „Наука и изк.“ 1957).

[2] Вж. съчинението на Г. Найденова, стр. 464 и следв.

[3] М. Арнаудов, Към психографията на Яворов, год. на Соф. у-т, 1916, стр. 32.

[4] Пак там, стр. 33.

Родена в недрата на една потискаща социална действителност и отразила в себе си нейната несигурност, от друга страна, бидейки литературен аналог на философската реакция на субективния идеализъм срещу материализма, декадентството провъзгласи като свои ръководни принципи: краен индивидуализъм, субективистичен произвол; чувства на съдбовна обреченост, на кошмарна самотност, на безнадеждност и отчаяние; оттук — натрапчивата идея за смъртта; склонност към всичко ново, странно и чудновато, с особено предпочитание към грозното, ужасното, дори към физиологически и нравствено уродливото; и всичко това обвеяно от най-долнопробна мистика.

Тези мотиви бяха до такава степен канонизирани от декадентите, че всеки поет задължително трябваше да ги аранжира в най-различни вариации, ако искаше да мине за изразител на „модерната" душа, т. е. на оная, според остроумното сравнение на Пенчо Славейков, душевна каша у разните полуболни, болни и луди, за които синьото е зелено, жълтото — котка, жената — карфица, а септември — пръч. . .[1]

Еднообразието и мотивите, естествено, доведе до шаблонизиране на изразните средства. Едва ли ще се намери декадент, в чийто образен свят да липсват демони, чудовища, вампири, змии, духове, стенания, ридания, проклятия, диви крясъци, а у по-крайните — и гнойни рани, предсмъртни гръчове, разлагащи се трупове, и пр. и пр. И всичко това беше неотменен реквизит не само на ония поети-декаденти (главно родоначалниците на това течение), които бяха на границите на безумието и които с право станаха по-късно обект на медицински проучвания, но и на цялата филистерска маса от епигони, която с тази вакханалия от страхотии прикриваше празнотата на своето самодоволство. Гримасата, фалшът, неискреността, лъжата станаха отличителни черти на декадентство. Всеки декадент трябваше да страда и да плаче безразлично дали има или няма причини за това — главното е да се спази канонът, и на всяка цена да се пише н е я с н о („Plus vague et plus soluble dans l'air", както поетично го изрази Пол Верлен). Неяснотата става задължително условие за поета, който живее със съзнанието, че е затворен в „кула от слонова кост", извисена високо над „тълпата". Преднамереният стремеж към тази езотерическа поезия доведе декадентите до такова словесно жонгльорство, което неуморно комбинираше словосъчетания, в повечето случаи толкова оригинални, колкото и безсмислени. И това не само в поезията, където поради условностите на стихосложението неяснотата е постоянна опасност, но и в прозата, където всеки може да бъде понятен стига да пожелае това.

Ето тази литературна болест, след като бе обхванала цяла Европа, в началото на нашето столетие започва да прониква и в България. А тук намери (както впрочем и навсякъде, поради еднаквото социално битие) благоприятни условия за развитие. И естествено, тя порази ония писателски организми, които бяха най-податливи на заболяване, които поради една или друга причина не можеха да ѝ се съпротивляват. Тази разколебана сама по себе си резистенция се обезсилваше значително и от съблазнителните месиански лозунги на новата поезия: тя идваше с възторжените обещания да замени шаблона и рутината, да отведе поета на широкия друм на модерната поезия, да му посочи пътя към „обетованата земя" на

---

[1] П е н ч о С л а в е й к о в: Немски поети, вж. характеристиката на немския декадент-символист Рихард Демел.

„истинското изкуство“, където било царството на „вечната красота“ и на мечтания от него „свръхчовек“. . .

При тази изкусителна перспектива изпадналият в безпътица Яворов пое пътя на декадентството, т. е. усвои канона на „новата“ поезия и започна мъчителните операции на „болезнената самоанализа“.

Разбира се, това в никакъв случай не означава, че преминаването „отвъд“ е станало без упорито вътрешно съпротивление, а още по-малко, че през втория период на своето творчество Яворов не е създал значителни творби. Напротив, най-хубавите стихотворения на неговата любовна лирика, а може би и на любовната ни лирика изобщо, са писани след 1903 година. На този период принадлежат също немалък брой стихотворения („Завет“, „Честит е“, „Другари“, „На сестра ми“, „Напразно, майко“ „Коприние“, „Теменуги“, „Майчина любов“, „Родина“, „Славата на поета“, „Две души“, „В часа на синята мъгла“), в които конфликтът между поета и мрачната обществена действителност е намерил ярък израз. В тях има и скръб, и отчаяние, и песимизъм, но този песимизъм носи социален характер; той е своеобразен протест срещу буржоазното общество с неговите „вълчи“ етични принципи. Тези именно стихотворения, макар че са писани след въпросния творчески прелом на поета, е несправедливо да бъдат квалифицирани като декадентски.

Заедно с тях обаче някои от новите художествени „прозрения“ на Яворов бяха тежко обременени с целия шаблонен реквизит от стилови обрати, образи, антитези и дори несъобразности, които той, може би несъзнателно, но явно безкритично, усвои от своите „модерни“ учители. В тях страданието придобива неестествено пресилена форма и демонстративно търси да се изяви по възможния най-ефектен начин; тук спонтанната и непринудена проява на чувствата е заменена от идейните внушения на декадентството: мотивите са заети отвън, образите, когато не са наготово заимствувани, са умишлено търсени, за да поразят най-силно читателя. И читателят е действително учуден, но не и трогнат, защото съзира в тях не толкова трагическата личност на поета, колкото канона на едно литературно направление, защото долавя в тях фалшивите интонации.

Още в „Песен на песента ми“ ние виждаме ясно, как Яворов изневерява на музата си в името на книжните доктрини на декадентството

Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — кивот,
където пепелта лежи
на всички истини-лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

В тия стихове се съдържа цялата философия на крайния индивидуализъм: вън от мен не съществува никакъв свят. А в поезията това не би било чак толкова голяма беда, ако те бяха изникнали върху основата на непосредственото съзерцание. При едно дълбоко вживяване в природата, поетът може тъй да я одухотвори, че да се пита като Байрон:

Are not the mountains, waves and skies, a part
of me and my soul, as I of them?[1]

[1] Нима планините, вълните и небесаса не са част от мен и от моята душа, както и аз от тях?

При него обаче това вживяване е искрено почувствувано; то е непринуден израз на онова пантеистично чувство, което може да изживее всеки, дори и най-обикновения човек, когато е потънал в съзерцанието на природата. Тук ние сме изправени пред едно елементарно психологическо явление: силният емоционален подем, пред вида на величествена природна гледка не само обагря външния свят с колорита на субективното настроение, но при отделни екстатични мигове премахва дори границата между тях, както е при наивното поетизиране на Омир или пък в романтическия пантеизъм на Русо.

При Яворов обаче този философски субективизъм носи явно следите на своя прозаически произход. По същия начин ние го намираме изразен и у Метерлинк, и у Маларме, и у Андрей Белий, и у Сологуб, и у всички съзнателни адепти на новата литературна школа. Тъкмо поради това той е едно обикновено подражание, което за щастие не успя да се превърне в мирогледен принцип. В своето действително отношение към природата, към обществото, към събитията и хората Яворов си остана реалист, както всеки здравомислящ човек, макар и със силно романтична нагласа. Това личи не само от неговото непосредствено гражданско поведение, не само от художествената му проза и драматургия, но и от неугасналата му любов към социалистическите идеи, в която той до края на живота си лично уверяваше приятелите си.[1]

И все пак декадентството изигра своята разрушителна роля. Тук не можем да устоим на изкушението да приведем изцяло стихотворението „Към брега“, като ще помолим читателя внимателно да следи мисълта на поета.

На брегове незнайни криволици смътни,
загадъчни ръмежи на вълни попътни
— и денонощен път. . .
Видения ту лъчезарни, ту печални,
сред брачни тържества камбани погребални
— и тътне из простора всеки кът.

На изстъплени сили мъжките размахи
и женствени възгласи, радостни и плахи,
досягат моя слух;
задавен плач на изкупителните жертви
и стонове над въжделенията мъртви
кошмарно надделяват сънен дух.

Нечуто се докосват изхабени корди,
в смирена жалост глъхнат звуковете горди —
немее чужди бряг. . .
Затулят се нататък корабите малки,
без диря да оставят гмежите им жалки, —
вълни се кискат глухо в своя бяг.

Напразни са усилията да се разберат тези стихове! При най-искрено желание от наша страна да се вживеем в тях ние можем да почувствуваме само мъчителната нужда на поета да ни каже нещо и наложената му от-вън неспособност да го изрази. Формалното майсторство и тук личи. И музиката на стиха, и неговата изкусна архитектоника, и мимолетните изблици на едно спонтанно чувство ни напомнят смътно за стиховете на някогашния Яворов, но душата в тях е убита, или по-точно, вледенена

[1] Вж. Асен Златаров: Литературно обществени статии, изд. „Бълг. писател“, 1959 г., стр. 139.

от строгите принципи на литературния канон. Толкова по-мъчително читателят изживява това, след като вече знае какво може Яворов и колко умишлено търсена е неяснотата в новите му стихотворения.

В тях той не на едно място потъва в поетическо мистификаторство, където няма и помен от оная вълнуваща естественост, която дъхат неговите искрено написани творби. Ние чувствуваме това и оставаме равнодушни, дори и тогава, когато той по най-демонстративен начин иска да ни убеди, че страда

. . . и в самозабвението на труда,
и в саморазяждането на покоя, —
на битието в зноя,
на извънсветовните блянове в студа. . .;

ние оставаме равнодушни и когато ни уверява, че животът му се изхабил да търси все страданието („Аз страдам“); че бил изоставен от себе си и бога („Смъртта“); че над него владеела вечна, студена и непрогледна нощ, която разкъсвала гърдите му, изваждала сърцето му и чертаела с нокът по него, кикотейки се свирепо („Дни в нощта“); ние оставаме равнодушни и пред „ледената стена“ с нейните трупове, и пред кошмарните видения с всичките им кървави бодли, които държат образа на поета, и змии, които подават сноп езици от неговите уста („Видения“). Оставаме равнодушни, защото чувствуваме, че този демоничен натурализъм не крие своя фермент в непосредствените изживявания на поета; това не е кипеж на душа, която търси прояснение, а преднамерена нервна възбуда, която в своите гърчения търси най-ужасното, за да ни порази. Ние виждаме, че всичко това е творено по програма, без да е преживяно. А в изкуството, особено в лириката, това е по-отблъскващо от инсценирано раждане. Без съмнение Яворов сам е чувствувал това, когато е казал на проф. Ас. Златаров, че някои от неговите стихотворения трябва съвсем да се забравят.[1]

И в действителност, по същото време, когато Яворов е съчинявал тези апокалиптични стихотворения, той публикува два очерка „Пътни бележки“[2], в които и следа няма от декадентски настроения, в които с увереното самочувствие на човек, разбрал своята висока цена, той непрестанно се шегува ту с тоя, ту с оня, ту с мъжете, ту с жените, ту с влюбените, ту с поетите. В същото време неговите близки и приятели го виждат in natura в най-добро настроение, жизнерадостен, весел, глумлив, т. е. коренно различен от поета и се чудят на това противоречие, защото наивно вярват, че при всички случаи трябва да има единство между живот и поезия. „Беше ми истински необяснимо — пише М. Кремен — как този „мрачен“ поет не само не скрива здравата, жизнената страна на своята природа, а като че нарочно подчертава бликащите й сили, радостта от съществуването и наслаждата от всичко, което съставя всекидневния живот — магазините, пробите при шивача, разходките на слънце, смехът, закачките, шегите. . .“[3]

Разбира се, и най-оптимистично настроеният поет при определени житейски обстоятелства може да стане изразител на мрачни настроения. Убедителен пример за това е Гьоте. Не това е обаче шокиращото във въпросните произведения от втория период на Яворовото лирично твор-

---

[1] Асен Златаров, Литературно обществени статии, стр. 134.

[2] „В тренът“, сп. „Мисъл“, 1904 г. и „От обсерваторията до гарата“, сп. „Мисъл“, 1908 г.

[3] М. Кремен: Романът на Яворов, изд. „Български писател“, 1959 г., стр. 519.

чество, а онова внушавано с всички средства на поетическата реторика перманентно, неестествено, хиперболизирано страдание.

От Яворов „заразата“[1] се предава на другите наши поети. Но докато той подражава на самите оригинали — Шарл Бодлер, Пол Верлен, Морис Метерлинк, Стефан Маларме, Пол Валери (и на руските им епигони), то голямото мнозинство от останалите доморасли декаденти подражава на Яворов, т. е. на подражателя, без да е преживяло някакво „крушение на социални възгледи“, без да се стряска от „страшната македонска действителност“, без „ужасите и тревогите“, в които Яворов търси обяснение на своята творческа криза. И започва едно модно охкане и хълцане, което, както е известно, след 1905 г. доби масов характер сред нашите поети и което погуби не един талант. Интересно описание на тази епидемия ни дава Михаил Кремен — някогашна нейна жертва. „Увлечението в декадентската поезия бе толкова голямо — пише той, — че почти всички тогавашни писатели — с изключение на Вазов и Пенчо Славейков — се залутаха в това мрачно царство на духа. Западните и руските декаденти станаха наши кумири и виждайки в Яворов представител на тази поезия, започнахме да му подражаваме. Лириката ни се превърна в насилствено човъркане в душата, в себеизмъчване, хленчене и безнаждно отчаяние. Всичко се обличаше в изкълчени, често пъти безсмислени изрази и причудливи стилистични и езикови форми, нарочно изковани и с умисъл замъглявани. Формулата „ще станеш писател само ако има да кажеш нещо ново на света“ — сама по себе си вярна — се превърна във фанатично преклонение пред „модерното“. Лозунгът беше — колкото по-неясно и по-загадъчно, толкова по-ценно и по-значително. Сметна се, че ако искаш да бъдеш „модерен“, трябва да бъдеш парадоксален, нелогичен, неуравновесен, да брътвиш като умопобъркан, да бъдеш непроницаем като оракул, да си едновременно здрав и болен, трезвен и луд — да бъдеш това, което не си“.[2]

Да, именно „да бъдеш това, което не си“. Защото, за да удовлетвориш идейните и формални изисквания на декадентството трябва или да си поет с болезнено разстроена психика, или да се преструваш, т. е. да заблуждаваш и себе си и читателите си.

VII

Ние се спряхме малко повече на декадентството, понеже на него се вижда най-добре неискреното поетизиране. Тук най-ясно личи как робуването на творческия катехизис принуждава поета да си криви душата, т. е. да си приписва чувства и мисли, които не е преживял.

В действителност историята на поетичното творчество ни разкрива, че това е ставало винаги, когато емоционалният образен свят на един поет, както и своеобразният начин на неговото изразяване добият моден характер и се регламентират от теоретиците на тази мода в строго задължителен литературен канон. В такива случаи под диктовката на един личен вкус се създават обикновени подражателства, в които студената прецизност в имитацията се съчетава със звучно отмерената лъжа.

Не превърна ли строгият литературен етикет на лъжекласицизма и най-съкровените чувства на поетите в преднамерено афектирана поза?

---

[1] В едно свое писмо до д-р Кръстев, изпратено от Нанси, Яворов пише, че душата му била едно налудничаво дете, заразено от лошите пъпки на своето време.

[2] М. Кремен, Романът на Яворов, стр. 532.

Нека си спомним колко остроумно Молиер осмя тази лъжепоезия в своята комедия „Мизантроп“. Тук ще приведем оная част, в която главният герой Алцест (т. е. Молиер) изразява откровено своето мнение за любовния сонет на поета Оронт — очевидно типичен представител на ония маниерни поети, които Молиер е имал възможност да наблюдава в изобилие около себе си.

Най-искрено — това е непотребна смет!
От лоши образци сте учели и ето —
сонетът ви звучи изкуствено, превзето.
. . . . . .
Такъв изящен стил, такава пищна реч
ласкае, но стои от правдата далеч!
Това е вид игра на думи, празна мода,
в която няма дял човешката природа.
Вкусът на тоя век е лош и опошлял;
дедите бяха с по-прекрасен идеал
и по-добър, според преценката ми скромна,
е старият напев, за който ще напомня.
Ако кралят ми рече:
„Мило дай за мило;
давам ти Париж момче,
дай ми твойта мила!“
Бих му казал: „Кралю Хенрих,
не желая аз Париж!
По ми е в сърцето, хей,
дружката ми мила!“

Стилът е стар, личат и римите едвам,
но чувствувате в тях естествения плам
и те са по-добри, макар че са наивни,
от тоя вид неща, на разума противни.

И след като привежда още веднъж горната простонародна песен, Алцест (т. е. Молиер) заключава, обръщайки се към ласкателя Филинт, който се смее:

Тъй пей едно сърце, в което страст гори. . .
Да, мило този смях, намирам по-добри
такива стихове, отколкото лъжите
и пищните слова, в които вий блестите.[1]

Срещу тази лъжа, изразена в пищни слова, въстана по-късно романтизмът, който обяви за свой творчески принцип индивидуализма, т. е. склонността на поета да говори за себе си непринудено и откровено. Освободена от сковаващите норми на лъжекласицизма, новата поезия отхвърли подражанието като извор на вдъхновение и потърси път към интимния свят на поета, към неговите най-съкровени вълнения.

С тези свои черти романтизмът изрази в голяма степен бунтът на възхождащата буржоазия срещу духовния гнет на феодализма. Тъкмо поради това обаче той се превърна твърде скоро в литературна школа, която, предписвайки задължителни правила на творчеството, неизбежно създаде една фаланга от епигони, подражаващи тъй раболепно на своите първоучители, както и лъжекласиците подражаваха на античната класика. Това подражателство закономерно роди маниерността и неискре-

[1] Молиер, Мизантроп, превод от Стефан Петров, изд. „Нар. култура“, 1959, стр. 31—32.

ността. И докато един Байрон имаше всички обществени и лични причини да стане певец на мировата скръб, хилядите негови подражатели (днес вече неизвестни) с тогата на скръбта прикриваха най-често собствената си душевна пустота. По същия начин романтичната любовна лирика на Хайне се превърна от неговите некадърни имитатори в сантиментален брътвеж, който принуди великия поет да отбележи саркастично: „Аз посях дракони, а пожънах бълхи“.

Да споменем ли и за анакреонтичната поезия на XVIII век! Дори нейните най-изтъкнати представители са си признавали, че пеят за вино и любов, без да са пили и любили. Когато Лесинг, плащайки данък на модното увлечение по анакреонтизма, е започнал да фабрикува поетични ситуации, при които той се е поставял в ролята на разгулен любовник, неговият баща с основание се е уплашил от „безпътството“ на своя син. Лесинг обаче е побързал да го успокои. „Това са свободни подражания на Анакреон... Мисля, че и най-строгият съдия не би ме обвинил за тях. Vita v recunda est, musa jocosa mihi (животът ми е целомъдрен, само моята муза се шегува). И трябва човек да ме познава зле, за да повярва, че моите чувства хармонират с песните ми“.[1]

Тъкмо това несъответствие между чувства и израз характеризира неистреността в поетичното творчество. Тя действува противно дори и тогава, когато поетът се мъчи да я разкраси с всички средства на поетичната козметика. Разбира се, за това са най-малко виновни ония, които са подражавани. Тяхното творчество, подготвено от редица социални условия, родено под напора на вътрешна необходимост, е израз на една лична съдба. Те не са могли да бъдат други и поради това над тяхната поезия витае духът на неповторимостта. „Нека почитаме тези поети и им се радваме — пише Хайне — но всяко подражание на тяхната цялост е лъжа, лъжа, която всяко здраво око отгатва и която не може тогава да избегне подигравката“.[2]

Изобщо в поезията лъжата свива гнездо там, където творецът по силата на едни или други обстоятелства, започне да пее с чужд глас, т. е. да подражава на стил, който не му е свойствен, и на чувства, които не е преживял. Разбира се, следите на това подражателство ще бъдат по-груби или по-неуловими в зависимост от степента, с която поетът се вживява в чуждия емоционален свят, и от неговия поетически талант, който често пъти с пищни словесни фойерверки се стреми да подкупи читателя. Ала професионалната сръчност, колкото и да глянцира външно стиха, не може да му вдъхне живот, ако поетът е бездушно съчинявал. Лишени от естественост, от искрен поетически полет, такива стихове ще приличат на красиви птици с пъстри, но безсилни криле, на декоративни книжни цветя без аромата, който се всмуква от топлината и влагата на родната земя; те ще ни напомнят за ония автоматични пиана, които дори и когато изпълняват най-хубави мелодии, ни държат студени, защото ние не чувствуваме да трепти над тях ръката на човека, който ги одухотворява чрез своя живот.

---

[1] Цит. по проф. Константин Гълъбов, Лесинг, изд. „Наука и изкуство“, 1957, стр. 55.

[2] Хайнрих Хайне, Избрани произведения, цит. изд., том I, стр. 250.

☆

ИСКРА ПАНОВА

НА КОНГРЕСА ПО ЕСТЕТИКА В АТИНА

От 1 до 6 септември т. г. в Атина се състоя четвъртият по ред международен конгрес по естетика (първият е бил в Париж през 1937 г.). Присъствуваха към 220 делегати (от тях 120 представители на академии, научни дружества и висши учебни заведения) от 19 държави и почти толкова наблюдатели. От социалистическите страни взеха участие СССР (с делегация на Съветската академия на науките), Чехословакия, Полша и България. От балканските — Гърция, Югославия и България. Най-голям брой делегати от университети и научни дружества дадоха САЩ — 28, след тях Франция — 13, Западна Германия — 10, Англия — 9, Италия — 8, СССР — 8, Чехословакия — 6, Полша — 3 и т. н. Изобщо подавляващото мнозинство участници идеше от Запада. България изпрати двама делегати — проф. Ал. Обретенов и Атанас Стойков.

По заведена традиция международните конгреси по естетика се организират от Международен изпълнителен комитет със седалище в Париж. Дейна роля в подготовката на четвъртия конгрес са изиграли и редакциите на естетическите списания и естетическите дружества във Франция, САЩ, Италия, Англия и Япония и, разбира се, нашата съседка Гърция, която като домакин на конгреса изцяло бе поела неговата организация през последните месеци.

Работата на конгреса протече в три пленарни работни заседания и 18 секционни — заседаваха от 4 до 9 секции едновременно. Понастоящем организационният комитет в Атина подготвя издаването на книга с материалите от конгреса.

Човек търси мото за статията. Не намира... Няма обединяваща дума, мисъл, фраза от и за този конгрес (ако се не смята дълбокомислената сентенция на Алековия герой: „Свят широк — има ги всякакви“). Вината не е в многотемието на конгреса, макар че такова имаше: за секционните заседания бяха оповестени седем теми[1]. Наистина оповестена бе и една общоконгресна тема: „Състояние на естетическите проблеми днес“. Но както се вижда, тя само очертава граници на конгресната тематика. Тя не поставяше задача, която конгресът да се опита да реши. Пък и не можеше да постави. Целият ход на конгреса, духът на разискванията, стилът и организацията на заседанията му говореха съвършено ясно, че той не е от този тип научни конгреси, които имат за задача да р е ш а в а т проблеми. Т. е. да установяват кое е вярно и кое не е, кое е правилно и кое погрешно — да търсят с възможната за дадения момент на-

[1] Подборът им е доста характерен и заслужава да бъде приведен: 1) Понятието за класичното и съвременни схващания за изкуството; 2) Изкуството и свещеното (сиреч религията); 3) Функционална и художествена стойност; 4) Изкуство и съвременна техника; 5) Изкуство и психология на дълбочините (психоанализ); 6) „Нон финито“ и завършване (на творбата), норми, стандарти и пр.; 7) Изследователски методи и нови схващания, теория на информацията, семантика и пр.

учна точност закономерността на изследваното явление. Тази амбиция беше чужда на конгреса като цяло. Така, както очевидно са го замисляли и такъв, какъвто се осъществи той, целта му беше не да се придвижи към решението на проблемите, не дори да сблъска становищата, а — да ги покаже. Конгресът бе един пъстър форум на мнения, един многолюден базар на теории и хипотези, една изложба-демонстрация на днешното състояние на естетическата мисъл в света, която понякога и доскучаваше. И това е първият, така да се каже, лек шок, който изпитва научният работник от социалистическа страна, когато попадне на подобен конгрес. Това, което за нас, при всичката му трудност и сложна историческа относителност, е главна грижа, страст и дълг — а именно да се доберем, в щракането на идеите, до вярната идея — за тях очевидно отива на втори и трети план. За нас един научен конгрес е борба за научна правда, за тях — възможност да се изкажат мнения. Зад първото стои дълбокото убеждение, че истината е постижима, ерго — задължителна; зад второто — че я няма или ако я има, непостижима е, пък и да е постижима — понякога и отчасти — не е задължителна. Патосът на научното търсене слабо гореше на четвъртия международен конгрес по естетика. И това не е за чудене, като се има предвид еклектико-релативистичната, обагрена с агностицизъм и дори мистика атмосфера на конгреса — повтаряме, на конгреса като цяло.

Втори лек „шок": необичайно силно, оказа се, въздействувал фактът, че светът и в естетиката е разделен на две. . . За нас това е аксиома стара поне сто години, откак съществува марксизъм. Но всеки път, когато една аксиома оживее пред очите ти в хора, действия, събития, тя връща вкуса и цвета на привичните истини и с това вълнува почти като откритие. Да, конгресът в Атина също бе разделен, строго погледнато, на **не** повече от две части: марксистка и немарксистка. Сложно лъкатушещият водораздел между естетиките на двата свята се очерта с класическа нагледност.

Това съвсем не означава, че различия имаше само между марксисти и немарксисти. Да беше това конгрес по марксистка естетика например, каква буйна полемика би лумнала моментално около изказванията на чехословаците Новак или Хватик, или Бакош, или поляка Моравски, или дори около писмото, което акад. Тодор Павлов изпрати до конгреса и което нашите читатели знаят вече от „Литературен фронт"[1].

Мирко Новак напр. в своето изказване върху „Проблема за прогреса в изкуството" твърди, че „изкуството се ражда от една специфична реакция на човешкия дух спрямо действителността. Тази реакция представлява дълбоко ехо в нашето индивидуално и колективно съзнание на огромна сложност от неща и факти. Отзвук, който кара както нашите сетива, така и въображението, както емоциите, така и висшите ни способности за отвлечено мислене да затрептят хармонично в отговор".

Традиция е у нас да се определя изкуството като отражение. Новак обаче, както виждаме, го определя като резонанс (отзвук), цялостна реакция на човека спрямо действителността. Наистина по-нататък той споменава на няколко пъти „отражение на действителността в нашето съзнание". Ала явно е, че когато в принципното си определение той заменя познатия термин отражение с реакция и резонанс, това едва ли е случайно: тази замяна е израсла върху една малко по-друга концепция за изкуството, за чието изясняване, доказване или разнищване жадно биха се хванали поне половината от участниците на една предполагаема конференция по марксистка естетика. Спорът би бил изключително остър и изключително навременен: в нашата естетика зреят все по-явно редица процеси и редица проблеми, чието разрешаване, както се казва, настойчиво хлопа на вратата.

---

[1] Неспоменаването на съветските изказвания не е случайно: по силата на редица обективни обстоятелства и технически причини (тук влиза напр. и такъв фактор, като забавянето на добросъседската входна виза от страна на нашата южна съседка) кореспондентът на „Лит. мисъл" можа да чуе само едно от тях, макар и най-важното — това на водача на съветската делегация чл.-кор. А. О. Динник. На него ще се спрем отделно по-нататък.

А ето и главната теза на Новак: в изкуството няма постоянен или вечен прогрес, а само относително исторически. За прогрес на изкуството може да се говори „в рамките на исторически дадено социално, политическо и икономическо цяло и по отношение на него. Обратно, твърде трудно, ако не и невъзможно е да се докаже вечният прогрес на изкуството, прогрес постоянен и без прекъсване от началото му до наши дни. Невъзможно е да се докаже, че изкуството на един Софокъл е по-малко напредничаво от това на Шекспир, че създателите на атинския Акропол като художници се нареждат след архитектите на италианския Ренесанс“ и т. н. Единственото, което можем с положителност да твърдим според Новак, е, че „Софокъл, Есхил и Еврипид представляват върха на гръцката трагедия през класическата епоха, че Микеланджело е един от главните майстори на Ренесанса. . . “

Нужно ли е да се изтъква тук колко бурна и разнолика реакция ще извика подобно схващане у естетиците-марксисти? Едни ще утвърдят като положителен стремежа да се разглежда развоят на изкуството в неговата историческа относителност. Други ще изтъкнат — добре де, прогресът наистина нито е непрекъснат, нито върви по идеална права линия, но къде остава връзката между различните епохи в изкуството, нима те са изолирани системи? И какво става с наследството? Трети ще запитат ехидно — „А какво разбира авторът, когато казва, че „като художници“ създателите на Акропола не стоели по-долу от архитектите на Ренесанса, и дали качеството им да стоят по-долу или по-горе един от друг „не като художници“ има отношение към качеството им „като художници“? И пр. и пр. Читателят навярно ще си спомни по асоциация и за дискусията върху реализма в Москва преди три години: там аналогичният проблем за развоя на реализма, съответно на изкуството, повдигна големи спорове, които го предвижиха чувствително напред, макар да не го изясниха напълно и окончателно.

Понеже става дума за реализъм — интересното съобщение на Стефан Моравски, полски естетик, „Реализмът като естетическа категория“ също лежи на дискусионна почва. Моравски изтъква, че „реализмът има богата традиция в европейската мисъл (Аристотел — Алберти — Леонардо — Дюрер — Дидро — Мерсие — Лесинг — Хердер — г-жа дьо Стал) и продължава развитието си в 19 век“. Още тук ще събуди възражение неспоменаването на руската революционно-демократична естетика, чийто принос надхвърля рамките на едно равномерно количествено продължаване на традицията през 19 век. Според Моравски реализмът „се отнася до познавателната функция на образните изкуства; а тази функция включва проникване до същината на изобразяваните предмети и явления. Тази същина може да бъде схващана както в индивидуален, така и в социален смисъл. Вторият аспект е въведен от Дидро, Лесинг, Мерсие и г-жа дьо Стал и продължен, вече в нова насока, от Маркс и Енгелс“. Моравски смята, че реализмът е естетическа категория“ „щом миметичните стойности, които реализмът изтъква, са вътрешно присъщи на художествената творба като автономно съществуващо цяло“. Против последното едва ли би възразил някой — иначе не би имало изкуство. Остават открити обаче редица други въпроси. Така например как стои въпросът с познавателната функция на изкуството — само в реализма ли я има или тя е присъща на изкуството изобщо? Ако е така, къде е специфичната разлика между реализма и другите методи? Моравски твърди по-нататък — и с това вече се съгласяват почти всички, — че реализмът „не установява стандарти, тъй като той допуска съществуването и на други естетически ценности“. Обаче Моравски добавя, че реализмът „не установява някакви определени ф о р м а л н и характеристики“ (тия прословути формални характеристики продължават да бъдат слабото място на нашите разсъждения около реализма) — „и по този начин реализмът признава онези творби на кубизма, футуризма и сюрреализма, които проникват до същината на изобразяваните явления“. Тук вече ще избухнат възраженията и недоумения та. Първо, мнозина няма да се съгласят, че реализмът признава кубизма, футуризма и пр., тъй като ще оспорят възможностите им да проникват до същината на нещата. Второ, и далеч по-съществено възра-

жение: съвършено неясно става самото понятие „реализъм“. Щом кубизмът, сюрреализмът и пр. проникват до същината на нещата, значи ли това, че и те са реализъм? Изобщо всяко проникване до същината на нещата реализъм ли е? И как всъщност разбира Моравски съотношението между понятието „познавателни функции“ (които излизали на преден план при реализма) и понятието „проникване до същината на явленията“? Ако те са едно и също — тогава всяко изкуство е реализъм; ако не — каква е разликата? Ако пък „познавателни функции“ не означава „проникване до същината на нещата“, то логично е да се запитаме — що за познавателни функции са те тогава? Логиката задължава: щом реализмът се характеризира: а) с познание, б) не държи на „формални характеристики“, в) а познанието е равно на проникване до същината на нещата (или най-малкото Моравски не твърди противното) и е присъщо и на друг тип творби — ерго, реализмът е „вечна“ и порядъчно безлика категория, само че се проявява в различни исторически варианти. Но срещу подобна логика ще скокнат маса изследователи, както беше на дискусията в Москва, и спорът ще загори с пълна сила.

В своето съобщение чехословашкият естетик Кветослав Хватик воюва срещу откъсването на естетичната стойност на изкуството от неговата социална функция. Хватик подчертава обективния характер на оценъчния акт в изкуството — за него „естетичната стойност е обективна формация, която създава обективни условия за оценка“, а последната от своя страна е плод на диалектиката между субект и обект в практическата и социалната дейност на хората, и продължава: „Усвояването на действителността от човека придобива естетическа стойност от момента, когато то се отдели от непосредствената полза и стане носител на човешко значение и естетическо въздействие“.

По тези предълно лапидарни формули, с които почти се изчерпва съобщението (лаконизмът беше железният закон на конгреса!), би могла да се направи навярно не една бележка. Бихме привлекли вниманието само върху едно: върху липсата на необходима и органическа връзка между „естетично“ и „човешко“ в изкуството. Хватик пише, че изкуството се ражда, когато човешката дейност стане носителка на човешко значение и на естетическо въздействие. Но защо — „и“? Как да се обясни това механично присъединяване на „естетическото въздействие“ към „човешкото значение“? Защо и как присъствува естетичното в очовечаването на човека? Едно резюме от 20 реда, естествено, не може да обоснове дадено твърдение, но то може да му даде постановката. У Хватик тя липсва. А това значи, че един от най-важните за марксистката естетика въпроси — в последна сметка въпросът за спецификата на изкуството — е останал и тук открит.

И така, място за спор между привържениците на марксистката естетика има. Но в Атина този спор не се състоя. И едва ли би се състоял някога, дори ако подобен конгрес би бил организиран по принципа на научната дискусия, а не по принципа „демонстрация на мнения“. Неестествено и несериозно би било марксистите да спорят помежду си на международните идеологически конгреси, където на предно място естествено и властно излизат разликите им с немарксистите. И ако, грубо казано, помежду си ние спорим по изводите и конкретните пътища за постигането им, опрени на общи изходни позиции и на обща методология; с тях, обратното, големият спор е по изходните позиции и по методологията, другото е следствие.

КОНГРЕСНАТА ПАНОРАМА НА ЗАПАДНАТА ЕСТЕТИКА

Но този голям спор няма да се реши, ако сведем запознаването си с немарксисткия лагер до мирогледно-методологическите различия между нас и тях — до отговора на основния философски въпрос. Това би било груба грешка. Между другото то би значило да си затворим очите пред фактите и да обявим немарксисткия лагер за монолитен. Нищо по-невярно от това. Панорамата на буржоазната естетика се оказа невероятно пъстра, изменчива, вътрешно противоречива.

Фройдизъм, психоанализа, формализъм, феноменологизъм, спиритуализъм, семантика, плурализъм, натурализъм. . . Широко неопозитивистко течение с много отсенки

и много еклектика; все още силни струи от Крочевия извор и идеалистическата диалектика; умни и хитри, филигранно-изпипани анализи във феноменологистко-структуралистки дух. . . На единия полюс — самоуверена апология на „фактите“ и „научността“, на другия — „питийски“ вдъхновена мистика. Емпиризъм — и абстрактно логицизиране, което превръща научното съобщение в ребус или теорема; университетско красноречие — и красноречива попщина (и папщина) с италиански падрета и американски калугерици; интересни историко-философски обобщения — и глуповати пророчества за бъдещето: прости случаи — трудни случаи — сложни-противоречиви случаи. . .

Да почнем от „простите“ — т. е. случаите, от чиято кръгла научна и философска несъстоятелност отскачат всички опити да се изчопли някое рационално зрънце. В този смисъл те са сравнително най-малко интересните за нас. Безспорен образец (поне по наше убеждение) за тази категория е фройдизмът в съвременната естетика, при всичкото му грамадно разпространение и всепроникващо влияние на Запад, с първожрец на конгреса — сър Хербърт Риид, председателят на Английското естетическо дружество. Смисълът на неговото изказване „Н е о б р а з н и я т о б р а з в м о д е р н о т о и з к у с т в о“ бе да даде „психологическа“ обосновка на крайния абстракционизъм. Образите на абстрактната (или „спонтанна“, „действена“, „автоматична“) живопис според Риид „се избълват в съзнанието от най-дълбоките пластове на подсъзнанието (сънищата напр. били съвсем банална работа, те идели къде-къде от по-плитко. . .), от онзи „хаос, котел, където ферментира възбудата (Фройд), от царството на „свободната от предметност прародителка на формите“ (А. Еренцвайг). Затова и тези образи „нямат никакво представно значение“, те „не са фигурални, а по-скоро аморфни, непредметни“. Те са „себесъздаване, себеопределяне, себетрансценденция“ (Розенберг), но същевременно са „свръхлични“, заявява Риид. Ето как работи според Риид художникът-абстракционист, чийто белег е спонтанността: „Художникът търси смътните очертания на душевното си състояние с четка в ръка: той борави с боята докато не започне да се очертава някаква значима форма. Тя може да се роди почти мигновено, а може и бавно да се извлича от облака на незнанието, от усоите на мисълта.“ Но как художникът ще разпознае коя форма е „значима“? — „На този въпрос аз мисля — сериозно заявява Риид — че за сега можем да отговорим само едно: когато бъдат открити, тези форми имат мощ — те упражняват своята власт най-напред над художника, а после, когато бъдат изложени, и над зрителя“.

Няма да привеждаме повече автентични образци от „психологията на дълбочините“. Ще прибавим само, че ако се вярва на конгресните материали, в една от секциите на два пъти са били прожектирани рисунки, чиито автори са болни, лекувани чрез психоанализ — рисунки на „сънища, изпълнени с архетипни символи“, които носели „облекчаване и дори освобождаване“ и стоели „на границата на изкуството и творчеството“ (съобщения на Ани Тейар и на Маргарет Наумбург). За съжаление, най-малко една десета от съобщенията на конгреса бяха фройдистки по тема и по методология — да не говорим за фройдистките елементи и влияния, които се срещат в половината, ако не и в повечето изказвания.

На конгреса имаше и образци от друга, така да се каже, „поетична“ естетическа мистика, с много фантазия и много символика, волна като птица в обобщенията си — зер, не ѝ тежат особени задължения към науката. Ярък неин представител беше самият домакин на конгреса, председателят на Организационния комитет проф. П. Михелис. За него изкуството е по начало „пророческо“: то „вещее чрез един вид апокалиптично вдъхновение, то минава чрез екстаз или чрез платоновски реминисценции отвъд познанието и разкрива неизразимото“. Само че исторически изкуството бива ту „прозрение“, „разгадка“, ту „пророчество“ в собствения смисъл на думата, в зависимост от това — кое начало надделява у художниците, дали питийско-дионисиевското или аполоновското. . . Класическото изкуство, според Михелис, е пророческо-аполоновско, там „вдъхновението се подчинява на поетическия разум и откровението се оформя в идея“. Обратно, съ-

временното изкуство е изкуство на нечленоразделното пророчество, на „загадката, която трябва да бъде почувствувана; това са почти нечленоразделни викове, в тях владеят антисинтаксизмът и двусмислието. . . Съвременното изкуство в този смисъл е не само антиобразно, но и антисоциално, почти антиизкуство, то е субективно и тайно като магия! Единственият му сюжет е да няма сюжет, което също е сюжет, но смътен и загадъчен и това кара художника да изразява душевното си състояние в мига на изпълнението или да търси на слука обективни структури“ . . . Като оставим настрана философията на автора, характеристиката, която той прави на т. н. модерно изкуство, е доста убедителна. . . Изказването на проф. Михелис е типично за оня научно-фантастичен жанр в съвременната буржоазна естетика, при който философската фантазия на автора свободно бродира „вариации на зададена тема“ — и около зрънцето истина изтъкава цяла поема в романтико-окултен дух.

У Михелис обаче има една вътрешна мекота, толерантност, такт (характерни и за държането му като организатор на конгреса), които липсват на мнозина по-войнствено настроени субективисти. Това важи особено за някои негови съотечественици, като например проф. И. Теодоракопулос от Атинската академия. Докато Михелис дава все пак тълкуване на факти, макар в напълно мистифицирана форма, Теодоракопулос категорично, бездоказателствено и самоуверено постановява един след друг тезисите на своето доволно неоригинално естетическо верую (реч при откриването на тема „ И з к у с т в о и к р а с о т а “) „ . . . Формите-образи, които изкуството създава, са изцяло създания на въображението на душата, което лежи между сетивата и разсъдъка. . . Художествената творба е особена, една и неповторима, с нея животът се издига над-преходното и се обезсмъртява в един навеки спрян миг, в който човекът също постига безсмъртие. Крайното в художествената творба включва в себе си безкрайното“. (Защо и как стават всички тия обезсмъртявания академикът не обяснява — това не му е в принципите. . .). Първичният двигател на изкуството е страстта — тази ирационална сила, която създава форми, докато първичният двигател на науката е теорията. . . Всяко велико изкуство е свободно и от знание и от действие, т. е. не е свързано нито със законите на логиката, нито с целите на моралното действие. . . Изкуството не признава „идеологии“ и представя красотата на живота свободна от всякакви задължения. Докато идеологията е система от мисли с оглед една предварително дадена цел, изкуството не признава нито край, нито цел, нито определена посока, нито пресметната мисъл. . . “ Естествено, че при това положение коварните „последователи на социални теории не вярват искрено в изкуството или най-много гледат на него като на средство. Тяхната цел лежи другаде — да си прокарат теорията. Но няма по-голям враг на изкуството от теорията, з а щ о т о (?!) едничкият извор на изкуството е въображението“ . . . И при и пр., докато авторът не накара изкуството „да ни покаже лицето на бога“ и същевременно не заключи, че то е „свободно от всякакви цели — морални, политически, научни или религиозни. Художествената творба сама по себе си е „ентелехия“, нещо, което само на себе си е цел“.

Тази твърде позната субективистко-мистична микстура, в която дори кантианската подкваса е изветряла от много предъвкване (единственото оригинално в нея е авторовият тон на Моисей-законодател), няма нужда от коментар. Приведохме я за пълнота на конгресната характеристика.

Далеч по-сериозни противници на научната естетика са ония субективисти, които, вместо да законодателствуват, взимат някой отделен въпрос и не пренебрегват, а си служат с фактите и логиката, за да го изтълкуват по своему. Ето напр. съобщението на Джон Белоф (Ирландия) „Н я к о и п а р а д о к с и н а ж и в о п и с т а “. Мисълта му се движи от верния факт, през трудния или недоизяснен проблем, към неверния извод. Фактът е действителният стремеж на европейския реализъм в живописта вярно да рисува околния свят, стремежът към правдоподобие; а трудният проблем — съотношението между правдоподобие и реализъм. Белоф играе с това съотношение. Характерно е, че той говори не за правдоподобие и т. п., а за „илюзия“, после направо за „фокус на зри-

телната измама“, внушавайки на читателя все по-отрицателно отношение към тях. Целта на художниците-реалисти, твърди той, е била постигането тъкмо на тази илюзия. Но, пита се Белоф, „ако реализмът предполага поне опит от страна на художника да прокоментира живота или да разшири по някакъв начин нашето съзнание за него — как може да се примири той с фокуса на зрителната измама?“ Тук се крие, според Белоф, фаталният парадокс на реализма в живописта.

Би могло да се възрази, между другото, че на никой голям реалист от „Алберти и Леонардо до 19 век“ „зрителната илюзия“ не е пречела да прокоментира живота — тъкмо обратното, в случая помагала му е. Парадоксът, с който ни плаши Белоф, е лъжепарадокс, защото съвсем не е неразрешим: художествената практика го разрешава от памтивека, тъкмо затова има и изкуство на този свят. Трудността е в неговото теоретично обяснение, но за нея най-малко реализмът е виновен. Белоф сам си създава парадокса. Когато той пише, че правдоподобието („илюзията“) било ц е л т а на реализма, естествено е, че тази цел ще глътне без остатък „коментара“ и ще се отъждестви с реализма изобщо. Ала тук няма тъждество — между правдоподобие и осъзнаване на света (в правдоподобието и чрез него) винаги е имало и доста широко, и доста динамично обединително поле, заредено с исторически сили, чиято игра обуславя различното им съотношение и оттам различните методи, стилове и творби, без да свежда до един тези два полюса и без да къса единството им. Претърпял фиаско с отъждествяването на правдоподобие и реализъм, Белоф потърсва изход в откъсването им: необходимо е да се разграничи ясно, пише той, „вярност“ от „реализъм“. И той ги различава: „вярност е психофизично свойство на картината, свързано с приликата между образ и оригинал, а реализъм — „понятие, което принадлежи по право на психологията на зрителното общуване“ . . . Камъчето, както казват, е изплюто: проблемът е пренесен изцяло върху субективно-психологическа плоскост. И тъкмо тук, в нейното с у б е к т и в и з и р а н е и п с и х о л о г и з и р а н е се крие разгадката (не разрешението) на парадокса. Оттук действително няма изход. Затова и сам авторът се задоволява да предупреди в заключение, че и при модерното изкуство парадоксът ще породи нови двусмислия (значи, не реализмът бил виновен). . . А ние бихме казали — ще получи ново, адекватно за даденния период, разрешение. За естетиката, която оперира с един абсолют — субекта, има вечно неразрешими парадокси. За марксистката естетика — вечно разрешаващи се реални противоречия.

Читателят сигурно няма да ни се сърди, ако му спестим запознанството с изказванията върху религиозното изкуство, въпреки големия им брой: стига му навярно субективният идеализъм, гарниран с „дълбинна психология“. Няма да се спираме и на куриози като тези „П л а т о н о в с к и р а з м и ш л е н и я в ъ р х у е с т е т и ч е с к о т о т в о р ч е с т в о в и з к у с т в о т о и и н д у с т р и я т а; о т а р х е т и п к ъ м п р о т о т и п“, чиято начална фраза: „Всяка съществуваща форма, била тя произведение на природата или на изкуството, произтича от един божествено и предвечно предвиден тип“, говори достатъчно за цялото. Ще отбележим само, че някои от „религиозните“ съобщения бяха със своята логика, реакционен патос и целенасоченост по-издържани като последователен обективен идеализъм от капризите и претенциите на редица представители на субективизма. Любопитно е, че тук-там в апологията на религиозното изкуство прозвучаваше и критика на абстракционизма: църквата явно не желае да се лиши от действената сила на образа в изкуството. . .

Доскоро у нас, колчем ставаше дума за буржоазно изкуство или естетика, употребяваше се един „глобален“ термин — формализъм. Трудно би могло да се поддържа, че на конгреса формализмът беше представен като самостоятелно течение, като определена система от възгледи върху изкуството. По-точно би било, ако се каже, че изобщо надценяването на формалния момент и съответно страстното подценяване на идейно-познавателния момент бяха почти повсеместно явление, в разни форми, съчетания и степени. Може би само изказването на лиежкия професор А. Сорей „З а п о н я т и е т о

литература“ да се покрива относително по-пълно с нашата представа за формализъм. Съставено в изискано-засукания стил на претенциозно философско есе, обнизано с безброй намеци, асоциации, реминисценции, латински изрази, цитати от Валери, Ренан, Барес, Ален, Хъксли и др. и др. и от малко известни — непременно малко известни! — поети от миналото, снабдено изобщо с целия реквизит на една снобска и прашна естетика с претенции на литературна великосветскост — това изказване се обединяваше от една мисъл: литературата да си заеме мястото, да напусне чуждите територии и „да си влезе в собствените граници, които са и границите на нейното величие“. Т. е., да не решава проблеми, да не знае, да не мисли, а да се съгласи, че тя е „оформител и дори длъжник на чужди мисли“. „Истината на литературата няма нищо общо с истината на сериозната мисъл“, нейната роля е „да организира видимостите в един свят, където идеите се усещат само като хармонично свързани, с променен знак и като красота“ . . Или, както много по-членоразделно се е изразил авторът в резюмето на доклада си (тъй като в доклада той явно прави литература, а не научно съобщение): „Естетиката трябва да признае, че истината на словото (словесно изразената истина) има две модалности — истина, която се отнася до обекта, и истина с напълно формален строеж. Последната истина се основава не върху измамата в изкуството (сравни с „илюзията на живописта“ у предходния автор), а върху красотата, чиито норми са извън истината и лъжата. . . изкуството тогава трябва да се определи не по съдържание и форма, но по материя и форма . . . а в литературата да се признае съществуването на една гама от комбинации на двете истини, като читателят ще може по своя воля да отива ту към единия, ту към другия полюс“ Литературата е „организиране и съгласуване на словесни форми, достатъчно гъвкави, смътни, неопределени, за да понесат операциите на стила. . . “ И професорът изразява увереността си, че такова едно разбиране на литературата ще предпази от „връщане към виталната неопределеност, хаотизма, анархията на съвременната парамистика“ — очевидно, той се смята за рационалист. . . В това делене на двете истини, в това отдаване „всекиму своето“ и вкопчване във формата явно личат следите на кантовския дуализъм и агностицизъм — едно салонно литературно кантианство, една, така да се каже, уж скептична (по френски маниер и маниерност) мистика, за разлика от по-темпераментната мистика на други субективисти.

Както е известно, феноменологизмът, структурализмът и семантиката — три течения доста свързани помежду си — играят значителна роля в съвременната буржоазна естетика, са модерните естетически школи днес. На конгреса обаче липсваха, така да се каже, програмни изказвания, които да излагат по-цялостно основните им принципи — нещо, което би ни било полезно, тъй като тези нашумели школи са по-слабо познати у нас. По-общи сведения за структурализма и семантиката и за връзката помежду им даде Пиеро Раффа (Италия). Той ги определя като две сравнително нови насоки в изследването на художествените творби. „Структуралният метод цели да подложи художествената творба на стратиграфичен анализ (да проанализира пластовете ѝ), за да улесни нейното разбиране“. Семантизмът „разглежда изкуството като език в емпиричния смисъл на думата, т. е. като психознакова форма на общуване“. Двата метода са формално автономни, но и свързани помежду си, тъй като „в естетичния опит наслада и тълкуване са взаимноподразбиращи се процеси“. В последните двадесетина години двата метода се практикуват най-вече от емпиричната (англоамериканска) школа и от феноменологичната школа в Европа.

Че феноменологизъм, семантика и структурализъм са преплетени, свидетелствуват съобщения като това на англичанина Х. Морис-Джонс „Изкуството като език“, излагащо схващанията на един от авторитетните западни естетици — Колингууд. От това съобщение узнаваме един твърде характерен епизод: на каква трудност се е натъкнал Колингууд и как я е „превъзмогнал“. Изучавайки „феноменологията на художественото творчество“, той се сблъскал с въпроса — изкуството себеизраз ли е (очевидно има се предвид себеизраз в субективистко-солипсистичен смисъл) или социално явление?

Ако приемел, че изкуството е себеизраз, трябвало е „да приеме и един дуализъм, който дели действителността на външен и вътрешен свят“, а това щяло да доведе до неразрешима трудност „що се отнася до общуването“ (между творба и зрител). Колингууд обаче „превъзмогнал затруднението, описвайки изкуството като език“.А езикът е социално явление и това е основата на неговата комуникативност“. Други семантици, като Витгенстен, схващали езика като игра, която се играе по определено правило. Но Колингууд го схващал по-широко и особено подчертавал творческата функция на художника в неговата еволюция — и това му давало основания да поддържа, че художникът е в състояние и да твори, и да бъде разбиран .

Показателна е трудността — с нея се сблъсква всеки, който е попаднал в затворения кръг на субективното. Но още по-показателен е начинът, по който семантиците „излизат“ от нея, приемайки изкуството за език, а езика — за социален. Този ход (защото това е наистина само философски ход) ги избавя от необходимостта да погледнат в очите действителната социална природа на изкуството. Защото той з а д ъ р ж а, о г р а н и ч а в а социалността на изкуството в ненадстроечната страна на човешкото общуване-мислене, а формата на човешкото мислене — в езика. А н а л о г и я т а с езика (те мислят по аналогия — „описват“, както съвършено точно се изразяват сами, а не анализират причинни връзки) им позволява да не търсят корените на социалността по-далеч от инвидидуалното съзнание на художника като „даденост“ и механичния сбор от другите „дадени“ индивидуални съзнания — публиката. А това значи, че тяхната социалност е псевдосоциалност, общуването им — химерично, изкуствено конструирано общуване в реторта, уродливо увиснало във въздуха, защото са го отрязали от ония мощни обективни фактори, които превръщат механичния сбор от „дадености“ в о б щ е с т в о . Твърде повърхностно — не по-далеч от най-горния пласт — изследват семантици и структуралисти „феноменологията на художественото творчество“. Философският виновник за това е тъкмо феноменологизмът като метод, който не ги пуска да минат от явлението към причината му.

„Художествената творба о т н а ч а л о е „изказ“ (буквално нещо изречено, известено), творба на езика — казва Владимир Вейдле (Белгия), който в съобщението си „Х у д о ж е с т в е н а т в о р б а и е с т е т и ч е с к и п р е д м е т“ извършва естествения преход между трите течения. „За да се реализира напълно като творба, като относително автономен „изказ“, тя придобива форма, става Gest lt и с това — естетически предмет за нас“. В подобна насока вървят и разсъжденията на Л. А. Рейд (Англия) върху „Ч у в с т в у в а н е т о и е с т е т и ч е с к и я о п и т“. „Да правиш изкуство означава да даваш тяло (плът) на дадена стойност, а стойност е чувствуване (усещане)-на-обект или обектът-като-почувствуван (усетен) (тиретата са от Рейд!). Изкуството включва изразяване, но не е тъждествено с изразяване. Въплътяването предполага откриване на естетическо значение чрез боравене с материален медиум; естетическото значение съществува пълно само във въплътената творба като възприета и поради това не съществува пълно преди това като нещо, което предстои да бъде изразено. Стойностите се въплътяват буквално във феноменалния обект“ и т. н. Да оставим на нашите философи и естетици разгадката и коментара на горните формули, издържани в типичния „строго“ логицизиращ стил на това „строго научно течение“, което се интересува само от „дадености“ и от никаква „метафизика“, особено ако тя иде от ляво.Обръщаме внимание само на мисълта, че докато не бъде възприета от зрителя, художествената творба не съществува напълно: характерно положение, с което ще се срещнем и по-нататък.

Екскурзията из трите гранични области ще завършим с патетичното „С о б щ е н и е з а е д н а ф е н о м е н о л о г и ч н а н а у к а з а и з к у с т в о т о“ на Дино Формаджо (Италия), в което, след като се описва в мрачни тонове кризата на съвременната естетика, възвестява се, че от нея ще се роди новата наука за изкуството, феноменологията, която ще изгрее „от мъглите на своята философска и научна предистория“. И днес съществувало едно „строго научно течение, което се потвърждавало най-вече от

философските резултати на неопозитивизма и феноменологията. . . Главният проблем на новата наука ще бъде — да усвои феноменологичния метод. В резултат (каква радост!) ще възникне наука, свободна от всякакъв субективизъм, психологизъм и натурализъм. . . Тази наука ще произлезе (превеждаме буквално!) направо от трансценденталната феноменологична естетика, разбрана като ейдетично описание на едно универсално преконститутивно а п р и о р и за всеки възможен свят. . . То ще постигне ново и радикално осъзнаване на себе си и на своето собствено идеално освобождение, признавайки огромната си и сложна задача — да даде подредено феноменологично описание на естетическия и художествен опит, на всяко негово равнище на интенционалност и субинтенционализация. . . "

Привеждаме горните извадки само като бегла илюстрация — две-три моментални снимки на онова мислене, което е станало вече щамп за съответните естетични школи на Запад. Наложителна и вече неотложна задача на нашата философия и естетика е да ги разучат и разкритикуват конкретно от гледище на марксистката методология, за да се ориентира нашата естетика в реалната обстановка на Запад, да изостри собственото си оръжие и да отсее случайното зърно от закономерния плевел.

Във вътрешно сродство и в явен контакт с феноменологизма, структурализма и пр. се намира едно друго, твърде широко и разнообразно и твърде неопределено по очертания течение или по-скоро група школи в съвременната буржоазна естетика. Тази група няма едно име — условно би могла да бъде наречена позитивистко-емпирическа или по-добре — еклектическа. Външно погледнато, тя заема, така да се каже, „лявото" крило в принципно дясната буржоазна естетика: тя гордо демонстрира антимистицизъм и антисубективизъм и проявява великодушно-либерално отношение към материализма и дори към марксизма понякога; неин патос е „научността", целта ѝ — „научната естетика", а неин бог — фактът.

Тук влиза известният „натурализъм" в естетиката и философията, представен на конгреса с най-изтъкнатия си вожд, американския естетик Томас Мънро; тук се нареждат плурализмът, експериментализмът, психологизмът и пр., все в една поредица, включително традиционната „здравомислеща" университетска естетика. Както обикновено става, най-възторжена картина на учението дава ученикът. Ето например какво казва гръцкият „ученик" Т. М. Мустоксиди в съобщението си „П ъ т я т к ъ м с у б е к т и в н а т а и н а у ч н а е с т е т и к а": „Априористичната и нормативна естетика тъпче от векове на едно място. Само една обективна и научна естетика има известен шанс за успех в наши дни. Мина времето на метаестетиката". Как да се изгради тази „обективна естетика"? — „Като се използуват методите на всички положителни науки, наблюдението на фактите, класификацията на тези факти, анализът и накрая винаги провизорният синтез. . . " „Естетиката трябва да се опира преди всичко на обективната психология и на научната социология. Тя не трябва да презира услугите на никоя съседна дисциплина. . . Една обективна естетика няма за цел да издигне ценности, но да изучава и класира тези ценности. . . Що се отнася до откриването на естетични закони (авторът казва „формулирането") — то „това е твърде далечен идеал", при това тези естетични закони ще бъдат и „универсални" . . . Налице са всички белези на една класически банална позитивистка програма — късогледият култ към „факта", страхът от търсенето на закономерности (защото те волю-неволю налагат излизане от единичния факт), емпирически плиткото, бихме казали, еснафски плиткото разбиране на „научността", еклектиката и антиисторизма.

Ф. М. Молнар (Франция) развива програмата, обогатявайки я с експериментална психология и със семантика, напълно в духа на позитивистката еклектика („Н о в и п е р с п е к т и в и з а и з у ч а в а н е н а и з о б р а з и т е л н о т о и з к у с т в о"). Нито историята на естетиката, нито коя и да е философска естетика можели да ни дадат що годе ясни указания върху фактите. За да бъде полезна в близкото бъдеще, естетиката трябва да стане f ct-finding наука" (наука за намиране на фактите). Следва пре-

поръка — да се откажем до време от всичките си „философски, метафизически и пр. тревоги“ и първо: да прибегнем до услугите на експерименталната естетика на Фехнер, още повече, че „една абстрактна картина със своята простота е идеален тест за експериментална естетика“. Недостатъкът на експерименталната естетика обаче бил, че тя не давала обективен критерий за естетическо чувство. Тогава, второ — прибягва се до „математическата информация“. Трудността е — как да се отдели естетическата информация от семантическата? — Пак с помощта на експерименталцата естетика. И трето — прибягва се до помощта на „микроестетиката“, по подобие на микролингвистиката: картината (особено абстрактната) можела да се разчлени вътрешно, да се правят статистики и пр. А дали тази картина е художествена творба — критерий за това пак щяла да даде „експерименталната естетика“ . . . Както се вижда, твърде своеобразен вид взимат фактите и съвсем особена става обективността на тази „обективна наука“.

За „Емпиричен подход към естетичните проблеми в модерното изкуство“ ратува и П. Ходин (Англия): за него „естетиката не трябва да се основава върху спекулативното „традиционно мислене“, а трябва да бъде емпирична и да изследва това, което е, а не това, което би трябвало да бъде. Днес, поради непрекъснатите, динамични процеси в съвременното изкуство, не била възможна естетическа теория или система — можело да се предприемат „стъпка по стъпка само фактически и сравнителни изследвания, по аналогия с науките. . .“

Апология на плурализма — тази официално узаконена в метод еклектика — прави В. Теджера (САЩ): естетиката трябвало да си служи с „многоперспективни съждения“, а методът ѝ да бъде „междунаучен“.

Типичен представител на една доста традиционна професорска еклектика в позитивистки дух се оказа и председателят на Международния изпълнителен комитет по естетика — акад. проф. Етиен Сурио. Неговата реч „Ползата от естетиката“ провъзгласява тържествено, че „естетиката е и трябва да бъде наука“. Професорът е оптимист по този пункт — той, който стои на твърдата почва на фактите (за него също „времето на големите и хубави теории е минало“) е убеден, че днес естетиката разполага с достатъчна сума от сигурни знания, за да може един естетик — при положение, че намери издател — да запълни с тях една дузина томове: един том щял да бъде посветен на изкуството от икономическа гледна точка, друг — на позитивната преценка на големите естетически категории, трети ще представлява естетически речник, съставен едновременно по семантически и исторически принцип, четвърти ще се занимава с патологията на изкуството, пети — с естетическата чувствителност у детето, шести — у юношата, после у възрастния и в различните културни групи и социални класи — и т. н. „Държа подробен план на разположение на всяка група естетици, които биха желали да се заемат колективно с тази задача“ — бойко заяви професорът. Показателен е тематичният кръг на това предполагаемо издание — от икономика до семантика, от социална психология до клинична патология — точно според класическите изисквания на еклектиката. След като изброява в пет точки ползата от тази строга естетика, която зачита само положителното знание и фактите, акад. Сурио, очевидно уплашен да не би някой да вземе на сериозно научността ѝ, декларира: „Но не мислете — и това ще бъдат последните ми думи — че науката за изкуството пренебрегва всичко онова, което е спонтанно, интелектуално необяснимо и наистина трансцендентално в изкуството. Да признае трансценденталността на художествената творба е според мен духовен дълг на естетика. . . Държа да заявя, че според мен науката за изкуството по никой начин не поставя като условие и не показва тенденция да десакрализира изкуството. Нещо повече — тази наука утвърждава, че изкуството принадлежи към разреда на свещеното“ . . .

Тук вече коментарът не е просто излишен, невъзможен е: човек онемява пред това салтомортале на логиката.

Сега — няколко думи за натуралистическата школа в естетиката. На конгреса

две изказвания бяха посветени на нея; това на Макс Ризър (САЩ) „Съвременни насоки в американската естетика: позицията на Томас Мънро", което носеше характер на информация, и това на самия Мънро — „Значението на термина „натурализъм" във философията и естетиката," което имаше програмен характер.

Мънро смята натурализма продължител на „голямата философска традиция, която води потеклото си от философския материализъм на Демокрит, Епикур, Лукреций и се рязко противопоставя на традицията на идеализма и дуализма. . . на всички форми на свръхестественото, трансценденталното, мистицизма, пантеизма, панпсихизма и витализма".

Да видим как изглежда по-отблизо това самоотвержено противопоставяне.

Първо, „онтологически" — както заявява Мънро — „натурализмът клони по-скоро към материализма, отколкото към идеалистическия монизъм или дуализма". (Подчертахме израза „клони по-скоро" — той е любимата формула на Мънро, който не решава, а „клони", не казва „да" или „не" — а „по-скоро"). Но веднага се уговаря: що се отнася до физиката „трудно е да се определят материята и енергията за нейни основни понятия". Затова пък е по-лесно да се отнемат материята и енергията от материализма — така от него нищо не остава.

„Космологически — що се отнася до произхода и механиката на вселената — натурализмът се отдалечава от всяко теологично или финалистко обяснение, за да предпочете „по-скоро теорията, която наричат понякога механистична". Оставаме настрана термина „механистична" — самата му дефектност говори достатъчно защо е предпочетен. Веднага обаче пак уговорка: оказва се, че и той не е безспорен, защото не всички натуралисти приемали всички разновидности на механистичната теория и терминът се нуждаел от уточняване. Най-после натурализмът бил „изобщо" за развитието — естествено, за еволюционното развитие.

„Що се отнася до епистемологията (ние бихме казали гносеологията), логиката и научния метод, натурализмът клони към емпиризма. И Мънро формулира главните положения на своя емпиризъм. Преди всичко — „едничкият верен път към познанието на вселената и човека е сетивната перцепция". Затова и натурализмът „се стреми да опише и обясни всички видове явления чрез сетивни евиденции и заключения, логически изведени от тези евиденции." Той си служи с индукция, дедукция, експеримент, статистика и други измервания". Обаче — „сигурното познание на крайната действителност е невъзможно", както било твърде добре известно от Хюм насам. . . Затова и натуралистическата естетика не се стремяла ни най-малко да познае „крайната природа на красотата" — тя се задоволява да изследва опита на красотата (т. е. естетическото преживяване) и нейните вътрешни и външни аксесуари на феноменологично равнище".

Тук вече Мънро е последователен: наистина само с „евиденции" далеч не може да се отиде, камо ли да се познае „крайната природа" на нещата. Бедата е, че дефектът на емпиричното мислене Мънро прехвърля върху човешкото мислене изобщо — а после обявява последното неспособно да познае същината („крайната природа") на нещата. Така правят агностиците.

По същия начин разглежда Мънро и научната хипотеза: натурализмът признавал хипотезите, обаче преценявал истинността им „от прагматическа позиция, според техните резултати като оръдие на мисълта и делото". И напразно Мънро бърза да предвари обвиненията, заявявайки: „Това не значи, че натурализмът приема агностицизма или безплодния скептицизъм". Аргументът му в случая е само един — че натурализмът признавал хипотезите, но — „разумните хипотези, които предполагат, че същината (природата) на действителността е способна да създава феномени, които ние перцепираме" . . . Наистина голямо отстъпление от агностицизма: да се съгласиш, че може да има хипотези, които могат да гадаят за същината на нещата чрез нейните феномени, за които ние можем да съдим по възприятията си! Огромният проблем за адек-

ватността на човешкото мислене — проблемът за истината — увисва безпомощно над бездната на непознаваемото на тъничката нишка на хипотезата — и то на триж условната и триж засукана феноменологистка хипотеза! Не е чудно, че нишката се скъсва — че тя практически е скъсана. Показателно е, че в цялото си изказване Мънро нито веднъж не изтърва думата „истина“ като обективна цел на познанието. Нито веднъж той не се сбърка да спомене понятието научен закон или закономерност. Това са, види се, думи табу за натурализма. Всички ревнители на „научната естетика“, както видяхме, пледират за научност, но за истина никой не обелва зъб: научността се свежда до фактология. Истина и закономерност за тях са „метафизика“ — по стара емпириокритическа традиция. За тях те просто не съществуват, няма ги — има само евиденции. . . Най-многото, до което стига Мънро в небрежното си разграничаване от релативистите е, че споменава за „п е р и о д и ч н а п о в т а р я е м о с т на някои основни сходства у хората и на някои ситуации, които ни позволяват да избегнем крайния релативизъм“. Но замяната на обективната закономерност с „периодичната повтаряемост на сходство“ е толкова ефикасна философски, колкото замяната на обективната истина с феноменологистката хипотеза, при това и двете изтъркани вече като философски ход.

И така, агностицизмът е налице — дори не се стараят да го прикрият. Колкото до релативизма, неудобен е само „крайният “ релативизъм: „Натурализмът клони по-скоро към един умерен релативизъм и субективизъм, отколкото към платоновски абсолютизъм и обективизъм.“ Или както се изразява М. Ризър: „Мънро се старае да примири обективното и субективното гледище“.

Така се ражда, на базата на отказа от търсенето на обективната истина, законната рожба на агностицизма и релативизма — еклектиката: „Западният натурализъм, така както се е развил той в либералните демокрации, не може да не притежава някои съставки, които напомнят гръцкия материализъм, хуманизма на Ренесанса, позитивизма на Конт, еволюционизма на Спенсер, материалистическия детерминизъм на Маркс и екзистенциализма на Сартр“ (какъв букет!) . . . А по какво се различава той от тях? Натурализмът не държал толкова, колкото епикурейците, на наслаждата в изкуството, не зачитал античното изкуство и платонизма толкова, колкото „предходниците му от Ренесанса“, не приемал закона за трите стадии на Конт и прекалено простия еволюционен закон на Спенсер, не се отдавал на екзистенциалисткия песимизъм и — разбира се! — „сигурно ще отхвърли класовата борба и икономическия детерминизъм в културата и изкуството, на които силно набляга марксизмът“. . .

Това е вече завършена еклектика, еклектика, така да се каже, „по природа“, по призвание. Както има хора „по природа“ опортюнисти в гражданското си поведение, така има, види се, школи по природа опортюнисти във философията. Тази еклектика предварително кастрира ученията, които иска да използува, умъртвява живеца им, изважда им зъбите и после забърква от тленните останки една смес за широко, но далеч не безопасно употребление: трупните отрови са най-опасни. Това е традиционният опит да се скърпи „трета сила“ — в случая, в естетиката (не случайно М. Ризър характеризира натурализма като ш к о л а т а н а з д р а в и я с м и с ъ л в Америка, на „златосрединността“). Тя може да се скърпи, но да бъде сила не може — тъкмо защото е скърпена. Може да бъде само резерв и обикновено става резерв на реакцията.

Такава е идейната панорама на буржоазната естетика в конгреса — разбира се, само в най-едри линии и сигурно доста огрубена, но последното трудно може да се избегне, когато трябва да се обобщават към 180 изказвания. Кръгът се оказа сключен — от „лявото“ крило до най-дясното се протягат многобройни нишки на общност. Примерът с натурализма е показателен: допирни точки, контакти, явни мирогледно-методологически заемки и взаимни услуги със семантика, „аналитична логика“, феноменология и пр., а чрез един подземен (но не таен) ход — ходът на агностицизма и релативизма — „левичарите“ се свързват с отричаните от тях мистици и субективисти. Отношението към истината и към адекватността на рационалното, научното човешко познание: отричане

— неприемане — уклончиво приемане — неуважение — недостатъчно уважение — това е общата почва на буржоазната естетика днес. А кои са класовите ѝ корени е повече от ясно. Тя фатално обрича на повърхностност научното изследване, защото притъпява оръжието му и не му дава да заоре надълбоко. Тя още може да ражда талантливи анализи, интересни хрумвания, ценни наблюдения, но по отделни въпроси и до определени граници: до обобщението, до обяснението и закономерността.

СЪЗЕРЦАНИЕ НА ФОРМАТА И ГНОСЕОЛОГИЯ НА ЕСТЕТИЧЕСКИЯ ОПИТ — СПОРЕД ДВАМА ДЕЛЕГАТИ

Подобни анализи имаше и на конгреса. Изобщо, ако се тръгне по автори и теми, могат да се намерят редица съобщения, които представляват интерес в едно или друго отношение: с важността на темата си (най-вече), с таланта на автора, със стремежа към по-широко историческо мислене, с опитите (макар и съвършено малобройни) да се доближат до едно научно разбиране на проблемите и пр.

Луиджи Парейсон, професор по естетика в Торинския университет и директор на италианското списание „Ривиста ди естетика“ представи на конгреса една кратка теоретична студия, безнадеждно идеалистическа по мироглед и блестящо диалектическа по мислене. Съобщението е озаглавено „С ъ з е р ц а н и е т о н а ф о р м а т а“. Всъщност характеристиката на художественото съзерцание е само увод към централния проблем на изказването: проблемът за „едновременността на изобретяване (инвенция) и изпълнение“ в процеса на художественото творчество (ние бихме казали — проблемът за единството на замисъл и образ, в най-широк смисъл — на съдържание и форма, а по-тясно — за активността на художествената форма). Както се вижда, темата е твърде важна и актуална, един от онния въпроси, с които нашата естетика ще трябва да се срази вече, така да се каже, в ръкопашен бой: овладяла и разработила основните си мирогледно-методологически положения, особено тези за обществената природа и определеност на изкуството, напоследък тя отново атакува неговата специфика и свързаните с нея въпроси.

Как развива гледището си Парейсон? Ценното у него е преди всичко диалектическата постановка на въпроса. Тя му позволява да хване редица интересни моменти в динамиката на творческия процес. И в същото време цялата му диалектика е с ъ в ъ р ш е н о м и с т и ф и ц и р а н а и д е а л и с т и ч е с к и. Невъзможно е дори да се отсеят сравнително „по-рационалните“ моменти и да се дадат, в интереса на прегледността, отделно от ирационално-идеалистическите. Читателят ще трябва непрекъснато сам да си „превежда“ всяко авторово изречение и да му открива реалната основа или повод.

Както може да се разбере, „съзерцанието на формата“ за Парейсон представлява втория етап от възприемането на една художествена творба. Първият етап е този на „интерпретацията“, на активно-разсъдъчното анализиране на творбата, в което доминира „желанието да познаеш и напрегнатото внимание“. И когато това желание се постигне, когато творбата се разбере и разтълкува, настъпва вторият етап — съзерцанието. То се характеризира с успокоение, с радост от „успешните усилия на мисълта и от познанието, което се разгъвало вече в своето съвършенство и пълнота“, без пречки и усилия, ставало „видение, безспир подновяващо се чрез самата очевидност на своя предмет“. А такова видение можело да бъде само „виденията на формата, т. е. на онова нещо, което е съзерцаемо по преимущество“ и при което „познанието, стигнало съвършенство и пълнота, има за свой обект съвършенството и пълнотата на самото битие, т. е. на формата: единството, целостта, равновесието, хармонията, организацията“. В този смисъл всяко познавателно усилие има естетически завършек, отбелязва Парейсон.

Но съзерцанието на формата не е пасивно, нито неподвижно фиксирано. То е динамичен процес, защото и „съвършенството на формата е динамично.“ Затова формата може да се разкрие, само ако при съзерцанието „творбата бъде изтръгната от привидната ѝ неподвижност и бъде видена като завършек на едно движение, постигнало целта си“.

„Съзерцанието трябва да раздели съвпадението между това, което е, и това, което трябва да бъде (в което съвпадение лежи неизменното съвършенство на формата) и да изненада творбата в мига, когато тя смогва да стане такава, каквато е искала да бъде, накъсо — да сравни създадената творба с творбата, която трябва да се създаде.“

Така Парейсон свързва въпроса за съзерцанието с този за природата на художествената форма и закономерностите на нейното създаване, на творческия процес. Главната особеност на художественото творчество според автора е, че „художникът открива творбата, която предстои да се създаде и начина, по който тя трябва да се създаде, създавайки я“, т. е. , „че в художественото творчество изобретяване (инвенция) и изпълнение са едновременни“.

Ето как Парейсон рисува творческия процес. Докато твори, „художникът знае само премеждията на опитите, перипетиите на поправките, необходимостта да постигне формата чрез прогресивно изключване на възможностите и чрез композиране, строеж, обединяване; но щом творбата бъде завършена, мрежата на пропадналите опити и безплодните варианти пада и остава само прекият път от зародиша към формата, с я к а ш т в о р б а т а с е е ф о р м и р а л а с а м а , притегляна от естествената цел на собственото си съвършенство. Това, което след завършването на творбата изглежда зародиш, зърно, организация, съзряване, за художника е било само внушение, скица, опит, сполука; разбира се, художникът може да извлече някое и друго полезно предзнаменование за работата си, когато в тия пръснати опити започне да се очертава една организираща закономерност и когато неговите скици приемат вид на зародиш в развитие , а успехите му заприличат на съзряването на зърно. Но едва след като завърши работата си, художникът разбира, че ако творбата занапред е неизменна, това се дължи на уникалността на изминатия път. Този път е неопределим и непредвидим п р е д и („a parte ante “) и единствен и необходим с л е д („a parte post“).

Защо? Кое е това нещо, което определя уникалността на изминатия път независимо от художника? Това е самата форма, т. е. самата художествена творба. Защото „художествената творба е колкото резултат, толкова и закон на създаването си, тя е едновременно forma formata и forma formans (формирана форма и формираща форма) и тя присъствува както в предчувствието на художника, така и в продукта на работата му“ . . . „Начинът, по който едно произведение трябва да се направи, е единствен и дейността на художника бива успешна сама ако той осъществи волята на творбата“ . . . Защото, „ако е вярно, че творбата започва да съществува едва след като бъде завършена, не по-малко вярно е, че т я з а п о ч в а д а д е й с т в у в а п р е д и д а е п о ч н а л а д а с ъ щ е с т в у в а “ . . . „Художникът търпи принудата на самото свое откритие и ако не се подчини на вътрешната свързаност (кохерентност) на това откритие, той не успява да го открие. Начинът, по който той създава творбата си, е единственият начин, по който тя се оставя да я създадат. . . “ Защото такава е природата на формотворчеството, „структурата на формативността“, както казва Парейсон: „да формираш означава да правиш, едновременно изнамирайки начина на правенето.“ Това ни позволявало да разберем как художественото творчество е „едновременно свобода и необходимост, активност и на художника и воля на творбата“, или „естествен растеж на изкуствено цвете“, както бил казал Валери. . .

Читателят отдавна е схванал, че на дъното на тия разсъждения лежи една т е л е о л о г и я н а ф о р м а т а , стигаща до одухотворяване и олицетворяване, до почти обожествяване на художествената творба. Парейсон не го и крие: „От всичко това става ясно, казва той към края, че между активността на художника и и н т е н ц и о н а л н о с т т а на творбата, между свободната инициатива на личността и и м а н е н т н а т а т е л е о л о г и я на формата има диалектика. Благодарение на тази диалектика телеологията на формата действува само в и чрез активността на художника и не може да се отличи от нея, а художникът е толкова повече творец, колкото по-подчинен е на волята на своята творба“.

Да не беше тази телеология и всичко свързано с нея (а то е много — то е „всичкото“ на философа Парейсон) — гъвкавите и остроумни разсъждения на италианския естетик биха могли да се сметнат най-после и за една волна полуфилософска притча, зад чиито метафори и олицетворения стоят факти и формули, подлежащи и на рационално дешифриране. В края на крайцата, по принцип самата теза на Парейсон е добре известна. Взета в най-общата ѝ и р а ц и о н а л н о к о р и г и р а н а формула — като единство на замисъл и образ, като органичност на творческия процес — тя е почти всепризната и потвърдена както от практиката на изкуството, така и от самонаблюденията на художниците. Принципните разлики и тук лежат в обяснението, не във фактите.

Всеизвестно е, че Пушкин се оплаква от Татяна, която му изиграла номер, като се омъжила съвършено неочаквано за стария княз: Парейсон би казал, че тук творбата е продемонстрирала на своя автор свободната си воля, че резултатът е задействувал преди да бъде постигнат. . . Толстой заявява почти същото за Ана Каренина: за Парейсон това ще бъде доказателство, че творбата е заставила автора си да се подчини a parte ante на закона, който ше му стане ясен едва в parte post. . . Обратно — когато Парейсон казва, че идеята на творбата се явява пред художника едва в мига, когато последната бива завършена, веднага се сещаме пак за Толстой, който на въпроса — каква е идеята на „Война и мир“, посъветвал запитвача да прочете целия роман, или за Гьоте, който сърдито отговорил, че не знае каква е идеята на „Фауст“. . . Зад тия безспорни факти стои действителната специфика на художественото творчество, което е безспорно „формативно“ (за да се изразим миролюбиво с терминологията на италианския учен) — сиреч, създава форми, реални творби и следователно органически включва в себе си специфичните закономерности на формата, нейната относителна самостоятелност, нейната своеобразна и дълбока активност в изкуството; стои спецификата на художествената идея, която не е логическо понятие и не може да се изчерпи с едно изречение или един силогизъм, и т. н. Изследването на изкуството като създаване на реални творби, като своеобразно „правене“ е важна задача на естетиката и в този смисъл интересът на италианския учен към нея е оправдан и плодотворен по начало. Органичността на художествената творба и процес обаче далеч не е толкова таинствена, когато се разгледа като вътрешна взаимосвързаност, нерушимост на едно качествено ново функционално цяло, като система от обективно обусловени функционално-причинни връзки. И тогава забележката на Парейсон, че ако художникът „не спази кохерентността на това цяло“, т. е. не намери верния ключ на тази система, творбата му пропада — ляга на мястото си. Всички тия драматически перипетии между художник и творба са в последна сметка перипетиите на основното противоречие и основното единство, върху което се гради изкуството — единството и противоречието между субективно и обективно, между онова, което се носи от художника, и онова, което иде от обекта му, в цялата сложност и многостранност на смисъла на тези две понятия. Най-после, дори безвъзвратно компрометираната телеология — дори в нея има намек от истина: всяко човешко творчество, включително художественото, е целенасочено. Човек пристъпва към работа, носейки в главата си нейния предполагаем п р е д в а р и т е л е н резултат като цел, като ръководство за действия и Маркс не се страхува да каже, че тази цел като закон определя действията му. Но за нас целта не е иманентна, не е проява на свободната воля на нещата или човека, а просто е обективно-определената насока на дадена поредица от причинно-следствени връзки. И пр. и пр. — това е цял комплекс от закономерности на художествената специфика, чието изследване представлява безкраен интерес за естетиката и изкуствознанието. И в този смисъл рационално-научната разшифровка на една талантлива философска „притча“ може да насочи мисълта към полезни търсения.

Ала има неща, които не подлежат на рационална разшифровка. Такъв е преди всичко отговорът на главния въпрос: з а щ о е такава „структурата на формативността“? З а щ о е активна според Парейсон формата? Кое позволява инвенцията да бъде ед-

новременно изпълнение и обратно? И що е „инвенция“? Пряк отговор авторът не дава, въпреки че може да бъде разчетен между редовете. На две места обаче той го е дал с по две-три думи. Така той пише: „Ако творбата позволява да я работят само по един начин, то е защото тя е изобретение („инвенция“), с и р е ч, тя стига до битието н а п р а в о о т н е б и т и е т о“. Или, с почти същите думи: „Работата на художника не е откритие, а изобретение (инвенция), което минава н а п р а в о о т н е б и т и е т о к ъ м б и т и е т о. . .“ Разбира се, би могло да се спори — какво точно разбира Парейсон под „небитие“. Ако „небитие“ значи „нищо“, тогава инвенцията на художника ще бъде класически акт на сътворяване ex nihilo. . . Безспорно е обаче, че според Парейсон художникът не о т к р и в а — сиреч, н е п о з н а в а нещо, което съществува независимо от него. Не случайно Парейсон толкова пъти подчертава, че художественият процес изключва познавателния момент: творчеството, твърди той, „не предполага нищо, което под формата на идея или интуиция може да послужи като образец за копиране или проект за изпълнение, или план за реализиране“. Дори интуицията е изключена като познание — условие за творчество! „Става дума за п р а в е н е, което далеч не предполага познанието, но го изпреварва и подготвя, за осъществяване б е з п р о е к т и, защото проектите не предшествуват правенето, но по-скоро са негов резултат под формата на работни схеми и продуктивни моменти като скиците и опитите. . . самите предчувствия на художника (за крайния резултат) носят не познавателен, а оперативен характер. . . става дума за едно изпълнение, к о е т о с е к р е п и с а м о̀ н а с е б е с и, защото художникът е в такова положение, че трябва да изпълнява, без да знае предварително какво му остава да направи, за да завърши това, което прави“.

Ето каква значи се оказва „едновременността“ на инвенция и изпълнение: наистина б у к в а л н а, наистина а б с о л ю т н а едновременност. А щом е абсолютна, тя не е диалектична — въпреки уважението ни към качествата на диалектик, каквито Парейсон притежава. Строго погледнато, това, което той рисува, не може да не се окаже или сляпо, или ясновидещо[1] сътворяване, мистичен „миг“ на творчество в наистина богословския смисъл на думата, миг, който няма трайност и няма история нито „преди“, нито „след“ — защото е един и същ, защото е т ъ ж д е с т в о н а с е б е с и. Точно така се изразява сам авторът: говорейки за взаимоотношението между „формиращата“ и „формираната“ форма, той го нарича т ъ ж д е с т в о, идентичност, а не е д и н с т в о (и тук като термин „тъждеството“ се покрива с „едновременността“). Това означава, че за Парейсон няма определящ и определим момент в диалектичното отношение, или все едно, че единият момент поглъща другия, отъждествявайки се с него. А това е вече смъртен грях спрямо диалектиката: той я убива, но и тя си отмъщава, като убива верността на цялото разсъждение. И наистина при такова тъждество или художникът (т. е. формиращата форма) ще погълне творбата (формираната форма), или тя — него. Щом художникът н е з н а е, макар и най-приблизително, какво ще направи, щом дори скиците и опитите му носели „не познавателен, а оперативен характер“ — логично е, че глътнатият ще бъде той. Глътва го творбата, формата. Диалектиката пропада, взаимозависимостта между субект и обект изчезва — остава диктатът на обекта и подчинението на субекта. И честите уговорки на Парейсон със скиците и поправките, които показвали, че все пак художникът не бил „оръдие на творбата“, че бил „достатъчно ориентиран в опитите си“ — не убеждават: нали тези опити са също мълниеносни избухвания, еднократни актове на сътворяване. . . Въпреки всичко, Парейсон н е у с п я в а д а с ъ х р а н и диалектиката между субект и обект, между „волята на художника“ и „волята на творбата“: в последна сметка двигател на творческия процес остава формата, а художникът се превръща в неин медиум. Самото негово твърдение за иманентната телеология на формата е достатъчно, за да убие диалектиката: дето има телеология, няма

[1] А това е едно и също, щом не е диалектика на знаене и незнаене, на виждане и невиждане.

място за диалектика. Така формата се оказва надарена с мистична абсолютна сила. Тя се превръща в абсолютен дух, в хегелевска саморазвиваща се идея. И въпрос на подробност е кога и как ще се направи последната крачка — крачката към бога: щом работата е допряла до „пряко преминаване от небитие към битие“, естествено, бог ще бъде или художникът, или творбата. Парейсон казва — тя. Т. е. декларира, че е обективен идеалист и докрай верен на учителите си. Още повече че, както става ясно от изложението му, подобен квазибожествен характер има по принцип всяко човешко творчество, тъй като то „представлява сложно съчетание от активност и рецептивност“ и в него „се чете независимата воля на формата“.

Спряхме се по-надълго върху съобщението на Л. Парейсон не само защото е редно — една информация за научен конгрес да направи това поне за някои от изнесените тези, а и защото за нас то представлява специален интерес като образец на съвременна идеалистическа диалектика (почти единственият на конгреса). Но великата Хегелева диалектика отдавна е изправена на краката ѝ. Ония, които продължават да я виждат нагоре с краката, са разяждани от противоречивост, която вече не е диалектична и не може да бъде преодоляна: щом се стигне до абсолюта, с диалектиката е свършено. А където свърши тя, дотам свършва и науката — и почва теологията. И никак не е случаен интересът, който един Парейсон например е проявявал в някои от съчиненията си към философските въпроси на християнството.

Безспорно едно от най-интересните намарксистки изказвания на конгреса е това на полския естетик Роман Ингарден. По начин на мислене и изложение съвършено различно, дори противоположно на онова на по-младия му италиански колега, то третира подобен проблем: възприемането на художествената творба или т. н. естетически опит. За нас обаче то е интересно преди всичко като най-разгърнатото изказване на конгреса в духа на феноменологизма — на школата, която дава философско-методологическата основа на повечето естетически течения на Запад днес, пряко подхранвайки най-модните от тях — семантиката и структурализма, а косвено — и позитивистко-емпиричните, с техния култ към „факта“ и „сетивните евиденции“.

Нямайки възможност да разгледаме това съобщение, ще отбележим само главните му тезиси. Съобщението цели да даде картината или по-точно структурата на естетическото преживяване от гносеологично гледище. Така е и озаглавено: „принципи на едно критико-епистемологично изследване на естетическия опит“ (контрастът — още в заглавията! — между изящния латински лаконизъм на Парейсон и суровата, гъсто изплетена логика на Ингарденовия „немски“ аналитизъм е толкова поразителен, че не можем да устоим на изкушението да го посочим). По-горе приведохме едно определение на структурализма като „метод, който цели да даде стратиграфичен анализ на художествената творба“. Съобщението на Ингарден до известна степен подпада под тази дефиниция. Той взема факта и го разчленява методично, превръщайки го в акуратно сортирани групи от белези и особености. Така, с едно генерално разчленение, започва авторът и резюмето на своето съобщение: „Всяка среща на човека с някой обект на естетическо познание и преценка обективно съдържа: физическо основание на художествената творба, самата художествена творба и естетически предмет„. Съзерцаването на физическото основание на творбата, която е „потенциално и схематично създание“ и се състои от „определени и неопределени моменти“, кара зрителя, слушателя, читателя да допълва, разрешава, определя неопределените моменти и така да „актуализира“ творбата. Тези моменти обаче не са неограничени — те се характеризират с едно „ограничено многообразие“, решаващи в което са активните естестически свойства на творбата. Последните приковават вниманието на зрителя и го карат — конкретизирайки ги да си създаде или, както казва Ингарден, да си „конструира пълноценен естетически предмет“. Така, от съединяването на физическата основа на творбата с преживяването на зрителя се получава естетическият предмет. Чрез и в естетическия пред-

мет — т. е. при възприемането си — творбата става „явление“, става „феномен“ — иначе и дотогава тя е „мъртва вещ“.

Така описаното възприемане на изкуството предизвиква у зрителя една първична, емоционално-оценъчна реакция, която е основната в естетическия опит и достатъчна, за да се конкретизира творбата в естетическия предмет. Тази първична емоционална оценка може да се развие и обособи в независимо езиково-понятийно съждение, в рационално-логично постигане на естетическия предмет — и тогава тя прераства в к р и т и к а, при която може да се говори вече за естетическо познание. Гносеологически, колкото по-вярно е реконструирана в естетически предмет художествената творба, толкова по-верни, по-адекватни ще бъдат емоционалната оценка и естетическото съждение. Успешната конкретизация на творбата в естетически предмет зависи от способността на зрителя да разгадава неопределените моменти и да актуализира потенциалните, свързвайки ги със своя собствен опит; от умението му ц я л о с т н о да реконструира творбата, като обедини актуализираните моменти в цялостен естетически предмет. Защото покрай всичко друго той трябва да умее да намери връзката между различните определености и неопределености, която именно създава общия стил на произведението.

Не можем да отречем, че дори в такава една най-бегла скица на съобщението на Ингарден личат редица научно плодотворни положения.

На първо място, ценно по начало е самото обръщане към естетическия опит като обект на научно изследване: голям интерес например ще представлява винаги един марксистки анализ на възприемането на художествената творба, но не насочен единствено към психологията на зрителя или художника, а такъв, който да хване творбата в мига на усвояването ѝ, в момента на живото ѝ взаимодействие със зрителя. Обстоятелството (както ще видим след малко), че естетици като Ингарден неправомерно издигат този момент в крайъгълен камък на своята естетическа гносеология, не намалява важността му за научната естетика.

Интересно е и положението за „схематичността“ и „потенциалността“ на творбата, която сам зрителят трябва да определя и актуализира. (Между другото, аналогична мисъл изказва югославянинът Драган Йеремич, който твърди, че „диалектиката на изкуството е незавършена диалектика, която се завършва по специфичен начин в естетическия опит“; други пък говорят за изкуството като „отворено понятие“ — Франк Сибли, или за художествената идея като „неопределена“ — според Кант — Катрин Лорд). За съжаление Ингарден не обяснява конкретно, върху материал, какво точно разбира под схематичност и потенциалност на творбата. Вероятно под тези термини се крие един реален факт — обобщеността на художествения образ. Както е известно, художественият образ не е копие на действителността и винаги се отличава със своеобразен лаконизъм, който, благодарение на умело хванатите отделни, но характерни и верни, типични черти, кара зрителя сам да си доизгради цялото така, че то застава пред него с достоверността и убедителността на реален факт. Творбата на изкуството действително дооживява в употребата си, като всеки зрител и всяка историческа епоха я дорисуват по свой начин, но тя по начало си остава вярна на оригинала. Това са все стари факти на практиката и теорията на изкуството, набелязани още от Аристотелево време, върху които обаче материалистическата естетика има още да работи. Наистина ножът е двуостър и опасност от субективизъм винаги съществува. Но марксистът няма защо да се бои, че ще се пореже, щом стои по принцип върху теорията на отражението, когато тълкува гносеологията на художествения образ.

Ценни наблюдения има и в подробния анализ на естетическия опит, от който дадохме само основните пунктове. От положението, че творбата не се отразява пряко и автоматично в съзнанието на възприемащия, че естетическият опит представлява сложен процес с много компоненти и страни — следват твърде сериозни практически и теоретични изводи. Творбата сама по себе си още не гарантира вярно естетическо

преживяване и оценка, тя е задача, която се решава с усилията на зрителя и зависи както от качествата на творбата, така и от качествата на онзи, който я съзерцава; пълноценното усвояване на изкуството представлява не автоматично, а творческо отражение и като всяко творчество носи рисковете, които носи и всяко „пътуване в неизвестност“ (Маяковски). Но тъкмо поради това то мобилизира знанията, емоционалността, усета, жизнения опит и душевната зрялост на възприемащия и само благодарение на това изкуството може да осъществи своята възпитателна функция. Разчленяването на естетическия опит, обособяването вътре в него на редица междинни звена създава един своеобразен „луфт“, който дава възможност да се разгърне взаимодействието между обект и субект, между творба и зрител, да се разгледа то в неговата жива динамика.

Но тъкмо тук се крият и опасностите, които правят съобщението на Ингарден двуостър нож в методологическо и философско отношение.

За нас естетическото преживяване има два контрагента: възприеманият обект (художествената творба) и възприемащият субект (зрител, слушател, читател). Ингарден вмъква между тях още два члена: „физическо основание“ на творбата и „естетически предмет“. Очевидно физическото основание се е получило от материалната, сетивно-възприемаема страна на художествената творба, която обаче Ингарден е отделил от „самата творба“, както той се изразява, и е обособил в нейно физическо, материално „основание“. По това основание зрителят си реконструира произведението чрез един сложен процес, чиито съставки и перипетии Ингарден подробно анализира. Това именно отделяне и обособяване на материалната страна на художественото произведение — една явно кантианска операция с всичките ѝ последици — е решаващият, принципиално важният акт в случая. Вмъкването и на естетическия предмет е само нейно следствие: щом зрителят възприема не самата художествена творба, не дори част от нея, а само нещо, в ъ з о с н о в а н а к о е т о той би могъл да си я представи и преживее, естествено, че той ще бъде принуден, изхождайки по някакъв начин от възприетото, да си изгради една своя, също така обособена структура.

Какво се получава обаче в тази схема на естетическия опит? От трите ѝ елемента — творба, физическо основание и естетически предмет — реално дадени, т. е. достъпни за съзерцание и рационален контрол са само два: реконструкцията на творбата и нейното основание. А „самата творба“ — къде остава тя? Багрите, тоновете, словесните образи наистина действуват от нейно име — но те не са творбата, а само основание, едва ли не само повод за изграждане на естетическия предмет. Естетическият предмет наистина говори за нейна сметка, но и той не е творбата (сам Ингарден изрично предупреждава да не се отъждествяват те) — а само субективна конструкция, изградена н е и з в е с т н о как въз основа на физическите данни. Творбата като такава пропада неизвестно къде — човек се пита дали не в онова „универсално преконститутивно априори“, за което вещаеха на конгреса някои по-откровени феноменологисти, вече цитирани по-горе (Д. Формадджо). Зрителят може да занича колкото ще около „предмета“ и „основанието“ — „самата“ творба я няма, тя само се п р о я в я в а в естетическия опит. Познавачите на съвременния феноменологизъм ще кажат дали в други свои трудове Ингарден е определил по-точно обективните координати на творбата. В съобщението обаче те не са и загатнати. Обратното, подчертано е, че тя оживява при възприемането си и че вън от него представлява мъртва вещ. . .

Тук не можем да не припомним думите на един друг делегат, когото вече цитирахме (Л. Рейд) — за „естетическия обект като почувствуван“, за това, че „пълно естетическо значение има творбата само като възприета“, поради което тя „не съществува като нещо, което предстои да бъде изразено“ и че „стойностите се въплътяват буквално само във феноменалния обект“ — за да не привеждаме други подобни изявления.

За марксиста „предмет“, в случая „естетически предмет“, е винаги нещо о б е к т и в н о, нещо съществуващо вън и независимо от оня, който го възприема. Творбата

например е естетически предмет, доколкото художественият образ е опредметен от художника в материална, сетивно-възприемаема вещ — произведение на изкуството, доколкото е обективизирана: тя става предмет при създаването си. За феноменологиста, обратно — творбата става предмет при възприемането ѝ, тя добива реално битие доколкото и когато бъде конкретизирана в естетическия опит на зрителя — доколкото и когато бъде субективизирана. И ако за нас творец на творбата при всички условия си остава художникът, включително и при естетическото преживяване, за тях творец или най-малкото сътворец на творбата става възприемащият, при това на твърде неизяснена база.

От там иде и онази субективистична мъгла, с която е обгърнато самото понятие художествена творба в съобщението на Ингарден. „Художествената творба, казва той, е дело, чиято цел е да накара възприемащия да си създаде естетически предмет, свързан с определени естетически стойности в наблюдаваната даденост, за да предизвика оценка и разпознаване от страна на възприемащия“. Това е изцяло субективно-релативистично определение, при това определение в кръг: творбата се определя чрез своята цел, която е задача на субекта, а целта пък зависи от „естетическите стойности в наблюдаваната даденост“ (т. е. пак в творбата), които на свой ред също зависят от субекта. Защото за Ингарден самите „естетически стойности“ представляват „опредметени естетически качества“, а знаем какво значи опредметяване в неговия смисъл: възприемане-творене от субекта на естетическия опит. По такъв начин творбата изхожда от субекта и се връща в него, т. е. крепи се сама на себе си, досъщ като Парейсоновата „инвенция“, с тази разлика, че докато „инвенцията“ клони към абсолют в обективно-идеалистически смисъл, Ингарденовата художествена творба клони към абсолют в субективно-идеалистически.

Въпросът — дали е обективно или субективно битието на художествената творба — е неразривно свързан с въпроса — определя ли или не определя творбата „естетическия предмет“, „естетическата оценка“, „естетическото съждение“, и ако да — как. Сам Ингарден признава, че „художествената творба не служи само за това, щото естетическото преживяване да доведе до конструиране на естетически предмет, но и за да го регулира“. Въпросът обаче е — да покаже к а к творбата „регулира“ естетическия опит? Каква е природата на емоционалната оценка, която единствена е пряко свързана с физическото основание и чрез него — с творбата, от какво се определя тя и каква роля играе за адекватното възприемане на изкуството? Тъкмо този е ключовият въпрос, гносеологическият въпрос по предимство, чийто отговор би трябвало да заеме централно място в един анализ на естетическия опит от гносеологично гледище. За съжаление тъкмо на тези въпроси Ингарден не отговаря. Той стига до тези въпроси едва в края на съобщението си, поставя ги — и с това завършва. Той се запитва „дали естетическата оценка е дълбоко субективна“ — следователно — неизразима и непредаваема по рационален път, — „или тя може да се изрази в съждение“? — и не отговаря. Задава си въпроса: „Дали оценката (емоционалното) и съждението (рационалното) се намират в адектватна връзка помежду си или не може да се говори за такава? Има ли някаква основна взаимозависимост между оценката и съждението, в смисъл, че оценката определя съждението в истинната му стойност или помежду им има само мотивационно отношение“ (просто казано — оценката да бъде само повод за съждението) и ако е така, от какъв вид е това мотивационно съждение?“ — и пак оставя въпроса без отговор. Изобщо връзките и зависимостите не са нито силното място, нито желаните въпроси за философи като Ингарден. За тях явлението си е явление: достатъчно само за себе си, затворено в своята „даденост“, то няма връзки и няма развитие, то подлежи на описание, не на обяснение.

А това значи, че обективно Ингарден подхвърля на съмнение познавателната стойност на естетическото възприятие, че се съмнява изобщо в рационалната основа и природа на естетическия опит — съмнява се тъкмо в неговата „гносеология“. И

това са напълно логични съмнения, като се имат предвид предпоставките, от които той излиза. За да отговори, без да измени на предпоставките си, той трябва да нагази в открития и краен субективизъм. Пак познавачите на съвременния феноменологизъм ще кажат дали Ингарден прави това. Ала и от предпоставките е ясно, че в своята естетика той оставя широко отворени вратите за субективизма, релативизма и агностицизма.

ЗА И ПРОТИВ АБСТРАКЦИОНИЗМА

Каза се в началото, че на конгреса липсваше научният спор, дискусията. Все пак, имаше една тема — „Понятие за класично и модерно изкуство“ — която явно бе задянала по-живо от останалите научния, пък и гражданския интерес на делегатите и затова събра най-голям брой изказвания, които, без да представляват дискусия, могат с известно пресилване да се нарекат изказвания „за“ и изказвания „против“. Солта на тези изказвания не бе дефинирането на понятията „класика“ и „модернизъм“, макар че имаше съобщения изцяло посветени на този въпрос; а — отношението към т. н. модерно изкуство, стремежът да се обоснове или напротив (макар и по-рядко), да се опровергае неговата правомерност. Трябва да добавим, че под термина модерно изкуство на конгреса се разбираше съвременният западен модернизъм и преди всичко крайната му проява — абстракционизмът.

Принципиални и безрезервни поддържници на абстракционизма се показаха психоаналитиците. При това поддръжката е взаимна: чрез своята „дълбинна психология“, както видяхме, психоаналитиците дават „научна“ основа на абстракционизма, „разкриват“ психологията на творческия процес у художника-абстракционист; чрез своите произведения и изказвания абстракционистите пък дават практическите доказателства за съществуването на „дълбинната психология“.

Докато фройдистите „обосноваваха“ правомерността на абстрактното изкуство психологически, други естетици се стремяха да я обосноват било с развитието на самото изкуство, било с характерни черти на нашата съвременност.

Така Пиеро Гуасталла (Италия) в изказването си „Съвременно изобразително изкуство и действителност“ свързва причинно възникването на абстрактното изкуство с появата на механичните средства за възсъздаване на действителността, фотографията на първо място. (Характерно е, че техническите нововъведения поразяват въображението на буржоазния учен или философ: по правило той преувеличава значението им, убеден, че така трябва да мисли истинският учен, който държи на фактите, не на „метафизиката“). Така за Гуасталла „революцията в съвременното изобразително изкуство (окачествяването на модернизма като революция, особено в живописта, се среща често в конгресните изказвания) не се състои във възникването на абстракционизма, но в изчезването на един съществен елемент на изобразителните изкуства в миналото: монополът в използуването на видимата действителност“, тъй като този монопол става вече владение на фотографията. А щом е така, логично отпада необходимостта от изобразяване на действителността и следва необходимостта от все по-абстрактно изкуство, което и в бъдеще според Гуасталла ще се отличава с: „най-широка употреба на ирреалното, индивидуално, изтъкване на някои особености при боравене с видимото (конструкции, графизми, бои, материали и пр.), необразни произведения, които ще се приближават към декорацията или към творбата-ръкопис, чиито изразни и съобщителни възможности са най-разнообразни. . .“

Фриц Баумгарт (Западна Германия) смята модернизма закономерен завършек на един процес, започнал от първите десетилетия на миналия век: от Констабъл, Търнър, Жерико и Дьолакруа до съвременния ташизъм методът на изобразяване природата се е изменял по посока на „незавършеността“ (т. н. „нон-финито“). Предметите се представяли „не в цялостните им и телесни форми, а като променливи явления.“ Неза-

вършеността и променливостта съдържали проблема за времето и за не-обективното, а в цялост „нон-финито“ било израз на новото съвременно светоусещане.

Редките съобщения, които се стремят да свържат появата на абстрактното изкуство със съвременната епоха изпадат по правило в един наивен социологизъм,зад който често стои пак удивлението пред техниката на нашето време. Н. Дракулидес например (Гърция), който започва с декларацията, че смята изкуството свързано с живота, най-сериозно заявява, че „модерното изкуство и особено абстрактното се намират в тясна връзка с разлагането на атома и ракетите, които завладяват пространството. Под влияние на тези факти формата отстъпва място на абстрактни композиции, чието съдържание отразява пространствената мъка на нашето време“. . . защото „съвременният художник се разкъсва между стремежа си да се затвори в света на своята мечта и противоположния стремеж да последва полета на ракетата в небосвода“. . . Валтер Бимел (Западна Германия) прави друга връзка с епохата — с философията ѝ. Според него „полиперспективността“ например в някои работи на Пикасо (разчленяването на човешкото лице на геометрични съставки в различни перспективи) изразявала една основна черта на нашето време, която пръв Нитче отбелязал — че волята става съществения белег на човека. За да се утвърди като воля, човек трябва да подчини съществуващото и да разкрие мощта си, като го насили. Това правел и Пикасо в картините си, изкълчвайки лицата на моделите си, и тъкмо това изкълчване обайвало съвременния зрител. Тезата, че в основата на съвременния естетически идеал стои силата, за разлика от античния идеал, намираме и у други делегати.

Д. Фатурос (Гърция) пък поставя модерното изобразително изкуство в зависимост от „елементарната правилност на формите на заобикалящите ни предмети, липсата на неопределеност и естественост, на нетехнологически форми в съвременния свят. Човек се чувствувал угнетен и отчужден сред това обкръжение и на помощ му идвало изкуството, което „осъществява във формата и съдържанието на нещата възможностите за д в у с м и с л и е, за неопределеност“. . .

Както виждаме, опитите да се обясни и обоснове появата на съвременния абстракционизъм са научно наивни. Те се опират на отделни, произволно избрани белези било на изкуството, било на епохата, от технологическо или идеологическо естество. Но подобни белези сами са следствие, а не причина, и то следствие доста далечно от причините. Те могат да обусловят някоя вторична отсянка или допълнителна подробност в генеалогията или характеристиката на модернизма. Но едно сериозно научно изследване не може да се гради върху тях.

Подобно водене по отделния, изолирано взет белег, показват и характеристиките на модернизма, които бяха направени на конгреса. Те се строят обикновено върху паралела между класика и съвременност, при който обаче се скъсва неисторично всяка връзка помежду им и съвременността се противопоставя на класиката. Карл Ашенбренер (САЩ) например вижда основната разлика в това, че класичното изкуство израствало върху естетиката на наслаждата, съответно красотата, а съвременното — върху „естетиката на силата и жизнеността“. Романтизмът коригирал класичните представи за естетическа ценност, като въвел критерия „възвишено“. Модерната естетика обаче не коригира старите теории, а изразява нови нужди и търсения, „по самото си същество различни от класическите“.

Върху категорична съпоставка на белези, а не върху търсене на историко-причинни връзки е изградено и съобщението на полския естетик Л. Татаркевич „К л а с и ч е с к о и м о д е р н о с х в а щ а н е з а и з к у с т в о т о“. Той изброява 14 отличителни белега на класичната концепция и 11 — на „специфично модерната“, точно противоположни на първите, заключавайки че „модерното схващане за изкуството се различава от класичното най-вече със своя релативизъм, ирационализъм и либерализъм.“

В тези две контрастни характеристики има редица верни и интересни положения, а има и такива, чиято вярност може да бъде оспорена. Поразяват обаче други две особености на това съобщение. Първо — абсолютният неутралитет на автора: до такава степен безстрастно и равнодушно констатира той „релативизма, ирационализма и либерализма“, щото логично е да се помисли, че те не са неприемливи за него. Второ — типичното, формално-логично мислене на автора, по ироничната формула на Енгелс: да е да и не е не, а което е в повече, то е от лукаваго. . . Когато чете човек двете успоредни характеристики, ясно вижда как живото тяло на изкуството се разсича на две половини и едната половина се обособява в един вид изкуство, втората — в друг. Между впрочем, това удивително по своята категоричност формално-логично мислене се е оказало само по себе си достатъчно — като оставим на страна другите по-основни причини — за да не позволи на автора да види едно друго „модерно“ схващане за изкуството, не по-малко специфично и не по-малко характерно за нашето време: марксисткото.

По-голям интерес представляват други съобщения, които разглеждат проблема за класика и модернизъм в културно-исторически план. Такива са съобщенията на Вера Ломбарди (Италия) — „К л а с и ч е с к о т о п о н я т и е и м о д е р н о т о с х в а щ а н е з а и з к у с т в о т о“ и на Рене Юиг (Франция) — „Г р ъ ц к о т о н а с л е д с т в о и з а п а д н а т а к у л т у р а“. Изобщо, когато се снеме абстрактната постановка „модернизъм или класика“ и проблемът се разгледа така или иначе в исторически, па макар и само в културно-исторически аспект — нещата добиват по-реални очертания. Заговаря се за кризисни явления и за необходимост от преодоляването им, за преломна епоха, за нов синтез и нов естетически идеал в противовес на разпадането, безплодието и безпътицата, характеризиращи изкуството на Запада днес. Трябва да се отбележи, че тревога за състоянието на съвременното буржоазно изкуство звучи в цяла редица иначе не особено задълбочени конгресни съобщения, интересни по-скоро като документ на времето.

В. Ломбарди набелязва широка периодизация на изкуството, като разделя историята му на четири периода: доисторически, античен, буржоазен и съвременен. Античното изкуство (VI—V в. пр. нашата ера) с център Атина се характеризира с идеала на равновесие и хармония между човека и неговия свят. Това равновесие се нарушава през Елинизма и Средновековието и се възражда в новата вяра на човека в себе си, която зрее през епохата на комуните и поражда индивидуализма на Ренесанса. Индустриалната революция предизвиква криза в отношението „човек-природа“: новите колективни форми на производство противоречат на индивидуализма, руши се традиционната система в науката и техниката. Оттук — криза както в „теоретичната“ област (философия и изкуство), така и в практическата“ (политика и морал). Скъсано е старото отношение между човека и действителността, търси се друг синтез, в който да се осъществи новото виждане на света.

В съобщението на Ломбарди има редица неясни моменти. Така например развоят на човешкото светоусещане, което според авторката намира израз в изкуството, е представен като у с п о р е д е н на материалния обществен развой. А там, където авторката ги засича, тя ги свързва пряко с производителните сили — с машинизирането, с индустриалната революция, а не с класовите, производствените отношения: пак уклон към техницизъм и оттам евентуално към социологизаторство. Не е ясно как изкуството изразява светоусещането чрез интуицията — може би това е интуиция в крочевски дух? Не е ясно и какво точно се разбира под понятието, което предадохме чрез българското „светоусещане“ и което в съобщението е определено като „начин на чувствуване, присъщ на квалификацията на съзнанието в неговото историческо развитие“. И най-после, периодизацията на изкуството се основава до голяма степен на естетическия идеал на дадена епоха — а това е субективен, макар и важен момент. И все пак, сред толкова произволни или формални построения, съобщението на Ломбарди се отделя с широ-

тата на историческите си обобщения и особено със стремежа да се опре на по-обективни критерии.

Съобщението на Р. Юиг търпи сериозна критика от марксистко гледище. Но има у него един хубав рационалистки патос, едно уважение към човешкия ум и вяра в силата на разумното познание, които ярко контрастират например с фройдистките „усои“ и „котли“, в които ферментират съмнителни „зародиши“, чиито изпарения са отровили поне половината западна естетика. И това — въпреки концесиите, които сам Юиг прави на фройдисти и изобщо на мистици от Плотин до конгреса включително.

Юиг различава в историческия развой на човешката мисъл два типа познание, два типа отношение към света. Първото е характерно за древния, догръцки свят — Египет, Месопотамия, Китай и др. То не отделя човека от света, не прави разлика между съществата и техните образи (оттам култът към двойника), между одушевено и неодушевено, — то е анимистично и предполага една универсална душа. Това примитивно мислене работи преди всичко по асоциация: то свързва явленията по прилики и симпатии и не познава логичното отношение между причина и следствие.

От гръцко време насам обаче отношението между причина и следствие става основно и изключително за човешкото мислене. Древна Гърция извършва велика революция — тя създава д и з ю н к т и в н о т о познание, което отделя чувствуващия и мислещ субект от обекта на неговите наблюдения. Човек не е вече подчинен участник в играта на непознати сили, които го владеят и от които той се бои — той е разумният свидетел на нещата, който може да им въздействува, защото се е отделил от тях. За гърка и от Гърция насам човекът става мярката и майсторът на всички неща.

От това ново отношение между света и човека според Юиг водят потеклото си двете основни тълкувания на действителността в европейската култура: едното — основано върху вярата в данните на сетивата, подредени от ума и провъзгласени от Аристотел за основа на реализма в изкуството; и платоновското тълкуване, което „слага ударението върху структурите, епизодически въплътяващи се във видимото“ и служи за основа на изкуството, устремено към идеалната красота. От тяхното комбиниране се ражда християнският дуализъм, в който се сливат дискурсивната богословска тенденция и мистичната тенденция, дошла от анимизма на Изтока. През Възраждането отново възтържествува познанието чрез отделяне на субекта от обекта, като дава най-богати плодове в картезианството и положителните науки. От XVIII в. започва реакция, която се развива с романтизма през XIX в. и се разгръща през XX в. в модерното изкуство и философия, отново издигайки „неевропейските извори на Европа“. Това именно нарушаване на равновесието лежи в основата на кризата, чиито израз са съвременните модернистични тенденции.

И Юиг по своему точно описва духовните симптоми на тази криза на Запад: „Съвременният човек вижда как го заливат сили, които той не може да овладее нито вътре в себе си, нито във физическия свят, където той е отприщил ужасни стихии. Модерният човек е пленник на див страх; неговото изкуство отразява тъмното желание да потъне в сляпата материя или в първичната енергия — досъщ като мъката на примитивния човек отпреди гръцкото просветление“. Изходът според Юиг е: да се отделим от заплахата, за да я разберем активно, вместо да я търпим пасивно; да изучим и превъзмогнем силите, които ни хвърлят в паника и да ги овладеем чрез светлината на разума, в който Гърция ни е научила да виждаме върховното достойнство на човека. И той завършва с гордите думи на Паскал, когото някои неточно (и това е правилна забележка) отнасят към преромантичното русло, но който си остава верен на гръцкия гений, когато казва: „Човек загива, но той е по-велик от онова, що го убива, защото той знае, че умира, докато вселената не знае нищо за своето надмощие над него“...

Разбира се, предлаганият изход е просветителски — тук също Юиг е останал верен на една западна и френска традиция. Но при всичките си принципиални различия от строго научното, материалистическо разбиране на човешката култура и мис-

лене, при все че само̀ е повлияно от съвременната мистика, съобщението на Юиг по начало отрича тази мистика като болестно състояние, отрича съвременните ирационалистични тенденции във философията и изкуството като паническо връщане назад. И макар че този изход практически виси във въздуха като всяка просветителска рецепта, посоката му е вярна: з а разумното познание, с р е щ у апологията на инстинкта и ирационалното. Съобщението на Юиг е свидетелство за незагасналата традиция на разума сред част от буржоазната наука — сред по-добрата ѝ част, и то твърде показателно допълня и отсеня идейната картина на конгреса.

Любопитно е, че най-темпераментното отрицание и най-убийствената характеристика на абстракционизма идат от автор, който черпи вдъхновението си в последна сметка от религиозни източници. Всеки враг на абстракционизма с удоволствие би се подписал под характеристиката, която Жак Дюрон (Франция) му прави в своето съобщение „К л а с и ч е с к и я т и д е а л и в е л и к о т о о т р и ц а н и е н а с ъ в р е м е н н о т о и з к у с т в о“. За Дюрон абстракционизмът е „естетика на анархията, израсла върху такава концепция за човека, която сама по себе си руши ценностите, които представляват духовната спойка на живота му“. Съвременният модернизъм е враг на всяка школовка, норма и хармония, той е изкуство на изкълчените ценности, на грозотата, ужаса, долното, демоничното. „Нихилист, сюрреалист, фройдист, омагьосан от черното слънце на отрицателните ценности, той (модернистът) кани героя си да слезе заедно с него в ада“. . . Споменаването на ада обаче не е чиста метафора: тук-таме от съобщението се надига вълна на войнствуващо благочестие, което компрометира из основи тази страстна филипика. Отделни положения не са лишени от интерес, но главната теза е, че в края на краищата класиката представлявала светлото, градивното, положителното — б о ж е с т в е н о т о начало, в нея бил бог, както е във всяко създание; а съвременното изкуство било въплъщение на разрушителното, демоничното, антибожественото начало — на отрицанието. . . Дюрон по същество напуща науката и минава в догматите на вярата. На места съобщението зазвучава като църковна анатема срещу еретици. От литературните герои най-много си изпаща Мефистофел — Фауст избягва на косъм анатемосването, тъй като при всичките му грехове, „душата му все пак се е отскубнала от духа, що вечно отрицава.“ Иска ли Дюрон или не, но зад филипиките срещу сюрреализма, абстракционизма и пр., зад екстазните химни в чест на светлото класическо начало се мярка желязната ръка на църковния — или философски, все едно — догмат, стиснал за гушата „духа, що вечно отрицава“, т. е. духа, що вечно търси! Ние обаче — нека ни е позволено това лирично отстъпление — тъкмо от него никога няма да се откажем. Луцифер плаши еснафа и разпалва страстна ненавист у догматика. Но той е любим герой на всички революционери и вечно живият ферментна живота. Само оня се бои от отрицанието, който се бои от промяната, само оня се отказва да търси, който се страхува от това, което може да намери. За марксизма този страх е непознат. Вместо анатеми, които миришат на изгоряло месо, и химни, от които лъха на тамян, той спокойно и заинтересовано изследва това, което е: спокойно, защото не се бои от резултата, но заинтересовано и страстно, защото е готов да воюва, за да открие истината и да я утвърди.

СЪВЕТСКАТА НАУКА НА ТРИБУНАТА

Такава е, горе-долу завършена поне в най-едрите си линии, картината на конгреса. Къде е тук идейната борба? — пак ще се запита, и с право, читателят. Тя би могла да се разгърне и в рамките на западния свят — между Мънро и Михелис, Рийд и Ингарден, Дюрон и например японеца Такеуци — ерудиран познавач и поддръжник на Аристотелевата реалистична линия в естетиката — има достатъчно различия, за да се подхрани една полемика. Каза се вече защо не се разгърна такава. И все пак имаше един случай, при който пъстрата, но дружна фамилия на западните естетици бе потревожена от неприятната перспектива — на конгреса да се завърже се-

риозен научен спор: при изказването на водача на съветската делегация чл.-кор. А. О. Динник. От няколкото въпроса, които му бяха подхвърлени, и от раздразненото изказване, от което бяха последвани, ясно се почувствува как този благовъзпитан и спокоен естетски парламент нервно сгърчи кадифяната си ръкавица и показа няколко остри ноктенца. Леката схватка не се превърна в дискусия — конгрес с такъв характер и организация предварително изключва такава възможност. Отде идеше тогава това раздразнение?

Изказването на водача на съветската делегация рязко се различаваше от всичко чуто на конгреса, то бе абсолютно чуждо на западните делегати по всички показатели: друга проблематика, друг метод, други насоки и акценти, друг философско-научен патос.

Първо — чл.-кор. Динник постави в своето изказване основните въпроси на естетиката като наука (така беше и озаглавено то: „Основни въпроси на научната естетика"), в ярък контраст с подчертаното незанимаване, почти бойкот към тия въпроси от страна на западните делегати. Последните предпочитат по правило частните въпроси, за да не се компрометират с „метафизика". Още първия проблем, който засегна Динник — за предмета на естетиката — рязко го отдели от тях: това е дълбоко обективен въпрос, който заставя естетиката да облече работна престилка като всички науки и да очертае точните граници на своите търсения. Второ — Динник постави въпроса за главната закономерност, която изучава естетиката — отношението между художествено-естетичната дейност и действителността: въпрос, двойно чужд и неприятен, първо защото е „метафизика", второ — защото е материалистически поставен. Трето — въпроса за метода на научното изследване — също нежелан въпрос, особено когато стане дума за материалистическа диалектика. Четвърто — въпросът за закономерния характер на изследваните явления, за това, че естетиката търси обективни закономерности, същностни отношения, а не отделни факти, прояви, белези — и пр. и пр. И най-после, Динник постави въпроса за научната естетика исторически: той проследи закономерното развитие на материалистическата линия в естетиката от Аристотел, през Леонардо, Дидро, Хегел, Чернишевски до Маркс. Така че съветската делегация излезе с едно основно и програмно изказване, с научна и методологическа платформа, единствената по рода си на конгреса. При това — последно по ред, но не и по важност — отредактирана в духа на максимална сдържаност, такт и зачитане възгледите на другите. Трябва да изтъкнем, че българските делегати със своите изказвания — Ат. Стойков за отношението между класика и съвременност и проф. Ал. Обретенов за връзката на изкуството с живота — отстояваха същата линия на научно-обективно и партийно-страстно разглеждане на изкуството, която намери най-ярката си проява в изказването на А. О. Динник.

Реакцията на аудиторията бе разделена на две: от една страна — стремеж да се реагира остро, грубо на чуждия, на „не нашия", на болшевика, който се осмели да им наруши идилията, да се охули и компрометира неговото изказване; от друга страна — принципно нежелание да се влиза в спор, от който не се знае как ще се излезе, и още повече — да не се създава трибуна за съветската наука. . . Между тях можеше да се наблюдава трета реакция — непринуден интерес у едни да узнаят какво ще каже съветският естетик, да съпоставят неговите изводи със своите; и явна симпатия у други, която сгряваше чисто научния интерес с топлината на други, не по-малко важни интереси.

Едва свърши Динник — и първата реакция вдигна ръка и зае трибуната (името на опонента не узнахме — имената на участниците в прениятa не се съобщаваха). Главният тезис беше: няма марксистка естетика, не съществува такава наука — Маркс и Енгелс не били естетици, а икономисти и отчасти философи, които са споменавали тук-там по нещо за литературата в писмата си; това, което на конгреса се представяло

за марксистка естетика, било просто естетика на реализма — продължение на Аристотелевата теория за подражанието и пр. Динник с достойнство отговори, че незнанието не е аргумент: ако анонимният опонент не познава такава наука, той е готов да му даде препоръчителна библиография. Съветският учен удари с точно попадение и друга една плитка диверсия за Чернишевски, която целеше да покаже, че съветският учен не си знае материята, а я знае опонентът. . . На въпроса на друг делегат обаче, явно продиктуван от непредвзет научен интерес — как разбира съветският колега научната естетика, дали тя е програма или изследователски метод — Динник отговори изчерпателно и видимо убедително както за аудиторията, така и за запитвача.

С това разискванията приключиха: надделя неутрализиращата, париращата тенденция — да не почваме дискусия, да се правим, че не забелязваме хвърлената ръкавица. . . Още повече, че тази тенденция отговаряше на характера и организацията на конгреса, които могат да се изчерпят с думите: всеки да си каже какво е работил и да се разотидем по живо, по здраво.

Но ръкавицата остана хвърлена, макар и неподета. Марксистко-ленинската естетика съществува и се развива независимо от това, признават ли я за наука или не. Който се интересува, ще стигне до нея и без да чака библиография. Можеше да се предполага обаче, че не един делегат си е заминал с такава библиография в бележника, още повече, че в една съседна зала бе устроена изложба на литература по естетика от книгите, които делегатите бяха донесли със себе си (на нея бе добре представена и нашата естетическа книжнина).

Разбира се, IV конгрес по естетика в Атина не бе и не можеше да бъде XV сесия на ООН в Ню-Йорк: не изказванията на делегатите от социалистическите страни водеха разискванията на конгреса и не те му наложиха своя стил, метод, проблематика. При всичката ѝ пъстрота, буржоазната естетика се чувствуваше в Атина на свой терен, като една голяма духовна фамилия, макар доста западнала и пропадяла. Изобщо, един свят, който те още можеха да нарекат свой, в който те още бяха домакините, а социалистическата наука — интересният, силният и малко страшен гостенин. Вече не могат да му затворят вратите — търпят го, поддържайки все още около него един пояс на вежливо и враждебно отчуждение. Но социалистическата наука не чака пасивно нейните противници сами да я поканят на идеен турнир. Да вика противниците си на спор, да ги вкарва в дискусия — тази най-ефикасна форма на научно общуване, да превръща международните срещи и конференции в арени на идеологическа и научна борба — това е важна задача на социалистическата естетика днес. Това чакат от нея не само идейните ни приятели от буржоазния Запад; това чака изобщо съвременната естетика, която не може да излезе от дълбоката криза, която я души, ако не се опре на марксистката наука.

☆

С ПОГЛЕД КЪМ ЕСТЕТИЧЕСКОТО БОГАТСТВО НА ЛИТЕРАТУРАТА

Книгата на П. Зарев „Стил и художественост“ изразява оня нов дух в марксическата естетика, който се долавя през последните пет—шест години в Съветския съюз и у нас. Характерните му белези са неприязън към догматичната фразеология, стремеж да се преодолее социологизмът и гносеологизмът, повишен интерес към специфичните страни на художественото изображение. Освен изясняване на общите методологически позиции този нов дух означава още и подчертано внимание към специалните естетически въпроси, които ще ни доближат до интимното и неповторимото в поетическия образ.

П. Зарев се стреми да следва новите тенденции не като теоретизира върху основните принципи, а като ги реализира в по-частни изследвания. В патоса на отделните статии ние долавяме една обща концепция, която определя и интересите, и изводите на автора. И макар да няма монографичен характер, макар да е съставена от отделни статии, всяка от които е възниквала по определен повод и третира самостоятелен въпрос, книгата е вътрешно единна. От началото до края тя е пронизана от характерна естетическа концепция — концепцията за естетическото богатство на литературата. Непрекъснато чувствуваме съзнателната борба срещу опростителството и догматизма, стремежа да ни се внуши един по-прецизен художествен критерий. Може да не се съгласим с всички изводи и решения за разглежданите теми, може дори да се мисли, че авторът не е успял да осъществи напълно поставената задача, това си е отделен въпрос. Няма съмнение обаче, че той набелязва вярна и плодотворна насока в разбирането и в изследването на художествената литература и че в своите усилия е постигнал редица положителни резултати. Не би могло да се прецени правилно книгата „Стил и художественост“, ако не се вникне в нейния вътрешен патос, нито да се разбере принципиалният смисъл на отделните статии, ако не се погледне на тях в светлината на този основен патос.

Главните опорни точки на авторовата концепция са две. Първата изтъква естетическата природа на художественото съдържание, а втората — субективно-творческия характер на художественото отражение.

Настойчиво и с много примери, било като сочи за образец наследството на големите критически реалисти, било като призовава писателите към близост до живота П. Зарев утвърждава един от основните принципи на материалистическата естетика — изкуството да бъде правдиво отражение на действителността, да ни дава дълбоко познание за обществените тенденции и за човешките характери. Но онова, за което той специално настоява в книгата си, е да се прави разлика между познавателното и естетическото съдържание. Независимо към какви явления се обръща художникът, ние „всякога ще долавяме в образите отразена значима естетическа страна на действителността“ (стр. 46, к. м.). „Естетическата страна“ е най-съществената за художественото творчество. П. Зарев не противопоставя естетичното на истинното, правдата на красотата. Обаче несъмнено той не ги и отъждествява, в случая той не мисли, че съдържанието на художествения образ се изчерпва само с гносеологическото му съдържание. За него естетичното е „всякога нещо повече от истината, тъй като включва в себе си и красотата“ (стр. 47). Тъкмо това „нещо повече“ — красотата — представлява и естетическият момент в изкуството, и тъкмо него трябва да улови творецът, за да създаде пълноценно художествено произведение. „С него той ни доставя радост или ни причинява болка, принуждава ни да копнеем или да се бунтуваме“ (пак там).

По този начин П. Зарев вижда в худо-

жественото творчество не само познание, но и наслада, не само общото, но и конкретно-неповторимото, не само съдържанието на явленията, но и тяхната форма, най-после не само разкриване на закономерното, но и на красивото. Тук той се отграничава от гносеологичната естетика, която свежда изкуството едва ли не само до познанието, до отражение на закономерното, типичното и т. н.

Но поставил в основата на разбирането си естетичното, П. Зарев не е много убедителен в конкретното тълкуване на това естетично. За него то е равнозначно на „човешко значимото“ или на „онова човешко състояние, което творецът рисува и което ни вълнува, привлича и възхищава“ (стр. 45). Безспорно в много отношения и в много случаи естетичното се покрива с „човешко значимото“, напр. трагичното, комичното, прекрасно-героичното и др. Ала то се покрива също така и с истинното и все пак, както и сам П. Зарев изтъква, не е тъждествено с него. После вярно ли е, че всичко човешко значимо е естетично? И обратно, вярно ли е, че всяко естетично е човешко значимо в познавателно отношение, например ритъма на танеца, линиите на античната ваза или ритмичността на речта. Не се ли връща авторът с подобно схващане към същата онази теория, от която иска да се разграничи — гносеологическата? В случая той явно следва гледището на А. Буров, според което специфичният предмет на изкуството е човекът. Не би си струвало да обръщаме специално внимание на този въпрос, ако едностранчивото разбиране на естетическото не слага отпечатък върху трактовката на почти всички проблеми и не пречи на автора да види и някои други елементи на художествения образ, освен онова, което иде от психологическото богатство на характерите.

За субективния момент в изкуството винаги се е говорело много. Обаче ролята на субекта се свеждаше главно до подбора на фактите, до отстраняване на случайното и до изтъкване на общото, значимото, типичното, а от друга страна — в идейно-класовата оценка на подбраните факти. А всъщност неговата роля е много по-голяма и съществена. Художникът не само подбира и оценява, но и п р е т в о р я в а, създава една нова х у д о ж е с т в е н а действителност, която се опира на жизнения опит и отразява жизнената правда, но се разграничава от онова, което е съществувало реално. И точно на това особено набляга П. Зарев. Като говори за значението на „вътрешната тема“, той продължава: „Задачата на изкуството — не само защото се стреми да постигне в пълнота типичното, а тъкмо и поради неговата „вътрешна тема“ — н е е д а п о в т о р и п р и р о д а т а, а д а я п р е с ъ з д а д е. То постига действителността с нейната правда, но на едно равнище по-високо от обикновения факт“ (стр. 39, к. м.). На основата на този изключителен субективно-творчески характер на изкуството, на сътворителната роля на артистичната личност П. Зарев основава и интереса си към въпросите на стила и жанровете, както и интерпретирането им.

Наивно е да се мисли, че П. Зарев пръв долови изискванията на съвременния етап в литературната наука, че пръв набеляза насоките на новия дух. В книгата му посочените естетически принципи са повече загатнати, отколкото ясно и разгърнато формулирани. Понякога отделни твърдения влизат в противоречие с общата концепция, другаде личи, че старото не е напълно преодоляно, самите нови положения не винаги са промислени в тяхната тънкост и конкретност. Изобщо чувствува се все още процесът на диренето, така както се чувствува той в цялата наша съвременна естетика. И може би тъкмо духът на търсенето кара автора да се насочва към неразработените специални естетически въпроси, вместо да теоретизира върху най-общите въпроси.

Ценното у П. Зарев е това, че той започва да утвърждава посочените положения за изкуството в момент, когато още бяха твърде силни позициите на социологизма и гносеологизма и че те наведоха мисълта му към един пренебрегван, но съществен момент в художественото творчество — психологическия. Увлечено от проблемите на социологията и гносеологията, марксическото литературознание малко внимание обръщаше на оня, който създава художествената творба — на твореца. В „Стил и художественост“ виждаме тъкмо онова, което ще срещнем в миналото — интерес към психологията на литературното творчество, вникване в артистично психологическите му страни. Той иска от тук да обясни редица от проблемите, с които се захваща — и стила, и художествеността, и творческата свобода, и жанровете. В това отношение книгата несъмнено внася нещо ново в марксическото литературознание и говори за оригинален принос на автора ѝ в разбирането на художественото творчество.

Най-после положителна страна на книгата е това, че в нея не се декларират само общите положения, а се прави опит и то един от първите опити да се премине към конкретното изследване на важни частни проблеми на художественото творчество. Вижте заглавията на отделните статии и още повече конкретното им съдържание и ще почувствувате новата струя в тях. Въпросите за стила, за художествеността,

за жанровото многообразие не изчерпват проблемите на литературознанието, те дори в известен смисъл не са най-първостепенните днес. Но несъмнено е, че не може да се върви по-нататък, ако не бъде разбрана спецификата на литературата, ако не се преодолее предишната инертност на литературоведческата мисъл, която се въртеше единствено около най-общите естетически проблеми.

П. Зарев не издребнява в теоретическите си търсения, нито изпада в едностранчивост на изводите. Частните естетически въпроси се поставят на такъв широк план, щото те се свързват с главните проблеми на марксическата естетика и ни помагат да разберем основните принципи на художественото творчество. Като говори за художествеността, той не забравя за идейността, като изтъква значението на красотата, той подсказва, че тя включва в себе си и жизнената правда, и морално-политическата оценка. Може понякога известни моменти да остават на по-заден план. Но то е защото те просто не са влезли в обсега на разглежданата тема.

*

В първата статия П. Зарев изследва въпроса за стила и художествеността в литературата. В известен смисъл статията има програмно значение и то не само защото е на уводно място и е дала названието на цялата книга, не само дори защото именно в нея са развити принципните естетически положения, а преди всичко защото за автора стилът е един от главните белези на голямото изкуство. „Немислими са големите художествени завоевания, — пише той — надмогването на безидейността и пасивното отношение към живота, преодоляването на натурализма и схематизма, превкрачването през всички ония нееднакви слабости и ограничения, които задържат напредъка на литературата, без да се изясни в практиката проблемът за стила — и то за личния стил на художника“ (стр. 8). След казаното за изходните естетически позиции на П. Зарев никак не ни учудва голямото значение, което той отдава на стила, нито постоянния интерес към него. Щом като художественото творчество е претворяване на обективната действителност, а това претворяване е винаги дълбоко индивидуално субективно, то неповторимостта му може да се почувствува преди всичко чрез чертите на творческата личност, която се изявява именно чрез стила.

Но въпросът за стила едновременно е въпрос и за художествеността. Щом изкуството не е само познание и израз на социални идеи, щом то трябва да ни „вълнува, привлича и възхищава“, а това произтича и от обаянието на артистичната личност, то ясно е, че художествеността ще зависи в не малка степен от качествата на творческата личност. Така стил и художественост се свързват във вътрешно единство и ни говорят за неповторимото естетическо въздействие на литературата. Патосът на статията е насочен да се докаже изключителното значение на стила за художественото творчество.

Проблемът за стила е поставен в книгата на широка основа. Той се свързва с вътрешната природа на изкуството, с идейното и жизнено съдържание на творбите, с поетичната форма. От частен въпрос той се превръща в основен проблем на естетиката, който разкрива естетическата значимост на образите. Оттук и първата работа на автора е да се противопостави на широко разпространеното, но стеснено разбиране на стила като езиков израз, или както казва един от най-активните наши стиловеди Ст. Попвасилев, като „функционална разновидност на литературния език“.

П. Зарев не отрича значението на езиковия стил и на „почерка“. Той изтъква несъмненото естетическо въздействие, което литературата оказва чрез езиковите и художествените си средства. Защото и тук е необходим усет към изящното. Красотата на поетичната реч, съвършенството на изразните средства влияят естетически върху читателя, а оттук и етически, понеже естетическо и етическо са неделимо свързани. „Ярко очертаният „почерк“ у големия творец излъчва една висша нравственост — хубавото прераства в добро“ (стр. 10). И все пак П. Зарев настоятелно разграничава „почерк“ и стил. Почеркът е само един от елементите на стила и характеризира езика, средствата, формата на литературното произведение. А стилът в пълния смисъл на понятието е основна е с т е т и ч е с к а к а т е г о р и я и като всяка естетическа категория обхваща цялостния художествен образ, пронизва едновременно формата и съдържанието. Голямото изкуство започва с почерка, но никога не спира до тук. Колкото повече художникът се издига над ограничените рамки на почерка и се домогва до свой стил, толкова по-значими са художествените му постижения и по-трайни следите в литературното развитие. За да подкрепи мисълта си, П. Зарев посочва за пример творчеството на А. Каралийчев, един автор, у когото откриваме силно поетическо въздействие, отчетлив самобитен почерк, но не и художествен стил, разтърсващ ни с дълбочината на жизнената правда и с откровенията на артистичната личност.

В книгата си П. Зарев не дава дефиниция на стила, нито построява изследването си така, че последователно да ни доведе до едно отчетливо научно определе-

ние. Подходът му е по-друг — след като отхвърля разбирането за стила като почерк, той разглежда отделните му елементи. В тях той включва освен езика и художествените средства, още и начина на типизиране, „вътрешната тема“, естетическите качества (трагично, комично, прекрасно), светоусещане и др. Изключително голямо внимание обръща авторът на светоусещането като израз на идейния свят на художника, защото тъкмо в личността е коренът на личния стил. „Стилът е немислим без онова, което е личността на художника — с цялостния ѝ мисловен, емоционален, етичен, духовен строй“ (стр. 16). А социалната и артистична природа на творческата личност се изявява главно чрез светоусещането.

Светоусещането изразява в себе си идейно-социалните позиции на писателя и носи в себе си съдържанието на неговия светоглед. Обаче то не се покрива със светогледа, то е нещо повече от система от възгледи — било те философски, художествени или политически. То е непосредственото идейно отношение към действителността, конкретната мисъл и чувство, в които се проявява социална оценка, то е възхищението или ненавистта, то е смехът или болката, които спонтанно избликват в личността и които носят живеца на социалната позиция. Общото светогледно начало се трансформира в непосредно съзерцание, социално-класовата позиция—в индивидуално-неповторима оценка на явленията. В художественото творчество етическите, социологическите и пр. проблеми са винаги „дълбоко съкровени и инвидуални“, а естетическите истини — неповторими, присъщи само за дадения художник. Така идейният свят на твореца става интимен факт на неговата личност, а оттук вече прониква в най-тънките фибри на поетическия образ, за да определи стила като белег на класовите връзки и на всичко онова неповторимо в темперамент — биография, надареност, опит, интереси, през което се пречупват тези класови връзки. На този именно идейно-естетически момент в стила П. Зарев определено набляга, искайки да ни внуши неговия съдържателен характер и социален смисъл, както и артистичната съкровеност на художествените идеи. Без големи идеи е невъзможно голямо изкуство. Обаче, ако тези идеи не са откровение на самия художник, ако не се свързват с оригинална мисловност и богата душевност, то те не ще преминат в художествен стил и не ще придобият естетически смисъл. Авторът интересно разкрива диалектиката между светоглед и личност, идейност и художественост. С голяма настойчивост той внушава истината, че за съвременното изкуство е необходима не тола социалистическа идейност, а голяма, благородна търсеща творческа личност, в която комунистическият идеал се е превърнал в интимна нейна същност — в етично, философско, естетично и пр. отношение към света.

Разкривайки субективните определители на стила, П. Зарев обръща специално внимание и на особеностите на художествения талант, на афинитета му към определени естетически качества в действителността. Той говори за това, че стилът на един писател зависи в немалка степен от неговата способност да вижда, да долавя комичното или трагичното, героичното или безобразното в живота, както и от умението му да пресъздаде тези естетически качества в изразителна поетическа форма. Тук авторът несъмнено внася нов момент в разбирането на стила, момент, неизползуван досега напълно от литературната ни наука, с голямо практическо значение; за художниците — да търсят силата на своя талант, за критиците — да изследват и специфичната надареност на художниците.

Обаче П. Зарев не се ограничава само със субективните определители на стила — личност, талант, светоусещане и пр. Наред с тях той изтъква голямото значение и на обективните моменти, взети от самата действителност — жизнена правда, човешки характери, естетически качества, всеки от който също влияе върху чертите на стила. Той следва мисълта на К. Маркс, който в едни бележки за стила казва: „Но ако ние оставим даже на страна всичко с у б е к т и в н о, а именно обстоятелството, че един и същи предмет различно се пречупва при различните лица и превръща своите различни страни в също толкова различни духовни характери, то нима х а р а к т е р ъ т н а с а м и я п р е д м е т не трябва да оказва никакво, макар и нищожно, влияние върху изследването?“ А малко по-нататък в същите бележки: „И нима начинът на изследване не трябва да се изменя заедно с предмета? Нима, когато предметът се смее, изследването трябва да бъде сериозно, а когато предметът е тягостен, изследването трябва да бъде скромно?“ (К. Маркс и Ф. Енгелс об искусстве, М. 1957, т. 2., стр. 455; к. а.).

Всичко това ще каже, че произведение, което отразява комичното, ще се отличава по стилови белези от онова, в основата на което е легнало трагичното, така както ще се отличава стилът на героическата епопея от сатиричния роман. Силата на обективния естетически материал е толкова голяма, че тя внася стилови различия дори в произведенията на един и същ автор — примерно в „Тарас Булба“ и „Мъртви души“ на Н. В. Гогол.

Под обективни определители на стила П. Зарев разбира предимно естетическите качества — трагично, комично, прекрасно-героично и др., които той анализира подробно. За съжаление обаче усилията му са насочени повече към общата постановка на въпроса и към характеристиката на отделните естетически качества (главно трагичното и комичното), отколкото да покаже как по-точно обективната действителност влияе върху стила чрез естетическите си качества и в какво по-конкретно се проявяват белезите на трагическия, комическия, героическия и пр. стилове. Впрочем не само тук, но и при други случаи в статията „Стил и художественост“ П. Зарев засяга някой интересен въпрос, но се задоволява с твърде общи положения, както е напр. с главата „Изгледи пред съвременната ни литература от гледище на стилово разнообразие“.

Според едно общоприето гледище стилът е маниер на писане и характеризира системата от изобразителни средства. Той е белег на художествената форма, разбирана тя като езиков израз, „почерк“ или като образно мислене. А от казаното дотук е очевидно, че П. Зарев се отклонява от традиционното гледище. Той, подобно на Л. И. Тимофеев, свързва стила не само с формата, но и със съдържанието на художествената творба. И тук възниква въпросът: не разширява ли авторът прекалено много обсега на понятието стил и не смесва ли явления от различен порядък? Основателно ли е да търсим този естетически белег и в съдържанието?

Когато заговорим за стила, мисълта ни се насочва преди всичко към особеностите на формата. Подобна насока на мисълта обаче е следствие тъкмо на укоренено в съзнанието ни гледище за стила като почерк. Без съмнение неповторимият стил на Л. Каравелов изпъква на първо място в неговия жив народен език, опростена конструкция на фразата, използуване на фолклорна образност, в публицистичността на епитети и метафори. Но ще ли някой да отрече, че близостта до народния дух се изчерпва само с езика, че фолклорните елементи са само в художествените средства, че публицистичността е белег само на изразите? Не е ли всичко това белег и на самото идейно-жизнено съдържание на художествените творби, на неговите революционно-демократически идеи, на народните му характери и на социално злободневните му теми? И така е не само при Каравелов, но и при всичките големи писатели. И макар да ни се струва като че стилът се изявява единствено в езика и поетическите средства, трябва да имаме предвид, че това е само на пръв поглед. Вникнем ли в своеобразието на художественото съдържание, ние ще доловим и стила на писателя (при условие, че притежава такъв) дори и да не сме обърнали специално внимание на езика му. И обратно, ако не сме почувствували стиловите белези на съдържанието, то и най-щателният „стилов“ анализ на формата не ще ни отведе по-надалече от характеристиката на външните белези на творбата. Ярък пример за това са стилистичните изследвания на Ст. Попвасилев за Ботев и Каравелов, от които едва ли можем да извлечем подълбоки знания за стила на тези големи писатели в българската литература.

Несъмнено П. Зарев е проникнал в съществена особеност на художественото творчество, налучкал е вярна пътека за разбиране на спецификата му.

И все пак има нещо, което не ни удовлетворява, има нещо, което е неточно, непълно и недостатъчно убедително. Статията на П. Зарев за стила наред с всичко онова положително, за което се говори, извиква редица възражения и въпроси, някои по-категорични, други просто като размисъл. На първо място това е начинът, по който той разглежда стила. Той отхвърля едно старо гледище, за да утвърди по-ново, по-цялостно и научно. В отрицанието си авторът е убедителен и подробен. Ала когато трябва да разкрие собственото си разбиране, той говори така, както се говори за общоизвестна и общоприета истина. Няма в статията необходимата доказателственост, онази здрава научна последователност в изложението, която постепенно ще открива и ще убеждава в правотата на предлаганата теза. Да се изисква непременно дефиниция на стила е излишно, но самото изложение трябва да внушава едно приблизително определение. А всъщност П. Зарев повече ни говори за това от какво се определя стилът, отколкото за това какво представлява самият стил.

От друга страна, самото разбиране на стила и по-точно на връзката му със съдържанието предизвиква някои възражения или поне не е достатъчно уточнена. Главният аргумент на автора е в значението на светоусещането. Това значение е абсолютно безспорно и заслуга е на П. Зарев, че внася яснота и категоричност по този пункт. Обаче светоусещането не е елемент на съдържанието. То е начин на реагиране, то е позиция, отношение към действителността, която характеризира личността, но не и самото съдържание. Когато това светоусещане се реализира в художествен образ, т. е. когато то престане да бъде отношение, позиция на писателя, а премине в художествена идейност, обективизирана в творбата, тогава вече можем да говорим за него и като за съдържание. А това ще рече, че каквото и да е значението на светоусещането за стила, колкото и силно да определя него-

вите белези, все пак стилът не е белег на светоусещането, а на емоционалното, естетическото идейното и пр. съдържание на художествената творба, а самото светоусещане не е елемент на стила, а само един от неговите определители.

Ето този момент не е изяснен в работата на П. Зарев, както той не е изяснен изобщо в нашата наука. И тъкмо поради това авторът се занимава повече с личността на художника, с качествата на таланта и т. н., отколкото със самия стил като качество на художествения образ, на художествената творба. Той изяснява главно субективната страна на стила, психологията на стила, лабораторията на стила, а почти никак стила като факт, като обективизация в художественото произведение, каквото е именно той. Онова, което изтъква П. Зарев, е необходимо и правилно, обаче то не изчерпва въпросите около стила, а когато само то се налага, макар и неволно, като понятие за стила, тогава вече предизвиква възражения. Защото подобно разбиране би насочило едностранчиво изследванията на стила на конкретните автори, то би насочило критиците предимно към психологията на личността, към данните на таланта, а би забравило, че стилът е в художествената творба, че стилът е реализация, че той е белег на художествените творби, а не на писателовите личности.

Изобщо като че в книгата „Стил и художественост“ е налучкана още основната насока в теорията за стила, аспектът, в който той трябва да се изследва, отграничението от предишното гледище, но пътят до новото не е напълно извървян. Оттук идат и неточности във формулировките, противоречия в изразите, неясноти в изложението. Така напр., след като се противопоставя на предишното гледище за стила като „почерк“, авторът продължава: „Защото стилът е не само формата, а и съдържанието, цялостната същност на художественото творчество“ (стр. 15). Ако, от една страна, подобно изречение не ни учудва след казаното в книгата за светоусещането като елемент на стила, то, от друга, е очевидно, че авторът в случая се изразява именно неточно. Защото стилът изобщо не може да бъде нито форма, нито съдържание. Той е б е л е г, к а ч е с т в о, о с о б е н о с т на съдържанието и формата. Подобни неясноти се срещат и на други места в статията. П. Зарев използува една особена конструкция на фразата, която понякога се оказва доста коварна. Става дума за оня тип изречение, в което се изреждат няколко близки, но не тъждествени понятия, обаче по такъв начин, че те синтактически се отъждествяват. И когато авторът говори с подобни изречения за стила, те придобиват смисъл на определения, и напълно естествено — на неточни и противоречиви определения. Ето само един пример: „Оттук и знаечението на стила, на личната оригинална активност на художника тъкмо като израз на художническо светоусещане“ (стр. 15). Всеки разбира, че авторът не иска да отъждестви „стил“ и „лична оригинална активност на художника“, обаче фразата е така построена, щото вместо изброяване се получава уеднаквяване на двете понятия.

Всичко това несъмнено е резултат на недоизяснеността на понятието стил. Обаче когато правим възражения на автора, когато го критикуваме за едни или други слабости, не бива да забравяме някои очевидни истини. Първата от тях е, че въпросът за стила е неразработен у нас и въобще от марксистката естетика. П. Зарев може би пръв у нас трасира пътя за неговото теоретическо изясняване. И съвсем естествено е, че в тази пионерска работа редица неща ще бъдат още недоизяснени, ще повдигат спорове, съмнения и дори неразбиране. Положителното е, че П. Зарев поставя пред нашето литературознание важен проблем и го поставя в основата си правилно, във вярна насока. От друга страна, трябва да се признае, че редица моменти, свързани със стила, са интересно разрешени.

*

В своето изследване на стила, както и на останалите въпроси, П. Зарев е далеч от сухата академичност. Макар да не поставя злободневните и шумни теми на литературознанието, цялата му книга е пронизана от духа на актуалността, обърната е към въпросите, които днес вълнуват критици и писатели. Главният проблем, който вълнува автора, раздвижва мисълта му, активизира търсенията му, е проблемът за характера на социалистическия реализъм. Нито темата за стила и художествеността, нито за жанровете или творческата свобода не го интересуват сами по себе си, в чисто теоретически план. Те го привличат, защото в тях той вижда до голяма степен ключът, който ще му открие тайната на голямото социалистическореалистическо изкуство. Чрез тяхното разрешаване той участвува непосредствено в борбата за богато съвременно изкуство.

Книгата на П. Зарев, без да се стреми към систематично изложение на принципите на новия художествен метод, обхваща основната проблематика, свързана с него и на много от въпросите дава интересна трактовка.

Своето разбиране за социалистическия реализъм П. Зарев развива в борба срещу догматизма и социологизма. Той сочи

пакостните последици за разцвета на новото изкуство от творческото самоуспокоение, от принизените естетически критерии и от робуването на закостенели догми. Ако писателят се плаши от творчески дръзновения, ако не поставя пред себе си високи художествени цели, успехите не могат да бъдат значими и трайни, както не могат да бъдат те и там, където усилията са хвърлени в неправилна посока. Необходимо е художникът да живее с мисълта за необятните хоризонти на изкуството. И тъкмо поради това П. Зарев издига като един от главните въпроси пред съвременните художници въпроса за творческата свобода. Авторът не се занимава с обществено-политическите условия за изява на художествените търсения, защото днес те не стоят като проблем пред нашия писател. Задачата е да се разберат правилно принципите на социалистическия реализъм и да се изявяват те от творците свободно и пълноценно.

Как разбира П. Зарев социалистическия реализъм като художествен метод и в какво вижда той основните му принципи?

Трябва да се отбележи, че независимо от възраженията, които биха могли да се направят на автора, неговата концепция е единна и издържана. И главният момент в този естетически „монизъм“ е възгледът за реалистическия характер на новото изкуство. Големите творби са се раждали само когато писателят е черпил вдъхновение направо от живота, разкривал е истината на епохата и идеите на прогресивното човечество. Социалистическият реализъм отразява правдата на действителността и на тази основа са възможни високите му успехи. Обаче тази правда в миналото до голяма степен се е разбирала като социологична истина, като абстрактна идея за класите и общественото развитие. И понеже при новия художествен метод идейното начало играе изключително голяма роля, то този „реализъм“ нерядко се е свеждал до образно илюстриране на социологични истини. П. Зарев се противопоставя на подобно подменяне на непосредственото изображение на действителността със социологични схеми, защото колкото и да са верни сами по себе си, те са непълноценни като жизнени художествени образи. „Четем такива произведения, наричаме ги дори „новаторски“, а копнеем по онова богатство на човешката психика, което намираме в пълноценните творби на старите майстори. В такива произведения субективният идеен елемент получи превес, заглуши и изтласка реализма. Писателят престава да бъде непосреден, естествен, силен с впечатленията си съзерцател на живота“ (стр. 114).

Социалистическият реализъм е реалистично изкуство не само поради вярната идея, но и поради непосредственото и многостранно изобразяване на действителността. П. Зарев извънредно много набляга на необходимостта от проникновен и конкретен анализ на човешката психика, от пълнота на човешките характери, богатство на естетическите качества, усет към нюансите в красотата на природата и т. н. Нашето изкуство трябва да привлича читателя и с революционните си идеи, и с богатството на човешките характери, с непосредственото съзерцание на формите на живота.

Главната отличителна страна на новия художествен метод П. Зарев вижда в неговата социалистическа идейност. Това е изкуство страстно, целеустремено, с ясен идеал и неудържимо идейно въздействие. Класовата насоченост при него прераства в комунистическа партийност, а партийността — в художествена идейност. Отделяйки първостепенно място на комунистическата идейност авторът посочва несъстоятелността на онези критици, които я разбират като някакви лозунги, тезиси. Той нашироко разкрива нейната естетическа природа. Тя, партийността, пронизва цялостно художествените творби, насочва движението на характерите, придава облика на героите; тя е „идентична с художественото съзерцание, с естетическото съзерцание“ (стр. 137).

П. Зарев прави ясна разлика между двете основни форми на идейност в изкуството, които определят чертите на социалистическия реализъм и на всяко друго художествено творчество. От една страна, това е „субективната идейност“, която произтича от светогледа и светоусещането на художника, а от друга — „обективната идейност“, която характеризира обективния идейно-социален смисъл на характерите с тяхната жизнена правда. Тези два момента не бива да се отъждествяват не само затова, че те често пъти могат да са в противоречие един с друг, но и защото първият е израз на възгледите на твореца, на неговите съзнателни идейно-социални позиции, а вторият — обективен резултат на правдивото изображение на социалната действителност. „Лайтмотивът на статиите ни от последните години е: идеята на художника е най-съществен елемент в съдържанието на изкуството. Това е вярно, в идейността е силата и благородството на социалистическо-реалистичното изкуство. Но как да се разбира това? Нали субективната идея на художника — когато е и най-прогресивната социалистическа идея — не е човешкият характер, не е действителността? Защо да пренебрегваме идеята-реализъм, идеята-правда?“ (стр. 118).

Както се вижда, обективното идейно

съдържание, за което стана дума, се разбира от П. Зарев като „идея-реализъм“, „идея-правда“. Тя е диалектически свързана със светогледа, в голяма степен зависи от него, ала не е тъждествена с възгледите на писателя, с „идеята-светоглед“, „идеята-светосъзерцание“. Те двете могат да съвпадат, да се покриват, но могат и да са в противоречие. Колкото повече „субективната идейност“ се покрива с „обективната идейност“, колкото субективните идеи се покриват с обективните тенденции, толкова и отражението на живота ще бъде по-дълбоко, попълно и реалистично.

Ето от това разбиране за идейно и жизнено съдържание, за отношение между субективното и обективното в художественото творчество излиза П. Зарев, за да разкрие принципиалната разлика в художествените методи на критическия и социалистическия реализъм и новаторската природа на последния.

П. Зарев на не едно място посочва прогресивните и демократични позиции на класиците-реалисти, техния благороден социален идеал и честното им отношение към жизнените факти. Без всичко това е невъзможно правдиво изкуство и големи естетически постижения. Обаче и в най-добрите случаи демократизмът, хуманизмът и реализмът на писателите от миналото е исторически и класово ограничен, което им пречи да постигнат жизнената правда в нейната многостранност, социална острота и историческа пълнота, или ги довежда до противоречия между светоглед и художествен метод. С други думи, и при най-ярките реалисти от стария тип „субективната идейност“ и „обективната идейност“, авторовата позиция и правдата на обективната действителност не се покриват изцяло, винаги остава нещо важно от живота, което писателят или не е успял вярно да пресъздаде, или не е оценил правилно. Ограничеността в случая не трябва да търсим в произведенията сами по себе си (класиците разкриват пълно и проникновено съдържанието, което са обхванали като художници), а в съотношение с пълнотата на историческите тенденции в обективната действителност. Обикновено ограничеността се проявява, когато трябва да се разкрият революционните тенденции в обществото. Л. Толстой е гениален художник и правдата, която постига за диалектиката на човешката душа, стои на върха на творческите възможности. Но едва ли някой ще отрече, че той не разкрива редица основни исторически тенденции на своето време, проявява класова и идейна ограниченост, когато трябва да оцени представителите на революционерите и влиза в противоречие с обективната истина. А колко повече това важи за другите художници!

Социалистическият реализъм преодолява в най-голяма степен посочената идейна ограниченост на предишното изкуство и слива до възможния максимален предел „субективната идейност“ с обективната жизнена правда. Светогледът на писателите в миналото, дори когато той е демократически и революционен, винаги носи в себе си идеалистически елементи по отношение на обществените явления. А това пречи в една или друга степен да се отрази изцяло историческата истина. Марксистко-ленинският светоглед на съвременните писатели, напротив, подпомага изключително плодотворно художника да постигне изцяло историческата правда, защото самият той е нейно вярно научно отражение. Между „идеята-светоглед“ и „идеята-реализъм“ тук няма противоречие и затова в социалистическия реализъм е възможно най-пълно единство между светоглед и художествен метод, между идейност и реализъм. Ето по какъв начин при него социалистическата идейност преминава в качество на художествения метод, за да разграничи новото изкуство от старото не само в идейно, но и в специфично художествено отношение.

„Социалистическият реализъм — пише по този повод П. Зарев — е безспорно нова епоха в историята на изкуството. Той има свои ценности и те са били изтъквани неведнъж. Както и да се възхищаваме от писателя критически реалист, не може да не признаем, че у него не съществува идейната яснота, която притежава нашият съвременник. Новата литература по идейните си цели стои над неспокойното, тревожното с правдата си, но понякога идейно неподвижно творчество на писателите от миналото.

Идейността в произведенията на писателите критически реалисти се определя от истината на живота, от „чудото“ на извършващото се, получило конкретен, психологически богат образ. Но тук има и нещо друго. Това е субективната идейност на твореца. Писателят не е само „обективен“ — той иска безразделно да споделим неговите идеи; да следваме без колебание неговите цели. А често пъти те са фалшиви, те са неясни, неопределени. Спомнете си колебанията на Вазов от началото на нашия век. Колебанията у Гогол и Толстой. Трудността да се съгласуват личното и обективното до голяма степен е отстранена при социалистическия реализъм. Със свободно историческия ход на времето съвпада не само обективната идейност, произтичаща от истината, залегнала в жизнения материал ,а и субективната идейност на художника, неговата лична позиция“ (стр. 106).

„Осъзнаване на необходимостта на времето в реалистични произведения — и то не частично, само в някои посоки, както е при критическия реализъм“ — ето в какво вижда П. Зарев основния отличителен белег на новото изкуство. За него писателят социалистически реалист е художник, осъзнал историческата необходимост и разкрил я в образи. И тъкмо поради това не може да бъде за нас пълноценно онова творчество, макар и творецът да утвърждава марксистко-ленинските идеи, в което „не е преодоляно раздвоението между идейност и реализъм“ (стр. 98).

Ако авторът бе подкрепил своите теоретически изводи с един разгърнат конкретен анализ на творчеството на критическия и социалистическия реализъм с оглед особеностите на двата художествени методи, несъмнено приносът му би бил още по-отчетлив и плодотворен. Но и от казаното до тук се вижда, че той разширява теоретически както разбирането ни за същността на новия художествен метод, така и за отликата му от предишното изкуство.

Но тъкмо стремежът да наложи едностранчиво принципът за реализма предизвиква и някои сериозни възражения срещу гледището на П. Зарев.

П. Зарев разбира реализма на социалистическия реализъм не само като правдивост, а като определен тип на художествено изобразяване на действителността, който се отличава от другите типове художествено отражение и намира най-пълния си израз през XIX в. в творчеството на Пушкин и Гогол, на Балзак и Дикенс, на Л. Толстой и Чехов, на Вазов и Елин Пелин. Не случайно авторът на „Стил и художественост“ непрекъснато се обръща за подкрепа към техния опит и борави с примери единствено от техните произведения. Ако въпросът беше само в това, че авторът посочва пример на критическите реалисти като писатели, които правдиво, дълбоко и широко отразяват социалните страни на своето общество, че те стоят близо до народа, изразяват демократически идеи — тогава на него не би следвало да възразяваме. Обаче работата е там, че в случая се утвърждава и начинът на изображение, начинът на типизация, на разкриване на характерите, особеностите на езика, образността и т. н., присъщи за критическия реализъм, едва ли не като единствена художествено-изобразителна основа за социалистическия реализъм. Или с други думи реалистичният момент в социалистическия реализъм се разбира не само като правдивост, като вярност на жизнената правда, но и като тип художествено изображение. Обаче сега е съвсем очевидно вече, че реализмът не е единственият способ, начин на правдиво художествено отражение, че правдата на живота може да бъде отразена напр. и с метода на романтизма, че някои други литературни течения и школи наред със своите недостатъци внесоха в художествената съкровищница някои нови начини на изображение. П. Зарев ратува за многообразие на стиловете и жанровете и този негов стремеж несъмнено слага отпечатък и върху разбирането му на социалистическия реализъм. На места забелязваме отделни догадки, че са възможни различни тенденции и стилови явления в него, че напр. поемата на Ив. Радоев „Димо Димолее“ проявява белези на романтичен стил, Еренбург — на импресионистичен. Обаче това са само догадки, при това те се разглеждат като индивидуални стилови белези, а не като възможен тип художествено изображение в днешната наша литература, свързват се с индивидуалните черти на творческата личност, а не с опита на различните художествени течения. И най-важното въпреки отделните тук-там догадки, книгата налага именно разбирането на социалистическия реализъм единствено като реалистически начин на художествено изображение.

Безспорно социалистическият реализъм, особено в българската и руската литература, стои най-близко до класическия реализъм. Поради своята социална заостреност, идейна тенденциозност и демократизъм, поради близката до мисленето на широкия читател художествена форма критическият реализъм е свързан непосредствено със задачите и насоките на новото изкуство и му служи като пряк образец не само със своята правдивост и висока идейност, но и с изобразителната си система. Повечето от видните представители на съветската и на нашата литератури — М. Шолохов и А. Толстой, А. Твардовски и М. Исаковски, Н. Вапцаров и Г. Караславов — продължават традицията на този тип творчество.

Обаче изчерпват ли се образците на пълноценно творчество с наследството на критическите реалисти? Нима в социалистическия реализъм единството между „идея-правда“ и „идея-светоглед“ може да се постигне само по пътя на правдоподобното реалистическо (от типа на критико-реалистическото) художествено изображение? Не стесняваме ли базата на социалистическия реализъм, като го свързваме единствено с реалистическото течение в изкуството? Не се ли отказваме по този начин от художествения опит и богатството на изобразителни възможности, оставени от другите художествени методи и течения в миналото?

Ние постоянно говорим, че социалистическият реализъм побира в себе си опита на цялото художествено наследство през вековете, а фактически свеждаме базата му предимно до критическия реализъм. Ние признаваме значимостта и изключи-

телната сила на романтичната поезия на Байрон и Шели, а всъщност отричаме опита на романтизма като художествен метод — с неговите изобразителни средства, с неговата субективност, предпочитание към изключителното, нетипичното и т. н. Ние изискваме многообразие на стилове, течения, школи в рамките на общия метод на социалистическия реализъм, а предварително отрязваме същия оня клон, на който именно могат да разцъфтят многобагрените цветове на творческото богатство. Обикновено се сочат за пример Шолохов и Твардовски, Вапцаров и Караславов. Безспорно те са ярки представители на социалистическия реализъм. Но нима не са социалистически реалисти също така Маяковски и Б. Брехт, Н. Хикмет и Гео Милев? Като социалистически реалисти те отразяват пълнокръвно правдата на живота и с това се сближават с класиците-реалисти, следват в този смисъл тяхната традиция. Ала по стил, по образност, по начин на типизация, по език, композиционни похвати и пр. те се отдалечават от традициите на реализма и се свързват по един особен път с опита на други литературни течения и школи. И с това опровергават гледището, че начинът на художествено изображение при социалистическия реализъм е единствено от типа на критическия реализъм.

Всичко това показва, че социалистическият реализъм като художествен метод трябва да се разбира по-широко, отколкото ни внушава книгата на П. Зарев и отколкото е общоприето у нас. Той не бива да отхвърля всичко ценно, постигнато от останалите литературни методи и течения — от античното изкуство до романтизма, от класицизма та до модернизма. (Едва ли някой ще оспори, че Маяковски не би създал неповторимата си поезия без „опита“ на футуризма, както и че Гео Милев не би написал поема като „Септември“ без „школовката“ при експресионизма).

Излишно е да се подчертава специално, че този опит се използува творчески и се подчинява на основната задача на нашето изкуство — да се отрази художествено по-ярко и по-дълбоко действителността от позициите на комунистическия идеал. И понеже комунистическата партийност прониква във всички клетки на художественото отражение, което определя новото качество на идейно-жизненото съдържание на творбите, то съвсем естествено правдивостта, реализмът на социалистическия реализъм ще бъде качествено различен и от този на критическия реализъм, а още повече от правдивостта в който и да е друг художествен метод. Реализмът на социалистическия реализъм проявява основните качества на реалистичния тип на художествено отражение (правдивост, многостранност на характерите, вътрешна логика в поведението им, обусловеност от конкретните исторически и социални условия и т. н.) и в същото време се отличава качествено от него по многообразието на формите си и по пълното единство между „идеята-правда“ и „идеята-светоглед“.

Ценното в книгата на П. Зарев е настоятелността и аргументираността, с които се утвърждадава реалистичният (в смисъл на правдивост и близост до живота) елемент в социалистическия реализъм. Всъщност патосът на автора съвсем не е да докаже, че реалистичният тип на изображение е единственият, а че в нашето съвременно изкуство образите трябва да са жизнено богати, характерите — многостранни, да се пресъздава непосредствено „идеята-реализъм“, „идеята-правда“, а не предварителни тези и схеми. Именно с това той ни дава сериозно оръжие срещу схематизма и илюстративността.

От друга страна, гледището на П. Зарев позволява да се обосноват теоретически и да се разрешат конкретно редица по-частни въпроси за характера и развитието на социалистическия реализъм. Например за възникването и началото на новия художествен метод в българската литература, по който напоследък се води спор. Щом като пълноценен социалистическо-реалистически художествен мегод имаме, когато се обединяват органически „идеята-светоглед“ с „идеята-правда“, щом е необходима не само социалистическа идейност, а и пълнокръвно, непосредствено изображение на живата действителност, то съвсем логично е да признаем за основоположник на новия художествен метод у нас не поезията на Д. И. Полянов, а на Хр. Смирненски. У Полянов новото е още само в идейността, у него липсва пълнота и непосредност в художественото изображение на българската конкретно-историческа действителност, на конкретния човешки характер. Няма значение, че Полянов е близък до романтичния начин на художествено изображение, а че Георги Кирков — до реалистическия. И двамата са близки само по идейността си на социалистическия реализъм, но не и по художествения си метод, така както няма значение, че Смирненски проявява тенденциите и на романтичния и на реалистическия подход към действителността. И в единия, и в другия случай той си остава по художествен метод социалистически реалист.

По същия начин П. Зарев внася своя принос и към въпроса за националното и общочовешкото в социалистическия реализъм. Изисквайки непосредно отразяване на действителността в нейната конкретност, той съвсем естествено ще утвърди и националното като неминуем белег на всяка социалистическо-реалистическа творба. От

друга страна,изтъквайки необходимостта от комунистическа партийност като органически елемент на новия художествен метод, той ще обърне внимание и на своеобразието на общочовешкото в него.

„Изкуството на миналото — пише той — и особено на критическия реализъм бе общочовешко по характера си с онова, което произтича от преживяване на общи духовно-етични състояния, лични отношения, майчина обич и т. н., състояния, които слагат своя отпечатък върху образа и го облагородяват. То бе общочовешко и с произтичащото от историческата драма, от социалната борба, отразена в сюжета. Изкуството на социалистическия реализъм не само онаследява и творчески претворява тия дълбоки и етични ценности, общочовешки състояния, но и внася нещо качествено ново — дълбоко човешко, интернационално съдържание“ (стр. 159).

А това означава, че социалистическият реализъм не ни оставя просто до знанието и съзерцанието на общочовешкото в психологията или в историческата драма, а властно ни въвлича в атмосферата на революционния кипеж, пренася ни в света на грандиозния и решителен класов двубой между труда и капитала.

Като четем книгата на П. Зарев,чувствуваме как той ни издига на една теоретична висота, откъдето се виждат широките хоризонти на голямото изкуство. Авторът постоянно ни държи в атмосферата на големите проблеми, кара ни да се замисляме по-сериозно върху тях, привлича ни с благородния си патос да ни внуши мисълта за идейно-естетическото богатство на социалистическия реализъм. Патосът и силата на търсещата мисъл завладяват сериозния читател и отвличат донякъде вниманието му от слабостите на книгата. Обаче когато се изкачим на върха, до който ни е извел авторът и хвърлим трезв поглед към изходения път, забелязваме из колко кривулици сме минали, преди да стигнем до там, как същият този автор ни е въртял понякога в затворен кръг, създавайки илюзия, че вървим напред, как се запречва взора ни с фразеологична мъгла, с излишни подробности, с езикови неточности. Хубавото в „Стил и художественост“ нерядко се съпътствува от дразнещи недостатъци. Те не са в методологията на автора, нито в неговите позиции и решения. Те са преди всичко в литературната форма, във формулировките, в начина, по който той излага своите наблюдения и теоретически изводи.

Изложението в трудовете на повечето литературоведи-теоретици е абстрактно-логицистично, издържано строго в рамките на научните понятия и силогизми. Езикът на П. Зарев се отличава от посочения тип, той носи в себе си несъмнен артистичен елемент. Естетическият му подход го тласка към спецификата, към конкретното и неповторимото, предизвиква емоциите му. И за изкуството той говори често твърде приповдигнато, с желанието да ни внуши не само понятието, но и непосредственото усещане на художествените образи. Стремежът към по-образна, по-свежа и оригинална реч е очебиен и всеки, който познава предишния му понятиен, скован и беден език ще трябва да признае колко напред е отишъл авторът в това отношение, независимо от всичките грапавини и слабости, които все още се срещат доста в статиите му. Той има страници, написани с истинско вдъхновение, с гъвкав език, с богата и точна фраза. И тези страници нито са случайни, нито са малко.

- Езикът на П. Зарев не е литературоведчески, белетристично-разказвателен. Той е синтетичен, дори малко реторичен, приповдигнат и „патетичен“, със скрита омисъл за художественост и пищност. И понеже авторът настоятелно се стреми към такъв „художествен“ език, и понеже, от друга страна, такъв език изисква голям такт, внимателност в боравенето с него, които П. Зарев не винаги проявява, то често фразата става преднамерена, изкуствено красива, лишена от естественост. „Но мнозина се самоизмамват, че тръгват по нов път. Малцина съзнават, че тия цветни сапунени мехури, които пълнят въздуха като в празника на някакво увеселение, живеят преброените часове на еднодневката“ (стр. 225). Наистина всичко това е казано „красиво“, но такава красота е много евтина. Непонятно е що търсят тези „цветни сапунени мехури“ в „празника на някакво увеселение“ и как те живеят „преброените часове на еднодневката“, когато за тях дори минутата е цяла вечност! Очевидно авторът не се е замислял много върху смисъла и точността на фразата, защото инак не би я допуснал. Той се е увлякъл в звънтежа на думите, потънал е в потока на фразата, в собственото си съзерцание на мисълта и не е забелязал колко е неприемливо самото изречение.

Примери като горния са много редки в книгата, но те подсказват за една обратна тенденция на онова, към което съзнателно се стреми П. Зарев. По-чести са онези случаи, в които мисълта е вярна, но е изказана грапаво и небрежно. „Един от признаците за лошото мълчание, установено по някои естетически въпроси, са (?) предубежденията, създадени по отношение на стила“ (стр. 9). Да оставим настрана граматическата несъгласуваност, но съвсем не е ясно защо предубежденията са „един от признаците“ за „лошото мълчание“. Ето такива езикови небрежности убиват хуба-

вото впечатление от инак цветистия и раздвижен език.

По-съществената слабост в книгата обаче е многословието и композиционната разхвърленост. П. Зарев подкрепя теоретическите си гледища и изводи с обилен конкретен материал. Забелязва се постоянно преливане от теоретичното изследване към литературно-критически оценки и характеристики, подкрепящи общите положения. И в това няма нищо лошо, още повече че авторът често пъти показва интересни наблюдения върху писатели и произведения. Ала нерядко характеристиките прозвучават самоцелно, отклоняват се от поставената тема, изложението се разводнява, а примерите стават претрупано илюстративни. Особено неблагоприятно е впечатлението, когато теоретическите положения се подкрепят с твърде общи и познати истини, или се изброяват творци и произведения без задълбочен анализ. В такива случаи и повторенията са неизбежни. Тия страници не допринасят за изясняване на проблемите, а обратно, пречат на това, затрупват мисълта. Многословието изпъква тъкмо когато конкретните доказателства се подменят с общи примери. Всичко това от своя страна води до чести отклонения, до композиционна нестройност и разслабване на здравата последователност в изследването.

От къде произтичат посочените слабости в изложението на П. Зарев? Няма съмнение, че на първо място те са резултат на известна недообработеност, на бързината, с която се пише. Но мисля, че това е само едната страна на истината. Защото многобройните преработки на статиите показват, че авторът работи упорито и грижливо. Бедата е там, че самият му подход към литературоведческо изследване има някои особености, с които той не винаги се съобразява.

Литературоведческият метод на П. Зарев се отличава от оня строго научен начин на теоретическо изследване, при който формата е подчертано абстрактно-логическа, а изложението се опира на ясни тезиси, доказвани с логицистичен, понятиен, силогистичен език. Неговия метод условно бих го нарекъл есеистично теоретичен. В него няма строгата доказателствена последователност в изложението. Той е повече синтетичен, отколкото аналитичен, той се стреми преди всичко да разкрие най-важното, най-актуалното, новото, което вълнува автора. Той не е изчерпателен в отделните пунктове, нито в цялостното обхващане на темата, обаче е богат на мисли, въпроси и оценки. Защото мисълта се разгъва свободна от предварителни тезиси. В него до голяма степен се сливат теорията и критиката: теоретикът мисли с конкретността на литературните факти, а критикът винаги търси в художествената творба естетическите принципи. Всичко това прави метода на П. Зарев пригоден за синтетична мисъл и способен да разкрие непосредствено спецификата на изкуството. Ала този метод е като буен кон — иска здрави юзди и голямо майсторство в управлението. Той е творчески метод не само по мисловното си съдържание, но и по литературната си форма. И там, където е проявена било небрежност, било прибързаност или просто не е налучкана най-сполучливата композиционна форма, там слабостите изпъкват особено фрапиращо.

От друга страна, този метод изисква идеите, които ще се разкриват, да са изкристализирани предварително в съзнанието на самия изследовател, да са ясни не само в общи контури, но и в техните детайли. А тъкмо подобна кристализация на мисълта не винаги проявява П. Зарев. Често пъти той бърза до поднесе на читателя едно свое теоретическо хрумване — интересно, правилно, дълбоко само по себе си — преди още то да е улегнало напълно, преди да е прецизно премислено. И съвсем естествено това влече неточни формуливки, мъглява фразеология и композиционна нестройност, в които потъват щастливо откритите оригинални теоретически идеи на автора. Така П. Зарев пропилява понякога едно богатство от литературоведчески идеи, с каквото не всеки би могъл да се похвали.

Необходимо е да се подчертае, че слабостите, за които говорих, не са присъщи в такава степен за цялата книга, а главно за първия й раздел и по-точно за статиите „Стил и художественост“ и „Идейно-естетическото богатство на литературата“. Тъкмо тук виждаме да се съчетават най-ярко двете противоположни качества в книгата на П. Зарев: слабости в обработката на литературния материал с размах на теоретическото мислене. Споменатите две статии най-красноречиво говорят за оригиналността и дълбочината на творческата мисъл на П. Зарев, способността му да притури нещо ново към разбирането ни за литературата, и същевременно тъкмо те предизвикват най-голямо неудовлетворение от начина, по който се разкриват литературните истини. В останалите раздели теоретичната мисъл става по-ограничена откъм проблематика (но не и по-малко оригинална), вниманието е насочено към по-частни въпроси, ала формата е повече прецизна, очистена в голяма степен от посочените недостатъци. Може би причината за всичко това е, че в първия раздел П. Зарев се залавя с проблеми, които за пръв път се изследват в такъв аспект. И мъките на диренето са сложили отпечатък и върху формата.

Но нека сега преминем към другите раздели на книгата.

*

Съвсем естествено от общата теоретическа постановка за естетическото многообразие при социалистическия реализъм П. Зарев преминава към въпроса за жанровото разнообразие в съвременната ни литература. Защото именно чрез жанровете се осъществява естетическото богатство в изкуството. Заслугата на автора не е само в това, че изобщо се насочва към един пренебрегван сектор на литературната наука у нас, но и поради новия си творчески подход към въпроса за жанровете и за тяхното многообразие. За да се почувствува какво ново внася П. Зарев с книгата си, интересно е да се направи съпоставка с книгата на Богомил Нонев „Литература и жанрове“ (1955).

Положителна страна в работата на Б. Нонев е борбата срещу жанровата беднота, срещу подценяването и дискриминацията на отделни литературни форми. Той сочи примера на класиката, която осъществява големите задачи на литературата чрез най-разнообразни художествени средства и разкрива истината за живота както с широки епични платна, така и с миниатюрни лирически стихотворения. Б. Нонев подробно говори за И. Вазов, който работи в почти всички насоки — в епоса, драмата и лириката, създава повести и елегии, оди и романи, басни и исторически драми и т. н.

Обаче, ако се позамислим повече, ще видим, че патосът на Б. Нонев, който несъмнено е полезен, е насочен не там, където трябва, че въпросите, които поставя, не са естетически, а повече организационни. Защото въпросът за жанровото многообразие в изкуството не се състои в това дали един и същ писател пробва силите си и в епоса, и в драмата, и в лириката, дали пише едновременно романи и сценарии, стихотворения и очерци. Ако един Вазов ни удивлява със своята универсалност, то едва ли другите имена, които се посочват за пример, са убедителни. Нито Яворов, нито Ботев, нито Йовков, да не говорим за Дебелянов и Вапцаров, се отличават с многостранност на литературните форми в оня смисъл, за който говори Б. Нонев. Впрочем така поставен въпросът не е литературно теоретически и подобно жанрово разнообразие зависи от възможностите, а не от желанията и разбиранията на твореца.

Проблемът за жанровото многообразие е въпрос преди всичко за естетическото богатство на литературата, за интерес към многостранността на човешките преживявания и за неповторимост на поетическите форми. Това ще рече художникът да не се задоволява с една единствена жанрова форма в романа или повестта, в комедията или лириката, а да се стреми към нови открития, към нови начини за изява на естетическото богатство на живота.

П. Зарев разглежда въпросите за жанровото многообразие именно във втория смисъл и това прави усилията му оригинални, плодотворни и правилно насочени. „От художествената литература — подчертава той — очакваме не само просто политическо въздействие. От нея искаме не само да ни поднесе знание за фактите и събитията, а и да ни даде възможност да вдъхнем аромата на живота, да почувствуваме с цялото си същество неговата великолепна широта. От нея очакваме възприятия и чувства по-жизнени, по-красиви, отколкото са преките вести за събитията и нещата“ (стр. 200). Ето този „аромат на живота“ и тази необходимост за по-красиви възприятия изискват и жанрово разнообразие в изкуството.

Първата от статиите му е посветена на жанровото разнообразие в романа. Тя е една от най-хубавите работи в книгата на П. Зарев — интересна по теоретическите си положения, завършена и грижливо обработена по формата си. По-конкретно в нея се разглежда въпросът за хумора и сатирата в романа. Авторът изтъква, че нашите писатели са се ограничили едва ли не до една единствена форма на роман, докато животът е многообразен и той не само трябва да намери своето място с различните си страни в литературата като жизнен материал, но и да определи най-различни жанрови форми. „Писателите ни живеят само с представата на един тип роман — традиционния, социално-битов роман. Те не чувствуват влечение към такава страна на живота като комичното, хумористичното, която да подскаже и съответната жанрова форма — форма нова, несрещана досега“ (стр. 204). П. Зарев в случая говори само за комичното, обаче той има предвид изобщо жанровото разнообразие, фантастичното и героичното, трагичното и авантюристичното и т. н., комичното е само пример.

Много по-нашироко и по-остро П. Зарев поставя въпросите за жанровете в лириката. В тази област предубежденията бяха по-силни и последиците по-отрицателни от всякъде другаде. Защото всичко онова, което пречи да се изявят пълно непосредните преживявания на поета, убива и богатството на лиричните форми.

Преди всичко П. Зарев иска да установи причините, довели до еднообразието в лириката. Тези причини, според него, са две: в неправилното тълкуване на художествената идейност и в пренебрежението към спецификата на литературния род. Той се противопоставя на онова тесногръдие, което свежда идейността в изкуството само

до политическата идейност и смята за непълноценна, та дори и вредна всяка поезия, в която не е капната „съответната доза политичност“. И с разгърната и задълбочена аргументация авторът доказва как големите поети в миналото са успявали и чрез интимната, и чрез пейзажната лирика дори да отразяват духа на своето време и да служат на своя народ. Решаващото не е дали се създава политическа или любовна лирика, а дали художникът успява да разкрие в творбите си големите чувства на човека през дадена епоха, било те политически или етически, любовни или философски. Примерите из Пушкин и Шчипачов, които авторът анализира, убедително подкрепят мисълта му.

От друга страна, П. Зарев се противопоставя на ония критици, които забравят своеобразието на лириката. Опрени на положението, че изкуството е правдиво отражение на обективната действителност, те предявяват към нея същите изисквания, както и към епоса — разгърнати описания, обективизирани характери, правдоподобност и изчерпателност на изображението. По този начин се пренебрегва субективният момент, който е определящия в лириката, и се тласкат поетите към описателност и сдържаност.

П. Зарев се бори да бъдат възстановени законните права на субективното начало в лириката, да се признае без каквито и да е резерви първенствуващото значение на лиричността. Лиричността — ето крайъгълният камък на поезията, а нейното пълно осъществяване — ето важната задача пред поета. Верните идеи трябва да произтичат спонтанно от непосредствените чувства и мисли. Авторът на „Стил и художественост“ прави редица тънки наблюдения върху характера на лириката — за значението на личността в нея, за отношението между субективното и обективното, между логичното и емоционалното начало, за заостреността в преживяването и т. н. За да се види от какъв характер са мислите и наблюденията на автора и как те са изразени от самия него, ще цитирам един по-дълъг пасаж от статията „Лирика и лиричност“:

„Колко високохудожествени лирически творби обсебят душата ни със своята сгъстена мисъл. Ала поетичното и в тях начева тъкмо от начина, по който е почувствувана философската идея. Мисловното съдържание в лириката ни отвежда към най-интимното, най-съкровеното в светосъзерцанието на поета. Поезията е неразделна сестра на философията — но точно с тая си интимна страна, с емоционално протичащия живот. Синтетичният образ силно въздействува в поезията. Той ражда асоциации-представи. Той възбужда въображението. Но читател, който има свой опит за поетичното, долавя лесно, че образът е „безсъдържателен“, „голословен“, ако не е подкрепен с чувство. Поезията не е възможна без логика, без ярки представи — физически осезавани дори, — без обективно съдържание, ала онова, което съставлява нейната стихия и нейната поетична същност, е преживяването. То създава лиричната атмосфера на творбата. То определя нейната заразяваща сила. То ни привлича да четем и да се вълнуваме от тези малки по размер художествени произведения, силни със своята действеност. Без този елемент лириката губи интензивност, губи дълбочина, каквито и да са качествата на мисълта, вложена в нея, ина образа, сътворен от поета“ стр. (224—225).

Пасажи като горния, написани със същия жив и развълнуван език, и също така богати по наблюдения и интересни по мисъл, ще намерим доста в статиите на Зарев. И винаги усилието на автора е насочено към една цел — да утвърди необходимостта от жанрово разнообразие в лириката и литературата изобщо. И той успява да постигне своята цел, кара ни не само да се замислим върху проблема, но и насочва във верен път нашето мислене.

Теоретическите положения за жанровете П. Зарев развива във връзка с поезията на съвременни наши поети. Той анализира стиховете на Ив. Радоев, Мл. Исаев, П. Матев, Г. Джагаров, Ламар и др. и търси в тях онези жанрови струи, които извират непосредствено от творчеството, разкъртват леда на догматичната критика и сочат тенденциите на художественото развитие. П. Зарев не предписва умозрително насоки на творците, той отбелязва съществуващи вече тенденции — задушевността на интимната лирика на Радоев, философската подплата на поетичните съзерцания на Ламар, хуманизма и патриотизма на Исаев, гражданския патос на Джагаров, подчертава своеобразното и новото в тях, взема в защита тези нови тенденции и чрез тях утвърждава възможността и необходимостта от жанрово разнообразие в съвременната ни социалистическо-реалистическа лирика. И като се има предвид времето, когато се появиха тези статии — време с много подозрителност към интимното творчество и с много догматични и социологически представи — не може да се отрече положителната роля на автора им в насаждането на един поверен поглед за литературата.

В статиите, събрани във втория раздел на книгата, П. Зарев много повече от всякъде другаде се представя едновременно като теоретик и критик, теоретическото изследване здраво се сплита с критическия анализ и преценка. Това показва не само неговия постоянен интерес към

съвременното творчество, но и своеобразието на литературоведческата му мисъл.

Всъщност всичките тези статии възникват като рецензии за отделни стихосбирки. Авторът ги е преработил сериозно, за да придобият те по-голяма проблемна самостоятелност и да прилегнат към общата единна концепция. И все пак рецензийният им характер се чувствува твърде осезателно, особено при статията „Хуманизмът в лириката". Но възникнали и замислени като рецензии, теоретическият характер в тях натежава, доминира над критическо-оценъчния. Няма значение в количествено отношение кой раздел преобладава. Важното е, че в теоретическите си разсъждения авторът е много по-силен, по-дълбок и оригинален и затова те изпъкват на преден план.

С какво можем да си обясним подобно положение в работите на П. Зарев? Несъмнено в голяма степен тук играе роля желанието му да въвежда читателя към художествения анализ чрез едни предварителни теоретически разсъждения, които да послужат като основа за преценката му. Обаче, струва ми се, че в по-голяма степен то се определя от насочеността на неговите литературоведчески способности.

Когато трябва да разкрие общите черти на един поет и то не само в смисъл на идейно-социологично и жизнено съдържание, но и на художествена неповторимост — П. Зарев проявява несъмнено умение. Той показва сигурност и задълбоченост в общата преценка на творчеството, способност да вникне в характера на твореца, на неговото образно мислене и т.н. И каквито и възражения да имаме срещу оценките на засегнатите автори, общата характеристика е вярна, интересна и задълбочена. Особено отчетливо се проявява тази черта в работите му за нашите класици. Обаче когато премине към конкретния анализ на отделните художествени творби, когато трябва да вникне в нюансите, в неповторимостта на художествения образ и особено когато трябва да внуши на читателя тази неповторимост — тук вече П. Зарев проявява несигурност. Онова, което говори за стихотворението, може да е вярно, но то е твърде общо, то не е онова, което само с аромата си ще ни открие интимната страна на творбата.

Всичко това показва, че силата на П. Зарев е в способността му да прониква в общите художествени страни на литературата, а по-малко в непосредствения естетически анализ. И тъкмо поради това, независимо дали авторът съзнава или не, дали признава или не, теоретическите моменти, по-точно принципните въпроси, получават у него по-дълбоко и оригинално осветление и те изпъкват над останалото.

Не означава ли казаното, че подходът на П. Зарев към художествената литература е умозрителен? Че той отива към нея с предварителни теоретически положения и търси естетически материал за общи разсъждения? Подходът на П. Зарев към изкуството, изразен в „Стил и художественост", не е умозрителен. Всичките му статии в книгата, включително и чисто теоретическите, показват, че той чувствува художественото творчество, че проблемите и изводите си той прави не умозрително, логицистично-спекулативно, а на основата на непосредствени наблюдения, на конкретен художествен материал. Той не търси в творбите просто доказателства за свои предварителни възгледи, разбирания, тези, а извлича от тях общите им особености. Но несъмнено в непосредното си отношение към художествените явления и като литературовед той е по-силен в разкриването на проблемните страни.

Достатъчно е да сравним която и да е статия в „Стил и художественост" с първата му книга „Литературата като пазнание" (1945), за да се види и новото, което носи в себе си авторът като литературовед, и колко се е отдалечил той от социологично-умозрителната критика.

*

Последният раздел на „Стил и художественост", в който включвам и статията „Мъките на критика" преценява вече науката за художественото творчество и по-специално методологията на литературната ни история. Тези въпроси станаха особено актуални след редакционната статия на в. „Работническо дело" по повод на романа „Тютюн", която показа сериозните грешки и недостатъци на нашата литературна наука.

П. Зарев, който беше един от главните обекти на тази критика, прави откровена самокритична преценка за собствените си слабости. Обаче е същото време той справедливо изтъква, че „грешките, направени при оценката на класическото ни наследство, не принадлежат само на трима-четирима критици, те са грешки и недостатъци на цялата ни литературна критика" (стр. 387). И тъкмо поради това е необходимо да се анализират причините, породили слабостите, както и да се препроверят оценките за нашите класици, утвърдени в литературната ни история. В статията „За научна история на литературата" авторът анализира характерните отрицателни тенденции в нашето литературознание — социологически подход към литературните явления, пренебрегване на обективното идейно-жизнено съдържание, изчерпване на „художествения" анализ с анализ на светогледните истини, акцентуване на противоречията и слабостите в светогледа,

вместо утвърждаване на обективното идейно-жизнено значение на творбите и т. н.

Но П. Зарев не само дава вярна и обективна оценка на причини и слабости. Той прави съответните изводи — за себе си и за критиката ни, той подлага на проверка истините. И обогатен с изстрадания опит, от позициите на едно ново, естетическо разбиране за художественото творчество той преценява книгите на двама изтъкнати наши литературоведи — „Мъките на критика“ от Борис Делчев и „Страници из историята на българската литература“ от Георги Цанев.

И тези статии всъщност са рецензии, но и тук П. Зарев не се задоволява с тясно рецензиен подход към конкретните произведения. Той се стреми да даде обща характеристика на творческото дело на критиците, а, от друга страна — да постави принципиални въпроси на нашето литературно наследство.

В това отношение трябва особено да се изтъкне статията „Мъките на критика“ — една от най-хубавите работи изобщо на П. Зарев. Той преценява положителното и отрицателното в облика на Б. Делчев не само с оглед на възгледите му, но и как конкретно се изявява като критик, какъв е непосредственият му художествен критерий, езиковият му изказ и т. н. П. Зарев успява да внуши един ясен, цялостен литературен портрет на Б. Делчев, да изтъкне силните и слабите страни на неговите позиции и на неговия личен стил. Без да изпада в претенциозен есеизъм и импресионизъм, П. Зарев ни привлича с енергичния си, точен и емоционален език, с вярната интонация и стройна композиция на изложението. Изтъквайки творческо-артистичния характер на литературната критика, сам П. Зарев в случая е проявил в статията си подобни творческо-артистични способности. Личи, че тя е писана в момент на творчески подем, с вдъхновение и с благородната амбиция да се кажат честно някои констатации и в същото време разговорът да бъде издържан на принципиална висота.

Успехът на първата статия не се повтаря с рецензията на книгата на Г. Цанев. Тук не откриваме нито вдъхновение, нито стремежа да се очертае литературният портрет на критика. В нея се говори протоколно, сухо, без жив нерв и без страст да се утвърди ценното и да се подчертае слабото, с вял език, в който срещаме често подобни изрази: „Правилно Цанев преценява. . .“ „Цанев се е спрял доста подробно. . .“ и т. н.

И сега П. Зарев проявява умението си да поставя интересни и важни въпроси. Той се опълчва срещу мнението на Г. Цанев, че в сатиричното творчество на Г. П. Стаматов липсва положителен идеал, че Елин Пелин е певец преди всичко на неволята на българския селянин, че Гео Милев е просто поет-антифашист и т. н. На всичките тези въпроси той дава свое убедително решение.

Своята преценка на литературната ни история и на посочените две книги, своята трактовка на проблемите П. Зарев прави от позициите на новите си естетически разбирания за художествената литература. Той се бори срещу догматизма и социологизма, срещу опростителското и нетворческото отношение към художествените явления. Несъмнено нито Б. Делчев, нито Г. Цанев бяха типичните представители на тази критика. Но тъкмо техните трудове в оня момент показваха, че методологическото критическо оръжие още не е напълно изчистено от догматичната ръжда, а от друга страна — че нашата критика е вече отишла по-далеч от онова, което като методологическа позиция се утвърждаваше в техните трудове. В позициите на П. Зарев се проявява онова п о-н о в о, което се налага като тенденция у нас през последните години. От всичките въпроси за литературното наследство, които той поставя, искам по-подробно да се спра само на един — за отношението ни към символизма, който въпрос може би най-силно изразява както новия дух, така и ограничеността в позициите на самия П. Зарев.

Някога П. Зарев в книгата си „Литературата като познание“ (1945) отрече безусловно символизма. Той мислеше, че това е изцяло самоцелно-формалистична поезия, реторично епигонска, откъсната от обществото и че тя е излишно и дори „лошо наследство“. Б. Делчев се противопостави на подобен краен социологически подход към това литературно течение в българската литература. Без да отрича упадъчния й характер, без да пренебрегва отчужденността й от обществените въпроси, той посочи, че символистическата поезия, макар и много косвено, отразява социалните настроения на времето, че тя развива българския стих и език. И затова за него „наследството на символизма, колкото и отрицателни страни да има, не е само лошо“. В книгата си „Стил и художественост“ П. Зарев отново се връща към стария спор и в позицията му се вижда новото, което тя изразява като методология. Съвсем естествено, той сега не поддържа предишните си социологически оценки и е съгласен с Б. Делчев, че наследството на символизма „не е само лошо“. Но от висотата на новите си методологически позиции той изтъква ограничеността на гледището на Б. Делчев, който вижда положителното единствено във формалните постижения на символистите.

Ценното в символистическите работи на Яворов и Дебелянов, посочва П. Зарев

не се изчерпва само с известна близост до обществения живот и със съвършенството на поетическия изказ. Него ще го открием и в психологическото богатство на творбите им, в значимото човешко съдържание, разкрито в тях. Когато четем стихотворението „В часа на синята мъгла“, ние чувствуваме как мисълта на поета се блъска в проклетите въпроси на живота, как душата му се вълнува от големите проблеми на човешката участ. Ето тези значими човешки преживявания, мисли и чувства, независимо от социологичното идейно-класово съдържание, придават сами по себе си определена стойност на творбата, която въздействува силно и трайно върху читателя. „Не ще се съгласим с онова разрешение, което ни дава Яворов — изтъква П. Зарев. — Но едва ли някой ще остане равнодушен към човешките вълнения на поета, едва ли може да се отмине без емоционален отклик драмата на личността, изправена пред големия въпрос за човешкото съществуване, въпрос, с чието поставяне се докосват съкровени жизнени струни у човека“ (стр. 342).

Положителното и новото в позицията на П. Зарев е в това, че той не търси значението на символистическите творби само в идейно-социологичното им съдържание и във външно-формалните постижения, а и в онези „реалистични елементи“, които по един или друг начин са се промъкнали през мрежата на субективистичната модернистическа теория. Следвайки своето разбиране за естетичното като „човешко значимото“, той изтъква като художествено ценни елементи още и непосредствената истина за човешките характери, за преживяванията, отразени в символистичните творби.

Обаче, струва ми се, че в стремежа си за нов подход към наследството на символизма, П. Зарев не отива до край, че той не довежда до логическия завършек дори собствените си догадки за естетическата природа на изкуството. Видяхме в началото, че според него естетическото е „всякога нещо повече от истината, тъй като включва в себе си и красотата“. А ето, когато пристъпи към преценка на символистическите творби, той забравя за този принцип, забравя, че естетическото не бива да се отъждествява с истината. И вместо да търси белезите и на красотата, той издига като единствен художествен критерий правдата, истината за живота и за човека. Но не се ли връща с това авторът към гносеологизма в естетиката, след като е преодолял социологизма? Не става ли той изразител на отречената вече теория за „реализъм-антиреализъм“, която мереше художествените ценности единствено от позицията на реализма и виждаше пълноценни елементи само в ония творби, които съдържат, и доколкото съдържат, „реалистични елементи“! И после, защо положителните елементи в „Легенда за разблудната царкиня“ от Дебелянов да са непременно „реалистически“? И правилно ли е да се обяснява символизмът със стихотворения като „В часа на синята мъгла“, когато е очевидно, че те не са типични за него като художествено явление и изводите от такива произведения не се отнасят за школата?

Всъщност П. Зарев поставя в по-голяма степен въпроса за реализма, за „реалистичните елементи“ в символизма, отколкото за символизма като школа, като художествено явление само по себе си. Несъмнено една подобна задача е интересна и целесъобразна, но тя не може да разреши сложния въпрос за ценностите в наследството на символизма. Необходимо е да се изясни в какво се състои ценното в онези стихотворения, които и днес още оказват естетическо въздействие на читателя, заемат място в душата му.

По отношение на символизма са установени някои безспорни истини, от които не можем да се откажем. Това е изкуство отчуждено от демократичните маси, отдалечено от социалната действителност и живота изобщо, изкуство с упадъчни настроения, усложнена образност и т. н. Независимо дали са съзнавали неговите творци или не, то проявява в себе си белезите на буржоазната идеология и психология. И като се има предвид, че за нас истинското пълноценно творчество е преди всичко онова, което е свързано здраво с живота, с народа, с прогресивните стремления на обществото, което ни дава правдиво и дълбоко познание за обективната действителност, то ясно е, че каквито и положителни елементи да откриваме в символизма, той не може да се утвърди като пълноценно в идейно и познавателно отношение изкуство, а още по-малко като образец на съвременните ни писатели. Но тук ни интересува въпроса има ли, въпреки цялата му ограниченост, някакви положителни елементи в това творчество, което независимо от нашите преценки си е един съществуващ исторически факт.

Трябва да се има предвид, че символизмът в конкретното творчество не е единен, в него забелязваме явления и писатели с различни черти и тенденции. Творчеството на Т. Траянов се отличава от творчеството на Хр. Ясенов, на Л. Стоянов от това на Н. Лилиев, символистичните стихове на Дебелянов от тези на Ем. Попдимитров. Във всичките случаи тези творби не излизат извън рамките на символистическата школа. Но за всичките случаи трябва да се говори конкретно, а не

да се правят от поезията на един представител на школата изводи за цялата школа като литературно-историческо явление.

Поезията на Н. Лилиев несъмнено е характерен образец на символистическа поезия. И ако вземем за пример стихотворения като „Светло утро ти прокуди“ или „Тихият пролетен дъжд“ ще видим, че в тях няма нито прогресивна идейност, нито дълбока жизнена правда, нито значимо човешко съдържание, с една дума няма „реалистически елементи“. Лирическият герой е откъснат от борбите на народа и от социалните отношения, самозатворил се е в своя индивидуалистичен свят и ни разкрива с едно тихо съзерцание пречистената красота в природата. Несъмнено тук нямаме пример на деформирано субективистично пресъздаване на „вечната красота“, нямаме алогизъм и безсмислици, до каквито модернистичната теория логично довежда. И все пак тези стихотворения представляват именно „самоцелно“, „чисто“, символистическо творчество.

Но можем ли да отречем естетическото въздействие на такива творби, можем ли да ги причислим с лека ръка към реакционното и вредно творчество, с една дума няма ли и в тях положителни художествени елементи. Мисля, че когато преминем от сферата на общите теоретизации към конкретните преценки, подобни въпроси стават неуместни и излишни. Защото практически критиката ни отдавна, въпреки многобройните уговорки и резерви, им е дала отговор при оценката на символистическите творби на Хр. Ясенов, на Д. Дебелянов, Яворов, а напоследък и на Н. Лилиев.

В „Светло утро ти прокуди“, или в „Тихият пролетен дъжд“ на Н. Лилиев, така както и в „Ирен“ или „Върби“ от Ем. Попдимитров не ще открием нито голямата истина за живота, нито една прогресивна обществена идея, нито една човешка драма. Обаче тези стихотворения, както и повечето символистически стихотворения на българските поети, ни говорят за красотата, за възвишеното, за съвършеното, внушават стремеж към издигане над еснафското и грубо ежедневното, въвличат ни в света на естетическото. И със самото това те ни облагородяват, пречистват душата ни, правят я почувствителна не само към хубавото в природата и интимните отношения, но и към доброто в живота. Естествено, тази красота е ограничена, тя не стои на равнището на прекрасното, което утвърждават с поезията си Ботев и Вапцаров. Но все пак това е красота съществуваща вече в литературата като исторически факт и ние трябва да я възприемаме такава, каквато си е. В нашата душа, наред с обществените и социални чувства и идеи, които са основните, трябва да има кът и за тихата съзерцателна лирика на Лилиев.

*

В книгата на П. Зарев могат да се открият и други спорни въпроси. Но не е необходимо да се изброяват всички възражения, както и не е необходимо да се прави разбор на всички интересни и оригинални идеи в нея. Важното е да се подчертае преди всичко основното и определящото. А то е, че независимо от всичките възражения и критични бележки книгата „Стил и художественост“ е положително явление в нашето литературознание. Тя характеризира новите търсения в нашата наука, един нов подход към художествените явления, интерес към по-тънките и специфични страни на художествените образи. П. Зарев изявява в нея една нова тенденция и в собственото си литературоведческо развитие, тенденция, която обхваща и авторовата естетическа концепция, и размаха на теоретическото мислене, и формата на литературно изследване. В това отношение книгата може да се разглежда като важен етап в развитието на П. Зарев като литературовед, етап, който разкрива широки и плодотворни хоризонти за по-нататъшната му работа.

Ние може да спорим по много въпроси с автора, може да правим сериозни критични бележки по отделни слабости в книгата. Но не бива да отричаме, че тя поставя редица нови и интересни въпроси, на които дава собствено решение, че ни въвлича в сферата на съвременната литературоведческа проблематика. Най-после тя особено отчетливо разкрива способността на П. Зарев да забелязва със свой поглед принципните страни на художествената литература, да извежда мисълта до оригинални проблеми и да се вълнува от примамливите хоризонти на голямото изкуство.

ГЕОРГИ М. МАРКОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА НАЧАЛОТО НА СЛАВЯНСКАТА ПИСМЕНОСТ

В големия Кирилометодиевски проблем основен въпрос е въпросът за началото на славянската писменост. По него са писали много видни учени-слависти: Добровски, Шафарик, Бодянски, Срезневски, Ягич, Шахматов, Лавров, Ламански, Огиенко, Емил Георгиев и др. И въпреки това той все още е открит, по него не е установено единно мнение всред учените. Докато едни учени свързват пряко началото на славянската писменост с великоморавската мисия на Кирил и Методий (862—863 г.), то други учени придвижват това начало с няколко години по-рано, свързвайки го с 855 г., посочена от Черноризец Храбър.

Този специален въпрос — коя година да се вземе като начална за славянската писменост — съществува почти още от възникването на славистиката като наука. Дълго време по него не се пишеше отделно, понеже в повечето случаи учените, когато го докосваха в свои изследвания, заставаха на едната или на другата позиция. След Втората световна война у нас някак си неусетно той стана предмет на няколко по-големи или по-малки изследвания, както дадоха Ал. Бурмов, М. Генов, Ем. Георгиев, К. Куев, П. Петров, Б. Ст. Ангелов и др. И тук се очертаха две групи — привърженици на 855 г. и привърженици на 862—863 г.

От всички, появили се у нас изследвания по този въпрос, най-голямо и най-обширно аргументирано е проучването на К. М. Куев „Към въпроса за началото на славянската писменост“.[1] Още в самото начало заслужава да се каже, че това е сериозен научен труд, работен с голяма любов към проблема, писан с ентусиазъм и страст, показващ добро познаване на научната литература, вещина при композицията и разработката на проблема.

Това не е първа работа на Куев по този въпрос. През 1956 г. той обнародва статия „За началото на славянската писменост“ (сп. „Исторически преглед“, XII, кн. 5, стр. 83—93). Известни възражения срещу застъпваната от него тези дадоха П. Петров —„Още за годината, когато е била изнамерена славянската азбука“(сп. „Исторически преглед“, XIV, 1958, кн. 5, стр. 92—101; срв. още сп.„История и география“, 1958, кн. 3, стр. 53—56) и Б. Ст. Ангелов — „Относно годината на изнамирането на славянската азбука“ (сп. „Исторически преглед“, XIV, 1958, кн. 3, стр. 101—107). Подбуден от тези възражения, К. Куев се зае със задачата да даде нова, по-обширна аргументация на своята теза. И трябва да се признае, че това той успешно върши в новия си труд.

И в това свое проучване Куев застъпва схващането, че началото на славянската писменост трябва да се свързва с моравската мисия на Кирил и Методий. Основно негово доказателство за това е посочената от Храбър година 6363, в която Кирил Философ създал славянската азбука и превел необходимите богослужебни книги от гръцки на славянски език. Новото и особено ценното у автора е стремежът му да докаже, че при посочване на тази дата Храбър си е служил не с византийското летоброение (5508 г. от с. св.), а с александрийското летоброение, имащо коефициент 5500 от с. св. На практика това означава 863 г. (6363 — 5500 = 863), т. е. приблизително същата година, когато започва моравската мисия на славянските просветители (862—863), според свидетелството на „Панонските легенди“. Това е гръбнакът на неговото изследване. Защото от доказването на тезата, че Храбър наистина е имал предвид александрийското летоброение, когато посочва 6363 година, действително въпросът за началото на славянската писменост може вече да се счита за окончателно разрешен, повече по него да не се спори, а да залегне като общоприета научна истина. За съжаление обаче въпросът все още стои открит, въпреки обширната аргументация на автора.

Изследването на Куев обхваща следните шест глави: I. Поглед върху историята на въпроса; II. Произход на александрийската хронологическа система; III. Александрийската ера във византийската книжнина; IV. Александрийското летоброение на славянска почва; V. Черноризец Храбър и александрийското летоброение и VI. Въпроси около появата на азбуката и превода на книгите.

Поставената цел определя композицията и подбора на материала, целещи да докажат мисълта, че александрийското летоброение е имало голямо разпространение не само във византийската литература, но и в старославянските литератури — българска, руска и сръбска. И нещо повече — въз основа именно на тази практика Куев стига до твърдението, че Черноризец Храбър също си е служил с него.

Уводните бележки изясняват мотивите,

[1] Годишник на Софийския университет. Филологически факултет, т. LIV, 1960, 107 стр. Част от тази студия бе отпечатана в сп. „Български език“, 1959, кн. 4—5, стр. 403—415.

които са подтикнали автора да предприеме изследването си. Досега науката е извършила твърде много по установяване „научната стойност“ на многобройните извори за живота и делото на Кирил и Методий: жития, похвални слова, легенди, летописи и пр. Особена стойност в това отношение имат т. н. „Панонски легенди“ и съчинението на Храбър „За буквите“. Както всички други извори, и те са запазени по късни преписи, което е причина за „настъпили известни промени“ в тях. Въпреки това обаче тези два най-ценни извора за Кирил и Методий „са издържали научната проверка“, на която досега са били подлагани от много учени, и „днес са признати в науката по същество за достоверни извори на живота и делото на Кирил и Методий“. Разбира се, и те съдържат редица празнини, затрудняващи изясняването на някои важни въпроси. Такъв е и „въпросът за времето, когато двамата братя са съставили славянската азбука и са превели за пръв път богослужебните книги от гръцки на славянски“, засегнат и отбелязан твърде неопределено в „Панонските легенди“ и в Храбровото съчинение „За буквите“. Авторът обобщава: „В „Панонските легенди“ появата на славянската писменост се свързва с моравската мисия на двамата братя, т. е. с годината 862—863. Според Черноризец Храбър пък съставянето на славянската азбука е станало през 6363 г. от сътворението на света. Това е дата, в която нямаме основание да се съмняваме. И днес може да се каже, че по самата датировка не се спори. Обаче спорът възниква тогава, когато речем да видим годината 6363 от сътворението на света на коя дата съответствува по летоброението от Р. Хр., т. е. по новата ера. А тъй като в старославянската хронологическа практика обикновено (но не винаги!) се е прилагала византийската ера с коефициент 5508, то мнозина смятат, че и тук изчислението трябва да стане със същия коефициент. Така именно се е получила годината 855 (6363—5508 = 855), която бива възприета от някои“ (стр. 4).

Поставена е целта да се докаже, че александрийското летоброение (5500 г.) има широко разпространение не само във Византия, но и между южните и руските славяни. Защото установяването и приемането на това летоброение отстранява противоречието в датировката между „Панонските легенди“ и Храбър, изчислена по византийската хронологическа система (5508). Изводът на автора е такъв: „И ако годината 6363 се изчисли именно по александрийски, тогава резултатите са други — получава се същата година, с която се свързва съставянето на славянската азбука в „Панонските легенди“ (6363—5500 = 863). По този начин и двата извора — житията на двамата братя и Храбровото сказание „За буквите“ — сочат едно и също време за началото на славянската писменост: годината 863“ (стр. 5). Права е мисълта, че „спорът в случая се води за ерата, по която трябва да бъде изчислена годината 6363“. Тя води разделянето на учените на две групи — едни са за византийската ера, а други — за александрийската.

В първата глава е даден именно такъв преглед на двете групи учени, който ясно показва, че въпросът за летоброението у Храбър има повече от вековна история. Върху него е писал още създателят на славянската филология Йосиф Добровски през 1822—1823 г. Накратко К. Куев познава по-нататък с мненията на: Шафарик, Максимович, Срезневски, Бодянски, Пастернек, Малишевски, Ягич, Соболевски, Лавров, Селищев, Сперански и др. Споменати са и българските учени: Дринов, Ал. Теодоров-Балан, Златарски, Йор. Иванов, Е. Георгиев, Цв. Тодоров, Динеков и др.

Приведените изказвания ясно сочат, че по въпроса за началото на славянската писменост и за ерата, по която трябва да се изчисли дадената от Храбър 6363 г., не е постигнато единство. По него предстои още да се работи. Такъв полезен принос прави и сам Куев.

В този преглед искам да внеса една поправка. К. Куев привежда мнение на Е. Георгиев, изказано в статията му „Покръстването на славяните и българите и началото на славянската писменост според вести в „Сказанието“ на Черноризец Храбър“(сп. „Исторически преглед“, IV, 1947, кн. 1, стр. 93). В тази статия действително проф. Е. Георгиев се изказва в полза на годината 863 г. Но десет години по-късно, в своя голям труд „Кирил и Методий основоположници на славянските лиератури“ (1956 г.) той изказва друго мнение в смисъл, че Кирил е започнал работата върху създаването на славянската азбука още през 855 г. като първа фаза и я завършил през 863 г. във връзка с моравската мисия. И у него има стремеж да примири противоречивите исторически вести, пишейки: „По тоя начин можем да примирим известието на Храбър, че Кирил създава своята азбука в 855 г., известието на същия паметник, че я създава по времето на блатенския княз Коцел и известието на Панонските легенди, че я създава „тутакси“, щом решил да замине за Моравия“(стр.99). Припомням това, за да се види, че има и друга теория, която цели да примири противоречивите известия в „Панонските легенди“ и в съчинението на Храбър.

Глава втора разкрива как е възникнала александрийската хронологична система, появила се в Египет за нуждите на тамошната християнска църква. Третата глава е

посветена на проникването на александрийската ера във византийската книжнина предимно в хрониките — приведени са многобройни примери на нейна употреба: из хрониката на Йоан Малала, из „Пасхална хроника“, из хрониката на Георги Синкел, на Теофан изповедник, на патриарх Никифор, на Георги Амартол, из хрониката на Симеон Метафраст, из пасхално съчинение от XI век. Това, разбира се, не са всички случаи на такава употреба във византийската книжнина. Но и „дадените тук случаи — пише авторът,—са достатъчни, за да се получи ясна представа за разпространението на александрийската хронологическа система във Византия от VI докъм XI в. А за разрешението на въпроса за александрийското летоброение у Храбър е важно да се знае картината на хронологическата практика във византийската книжнина именно през този период“ (стр. 41).

Византия е оказала извънредно силно въздействие върху развитието на старите славянски литератури — българска, руска, сръбска. Те израстват в атмосферата на византийската книжнина и култура — заимствуват от тях във всяко отношение. Такова заимстване има и в областта на хронологическите системи — от византийската книжнина проникват в старославянските литератури различните коефициенти: 5500, 5505, 5508. От там иде и практиката да се определя дадено събитие едновременно от сътворението на света (с византийски или александрийски коефициенти) и от раждането на Христа. Глава четвърта е предмет на проникването на александрийското летоброене на славянска почва; за пръв път в научната литература чрез обилен материал се доказва, че „александрийската хронологическа система не е останала чужда на славянските книжовници — българи, руси и сърби“. За по-голяма прегледност на изложението авторът разпределя примерите в три групи:

1. Дата по александрийската ера във връзка с живота на Христа;

2. Примери на двойно датиране — от Рождество Христово и от сътворението на света;

3. Други случаи на александрийското летоброение.

Въз основа на приведените голям брой примери Куев стига до извода, че „александрийската хронологическа система не е останала чужда на славянския книжовник“, макар и да се употребява само „в редки случаи“. Отбелязва също, че „в някои случаи употребата на александрийската ера в старославянските текстове е закъсняло явление, което идва обаче от по-старата византийска практика“ (стр. 63). И славянските книжовници показват „колебания“ в употребата на хронологическите системи — ту александрийска, ту византийска, следователно на старославянската хронологическа система не трябва да се гледа като на „нещо монолитно“. Нещо повече дори — често се срещат славянски ръкописи, в които са употребени двете летоброения. Изводът на автора е съвсем правилен: „Ако това е тъй, тогава няма нищо чудно в мисълта, че редица датировки, които днес обявяваме за погрешни, изчислявайки ги с обикновения коефициент 5508, могат да се окажат резултат на други хронологически комбинации и „ери“ (стр. 64). Разбира се, трудно е да се приеме, че проникването на александрийската ера в старославянските литератури е „механическо явление“, резултат на несъзнателен процес. В това отношение авторът незаслужено хвърля упрек към защитниците на годината 855.

След като е привлякъл такъв обилен фактически материал, показващ проникването на александрийското летоброение сред южните и източните славяни, придружен с изводи на съответните места, Куев преминава към най-важната част на своето проучване — да докаже, че Черноризец Храбър не само е познавал, но и си е послужил именно с него при посочване на годината 6363. Това е предмет на петата глава от студията му. В нея са приведени аргументи в полза на мнението, че александрийската ера е могла да бъде известна на българските книжовници от IX—X в., включително и на Храбър; съображения, които са накарали Храбър да избере именно александрийската ера, а не византийската; аргументи в полза на мнението, че годината 6363 трябва да се изчисли по александрийска ера, извлечени из сказанието „За буквите“ на Храбър и „Панонските легенди“. Храбър е съвременник на цар Симеон, включил се активно в осъществяване на културната политика, която той провежда и която трябва да се брани от Византия. Според автора Храбър не само е знаел за съществуването на александрийското летоброение, но е имал и съображения да предпочете именно него, а не византийското. Между другото той „прибягнал до александрийската ера и по политически съображения“ (стр. 75). Конфликтът между славянската и византийската партия се изостря много след 893 г., когато на Преславския събор Симеон провъзгласява славянския език за официален в държавата. Възприемането на византийската ера би означавало утвърждаване авторитета на византийската партия в България, би разклатило позициите на славянската писменост. А тъкмо срещу това Храбър воюва така енергично. Той не нарушава никакви канони и традиции с приемането на александрийската хронологическа система, защото по това

време тя се ползува с голям авторитет, има дори известно предимство пред византийската ера. При наличността на тези две хронологически системи, съществуващи при равноправни начала, Храбър „избира онази, която минава за по-точна, за по-научна“ (стр. 80). При това коефициентът 5500 вече имал известна практика у нас — по него са изчислявани прабългарските години. В резултат на всички тези свои аргументи и разсъждения авторът заключава: „И тъй с приемането на коефициента 5500 Храбър, от една страна, придава по-голям авторитет на своите изчисления, от друга — продължава традицията на родната хронологическа практика, а от трета, се противопоставя на византийската партия и то, без да се предизвика някакво нарушение, което може да има неприятни последици за нашия културен, духовно религиозен и политически живот“ (стр. 81).

Извънредно интересна и важна е последната глава на студията „Въпроси около появата на азбуката и превода на книгите“ (стр. 82—104). В нея са разгледани някои моменти от живота на Кирил в Цариград; Методий като управител на славянска област; време и причини за тяхното отиване на планината Олимп; сарацинска и хазарска мисия, които укрепват мисионерското съзнание у Кирил и Методий, живота им сред малоазийските славяни и значението на досега им с тях; Ростиславовите пратеници — конкретен повод за осъществяване на появилата се по-рано идея за славянското писмо; състояние на богослужебните книги през XI век; обем на преведените от Кирил и Методий литургични текстове. Тук авторът изказва най-добре своето ново схващане за началото на славянската писменост:

„И тъй съвкупността от приведените по-горе факти и съображения сочи, че идеята за съставянето на славянската азбука и превода на богослужебните книги е възникнала у двамата братя постепенно, в резултат на количествено натрупване на съответни условия. А до 855 г. няма такива благоприятни условия. Двамата братя още не са натрупали достатъчно мисионерски опит, за да се почувствуват призвани за едно ново дело, каквото е създаването на книжнина на нов език, не са имали още смелостта да се противопоставят на византийската политика; може би са чувствували и известна празнина (особено Кирил) в познанията си по славянски език и т.н.“ Количественото натрупване на тези благоприятни условия започва особено след отиването на Кирил и Методий на Олимп, т. е. след 855 г. Тук именно, на Олимп, преди пристигането на Ростиславовите пратеници в Цариград настава у двамата братя това обединение на мисълта за тяхното мисионерско призвание сред славяните, за създаване на славянската азбука и превода на богослужебните книги. Тук може би се пристъпва и към известно осъществяване на тази идея, но все пак това ще да е само подготовка. Няма още конкретен повод, който да накара двамата братя да пристъпят към осъществяване на своите намерения. Такъв конкретен повод се явява едва през 862 г. — пристигането на Ростиславовите пратеници в Цариград с молба да искат от Византия учители на славянски език за новопокръстените моравци. При така стеклите се обстоятелства съставянето на славянската азбука и преводът на богослужебните книги се явява като въпрос от политическо естество, който засяга непосредствено интересите на Византия. И затова неговото разрешение бива поддържано от върховната власт — от императора и патриарха. На своя глава Кирил и Методий едва ли биха се осмелили да извършат такова едно дело, което всъщност би подкопало основите на византийското влияние, на византийската политика, на едно отдавна установено схващане за светостта на гръцки, латински и еврейски“ (стр. 86).

Нов и сериозен аргумент у Куев, подкрепящ тезата му, е въпросът за обема на богослужебните книги, преведени от Кирил и Методий. Ръководна мисъл тук е — Кирилометодиевата преводаческа дейност трябва да се разглежда, като се държи сметка за конкретната обстановка от средата на IX в., да се съобразява с тогавашната византийска литургична практика и книжнина. Въз основа на широки екскурси из тази византийска практика той убедително доказва, че Кирил и Методий наистина превеждат „онова, което е по-установено, което е общоприето до средата на IX в. във византийското богослужение, което е най-необходимо за нуждите в Моравия“ (стр. 93). Използувайки някои старославянски източници, авторът посочва, че Кирил и Методий преди заминаването си за Моравия са превели следните богослужебни книги: изборно евангелие, изборен апостол, псалтирът, избрани служби (молитвослов), октоих, постен триод. Въз основа на такъв материал той стига до извода, че за да преведат тези книги, на Кирил и Методий „съвсем не са били необходими години наред, както говорят защитниците на 855 г.“, понеже тук става въпрос за няколко стотин страници — около 300—400. „Както и бавно да са превеждали те — уточнява Куев, — колкото и да са обмисляли всяко изречение, колкото и трудности да са имали поради необработеността на славянски, все пак това е работа за месеци, нека бъде за година. А с такъв период от време двамата братя са разполагали. . . Никой не твърди,

че заминаването за Моравия е станало веднага или пък месец-два след пристигането на моравската делегация във византийската столица“ (стр. 100).

Такова богато съдържание има студията на К. М. Куев „Към въпроса за началото на славянската писменост“. Подхванал на широк фронт въпроса, авторът се стреми да го разреши успешно. Може човек да не се съгласи с отделни негови мисли и особено с основната му теза, може поставените въпроси да се нуждаят от допълнителна аргументация, обаче едно е неоспоримо — студията е ценен принос по сложния кирометодиевски проблем. Особено ценна е тя с широката постановка на проблема, с привличането на разнообразен материал из културния, църковния и политическия живот на много народи през Средновековието.

– Бих желал да направя някои бележки към студията на Куев. Преди всичко, трябва да се изтъкне, че тук Куев застъпва гледище, което не се покрива с гледището му, изказано през 1956 година в списание „Исторически преглед“. Това, разбира се, е добре. За разлика от статията, сега той приема два момента — първият подготвителен, свързан с 855 г., когато у Кирил и Методий се зародила идеята за славянска писменост, и вторият — осъществяване на идеята, пряко свързан с тяхната моравска мисия от 862—963 г. Ясно е, че авторът прави съществена корекция на предишното си схващане. Сегашната му теза се явява по-приемлива и по същина някакси не се отличава много от тезата на защитниците на 855 г. Тук възниква такъв въпрос — какво би станало, ако не беше моравската мисия? Кирил и Методий биха ли създали пак славянската азбука и писменост, за която те вече мислели и се подготвяли няколко години преди тази мисия? Нейното непосредствено осъществяване авторът свързва с официалното искане и насърчаване от страна на Византия — чак когато получили такова насърчение, те я създали, макар да са мечтали за славянската писменост по-рано. Ако Византия изобщо не беше им поставила тази задача, те биха ли осъществили своята идея за „мисионерско призвание сред славяните, за създаване на славянската азбука и превода на богослужебните книги?“ (стр. 86). Толкоз повече, че пак по израза на автора, те пристъпват „към известно осъществяване на тази идея, но все пак това ще да е само подготовка“. Щом приемем мисълта, че Кирил и Методий още преди своята моравска мисия са се готвели за някаква мисионерска дейност сред южните славяни и особено сред малоазийските славяни (независимо от това колко години по-рано преди 862 г.), ние вече допущаме и известно начало на славянската писменост, което не бива тясно да свързваме с някаква благословия на византийската политическа и духовна власт. Защото в такъв случай ние поставяме Кирил и Методий — волно или неволно — в положението на страхливци. А тяхното велико дело, смелата им борба за него показва, че те не са такива. И за да се освободим от такова незаслужено обвинение към тях, имаме две положения: 1) да приемем, че те действително още преди 862 г. са замисляли и пристъпили в известна форма към осъществяване на своята идея за славянска писменост независимо от отношението на Византия (положително или отрицателно) и 2) че идеята за славянска писменост у тях се заражда през 862 г., когато пристигнали моравските пратеници.

Според мен авторът малко недооценява преводаческата дейност на Кирил и Методий до заминаването им във Великоморавия. Според него тя не е голяма по обем — около 300 — 400 страници, по 200 страници на човек! Той дори пише: „все пак това е работа за месеци, нека бъде за година“ (стр. 100). Независимо от голямата култура на двамата братя, независимо от филологическите дарби на Кирил, независимо от това, че те са имали свои помощници, все пак ми се струва, че за съставянето на славянската азбука и за извършването на превода на нужните богослужебни книги е било потребно значително повечко време. Особено затруднение за тях безспорно ще да е било състоянието на тогавашния български език, легнал в основата на техния превод.

Дори и да се приеме тезата на Куев, че Кирил и Методий замислят през 855 г., а реализират едва през 863 г. своята идея за славянска писменост, пак остава недоказано твърдението, че Черноризец Храбър при посочване на годината 6363 си е послужил с александрийско летоброение. Защото само ако се приложи такова летоброение, изчезва разликата между Храбър и „Панонските легенди“. Това е негова главна грижа. Оттук и диренето на аргументи в тази насока. От погледа на изследвача обаче е отпаднал един извънредно важен въпрос — в дадения случай Храбър не е единственият, който сочи годината 855 като начало на славянската писменост. Такива примери аз изнесох през 1958 г. в сп. „Исторически преглед“ (кн. 3), поради което тук ще цитирам само следното: „Но освен у Храбър тази дата се среща и в други старославянски книжовни паметници. Този факт повече укрепва датировката на Храбър. Разбира се, днес не може да се каже откъде и как тази датировка е проникнала в тия паметници, някои от които са твърде късни. Дали тя е заета направо от Храбровото съчинение или от друг източник, в

дадения случай това няма никакво значение. А този факт става по-ценен, понеже вестите се намират в ръкописи, които дават събитията по византийското леточисление“ (стр. 104). К. М. Куев полага похвален труд, за да отстрани „непримиримото противоречие“ между Храбър и „Панонските легенди“, а пренебрегва наличието на такова „непримиримо противоречие“ между „Панонските легенди“ и редица старославянски ръкописи, сочещи 855 г., като не обръща внимание на съвпадежа между Храбър и тези славянски ръкописи. Ясно е, щом дадената от Храбър година 6363 (855) се потвърждава и от други славянски извори, тя заслужава много по-голямо внимание, отколкото досега ѝ е отдавано.

Едно е безспорно — все още проблемът за началото на славянската писменост изисква разработване. Нужни са нови и нови сериозни проучвания, в които да се привлича нов материал. Без всякакво съмнение трудът на д-р Кую М. Куев „Към въпроса за началото на славянската писменост“ е един от тези сериозни и ценни приноси в извънредно сложния кирилометодиевски проблем. Този труд дава основание да се надяваме, че авторът ще ни поднесе и друго свое изследване, свързано с епохалното дело на славянските просветители.

БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

☆

ЗА „НОВАТА ШКОЛА“ НА АНТИ-РОМАНА

Най-новите течения на модернизма гравитират към все по-решително освобождаване от формите на конкретно-историческото, на предметното и реалното. Те отстъпват пред тенденцията към абстрактно изкуство, която ги лишава от живите краски на художественото многообразие, тласка ги към въплъщение на отвлечените „същности“, извън тяхната индивидуална форма на проявление и съществуване. Съединен с един самоцелен техницизъм, абстракционизмът пренебрегва сетивно-предметната „естетическа реалност“ и обрича на разпадане човешкия образ в изкуството.

Известно е колко широк терен са завоювали абстракционистите в модерната живопис. От платната на много съвременни художници изобразителността е предизвикателно прогонена и е провъзгласен самостойният интерес на твореца към неговите технически, оптически и колоритови проблеми, посредством които той установява „контакт с духа на времето и с неговата научност“. Художникът прескача образното, посредническото звено между идеята и въплъщението, за да достигне направо до „скритата субстанция“, до отвлечения смисъл. И тогава под непонятните плетеници, под хаотичните цветни петна, линии и геометрически фигури ние четем обозначения като: „Вертикално“, „Устрем“, „Експресия“, „Страст“. Това е скок направо в царството на абстрактните „същности“, на „мислимото“ — без старомодното посредничество на обектите. Един от умните теоретици и практици на тази тенденция в литературата, Херман Брох, пише: „Във всички изми в последна сметка е налице един общ процес: емпиричният и случаен обект се заменя чрез нещо такова, чиито последни корени стигат до логичното и до Платоновата идея“. И понеже Платон в своя проект за идеалната държава не отреждаше завидно място за творците, тъй като те боравят с грубите, емпирични и сетивни форми на реалността, със „сенките“ на нещата, отдалечавайки се от тяхната висша и идеална същност, от „света на идеите“, то сега неговите модерни последователи са решили да спасят честта на изкуството, като го освободят от неговия предметен език и го въздигнат в сан на медиум, който разговаря направо с тайнствения свят на „същностите“, на „идеите“.

Но доколкото все пак изкуството трудно може да се отърве от своя „двойник“ — предметното, индивидуалното и конкретното, иначе ще престане да бъде изкуство — то функциите на „двойника“ сега основно се преосмислят. Образът губи своята относителна самостоятелност като отражение на обективни неща и става единствено. . символ на субективното. Той попада в плен на волната игра на асоциациите, на капризите на субективизма, на една деформираща архитектоника. Предметно-сетивното получава нова тоналност, „тъй като реалността на обекта се превръща в обикновен заместител на абстрактното и в изпълнител на орнаментални функции. Поради това и обектът може да бъде изнасилван и деформирван до безкрайност“ (Х. Брох).

През последното десетилетие абстракционизмът увеличи амбициите си, разпростря пипала и върху литературата. Той иска да осигури теоретико-познавателна база на своите експерименти, провеждайки ги под знака на едно най-ново, ултра-съвременно „художествено познание“. Най-странните негови творения се определят претенциозно като „шифър на модерната душа“, като адекватен израз на модерния човек. Защото този човек представлява едно. . . „несъществуващо, безформено, неосезаемо, но страдащо същество“ (Клод Мориак).

Под същия лозунг протича и „най-новата революция“ срещу традиционния роман във Франция, обявена от група млади автори, които издават кресливи манифести, погребват шумно старите ценности и заменят скъпоценния метал на „музейната класика“ с фалшиви монети. Най-дръзки представители на „новата школа“ разрушители на романа са Натали Сарот и Ален Роб-Грийе.

Натали Сарот представлява едно направление, което създава абстрактен роман в психологическа плоскост. На практика

Сарот не прави друго, освен да изолира психологическата „материя“ от каквато и да е конкретна човешка личност и да експериментира свободно с нея. Като взема под микроскоп и най-незабележимите „психологически амеби“ — неуловимо възникващите и изчезващи зачатъци от желания, намерения, влечения — Сарот предна-мерено отделя психологията от всякакъв конкретен индивидуален носител и конструира абстрактна проза, по аналогия на абстрактната живопис, която скъсва с обектите. Нейният лозунг е: „Да избавим читателя да не разсейва вниманието си чрез героите на прозведението!“

Сарот е ученичка на Пруст, който преди няколко десетилетия разработи естетиката на артистичния снобизъм и индивидуализъм в романа, изолирвайки своята проза от „скучната“ и „непознаваема“ външна реалност и подчинявайки я на капризния поток от субективни усещания и интуитивни видения. И все пак значителният художник Пруст не скъса докрай нишката с реалността. В многотомното си съчинение „По следите на загубеното време“, условно обозначено като роман, той се принуждава неведнъж да остави своите фигури да действуват самостоятелно и да излизат временно от подчинението си пред автора. В златната нишка на неговия спомен са сплетени десетки имена на живи същества, които са минали през детството и младостта на писателя и са запазили нещо от своите индивидуални черти в книгата. Ето защо и Сарот е недоволна от своя учител. Той ѝ се струва твърде боязлив, защото не е извършил до край ликвидацията на човешкия характер в романа. Тя именно ще отхвърли предразсъдъците, на които дори Пруст е робувал. В действителност тя изпразва от всякакво съдържание психологическия анализ и довежда до абсурд психологическия роман.

Докато Сарот завършва психологическия микроанализ с пълното му обезсмисляне и освобождаване от човешкия характер, който „пречи“, нейният колега Роб-Грийе върви по друг път към същата цел — разрушението на романа. Той пък изключва изобщо психологическия процес от своите книги и се занимава само с вещите, с пространствените измерения на нещата. Доколкото допуска хора в книгите си — те също присъствуват като роботи, като вещи. Оттук и определението на неговите експерименти с термина „шозизъм“ от френското chose — вещ. Окото на неговата белетристична фотокамера фиксира всички особености на предметната обстановка и ги разполага в романа без оглед на намекнатите или отсъствуващи изобщо човешки фигури. Защото самите фигури на хората са включени в „математиката на вещите“.

Публикуваният през 1957 г. роман „Jalousie“ е демонстрация на този „нов метод“. Самото заглавие крие двусмисленица, тъй като думата има двойно значение на френски (освен жалузи, рулетка на прозорец, тя означава и ревност). „Жалузите“ са свързани с обстановката на „действието“ — една вила в някаква бананова плантация, някъде в тропиците. А ревността е намек за една неразвита тема на романа, в който присъствува традиционният любовен триъгълник — съпруг, съпруга и домашен приятел, в случая съсед. Но вместо да се занимава с „банализирани“ любовни истории, Роб-Грийе предпочита да се съсредоточи върху „живота“ на вещите от домашния бит. На десетки страници той ни осведомява за разположението на вилата, за изгледа от терасата към двора, за градината и банановите плантации, за точното архитектурно оформление на вилата (тераса, спалня, кабинет, столова, кухня, баня) и за мебелите във всяка стая. Почти централно място романът отделя на колоната, която крепи югозападния ъгъл на покрива и през различните часове на деня мести сянката си. „Герои“ в романа са и банановите насаждения, за чийто ред в парцелите на плантацията е даден точен опис. И макар че самият разказ представлява твърде педантичен инвентарен списък на вещите в едно жилище, все пак, за по-голяма нагледност, към романа е приложен и „лагер-плана“ на вилата. Та геометричните възможности на словото са несравними с тези на архитектурната скица! Сега вече, след като целият текст и съдържание на книгата са отразени линейно и обозначени геометрически, със съответна нумерация на всяка вещ, нашата представа за „действуващите лица“ е закръглена.

А какво представляват хората, които Роб-Грийе ликвидира като главен обект на интерес от страна на белетриста, но които все пак са привлекли част от вниманието му поне като елементи на обстановката? Хората се движат като сенки или, по-точно, не се движат, а седят в креслата върху терасата, пият чай или вземат аперитив. Тяхната душевност е като геометрическа плоскост, без дълбочина, само с пространствени измерения. Заглавието на романа намеква за вероятната ревност на съпруга към съседа, тъй като между съседа и мадам А. през цялото време се долавя някаква близост, някаква интимна съгласуваност. Разбира се, това е повече съгласуваност на близкостоящи вещи, отколкото на човешки души.

Най-високата точка на експерименталторска „дързост“ обаче е начинът, по който се изразява присъствието на съпруга. Той — господин Х. — не се мярка никъде, той е безплътен, не е дори вещ. Че съществува,

заключаваме по прислужника, който поставя винаги три прибора на масата, или по третото кресло върху терасата. След като съседът и мадам А. са отпътували с колата до съседния град, прислужникът докладва нещо на някого — вероятно на господин Х. Но през цялото време този господин остава невидим. Може би почитателите на Роб-Грийе откриват тук голяма оригиналност, тъй като чрез подобна скрита картинка е загатното колко условно и излишно изобщо е присъствието на съпруга във вилата?

Наред с пропъждането на човешкия характер и психология върви и разлагането на сюжета, смъртта на действието в романа. Пространствените отношения се настаняват на мястото на сюжета. Или по израза на един критик: „Действието се променя в сцена, последователността във времето се сменя от непрекъснатост в пространството“. Преведено на понятен език, това означава, че авторът изоставя хронологията на събитията, тяхната последователност като редуващи се моменти и ги регистрира единствено според техните пространствени отражения. Ако например мадам А. в разстояние на един час ще напусне терасата и ще се премести в салона, а оттам ще влезе в банята, авторът няма да се занимава с последователността на нейните движения, ще спести тяхното изреждане, а ще ги маркира като положения в пространството.

„А. се намира върху терасата, на ъгъла на къщата, близо до четириъгълната колона, която крепи югозападния ъгъл на покрива. Тя се опира с две ръце върху парапета на южната страна, която се извишава над градината и над цялата долина. Двете опрени ръце се намират вляво и вдясно на същото разстояние от бедрата. Понеже А. е натоварила както единия, тъй и другия висок ток на своите обувки съответно с по половината от своята тежест, симетрията на цялото ѝ тяло е съвършена.“

Веднага след тази геометрическа конфигурация А. е заснета в нова поза, без всякакъв преход. „А. стои до един от затворените прозорци на салона, точно срещу пътя, който слиза от улицата надолу“.

В следващия момент обаче А. се оказва не в салона, а в банята. „А. е в банята, чиято врата към коридора е оставена полуотворена“. По отворената врата ще разберем, че А. е влязла през нея. После А. ще се озове пак върху терасата и то в съвсем друго време, в друг ден и час. И така — до края.

Очевидно Роб-Грийе е „революционер“ спрямо хронологическата последователност и връзки между събитията и нещата. Той свободно се прехвърля от вчера до днес и от днес след още няколко дни, карайки своя читател да разгадава ребуса на времето. И читателят насилва себе си, за да дочете до край едно конструирано и математически пресметнато съчинение, което е плод не на истинска новаторска необходимост, а на творческо безсилие и пустота. Подобни плетеници са предназначени за съвсем тесен кръг на преситени естети и сноби, които не знаят с какво да разсейват своята скука. Но такъв тип „нов роман“ ще бъде досаден дори за ситния буржоазен консуматор на книги, който винаги ще предпочете криминалния комикс или гъделичкащото еротическо четиво пред това фокусничество.

И все пак романите на Роб-Грийе не са просто екстравагантни странности върху картата на съвременната западна литература. Не случайно на тях се присъждат солидни награди и те се оценяват като прототип на „романа на бъдещето“. За „Jalousie“ авторът получи наградата на критиката във Франция. Това е линия на една литературна политика, която поощрява абстракционизма в различните му форми и се стреми да разшири влиянието му върху всички сектори на съвременното изкуство.

МИНКО НИКОЛОВ

ЕСТЕТИКАТА ПРЕД ГРОБА НА . . . „ИЗКУСТВОТО“?!

„Като професия изкуството днес е мъртво“
А. Елсен

За да си съставим известна представа за мътния водовъртеж от „проблеми“, в който са попаднали днес естетите от САЩ и от Канада, би било достатъчно да прелистим последните книжки на представителното американско тримесечно списание „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“. То е орган на американското дружество за естетика. Негов редактор е директорът на Кливландския музей на изкуството професор Томас Мънро, всепризнат главатар на съвременните американски естети.

В мартенския брой, в статията, озаглавена „Мерило за художествена критика в съвременното изкуство“ от Лестър Д. Лонгман се казва: „Не е ясно какво цениме най-много днес в изкуството. . . Тъй като се страхуваме, че всяко ясно определено мерило в изкуството би изглеждало догматично, ние предпочитаме анархия в критичното мислене“.

И в това няма нищо изненадващо. Нима „изкуството“, което изкарва от „дълбините“ на съзнанието само хаос от цветни петна, звуци или думи, би могло да се радва на добра оценка, ако не беше прогласен този произвол на критичното „мислене“? Липсата на сигурен критерий, отказът от основните естетически принципи, от които са се ръководили предишните художествени направления, „анархията“ на „мислите“ са единствено подходящата теоретическа гарнитура на абстракционизма. Така „изкуството“ започва да се смесва с рекламата и лечебните методи на психопатологията, с половия нагон и безсмислието.

В друга статия от същия брой под заглавие „Проблеми за преценка“ художественият критик Кийт С. Браун разглежда шумотевицата, която през последно време се вдигна около тъй наречената „сублимна“ реклама. „Преди около три години“, — пише Браун, „съобщението за експерименти със „сублимната реклама“ сложи начало на цял поток от тревожни уводни статии из ежедневниците. „Сублимната реклама“ използува механиката на свръхвъзприятията у човека, за да му се внушават идеи чрез въздействие върху подсъзнанието“. Тук, може би, е уместно да поясниме същността на „сублимната реклама“: на филмовия или телевизорен екран например се показва за една стотна от секундата образ, който зрителят няма дори да забележи, но който по-късно цял уж да окаже решаващо въздействие върху общото впечатление от прожектирания филм. Подобно нещо можело да се използува и в музиката, когато звук с много кратка трайност бъде вместен между тоновете на нормалната мелодия, или пък тон с много голяма височина, недоловим от обикновения слухов апарат, но възприемаем все пак подсъзнателно, който също се записва в мозъчния апарат и оказва въздействие върху общото впечатление от музикалната творба“ . . . Този вид „рекламиране“ — продължава К. Браун, „и неговото прилагане може да има огромни последствия за душевното здраве на нацията. . . “ Тук виждаме плодовете от теориите на Зигмунд Фройд и Юнг за подсъзнанието, намерили радушен прием в царството на всемогъщата и безскрупулна американска реклама. Интересното е, че и тези, които намират „сублимната реклама“ застрашителна, и тези, които я смятат полезна за „здравето на нацията“, не намират нищо лошо в това споровете им да се водят в името на. . . естетиката. Така психоаналитичната теория на изкуството се оказва в същото време и теория на рекламата, и теория на половите страсти, и теория на безсъзнателните действия. Нали в края на краищата „източникът“ бил един и същи?

Пол. Р. Фарнсуърт пък прокламира в статията си „Ефектът на участие в артистичните прояви“, следното: „Никой не ще отрече, че сравнително много малко жени се проявяват в областта на изкуствата. . . Някои мислители считат, че биологически жената е недостатъчно пригодена за артистични постижения. Но още по-интересно е, че склонностите към даден вид изкуство са указание за повече женственост или мъжественост у индивиди от двата пола. „Статистически проучвания“, — според П. Фарнсуърт „сочат, че пеене в или ходене на опера се предпочитат от жени или от женствени мъже; свирене на пиано, слушане на класическа музика също е указание за женственост или пък се предпочита главно от жени; писането или четенето на глас на стихотворения също е занимание, предпочитано от жени или от женствени мъже. . . От друга страна, слушане, композиране или изпълнение на джаз се предпочита от мъже или мъжествени жени; писане на романи и тяхното четене на ум, или изпълнението и слушането на народни песни е характерна дейност на мъже или мъжествени жени. . . “

Тези дълбокомислени заключения едва ли се нуждаят от коментар. . . Главният редактор на списанието — проф. Мънро — смята себе си и своите ученици за „натуралисти“, за последователи и на стария Иполит Тен. Но изглежда сътрудниците на неговото списание намират повече „смисъл“ в психоаналитичните размишления върху „мъжествените жени“ и „женствените мъже“, отколкото в стария „плурализъм“. Така „половият критерий“ за участие в изкуството се следва от друг „разбор“ — този път на поемата на Колридж „Кубла Хан“. Авторът на статията Шенинджър-Младши не скрива задоволството си, че поемата „налага психоаналитично интерпретиране. . . поради богатството, изобилието на сексуални символи“ . . . И авторът смята свое първо задължение „разгадаването“ на тези символи. Той сериозно — доколкото изобщо сериозно може да звучи това, намира в разкриването на „сескуалния порив“ задачите на литературната критика.

В статията пък от директора на музея на ултрамодерното изкуство „Саймон Гугенхайм“ — Джеймс Д. Суини, озаглавена „Нови насоки в рисуването“ се разглеждат основните тенденции в съвременното изкуство на западния свят. Авторът се стреми да намери благовидни оправдания за абстрактното „изкуство“. Той търси в принципа на „вечното новаторство“ подкрепа срещу „невежите“, „неподготвените“ читатели и зрители, които не могат да разгадаят „новото“. Суини пише: „Най-голямото препятствие за непосветения да оцени творбите на модерните художници е, че в изкуството всеки ден стават промени. Може ли такава неустановеност и непоследователност да изисква сериозно отношение към творчеството или оформения характер на твореца? Отговорът е много прост: работата на художника е да се изявява, а не да повтаря това, което вече е било казано.“ Или както Жан Кокто се изразява: „Човекът на изкуството трябва да бъде като щрек щом вече от дървото е паднала една художествена творба, да не продължава да разтърсва същото дърво, защото ще паднат само съвсем подобни плодове. . . “

Подтекстът на тези думи е: художникът може и да нехае за интересите на „непосветената публика“. Той няма защо да се учи от разбираемото изкуство на миналото, тъй като — колкото и да друса старото дърво на изкуството, няма да паднат „оригинални“ плодове. Ето защо творецът трябва да вярва единствено на собствената си изява, да търси дълбокото и таинственото в душата си.

В „подкрепа“ на тези твърдения, в юнския брой на същото американско философско-естетическо списание са поместени шест репродукции от творби на съвременни ултрамодерни художници и скулптори: картината на Уйлем Де Кунинг — „Жена I“, — представлява хаотична смесица от безформени плоскости, в единия край на която личат две черни очи и една съблазнителна усмивка под тях, подобно на тези рисунки, които учениците от първоначалното училище чертаят по стените, когато искат да окарикатурят някоя своя учителка. Една скулптурна творба от Ричард Липолд — „Вариации; 7: Пълнолуние“, представлява геометрична игра от опънати метални кабели в триъгълни и квадратни форми. А друга скулптурна творба, представляваща един стар, изваден от употреба бойлер, към когото са споени с оксижен ръждясали тръби, напомнящи ръце и крака, а в средата — една стара пишуща машина, е наречен „Секретарката“, и е дело на Ричард Станкиевиц.

В същия брой се намират и други теоретико-естетически размишления, твърде характерни за безпътицата, в която се намира американското изкуство. В самото начало на статията на Алберт Елсен — „Ролята на съвременния творец“, се прави недвусмислената декларация: „Като професия изкуството днес е мъртво“. Авторът прави исторически преглед на развитието на изкуствата от дълбока древност до днес, като отбелязва със съжаление: „В миналото ролята на художника, писателя или артиста бе ясно определена. Той служеше на царя, епископа или графа. Понякога той биваше магьосник или астролог, шут, конферансие или посланик. Някои от неговите предишни функции сега са присвоени от други хора. . . Едно време изкуството беше професия, днес то е призвание, за което се гладува. . . Художникът днес няма бог, на който да служи. Докато в средните векове се забелязваше публично възхищение от личността на човека на изкуството, днес, с редки изключения той живее в забвение до смъртта си. . . “ Има наистина твърде искрени признания в тази статия, които ясно илюстрират изказаната преди повече от столетие мисъл на Маркс, че капитализмът е чужд и враждебен на изкуството. Авторът все пак е пропуснал да добави, че когато понявга забвението изкуствено се разпръсква след смъртта на отделни художници и те се възвеличават извън всяка мярка, от таблата им, захвърлени дотогава по мансарди и сутерени, започват да трупат богатства. . . търговците на картини, познаващи цената на рекламно поддържаната „мода“.

Статията на Джейкъб Корг, под заглавие „Модерната техника на стиха в Пустата земя“ — започва с думите на Бодлер: „Красивото е винаги чудновато“. В статията си авторът разглежда известната творба на Т. С. Елиот. Той се възхищава от нейните приумици, като изтъква, че

„Пустата земя“ наподобява „техническите експерименти на кубистите, футуристите, дадаистите и сюрреалистите“. Не е излишно да процитираме един пасаж от тази статия, който твърде очебийно ще ни покаже как представителите на „естетическата критика“ в САЩ днес се „справят“ с „винаги чудноватите“ литературни факти. Впрочем, ето от какво се възхищава критикът Корг: „В „Игра на шах“, жените-героини говорят с въображаеми хора. А в „Погребение на мъртвите“ — третата част от творбата, има прекрасни елементи на сюрреализъм като например въпроса на Стетсън:

Онзи труп, който посади миналата година в твоята градина
започна ли вече да никне? Дали ще се разцъфне той таз година?

Или пък в последната част — Какво каза гръмотевицата,
която започва тъй:
Жена една опъна здраво черните си власи
и засвири нежна музика по тези струни.
А обикновените лондончани от XX век
стават част от масата, загубени души,
които Данте вижда през оградата на Ада“.

Достатъчно е човек да надзърне в илюстрациите на списанието или да прочете примерите от „Пустата земя“, за да се увери в истинското значение на проклamираната „анархия в критичното мислене“. Дори „анархията“ се оказва метод, когато трябва да се оправдаят „скулптурните композиции“ от бойлер и ръждясали тръби или пък великите сюрреалистични открития в поезията:

„Онзи труп, който посади миналата година, започна ли вече да никне?“

Разбира се, не всички съвременни американски и канадски естети са застъпници на ултрамодерното изкуство. Между тях има и „по-консервативни“. Те обаче ограничават консерватизма си до добре известния мистицизъм, до вярата в „отвъдния свят“ и второто пришествие. . .

А Е. Д. Денърд разглежда „Парсифал като воля и идея“. В нея авторът пише: „В тази опера Вагнер пада на колене, плачейки в подножието на светия кръст. Очевиден е литургичният символизъм в нея. Както в измиването на краката на Парсифал, така и в кръщението на Кундри и в издигането на светата чаша Грал пък личат преки заимствувания от християнското верую, от библията и от Апокрифа. . . В нея има една вълнуваща смесица от езичество и християнство, с умели заимствувания от църковната музика през вековете, за което можем само да му бъдем благодарни. . . Освен това, той ловко съчетава Шопенхауер, Буда и Христос във вечния стремеж на човека за отричане от земните наслади и копнеж за красивия покой на другия свят. . .“

И в тази статия се вижда едно „нежно“ примирително и мечтателно възвеличаване на мистицизма в изкуството, на псевдогероичното, на страданието като изкупление и на християнско-буржоазното схващане за ролята на покаянието и очистението. „Въоръжена“ с бойлеровата скулптура и с поезията на посадените трупове, американската култура не се отказва и от ръждясалите копия на католицизма. Според добре познатите ни думи на един наш литературен герой: „С дявола сме добре, пък защо да не ударим един кръст и на бога. . .“

. . . Взехме извадки от няколко статии, поместени в последните книжки на централното списание за естетика и художествена критика в САЩ. Те твърде красноречиво показват истинското лице на съвременната американска естетика, която претендира за ръководно място в западния свят.

ИЛИЯ РИЛСКИ

☆

ПЛОДОТВОРНА СЛАВИСТИЧНА СРЕЩА

От 11 до 16 ноември т. г. в София се състоя съвещание на Международния комитет на славистите. В продължение на шест дни едни от най-изтъкнатите представители на славистичната мисъл в света водиха творчески разговори, беседваха, разискваха, за да набележат и формулират най-актуалните проблеми на славистиката.

Пряката цел на съвещанието бе да обсъди проблематиката и тематиката за предстоящия пети международен конгрес, който ще се състои в София през 1963 година. Като домакини на съвещанието и на предстоящия конгрес, на българските слависти се падна задължението да изработят проект на проблемите и темите, който да послужи като основа при обсъждането. Проектът бе съставен и своевременно разпратен до националните комитети на славистите в отделните страни, за да бъде обсъден от всички учени, занимаващи се с проблемите на славистиката. Съвещанието показа, че интересът към тематичната програма на бъдещия конгрес е извънредно голям и че учените от славянските и неславянските страни, които се занимават с едни или други въпроси на славянознанието, се готвят да вземат активно участие в бъдещия конгрес, за да бъде хвърлена нова светлина върху най-важните проблеми на славистичната наука.

Преди да започнат разискванията, досегашният председател на Международния комитет на славистите акад. В. Виноградов изнесе обстоен доклад за резултатите от четвъртия конгрес, състоял се в Москва през 1958 година. Той се спря на основната проблематика, която е била в центъра на конгресната работа, изводите, до които се е стигнало при изследването и дискутирането на отделните въпроси. Въз основа работата и изводите на Московския конгрес акад. Виноградов посочи и някои от основните научни задачи и организационни мероприятия, с решението на които трябва да се заемат както съвещанието, така и учените от всички страни, за да се направи нова плодотворна крачка в развитието на славистичната мисъл. Докладът бе посрещнат с интерес и послужи като ръководно начало в по-нататъшната работа на съвещанието.

При обсъждането на проблематиката и тематиката всички делегации взеха дейно участие, изказаха своите мнения, доводи и съображения в дух на взаимно уважение и търсене на научната истина. Много от делегатите направиха предложения за разширяване на някои въпроси от отделните научни области, за уточняване на формулировките, за степенуване на многобройните проблеми, за насочване на вниманието към някои нови моменти в развитието на науката и т. н. и т. н.

Несъмнени бяха усилията и желанието на всички участвуващи да бъдат по-точно определени и формулирани и общите и специалните въпроси на славистичната наука, които в предстоящите няколко години ще бъдат предмет на изследвания от учените в различните страни.

След делово и творческо обсъждане единодушно бе приета проблематиката и тематиката, обхващащи над 150 заглавия, разпределени в три основни секции — езиковедска, литературоведска, литературно-лингвистична. Съответно място заеха и проблемите на славянския фолклор, на славянската етнография и история.

Очевидно тук няма възможност да бъдат посочени всички теми, които ще бъдат обект на изследвания, доклади, научни съобщения и т. н. Набелязаните теми засягат както общо методологически и теоретически проблеми, така и по-специални въпроси из различните области на славянската филология, третират материя както от далечното историческо минало, така и от най-ново време.

Така в областта на езикознанието определената проблематика обхваща сравнително-историческо и типологическо изследване на славянските езици, взаимодействието на славянските и неславянските езици, както и въпросите на приложното езикознание. Тук са предвидени множество теми по въпросите на старобългарския език, на историческата граматика, на славянската диалектология, на периодизацията на славянските езици,

на общите и специфичните закономерности на тяхното развитие, на класификацията на съвременните славянски езици, на общославянския лингвистичен атлас, на славянската ономастика, на структурните и математически методи на изследване на славянските езици, на машинния превод и още много и много други въпроси от различните области на славянското езикознание.

Основните литературоведчески проблеми засягат взаимоотношенията между славянските литератури, между славянските и неславянските литератури, както и ролята на славянските литератури в световната литература. В кръга на тази проблематика са набелязани множество теми с по-общ теоретичен и методологически характер, както и по-специални теми от различните периоди на многовековното развитие на славянските литератури. Тук на първо място стоят темите: Мястото, ролята и значението на славянските литератури в световния литературен процес; Общи закономерности в развитието на славянските и неславянските литератури; Сравнително-историческо изучаване на славянските литератури; Ролята на междуславянските връзки в развитието на отделните славянски литератури; Приносът на славянството в развитието на естетическата мисъл; Националните традиции и развитието на социалистическия реализъм в славянските литератури и др.

В отделните подсекции са предвидени теми, които засягат историческото развитие на славянските литератури, литературните течения, някои характерни литературни явления и т. н. В подсекцията за славянски литератури до края на XVII век са застъпени въпросите: значение на делото на Кирил и Методий в развитието на славянската култура; възникване на славянската писменост, взаимоотношение между старите славянски литератури; художествените методи в старите славянски литератури; съотношението на жанровете и средствата на изобразителността в славянските литератури до XVII век; старославянската публицистика като предмет на литературознанието и значението на художественото начало в нея; идейните и художествените традиции на литературата на Киевска Русия в средновековната руска, украинска и белоруска литература; своеобразие и развитие на Ренесанса и хуманизма в славянските литератури; старите славянски литератури и съвременността и др. В подсекцията за славянски литератури през XVIII—XIX век се предвиждат темите: Съотношение на просветителството в славянските и западните страни; Преромантизъм и романтизъм в славянските литератури; Произход и етапи в развитието на реализма в славянските литератури; Сатиричното направление и неговото значение за развитието на реализма; Основни проблеми на романа и драмата в славянските литератури; Въздействието на руската класическа литература върху другите славянски литератури; Идейното наследство на руските революционни демократи и значението му за развитието на славянските литератури; Зараждането на работническа тематика в славянските литератури; Идеята за славянската взаимност и солидарност в славянските литератури през XIX век; Славянски теми в неславянските литератури; Ролята на славянската филология в развитието на славянската култура; Значението и ролята на най-известните славянски писатели през XIX век в световния литературен процес и др. Не малко внимание е отделено на проблемите на съвременните славянски литератури: особености на реализма в славянските литератури през XX в., предшественици на социалистическия реализъм в славянските литератури и закономерности в неговото развитие; традиции и новаторство в съвременните славянски литератури; концепцията за хуманизма в славянските литератури в светлината на идейните проблеми на нашето време; жанрово и стилово разнообразие, проблема за героя, сатирата в съвременните славянски литератури; славянските литератури и Великата октомврийска революция; мястото на съветската литература в световния литературен процес; проблеми на символизма и модернизма в славянските литератури; зараждане и развитие на марксическата критика и литературната теория в славянските страни и борбата против декаданса; нови форми на литературни взаимовръзки между страните с народна демокрация и тяхното значение за развитието на славянските литератури и др.

Значително място заемат и проблемите на народното поетическо творчество, засягащи както проучването на взаимните връзки в миналото, така и съвременното състояние на фолклора на славяните: фолклорът на славянските народи в епохата на освободителната борба против фашизма; работническият фолклор у славянските народи; художественият метод в славянското народно творчество; взаимоотношение на традиционния и съвременния фолклор; историческо развитие и произход на фолклорните жанрове; проблеми на епоса, приказката, пословиците, гатанките, лирическата песен; въпроси на историята на славянския фолклор и др.

В специалната литературно-лингвистична секция се предвижда да бъдат разработени проблемите на историческата поетика и стилистика на славянските литера-

тури, на езика на художествената литература и стила на писателя, на стихознанието, художествения превод, терминологията и литературните речници и още много други по-специални въпроси.

На предстоящия конгрес за пръв път се предвижда да бъдат застъпени и някои по-основни теми из областта на славянската история: като Славянски етногенезис; Образуване на славянските държави; Революционни и национално-освободителни движения на славянските народи; Великата октомврийска революция и славянските народи и др.

Набелязаната проблематика и тематика несъмнено представлява интерес за специалистите от различните области на славистиката, както и за хората, които живеят непосредно с въпросите на текущия литературен живот, които работят за правилното осветление на теоретическите и практическите проблеми на съвременната художествена литература, на езика, поетиката и стилистиката.

На съвещанието бяха направени и доклади за работата на различните комисии, избрани на конгреса в Москва, и бяха дадени указания за тяхната бъдеща работа.

Датата на предстоящия пети международен конгрес съвпада с 1100 годишнината от създаването на славянската писменост, което още повече задължава да бъдат положени сериозни усилия от всички, за да стане той нова ярка проява на творческата научна мисъл, да даде нов принос в осветляване културно-историческите, езиковите и литературните проблеми на славянските народи.

Няколкодневните разговори отново потвърдиха голямата необходимост от личен контакт между учените от съответните области, от непосредна обмяна на мнения за правилното поставяне и изясняване на проблемите на науката. В дните на съвещанието бе истинско удоволствие човек да слуша как над 50 учени от 14 различни страни, независимо от различието в политически убеждения, живеят с едни и същи научни проблеми, стремят се, макар и от различни позиции, да осветлят общите и специални въпроси на славистиката.

Българските учени с радост посрещнаха своите колеги от другите страни и са особено доволни, че имаха възможност да чуят както при официалните разисквания, така и при личните срещи и разговори мнения и становища по занимаващите ги научни проблеми, да видят насоката на научните търсения в най-ново време. Някои от чуждестранните учени изнесоха доклади в академията и университета и по този начин дадоха възможност на по-широк кръг от нашата научна общественост да се запознае с резултатите от техните научни изследвания.

Няма съмнение, че непосредното общение между учените от различните страни е най-добро средство за взаимно опознаване и разбиране, за откровена размяна на мнения, което е основна предпоставка за правилното развитие на науката, за обединение на хората в името на научната истина, на културния напредък, на мира между народите. Уверени сме, че и следващите срещи, както и самия конгрес на славистите от целия свят ще допринесат твърде много в това отношение.

ГЕОРГИ ДИМОВ

☆

ОБСЪЖДАНЕ НА МОНОГРАФИЯ ЗА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

В две заседания — на 29 септември и 13 октомври т. г. Научният съвет при Института за литература в разширен състав обсъди труда на Александър Ничев върху Алеко Константинов. Трудът има монографичен характер и обхваща следните раздели: Увод: Биография; Литературни опити; До Чикаго и назад; Бай Ганю; Фейлетони; Поетика; Алеко Константинов и българската социалдемокрация.

Рецензентите Емил Стефанов и Розалия Ликова оценяват работата на Ничев като първа обстойна научна монография върху живота и творчеството на големия наш писател. Те виждат нейните положителни качества както в събирането на ценен и в много отношения нов фактически материал, така и в анализа на този материал. „Навсякъде в книгата си Ничев е разяснил внимателно, подробно, с нужните аргументи идейно-политическото развитие на Алеко — подчертава Емил Стефанов. — За пръв път в нашата литературна история широко и задълбочено са разгледани и обяснени идейните позиции на Алеко“.

Като дават висока оценка на работата, рецензентите същевременно сочат и някои незадоволително решени въпроси в нея, например характеристиката на „Бай Ганю“, разгледан не като единно произведение, а като сборник от очерци, недостатъчното свързване на Алеко с нашите литературни традиции, слабости на естетическия анализ на места и пр.

В разискванията взеха участие 9 души, които поставиха интересни въпроси около методологията и жанра на литературното изследване, вземайки повод от предлагания труд.

Минко Николов изтъкна, че книгата на Ничев е резултат на дългогодишно занимание с наследството на писателя. Тя е богато документирана, някои от материалите са открити от самия изследвач. Ничев дава широкия исторически фон, на който възникват много от актуалните проблеми в творчеството на Алеко.

Николов обаче не се съгласява изцяло с оценката на труда, която се съдържа в рецензиите. Според него техният тон е твърде апологитичен. Той оспорва отрицателната характеристика, която Ничев е дал на други изследвания върху Алеко, смята, че авторът на монографията няма основание да гледа така пренебрежително на предшествуващите неговия труд статии, студии и портрети за Алеко. Според Николов художественият анализ на Ничев е непълноценен и често пъти елементарен. Изследвачът прави подробен разбор на всички места в книгите на Алеко, пасаж по пасаж, фраза по фраза, което довежда до издребняване и микроскопичност на анализа. В подробностите се загубва авторовият образ.

Пантелей Зарев се спря на задачата, която си е поставил Ничев. Тази задача не е съвсем ясна в смисъл, че не се разбира достатъчно дали Ничев е искал да събере материали за един автор и да ги групира или пък се е стремил да създаде образа на един художник. Поради това са се получили редица неясноти и неравномерности. Книгата започва с богато въведение за биографията на писателя, но тази биография не е подчинена на една основна цел — да се извае образът на твореца. В главата за фейлетоните се получава впечатление повече за коментар, а не за анализ на произведенията. Авторът сякаш ни подпомага да си спомним съдържанието, изчерпва творческата история на отделните фейлетони, но не ни дава да почувствуваме тяхното художествено своеобразие. Изобщо анализът на Ничев раздробява произведенията и води към емпиризъм, което пречи за цялостно възприемане на личността на писателя. Според Зарев, преди да се отпечата, трудът трябва да претърпи сериозна преработка.

Кръстьо Генов се съгласи с дадената преценка за работата. Ничев предлага интересен труд — каза той — който заслужава от наша страна уважение и изисква усилия да му помогнем. Според Генов авторът на монографията има повече възможности като изследвач от тези, които е проявил в труда си. Тук той се е увлякъл повече, отколкото би следвало,

по фактическия материал, в едно описателско третиране на материала. В главата „Литературни опити“ Ничев е похабил много усилия и място, за да се занимава с Алекови произведения, които нямат съществено значение за творческия път на художника. Той разглежда едно по едно тези произведения — вместо да тръгне по пътя на обобщението. В други глави като главата за пътеписа „До Чикаго и назад“ Ничев се спира подробно на някои формални особености, а не засяга достатъчно основното — как Алеко реагира на действителността, как я възсъздава творчески.

Георги Цанев сподели впечатленията си, че това е сериозен труд, написан много добросъвестно, плод на дълготодишно изследване. В него са събрани ценни материали, неизвестни данни за биографията на Алеко, писма и пр. Ничев се е стремил да разгледа наследството на писателя на по-високо равнище на художествения анализ. Но именно тук той е допуснал голяма слабост, като е отхвърлил почти всичко писано преди него върху Алеко. Той не е взел аргументирано критично отношение към литературата върху Алеко, а просто е отхвърлил голямата част от нея. Фактически обаче в своето изследване той доразширява и доразвива много от съществуващите оценки, като на места прибавя и нещо свое.

Цанев се спря подробно на централната глава на монографията — за „Бай Ганю“. Според него тази глава страда от основни слабости. В нея има някои ценни моменти — проследяване на прототиповете на бай Ганю и пр., но по същество повечето от нещата са отбелязани още преди Ничев. Погрешна е тезата на Ничев, че „Бай Ганю“ е сборник от разкази, а не цялостно произведение. В действителност отделните разкази са свързани в единно цяло, образът на бай Ганю е обрисуван от различни страни, показан е от Алеко в развитие.

Анализът страда от елементарност — момент по момент Ничев анализира разказите и предава тяхното съдържание, което не е необходимо. Той не е успял да хване и внуши на читателя по-едрите черти от образа на писателя. В монографията тоя образ липсва.

Велчо Велчев дава положителна оценка на труда като цяло. Работата е широко замислена, плод на продължителен и задълбочен интерес, авторът се стреми да даде капитално изследване за един класик на българската литература. Той пуска в обращение редица нови факти, осветяващи живота и делото на писателя. Въпреки изобилието от факти обаче, това не е фактографски труд, напротив, фактите са оползотворени с оглед на изясняване живота и делото на писателя. В изследователския маниер на Ничев се налага една аналитичност, внасят се цели нови раздели — за идеологията на Алеко, за поетиката, за отношението на социалдемокрацията към писателя и пр. Успешни са усилията да се осветлят историческите корени на произведенията на Алеко. Помалък успех бележи Ничев при изясняване на самите произведения като изкуство. Той не винаги прави необходимото, за да се види как от жизнения материал се минава към художествената типизация. В анализа на „Бай Ганю“ твърде е натежала творческата история на книгата за сметка на литературния момент. Велчев също оспори мнението на Ничев за характера на произведението като сборник от разкази. Бай Ганю е събирателен социален тип — с настояще положение и бъдещо развитие.

Общата характеристика на Велчев е, че трудът на Ничев е принос и по-висока степен в досегашната литература за Алеко.

Христо Дудевски подчертава качествата на изследването и изрази убеждението, че на Ничев би трябвало да се възложи написването на един летопис за Алеко, защото той фактически е свършил значителната работа по него. Дудевски се спря подробно на някои конкретни моменти в труда и направи бележки върху редица формулировки, оценки и твърдения. Той изтъкна необходимостта да се вземе конкретно отношение към някои работи в литературата върху Алеко, предшествуващи монографията на Ничев, например към статиите на Боян Пенев. При перспективата за отпечатване на труда Дудевски вижда две възможности пред автора: да се съкратят известни материали и да се подобри трудът с оглед да се открои по-добре литературният портрет на Алеко. Другата възможност е материалът в сегашния си вид да се прегрупира така, че да стане „Материали и изследвания за Алеко“ и по-късно вече авторът на тези материали да заработи върху една монография за Алеко.

Боян Ничев припомни разностранните занимания на Ничев с Алеко, които сега са обединени в такъв сериозен труд. В огромния материал обаче, с който борави, Ничев не е успял да изплува достатъчно, задълбал се е на места в извънредно подробни езикови анализи. Алеко е разгледан доста откъснато от нашия литературен процес, а той трябва да се съпостави с най-големи сатирици на литературата, дори от европейски мащаб. Същото важи за „Бай Ганю“. В своя анализ Ал. Ничев не е навлязъл в своеобразието на произведението, не е изследвал особеностите на неговия жанр, не е сравнил образа, създаден от Алеко, с други книги от подобен род. Пред Ал. Ничев

стои една много трудна задача — да изведе главата за сатирата на съвременното равнище на теорията за сатирата. Без постановка е останал и въпросът за националната специфика и отличителност на смеха, на хумора у Алеко.

Иван Цветков засегна три основни проблема: за жанра на литературното изследване, за методологията на изследването и за мястото, което трябва да заема един писател в такова изследване по отношение на родната литература.

Според Цветков работата няма характер на истинска монография, а представлява сбор от отделни изследвания, обхващащи отделните важни аспекти на Алековото творчество. Липсва обаче обща концепция, която да споява целия разностранен материал. Подробната биография на Алеко например е свързана твърде малко с Алеко художника, Алеко твореца.

В методологията на Ничев има увлечение по фактография и биографизъм, което води до изпускане на същественото, до липса на обобщение. Авторът иска да използува всеки възможен факт и това препречва погледа му за значителното. Цветков вижда ценността на работата по-скоро в издирването на нови факти и материали, отколкото в една нова концепция и ново тълкуване на Алеко.

Стоян Каролев също разкритикува увода на монографията, в който е дадена невярна обща характеристика на други автори, работили в тази област. Абсурдно е например да се твърди, че идеологията на Алеко е „тера инкогнита“, когато именно тя е доста добре изяснена.

Главата за „Бай Ганю“ е доста разхвърляна, страда от композиционни недостатъци. Между отделните пасажи не винаги има вътрешна, логическа връзка. Авторът трябва сериозно да помисли върху плана на своето изложение и начин на разглеждане. Той изпуска такива важни въпроси като начина на типизация, хиперболизацията, характера на смеха. Каролев също посочи, че „Бай Ганю“ следва да се разбира като единно произведение, написано в един своеобразен жанр. Големите писатели често създават свои жанрове, а не робуват на съществуващите канони.

Ако се оформи като монография, трудът трябва да се освободи от тежестта на ненужния материал, за да се почувствува по-добре авторовият образ.

След изказванията авторът на труда Александър Ничев взе отношение към направените изказвания. Той прие някои конкретни бележки, като оспори общата оценка за неговия труд, направена в изказванията на проф. Георги Цанев, Пантелей Зарев, Минко Николов и някои други другари. Според Ничев тази оценка се основава на впечатления от отделни глави и тя не отразява действителното положение, тъй като не е проучен и прочетен трудът изцяло. Ничев развн някои собствени мнения за методологията на литературното изследване и за характера на литературния анализ, защищавайки своята монография и отхвърляйки категорично всички обвинения в дребнавост и микроскопичност на неговия разбор.

Председателствуващият Георги Димов приключи разискванията с обобщение. Той изтъкна, че работата на Ничев е събудила голям интерес, към нея са взели отношение много другари, обсъждането е минало на високо равнище. Трудът е оценен по достойнство. Авторът обаче не оцени достатъчно бележките, които му се направиха. Той не взе предвид обстоятелството, че предлаганите за печат трудове се подлагат в института на много сериозна критика. В бъдещата си работа върху своята монография Ничев трябва да задълбочи анализа си, като се стреми към синтез на авторовия образ, за да изпъкнат по-добре особеностите на Алеко като хуморист и сатирик. Центърът трябва да падне върху главите за „Бай Ганю“ и за фейлетоните.

След преработката трудът ще бъде докладван пред тесния състав на Научния съвет за вземане решение по отпечатването му.

☆

ОБСЪЖДАНЕ НА СБОРНИК ЗА КАРАВЕЛОВ

На 4 и 15 октомври 1960 г. в Секцията по българска литература до Освобождението продължи обсъждането на материалите за сборника, посветен на Любен Каравелов. Многообразно и богато, все още недостатъчно проучено и осветлено, творческото дело на редактора на „Свобода“ предоставя за изследване интересни проблеми из областта на литературата, публицистиката, фолклора, етнографията, езикознанието. Това в значителна степен предопределя не само разнообразието на темите, които ще бъдат включени в сборника, но и стремежа към оригиналност в разработката им. Статията на Светла Гюрова например „Любен Каравелов като

редактор на П. Хитовата книга „Моето пътуване по Стара планина“ е сполучлив опит чрез Хитовите мемоари да се даде правдива представа за редакторския маниер на Каравелов. Съпоставяйки оригинала на произведението и първата му редакция, направена от П. Берковски, с отпечатания през 1873 г. текст, авторката идва до извода, че Каравелов, без да внася промени в съдържанието, прави творчески „корекции“ на езика, композицията, образността и социалната заостреност на творбата. Заедно с проследяването на редакторската работа над Мемоарите Гюрова дава представа и за произведението като цялост, за проявения интерес към него в някои славянски страни и за мястото, което заема в българската възрожденска литература. Изтъквайки неоспоримите достойнства на статията, които посочиха в изказванията си и проф. М. Арнаудов и проф. П. Динеков, рецензентът Дочо Леков изказа пожелание да се наблегне повече на онези Каравелови допълнения, които имат социален и политически характер, да се разшири заключителната част на работата и да се внесе единство в библиографските бележки.

Нови въпроси в студията „Любен Каравелов в развитието на сръбската реалистична белетристика“ разработва и Илия Конев. Затова още в уводните си думи рецензентът Боян Ничев посочи „голямата навременност на поставената тема и научната актуалност на свързаните с нея проблеми“. Характерът на изследването е наложил естественото му разграничаване на две части: определяне състоянието на сръбската литература преди Каравелов и посочване мястото на българския писател в развоя на сръбския реализъм. Като характеризира сръбската литература обаче, авторът, според Ничев, се е позовал и е възприел становища от някои стари проучвания и статии, чужди на съвременната методология. По-сполучлива според рецензента е втората част на студията с интересните си съпоставки между образи от произведения на Яков Игнятович и Янко Веселинович са образа на Любомир Калмич от „Крива ли е съдбата?“. Ничев намира обаче, че не е изтъкната достатъчно ясно приемствената връзка между художественото дело на Каравелов и творбите на предшествуващите го сръбски писатели, поради което, както и поради някои други недостатъци на изследването, то е лишено до голяма степен от конкретно-исторически подход към разглежданите проблеми. Общата оценка на рецензента за студията, независимо от сериозните критични бележки, е, че „тя е ценна с приведения в нея материал, с библиографските данни, които дава нейният автор“.

В изказването си проф. М. Арнаудов изтъкна, че Илия Конев е прав в твърденията си за огромните заслуги на Каравелов в развитието на сръбската литература. Той смята, че изследването му е задълбочено, изнася нови факти и е критически издържано. Проф. П. Динеков, Лиляна Минкова и Дочо Леков, като изказаха съгласие с рецензията на Ничев и изтъкнаха ценните страни на студията, направиха известни забележки във връзка с композицията и необходимостта от по-широкото разгръщане на някои от поставените въпроси.

Илия Конев се съгласи с някои от критичните бележки, но оспори значителна част от бележките на рецензента.

Изследването на Дочо Леков „Сътрудничеството на Любен Каравелов в българския периодичен печат до Освобождението“ е насочено преди всичко към установяването на нови Каравелови публикации, анонимни и с инициали, във възрожденските ни вестници и списания. В обстойната си рецензия проф. Г. Боршуков одобри метода на Леков чрез идейно-тематични и езикови съпоставки да се обоснове авторството на редактора на „Свобода“ над статии, дописки и художествени произведения. Той приема за убедителни доказателствата на автора за прякото сътрудничество на Каравелов във вестниците на Славейков „Гайда“ и „Македония“, но намира, че един по-задълбочен филологически подход към разглежданите материали би придал на правилните предположения на автора още по-голяма убедителност. След като изтъкна, че посочените в студията публикации във вестниците „Нардност“ , „Дунавска зора“ „Български глас“ могат действително да се приемат за Каравелови, рецензентът се спря на въпроса за участието на Л. Каравелов като редактор и сътрудник в списването на в. „Балкан“. Докато доводите на Леков обаче за статията в бр. 1, г. I, 24. IX. 1875, озаглавена „Белград, 12 септември“ са напълно убедителни, относно статията „Букурещ , 8 октомврия 1875“ в бр. 2, г. I. 9. X. 1875 на вестника е необходимо да се привлекат допълнителни езикови данни. Проф. Г. Боршуков се противопостави на предположението за сътрудничеството на Каравелов във в. „Стара планина“, към което и самият автор на студията се отнася твърде въздържано. Някои от изказалите се, след като се съгласиха с положителната оценка на рецензента, направиха известни възражения и критични бележки. Акад. М. Димитров и Илия Конев смятат, че сътрудничеството на Л. Каравелов във в. „Македония“ е само косвено, т. е. чрез препечатване на материали от „Свобода“ и „Независимост“ в Славейковия вестник.

Конев изказа съгласие с рецензента, че в. „Стара планина“ ни дава данни само за огромното влияние, което упражнява талантливият възрожденски писател върху своите съвременници, но не и за авторството над някои от стихотворенията, отпечатани през 1876 и началото на 1877 г. в страниците на вестника. Авторът на изследването изрази съгласие с част от критичните бележки. Той се противопостави обаче на мнението на акад. М. Димитров и Ил. Конев, че не може да се говори за пряко сътрудничество на Каравелов в „Македония“, тъй като посочените идейно-тематични и езикови съпоставки, които биха могли да се разширят, подкрепят напълно предположенията му.

Представеното за обсъждане изследване на Стефка Таринска „Знаеш ли ти кои сме?“ и Каравеловият фейлетон“ поставя и разработва някои твърде интересни въпроси из областта на фейлетонния жанр. Докато в първия си дял то разглежда идейно-тематичния характер и особеностите на фейлетоните, отпечатани в „Свобода“ и „Независимост“, втората и третата част са посветени на спецификата на фейлетона изобщо и на своеобразието на Каравеловия фейлетон. Рецензията на Цвета Унджиева посочи ценните обобщения и изводи, до които е достигнала Таринска. Авторката анализира конкретни фейлетони от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“, за да изтъкне идейно-художественото им своеобразие, посочва естествената им връзка със статията и идва до извода, че при Каравелов може да се говори за сюжетен и безсюжетен фейлетон. Унджиева смята обаче, че все още „остава открит, нерешен въпросът за литературната стойност на статията с фейлетонни елементи, на публицистичния фейлетон, от една страна, и на сюжетния фейлетон, от друга“. Тя е на мнение, че някои интересни наблюдения от първата част на студията могат да се доразвият, а тематичният обзор на рубриката да се сведе до минимум.

Проф. Г. Боршуков и проф. П. Динеков подчертаха, че поставените проблеми в изследването са крайно интересни, но същевременно трудни за разрешаване, тъй като теоретическите изследвания за фейлетона като жанр са твърде малко. Въпреки това проф. Динеков смята, че студията има неоспорима стойност за определяне особеностите на българския фейлетон в началния етап от неговото развитие. Той намира само, че е недостатъчно аргументирана онази част от работата, която разглежда въпроса за безсюжетния фейлетон. Теоретическите достойнства на изследването бяха изтъкнати и от Г. Димов. Стефка Таринска възприе препоръката за преработване и допълване на някои делове от изследването си, като изтъкна, че макар да е недостатъчно обосновано от нея, разграничаването на фейлетоните в зависимост от сюжета, наблюденията ѝ над рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ я насочват с основание към подобен извод.

Обсъдена бе и статията на Христо Капитанов „Публицистиката на Любен Каравелов на румънски език“. Рецензентът проф. П. Динеков посочи основните моменти, които поставя авторът, подчертавайки стойността на работата в изнасянето на нови интересни данни от публицистиката на Л. Каравелов във в. „Либертатя“. Той счита, че е необходимо да се внесат в нея известни композиционни промени, като се въведе единство между библиографския преглед в първата част на статията и тематичния анализ във втората, да се направят известни съкращения и се уточнят някои формулировки. Рецензентът изказва съмнение относно авторството на отделни материали, които се посочват от Капитанов като Каравелови. Илия Конев, Цвета Унджиева и Дочо Леков направиха някои конкретни критични бележки по статията. Конев е на мнение, че не всички материали от в. „Либертатя“ могат да се припишат на Л. Каравелов. Той намира за нецелесъобразно библиографското и идейно-тематичното анотиране на материала и възрази против някои неправилно употребени термини, които насочват читателя към противоречиви изводи.

Цвета Унджиева, като взема под съображение факта, че румънското издание на в. „Свобода“, „Либертатя“, в близко бъдеще ще бъде издадено на български, е на мнение да отпадне първият дял на статията, да се проследи цялостно отношението на Каравелов към периодичния печат в Румъния, а от посочените интересни факти се направят по-определени обобщения.

Свързването на публицистичната дейност на Л. Каравелов на румънски език изключително с в. „Либертатя“, според Дочо Леков, е неправилно. Той смята, че при един обстоен преглед на румънските вестници и списания от 60-те—70-те години на XIX век и преди всичко на в. „Balcanul“ ще се открият някои нови Каравелови публикации, поради което конкретизирането на заглавието на статията е наложително. Като посочи, че характерът на работата и допуснатите повторения налагат известни съкращения, той изтъкна, че е необходимо да се покаже и отношението на румънската общественост към публициста и революционера Каравелов.

☆

СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОДИШНИНА IV, 1960

СТАТИИ

Аврамов Димитър — Творческа искреност и поетическа измислица, VI, 57
Георгиев Любен — Поет на селската несрета, V, 64
Драгостинова Манон — Историчност и реализъм, V, 47
Зарев Пантелей — Идейният свят на Ботевата поезия, I, 3
Каранфилов Ефрем — За някои страни на характерната подробност в прозата, III, 20
Каролев Стоян — Творческо своеобразие и художествено богатство, II, 22; Димчо Дебелянов, VI, 28
Марков Дмитрий Ф. — Реализъмът и романтизмът в българската литература от края на XIX и началото на XX век, V, 16
Натев Атанас — За първичната, естетичната и художествената красота, IV, 72
Николов Минко — Екзистенциализмът и романа, IV, 40
Озеров Виталий — Пътища за опознаване на героя, IV, 26
Павлов Тодор — Относно партийността на литературата, III, 3
Паси Исак — Трагизъм и история, I, 62
Петров Емил — По пътя на социалистическия реализъм, II, 43, III, 44
Стоянов Людмил — За белетристичното мислене, I, 34
Султанов Симеон — Художественото своеобразие на един сатирик, IV, 3
Тенев Любомир — В новата драматургия — новият живот, I, 44

90 години от рождението на В. И. Ленин

Горанов Кръстьо — Ленинската теория на отражението и някои въпроси на художественото обобщение, II, 3

Тодор Павлов на 70 години

Димов Георги — Бележит марксист, естет и литературовед, I, 83

15 години от смъртта на Демян Бедни

Дудевски Христо — Демян Бедни у нас, II, 73

110 години от рождението на Иван Вазов

Ничев Боян — Поетът между близки, III, 68
Вълчев Величко — Към изясняване на някои факти от биографията на Иван Вазов, III, 81

Николай Лилиев на 75 години

Куюмджиев Кръстьо — Николай Лилиев, IV, 96

50 години от смъртта на Л. Н. Толстой

Стоянов Людмил — Живот — епопея, V, 3
Караславов Георги — Първа „среща“ с Лев Толстой, V, 7
Талев Димитър — Лев Толстой в моята памет, V, 10
Димов Димитър — Толстой и нашата съвременност, V, 13

80 години от рождението на Йордан Йовков

Константинов Константин — Йордан Йовков, VI, 3
Василев Стефан — За някои трагични мотиви в Йовковото творчество, VI, 6
Шалев Димитър Ян. — Към историята на Йовковия Шибил в „Старопланински легенди“, VI, 22
Султанов Симеон — Писма на Йордан Йовков до Николай Лилиев, VI, 24

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА

Бояджиева Иванка — Някои моменти от творческия процес на драматурга, IV, 104

МЕЖДУНАРОДНИ НАУЧНИ СРЕЩИ

Панова Искра — На конгреса по естетика в Атина, VI, 80

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Ангелов Боню Ст. — Раковски за делото на Кирил и Методий, II, 103
Величков Иван — Три неизвестни стихотворения на Кирил Христов, III, 89
Ерихонов Леонид — Христо Ботев в руската критика и в преводи на руски език, I, 102
Злиднев Виталий Ив. — Из историята на руско-българските научни връзки, II, 93
Лекова Дочо — Неизвестни страници из архивното наследство на Любен Каравелов, V, 102
Марков Георги М. — Димчо Дебелянов в три статии, V, 94
Метева Евдокия — Георги Бакалов като преводач на Н. А. Некрасов, I, 91

ПРЕГЛЕД

Ангелов Боню Ст. — Антология на старата сръбска литература, IV, 120; Към въпроса за началото на славянската писменост, VI, 125
Бояновв Слави — Робинзониадата на един западноевропейски автор, IV, 121
Бъчварова Свобода — Радостно явление в театралната критика, V, 118
Воробьов Леонид — По повод критиката на Л. Ерихонов, V, 126
Данчев Пенчо — Човечна поезия, I, 113
Делчев Борис — Романтика и жизнена правда, II, 111; „Срещи и разговори с Йордан Йовков,“ V, 114
Димов Георги — Забележителен успех на съветската българистика, III, 91
Драгостинова Манон — Интересен труд върху естетичното, III, 113
Йорданов Христо — Обсъждане на том първи от „История на българската литература“, IV, 127
Конев Илия — Нов труд за живота на Любен Каравелов, I, 119
Марков Георги М. — С поглед към естетическото богатство на литературата, VI, 107
Огнянов Любомир — Литературно-естетическите възгледи на Йоханес Бехер, HI, 102
Попов Васил — Мисли по повод на един роман, V, 122

Романска Цветана — Нов труд върху българския фолклор, II, 132
* * * — Научната дейност на Института за българска литература при БАН след Девети септември, I, 134
* * * — „Всесвіт“ за естетическите трудове на Тодор Павлов, I, 146
* * * — За повече обективност и търпимост в споровете, I, 147
* * * — План на Историята на българската литература, III, 121
* * * — Николай Лилиев, V, 128

Из чуждестранните литератури

Николов Минко — За „новата школа“ на анти-романа, VI, 130
Рилски Илия — Естетиката пред гроба на. . . „изкуството“!?, VI, 135

Хроника

Димов Георги — Плодотворна славистична среща, VI, 138
* * * — Хроника, III, 117
* * * — Обсъждане на монография за Алеко Константинов, VI, 141
* * * — Обсъждане на сборник за Любен Каравелов, VI, 143

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Редактор-секретар — Христо Йорданов