2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА СЕДМА

• 1963

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

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1963

ГОДИНА СЕДМА

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Художествен метод и съвременни творчески търсения 3

Георги Димов — Васил Друмев. Литературно-теоретически и критически позиции 25

Стефан Елевтеров — Литературна история и съвременност 49

Чавдар Добрев — За някои страни на стила 74

Людмил Стоянов на 75 години

* * * — Едно голямо творческо и гражданско дело 95

Из литературния живот в чужбина

Бочо Марковски — Проблеми на полската литература в светлината на XIII конгрес на Съюза на полските писатели 98

М. Аргирова — За декадентския и за истинския авангардизъм 104

Никола Георгиев — „Разностилие“ в една научна конференция за стила 111

Към V международен славистичен конгрес — София, 1963 г.

Ванда Смоховска-Петрова — Мицкевич на българска земя 115

Петко К. Атанасов — „Междуславянски литературни взаимоотношения“ 123

МАТЕРИАЛИ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Ангел Тодоров — Спомени за писатели 126

ПРЕГЛЕД

Александър Милев — Първият том от „История на българската литература“ 137

Боян Ничев — Нашата литература в първия том на „Краткая литературная энциклопедия“ 149

Л. Кирова — Принос към историята на българската поезия 152

Отзиви, реплики, коментарии. . .

ГанчоСавов — Преводаческо занаятчийство 155

Иван Дивизиев — За по-пълна проверка на историческите факти 157

* * * — Още веднъж за Реферативния бюлетин 158

Хроника

* * * — Обсъдени научни трудове 159

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Художественный метод и современные творческие поиски 3
Георги Димов — Васил Друмев 25
Стефан Елевтеров — История литературы и современность 49
Чавдар Добрев — Некоторые аспекты стиля 74

75-летие Людмиля Стоянова

* * * — Большой путь художника и гражданина 59

Литературная жизнь за рубежом

Бочо Марковски — Проблемы польской литературы в свете решений XIII съезда Союза польских писателей 98
М. Аргирова — Об авангардизме декадентском и настоящем 104
Никола Георгиев — „Разностилие“ на научной конференции по проблемам стиля 111

К пятому международному съезду славистов — София, 1963 г.

Ванда Смоховска-Петрова — Мицкевич в Болгарии 115
Петко К. Атанасов — „Междуславянские литературные взаимосвязи“ 123
Ангел Тодоров — Воспоминания о писателях 126

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Александр Милев — О первом томе „Истории болгарской литературы“ 137
Боян Ничев — Болгарская литература в первом томе советской „Краткой литературной энциклопедии“ 149
Л. Кирова — Вклад в историю болгарской поэзии 152

Отзывы, реплики, комментарии. . .

Ганчо Савов — Ремесленичество в переводах 155
Иван Дивизиев — Проверять лучше исторические факты 157
* * * — Еще раз о Реферативном бюллетене 158

Хроника

* * * — Из жизни секций 159

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Секретар на редакцията — Христо Йорданов

ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД И СЪВРЕМЕННИ ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ

Пантелей Зарев

ОБЩА ПОСТАНОВКА

В наши дни все по-настойчиво, пренастойчиво звучи призивът: литературата и изкуството да допринасят за изграждането на душевността, за обновяването морала на съвременния човек. Те трябва да участвуват в голямата и сложна битка за съкрушаването на едни — отживелите — морални ценности и за утвърждаването на други — новите и необходимите. Художници, музиканти и поети е нужно да се включват в грандиозната задача на живота в нашия бързо развиващ се век: превъзпитанието на отделната личност. Те трябва да я обогатяват с етичност, която е почерпена от предните позиции на живота.

Но от изкуството освен потъването в глъбините на човешката душевност и обновяването ѝ се иска и друго. То трябва да стане волен и непринуден източник „на радост и вдъхновение“ (Програмата на КПСС). То трябва да облагородява с най-непосредственото си идейно-етично и естетическо въздействие. Тези изисквания, прозвучали категорично, ни задължават да погледнем по-внимателно на многосложната единна същност на художественото творчество. Необходимо е да го обхванем цялостно, като отхвърлим онези закостенели, дидактично тезисни схващания, които доскоро не допускаха изкуството да възпитава и като забавлява, като доставя наслада, като бъде светъл извор за човешка радост. Нуждата от по-пълно и по-проникновено тълкуване на изкуството ни принуждава отново и отново да се връщаме към принципната същност на едно основно естетическо понятие, пренебрегвано понякога: художественият метод.

Стара истина е, че изкуството, като земята има свои циклични кръгове; че от време на време то се „самоотрича“, по-бурно или по-спокойно, като се обръща към нови форми и използува предишните, след като ги преосмисля и допълня. Нима днес, в наши дни, след дълбоките промени, настъпили в социалистическото общество, не изживяваме такъв период на неспокойни творчески търсения. Нима най-актуалният въпрос за сега не е този за контакта на социалистическо-реалистическото изкуство с читателя — читателя с неговата, както казват някои, променена, „свръхсъвременна“ душевност?

Да, прастара истина е, че от време на време настъпват емоционални раздвижвания и че с тях е неизбежна появата на нови художествени

и артистични превъплъщения. Това знае всяка естетика, опираща се на исторически опит и гъвкава в своите съждения. Така е. Но достатъчно е да се вгледаме в голяма част от литературните творби, които наводняват пазара, за да почувствуваме и колко сложен и труден е проблемът за творческите търсения, как понякога евтината мода подменя истинското откривателство.

Новаторство и традиция; авангардизъм, интелектуализъм и асоциативна образност (противостояща на „битовата"); художествен език на миналото и художествен език на съвременността; изкуство национално и изкуство общочовешко. . .Тия понятия като в надпревара галопират по страниците на литературния печат. От тях отхвърчават горящи искри— искрите на дискусионните сблъсквания. И възниква неизбежно въпросът: наистина, по какъв път ще върви занапред изкуството? Кои са „новаторите" и кои „традиционалистите"? Кое поетическо мислене е „ново" и кое „старо"?

Понякога зад бурно вдигнатия шум за обнова се долавя дълбока сериозна грижа за етично значимо съвременно изкуство. Но нерядко зад този шум поглежда гримираното лице на панаирджия, който с ефектни жестове и бурна реклама предлага застояла вече стока. И става необходимо да се преизчислят параметрите, да се види кое е новото, свежото, хубавото в тия повици за новаторство и кое — безпочвено и ненужно. Необходимо става да се потърсят отново по-дълбоките измерения тъкмо на художествения метод и да се изследва онова постоянно ядро, около което гравитират творческите търсения. Не бива при това да се забравя, че понятието „художествен метод" е може би най-силно догматизираното понятие. То е сведено до няколко само огрубени принципи — за подход и отношение към действителността — и най-често отблъсква и читатели, и писатели. От друга страна, не бива лековерно да се пренебрегва обстоятелството, че враговете на нашата социалистическа естетика отправят стрелите си тъкмо срещу метода, създаващ единството на нашето изкуство с обществото и големите цели на съвременността. И така, преди да се спрем на толкова актуалния въпрос за творческите търсения, нека направим една екскурзия из теоретическата сфера на метода.

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ МЕТОД КАТО МОДИФИЦИРАНО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Казват, че през различните периоди: по времето на Байрон — романтика, по времето на Балзак — критическия реалист и по времето на Горки — социалистическия реалист не е имало сила в обществото, която би могла да промени по-издълбоко характера на изкуството. И това е било наистина така. Както са възниквали издълбоко повели на времето за насоката на живота, така са съществували повели-изисквания и за изкуството. При все че се е създало с лични усилия, в мъки като неповторим родилен акт, то е било и закономерна рожба на живота. И естетическите му превъплътявания през различно време са обусловени тъкмо от художествения метод, негов създател и акушер, при все че новороденото е заживявало напълно самостоятелен живот.

Но кои са определенията на художествения метод, коя е неговата сфера, покрива ли се той изцяло с онова, което е изкуството? Психологията на творчеството, която толкова много сме пренебрегвали, поддържа едно схващане: че между обективната реалност, съзерцавана от художника и непосредните художествени образи, не съществува пълно покри-

ване. Всякога има — нееднакво по характера си през различните епохи — дотворяване на първоначално съзерцаваното. Обикновено овладяни от омаята на литературната творба, изпитваме чувството, че тя е реален, завършен свят, който носи в себе си духа на живота, типичното за действителността. Но това е само твърде обща истина. Анализът доказва винаги, че образите, родени от непосредни представи и от опит, не се покриват напълно с реалността, която е била съзерцавана. Художествената творба като резултат на творческата дейност е сложен синтез между субективно и обективно. И в различните случаи — според историческия момент — превес има ту обективното, ту субективното. Дори в творчеството на писатели-натуралисти, които се смятат, че рисуват живота такъв, какъвто е („telle qu'elle") се натъкваме на особено специфично субективно художествено оформяване на впечатленията. Би трябвало да се предполага, че Зола като натуралист се стреми да рисува действителността по повелите на принципа „telle qu'elle". Но той, увлечен от концепцията за изключителната роля на наследствеността и на биологическите закономерности, прибягва нерядко към символа. Чрез него той усилва идеята за биологичното. Наистина Зола си служи със символа и в реалистичен план. Не е ли Нана прелестната развратна куртизанка, образ на епохата и паралелно с това символ на разложението и упадъка на Франция през 19 век? Няма ли символично значение моментът: когато в театъра се разнасят виковете на приветствия, отправени към нея: „Да живее Нана! Да живее Франция!"? Сякаш куртизанката Нана и разкапаната буржоазна Франция са тъждествени явления.

Символът се появява у Зола и когато рисува битовата обстановка. Това е било забелязано още от Брандес. Той говори, че гостната на Ругоновци в повествованието на Зола е боядисана с жълт цвят — цвета на завистта. Но Зола използува символа ѝ, за да внуши натуралистичната си идея за биологическата всемощност на инстинктите и наследствеността. (Някои писатели-натуралисти, като Хауптман, минаха направо към символично творчество.) Следователно в метода на Зола тоя момент не е от несъществено значение. Художникът, който рисува действителността „telle qu'elle", всъщност изменя отчасти на принципа си и не я възсъздава точно, буквално. Той прибягва така или иначе към преднамерена художествена характеристика. Той желае да изобразява живота в неговата сурова, непроменлива същност, а изменя неговия образ значително под призмата на своя субективен художествен зрителен ъгъл. Следователно дори у писатели, привърженици на идеята за фотографически точното преснемане на действителността, няма пълно покриване между художествени образи и действителност. Отношението на изкуството към личния и обществен живот на човека е в една или друга степен, по един или друг начин идейно-естетически м о д и ф и ц и р а н о отношение.

Ето и писателите-реалисти, които рисуват по-дълбоко социалната същност на явленията, не създават изкуство, което се покрива напълно с действителността. Да, у тях по-иначе са осмислени детайлите, по-други са стиловите елементи. И все пак и тук доминира моментът на модифицираното отношение — за разлика от прякото, „непосредственото" отношение, което не се видоизменя. Бихме казали: изначало още художественото творчество и литературата са рожба на това „модифицирано отношение". Та иначе те не биха и възникнали. Те не възсъздават, а п р е т в о р я в а т действителността. И вгледаме ли се в създаденото от античността до наши дни, ще се убедим, че не съществува изкуство, което

да не претворява действителността, като запазва нейни облици и преосмисля нейни естетически елементи. През различните исторически периоди са били различни неговите форми, различна е степента на „вярност“ и „невярност“, на приближаване или отдалечаване, на прилика или отлика с действителността, но всякога то е съществувало не като пряко, а като модифицирано отношение към нея, подбудено от идейни и емоционално-естетически принципи. Следователно обща закономерност за изкуството е, че то претворява действителсостта, а конкретно проявяване на тая закономерност е художественият метод.

Или иначе казано, художественият метод е частното, историческото проявяване на общата закономерност, която гласи, че изкуството всякога претворява живота. Това определение за сега е твърде общо. Бих казал най-общо. Но то единствено ни подсказва и разликата между научния и художествения методи. Ако научният метод в различните си разновидности при отделните частни науки се стреми непрекъснато към обективност, развива се към все по-голямо усъвършенстване въз основа на наблюдението и експеримента, като заличава субективните моменти, тъй като се стреми към общи закономерности, то художественият метод е всякога непосредно слят със своя носител — твореца с неговата историческа субективност. Той произтича от него. Той е всякога в изкуството „субективната страна“, като непряко, а видоизменено отношение към действителността, предизвикано от идейни и емоционално-естетически подбуди. Той е идеологически елемент — субективно-идеен и субективно-естетически — присъствуващ винаги в образите на изкуството, сливащ се с тях и отсъствуващ от принципите и изводите на точната (главно физическа) наука, която се стреми към изследване на обективни закономерности. Изкуството не само изобразява обективното, а изразява и отношение към него. То е не само пластично-образна форма, а и преценка. И не само в миналото е било така, така е и днес — при най-развитото съвременно социалистическо изкуство. Процесът на смяната на методи или на изменения в характера на отделни методи е постоянен. И днес в социалистическо-реалистическото изкуство настъпват изменения — изчезват някои черти и се появяват други. Изчезват грубото натуралистично наподобяване, преднамереното субективно утвърждаване на действителността, което довежда до подправянето и „лакирането“ ѝ и до-привнася в нея фалшива парадност. Появява се по-близкото осезаване на живота, появява се като „субективност“ нараснал критицизъм, свързан тясно с новото хуманно отношение към човека в социалистическото общество.

Всяко време има своята преобладаваща художествена система, израз на модифицирано отношение към действителността. Изкуството на социалистическия реализъм, като израства върху почвата на действителността с характера на художественото обобщаване и се слива с нея, и „витае“ над нея. Това е било така и доскоро, когато в някои случаи е имало белези на натуралистично наподобяване, така е и сега, когато по-отблизо се осезава животът и изкуството се изпълва със съкровено хуманно отношение към човека. То търси днес нови средства, начини и форми, за да „обсъжда“ големите проблеми на съвременността. Така е било и в по-далечното историческо минало. Изкуството се е стремяло към обновяване на своите средства, след като са били използувани други художествени форми. Тези по-различни форми се считат през времето, когато се използуват, като единствено възможни. Дори и от съвременниците те се отъждествяват с онова, което се разбира изобщо под изкуство.

Но достатъчно е да се измине време, да се отдалечи една епоха от друга, за да се разбере веднага, че начинът на претворяване на действителността, господствувал преди десетилетия или само преди години, е бил явление историческо. Че новото време и новите условия изискват и нови принципи за отразяване на живота, нови начини за художествено претворяване.

Тази диалектика е неумолима. Тя е всякога в сила, включително и днес. Но нас ни интересува въпроса за художествения метод, за неговата сфера, за неговите граници.

ДРУГИ ВИДОВЕ МОДИФИЦИРАНО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Определението, което гласи, че методът е частен момент на модифицираното отношение към действителността в непрекъснатото съществуване на изкуството може би изглежда задоволително. Но няма ли факти, които свидетелствуват за начини на претворяване на действителността, на специфично художествено отношение към нея, които се повтарят през различни епохи и които са „извън“ границите на метода? Наистина такива факти има. Така например начин на естетически „модифицирано“ отношение към действителността е алегорията, „иносказанието“. При това тя се среща и в античната литература, и в литературата на Възраждането, и в наши дни. . . Тя като че ли не е подвластна на онния изменения, които се извършват в изкуството с времето, при все че бива идейно различно оцветена и според обстоятелствата различно осмислена.

Едва ли би могло да се отрече, че в българската литература по метод се отличават П. К. Яворов и Валери Петров, тъй като единият е бил предимно през определено време критически, а другият е социалистически реалист. Но алегорията като начин на художествено претворяване на идеи и социално естетически впечатления съществува и в творчеството на Яворов, и в творчеството на Петров. Стихотворението на Яворов „Бабина приказка“ е написано като типична алегория. В него се говори за „разума“ и „правдата“, които отишли сред хората, за да им помогнат. Но били изгонени от „обществените“ фактори — стражара и попа. Срещу тези ръководители на обещественото благоприличие излезли зверовете от горите и спасили „разума“ и „правдата“.

Приказната фантазия „Когато розите танцуват“ на Валери Петров има друго съдържание. В редица драматични епизоди се „разказва“ за борбата на Младия и Стария, представители не на две поколения, а на две съвременни философски гледища върху живота, върху морала и любовта. Творбата разкрива чрез бързо сменящи се отношения и пряко във фабулата и в съзнанието на героите борбата между песимистичното и оптимистичното начало. И последното побеждава. Това е накратко съдържанието на творбата, а формата ѝ е алегорична, както и на Яворовата творба, въпреки идейната и жанровата разлика — стихотворение и лирико-драматична фантазия. Алегоричното пресъздаване на действителността е използувано и от единия, и от другия творец, при все че по метод те съществено се различават. Но такива примери на общност и различие ни дават и руската литература от Крилов до Демян Бедни и Михалков. Тогава? Кое отличава методът от някои постоянни форми на художествено претворяване, от някои типове „художествено видоизменяне“ на действителността?

Или друг пример. Баснята е съществувала в античността, съществува и в наши дни. Романът е възникнал в античността — като гео-

графско описание на приключения от любовен характер, съществувал е и през 19 век, съществува и в наши дни. Наистина сега е много по-голяма логическата осмисленост на сюжета, по-богата и по-съдържателна е художествената форма в сравнение с античността. И все пак той е съхранил особености, възникнали не преди столетия, а дори и преди хилядолетия.

Преповтарят се в нови условия и други жанрови форми. Балади са писали поетите-романтици. Балади пишат и поети-социалистически реалисти. Да си припомним „Киров е с нас“ на Николай Тихонов или баладата на българския поет Веселин Андреев за борците-партизани „Балада за шестнадесетте“. Във всяка от тия творби, нееднакви по сюжет, отличаващи се съществено по идейно-емоционален строй от баладите на романтиците, се запазват характерните „таинствени“ сюжетни елементи, присъщи на жанра, ония „таинствени“ сюжетни елементи, които свидетелствуват за едно емоционално-естетическо „модифициране“ на действителността. Тогава? Щом като съществуват не само преходни, а и непреходни моменти в изкуството, то какъв е обсегът на метода? Каква е неговата особеност като тип претворяване на действителността за разлика от явления като художествения похват (алегорията) или жанровата форма (баладата)? Въпросът се усложнява още повече, тъй като не само похвати и жанрови форми, а и мировъзренчески елементи, изразяващи преценка за определени явления, се запазват дълго и трайно в изкуството.

Така например изобличителната критика на нрави, свързани с парични обществени отношения, както и иронията, която я съпътствува, нерядко са явления, които „преминават“ като че ли границите на времето. Критично-ироничното осветляване и изобличаване на „егоцентризма“ на човешката личност (скъперничеството и т. н.) е процъфтявало и в античността, и през 16 век (Шекспир) и през 19 век (Гогол, Балзак). Различни епохи са показвали афинитет към изобразяване на характерни „егоцентрични“ обществени прояви, макар че най-силна може би е била критиката на такъв тип прояви през периода на критическия реализъм. Ще открием критическо отношение към частната собственост и към човешки страсти, интереси, наслади, породени от парите като „обществена сила“ през цялата история на литературата. Общото в човешкото битие и през античността, и през 16—17 , и през 19 век предизвиква и критическо отношение по-специално към обществената сила на парите, които всичко купуват и всичко си присвояват. „Парата — това е сводница между потребността и предмета, между живота на човека и средствата за съществуване на живота“ (Маркс и Енгелс „Об искусстве“, 1933 г., стр. 41). Паралелно с това виждане на общото в човешките отношения се развиват и утвърждават формите на критична преценка и ирония.

Та какво е иронията при художественото творчество? Тя е израз на опозиционност, на недоволство и възмущение, но чрез занимателно осмиване, като се твърди често пъти противоположното на онова, което е. Или иначе казано, тя е постоянен по характера си субективен, естетически „модифициран“ поглед върху света — поглед, отправен към неговите и привлекателни и същевременно опасни противоположности. Тя е художествено отношение към несъвършеното в живота — наистина исторически нееднакво, но все пак съществувало от античността до наши дни. Осмиването на човешкото в различните негови аспекти намираме и у Аристофан, и у Шексипр, и у Молиер, пък и у поети-романтици от типа на Байрон и Хайне, пък и у художници-критически реалисти като

Толстой и Чехов, Балзак и Мопасан. А колко чужди и далечни един от друг са тези видни творци.

Гьоте изказва една мисъл, която немският писател Томас Ман, почти наш съвременник, преповтаря: „Иронията, това е тази щипка сол, без която всяко блюдо изобщо е безвкусно“. Гьоте разбира иронията като универсално качество на голямата литература. Тя присъствува като субективно „модифициран“ художествен поглед върху живота, във всяко значително творчество. Без нея изкуството е „безцветно“ и „безвкусно“ блюдо — то е обеднено откъм чувствителност, откъм живот и естетическа сила.

Но ако могат да съществуват толкова различни начини на видоизменено отношение към действителността, на нейно претворяване и то не само във формален смисъл (алегорията, жанра), а и по същество, то очевидно е, че определенията на метода само като художествено претворяване на действителността не е пълно. От дефиницията се изплъзва конкретното, специфичното. Нали методът е частно проявление на общата закономерност: „изкуството претворява живота“, ала ето че съществуват и други такива „частни“ прояви на тази закономерност и то не само в сферата на формата, а и в сферата на същността. Тогава? Наистина ще повторя — методът е извънредно сложно явление. И натрупани са твърде много общи формулировки, общи определения, като „подход“, „начин“, „система от принципи“ и т. н., които не могат да се пребродят и които понякога като китайска стена закриват неговата сложна същност. Но каква е конкретната му сфера? Как се реализират чрез него различните жанрови и стилови похвати, как се обновява, процъфтява или залинява методът, един или друг метод? Да, трябва да потърсим по-дълбокото определение на метода като идейно-естетически модифицирано отношение към действителността извън стесняващите неговата същност понятия „начин“ и „способ“.

ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД И ЕСТЕТИЧЕСКИ ИДЕАЛ

Онова, което отчасти отграничава метода от другите непреходни художествени явления, е установявано неведнъж. То гласи, че в основата на цялостното идейно-емоционално и естетическо отношение на изкуството към действителността лежи мирогледът. Мирогледът не само като система от възгледи, а и като изменящо се умонастроение в обществото. Той именно влияе върху художественото мислене, следователно и върху частно-историческия начин на претворяване на живота — върху метода. Черти или елементи на нов художествен метод възникват обикновено с промени в мирогледа, господствуващ през една епоха. Това е ставало така не само в миналото — то става и днес. С някои промени в мирогледа на писателя-социалистически реалист, като отхвърлянето например на неправилното равнодушно отношение към личната, конкретна съдба на човека отпадат и някои елементи на метода: розовото оцветяване на действителността, безкритичното утвърждаване на парадността. Става дума за промени в политическото и социално-етично мислене, които по пътя на емоцията и умонастроението на твореца се преливат в неговото субективно естетическо възприемане на света и изменят някои „черти“ и „моменти“ в характера на художественото обобщение и изображение. Касае се за промяна конкретно в разбирането за социално-историческото битие на човека, за етично и неетично, за социално и антисоциално, въз основа

на което възникват нови чувства, ново непосредно художествено светоусещане, отразяващо се върху характера на художественото съзерцание. Следователно типологични особености в мирогледа и умонастроението са важна предпоставка за начина на естетическо претворяване. Мироледът в изкуството не е „суха“ интелектуално-познавателна дейност на ума, а включва в себе си много емоционални моменти.

И все пак. . . Все пак има нещо по-основно, по-съществено, което влияе върху художественото съзерцание, върху изкуството, като допринася за промени в типа на художественото обобщение, за преосмисляне на стиловите и жанрови похвати. Бихме изпаднали във вулгарно стесняване принципната основа на художествения метод, ако вземем за негова предпоставка само мирогледа, па бил той не само система от възгледи — политически, етични и т. н. — а и „настроение“ на ума. Защото в изкуството е от значение и друго: конкретното хуманистично вълнение и предпочитание на твореца. И по-точно: отношението специално към човека. Нима в наши дни не се е променило предимно отношението към човека в социалистическото общество с интереса не толкова към монументално величавия герой, колкото към обикновената личност с нейната етика, обикновена човешка красота, радост и болка. А оттук и предпочитанията вече към по-други типове художествено обобщение в сравнение с господствуващото доскоро. Така в теорията на изкуството и литературата намираме непосредно ключа към разбиране на метода — онова, което наричаме естетически идеал.

Той, естетическият идеал, израства върху социалистическия мироглед на твореца, обхваща в себе си идейно-политическите, социални, етични и т. н. възгледи на художника, но включва в себе си и преките му хуманистични предпочитания, непосредния му усет за прекрасното и грозното в живота. Той носи в себе си преценката на художника за човешки значителното, онова, чието изясняване като ценност изкуството смята за своя непосредна задача при въздействието си върху хората. Естетическият идеал е нещо повече от обществено-политическите възгледи тъкмо с непосредното етично отношение към човека и с художественото осъществяване на това отношение. Той преминава в типа на художественото обобщение. В границите на зависимост между естетическия идеал и художествено обобщаване се движи изобразяването на човека — „идеализиран“, „емоционално извисен“, „условен“, както при романтизма, или „приземен“, „конкретен“, „свързан със среда и бит“, както при реализма. Характерът на художественото обобщение е от съществено значение за типа изкуство. А то зависи не толкова от умонастроението изобщо, колкото от конкретното отношение към човека. През всяко историческо време художественото обобщаване е било преценка за човека; било е въплъщение на идея за благородство, одухотвореност, красота или за нарушаване на хармоничността и на идеала.

Методът в литературата е модифицираното отношение към действителността, предопределено от естетическия идеал и реализирано в типа художествено обобщение. Колкото и да са досадни формулировките, колкото и да са непълни понякога, те все пак са необходими поне като работна теза в сферата на една проблематика. Естетическият идеал като отношение към човека влияе върху характера на художественото обобщаване. А от него, от художественото обобщаване зависят средствата и похватите, с които си служи художникът. Типът на художественото обобщаване допринася за творческото преосмисляне на „старите

похвати“ и изнамирането на нови. Разбира се, в практиката тия процеси протичат паралелно.

Едва ли някой би се усъмнил днес, че по-младото поколение съветски белетристи (Аксьонов, Солженицин, колкото и тия автори да са различни) ще изоставят неизбежно онези средства и похвати, които се използуваха за изобразяване на монументалния герой, тъй като се стремят да навлязат в душевността на съвременния, „обикновен“ социалистически човек, да видят непосредно, в близкия всекидневен живот умните и одухотворени хора, с чието опознаване се живее по-леко, по-пълно, по-добре. Едва ли някой би се усъмнил, че с пречупване на старите представи за хуманизъм и етичност, с непосредственото осезаване на живота не ще бъдат преосмислени и средствата за изобразяване в българската литература. Впрочем тая нова „борба за човека“, с която се преосмислят художественото обобщаване и художествените средства, е, струва ми се, характерното явление в съвременната ни социалистическо-реалистическа литература. Но и през други периоди могат да се посочат примери на известна вътрешна еволюция в границите на един метод. Пример за това ни дава българската литература, изминала твърде сложен път на развитие. През Средновековието характерът ѝ зависеше изцяло от отношението към човека. Поради своя религиозно-естетически идеал авторите на старата българска литература идеализираха своя герой — светеца, мъченика за християнската вяра. Представяха го неземен, откъснат от реалния свят, творец на чудеса. Доколкото фантазните средства на писателя се коригираха от напосредни впечатления в творчеството на старославянските автори се съчетаваха идеализацията с реални земни представи за народа и обстановката. Една мъчителна борба между отвлеченото, идеалното и земния свят, която се отразяваше върху метода и стилните похвати.

През епохата на Възраждането в българската литература картината е по-друга. На преден план изпъкваха гражданско-историческите идеи за човека. Творчеството бе предимно патриотично, макар и понякога облечено в условни риторични форми. Един нов естетически идеал, различен от средновековния, си пробиваше път и предопределяше законите на едно нови изкуство, в което характерното е идеята за гражданско-обществената мисия на човека. Постепенно от общата гражданско-историческа позиция погледът на художника се изместваше към частното. Очите му откриваха все повече и повече истини за изпълненото с живот индивидуално битие на личността, за тайните на човешкото — интимния свят, хубостта на жената, красотата на любовта. И то — без художникът да напуска напълно гражданско-политическите си позиции. Интересът на художника се съсредоточава все повече върху индивидуалната характеристика на героя, той усеща трепета на живата човешка душа. Така в българската литература проблясват ту романтични, ту сантименталии струи. От общо съчувствие към човека художникът преминава към конкретна аналитичност и от състрадание — към революционен призив. Това бе голямата вълна на реализма в българската литература. През много зигзаги, през краткотрайния романтизъм и сантиментализъм се стигна до утвърждаването на реализма. Но и в границите на реализма бе налице едно вътрешно придвижване и то дори у художници-революционери — от Каравелов до Ботев. С Ботев изкуството изнесе на преден план, разви и укрепи един естетически идеал, различен не само от тоя на Средновековието, на сантиментализма и романтизма, но и на критическия реали-

зъм. По-друго е отношението към човека, към интимния свят на личността или към любовта у Ботев в сравнение с неговите предходници — участници дори в революцията. И след освобождението в границите на критическия реализъм се забелязват у нас такива вътрешни предвижвания.

Но защо ни са необходими исторически екскурзии, когато съвременността потвърждава тая обща истина в развоя на художественото творчество. Социалистическият реализъм като художествен метод не стои на място. Нашето време свидетелствува и за общи моменти в него и за променливи съставки в зависимост от характера на естетическия идеал. Промените в естетическия идеал се отразяват във всички структурни елементи на художественото творчество и на първо място в начина на художествено обобщаване. Известен нюанс в идеята за дълга към човека, нюанс в копнежа за хармонична човешка личност изпълва с нов живот литературата и дава простор и на нови художествени търсения. Или иначе казано, в границите на метода съществува известна зависимост между цел и средства: целта е онова човешки значително, към което се стреми естетическият идеал при изобразяване на положителни или отрицателни характери, а средствата е типът на художественото обобщение.

В основата на социалистическия реализъм лежат мирогледът на съвременния социалистически човек и неговата историческа практика в борбата за комунизъм и за комунистическа етичност. Без тях, без социалистическия мироглед и историческата практика като борба за нови отношения и нова етика, приели характера на естетически идеал, този метод е немислим. И типовете художествено обобщение и различните художествени похвати, които изкуството е създало в своето многовековно историческо развитие, се преосмислят въз основа на новото отношение към човека, а създават се и други като проява на ново модифицирано отношение към действителността. Но като изтъкваме историческата закономерност на социалистическо-реалистичното изкуство не ще рече, че сме обяснили и характера на изобразителната му система, и пътищата на неговото вътрешно художествено обогатяване.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ В ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДРУГИ МЕТОДИ

Възможностите на социалистическия реализъм да свързва копнежа по хубав, по-добър живот с прекрасна, оригинална, вътрешно богата форма се изявяват чрез самата художествена практика. Но това не изключва някои теоретически разсъждения. Днес става все по-наложително да се разговаря за социалистическия реализъм не само като национално, а и като световно изкуство. Социалистическият реализъм трябва да се изследва и на фона на големите постижения в миналото — по-специално постиженията на направления като романтизма и критическия реализъм — и като се вникне конкретно в ония традиции на националните литератури, които обогатяват и местното изкуство и въздействуват в широк международен мащаб, влияят върху големия световен опит.

Но нека пристъпим към тия въпроси последователно. Днес се смята като несъстоятелна теорията за механичното сливане в социалистическия реализъм на романтизма и реализма. Но отхвърлянето на тая еклектична теория не отстранява въпроса за романтичните и реалистични „традиции“ и тенденции в него. И то не само когато става дума за стилезиковата система, а и що се касае до художественото обобщаване. Не,

тези сложни връзки с миналото съществуват и никакви теоретически заклинания не могат да ги отменят. Вгледаме ли се по-внимателно, те се открояват неизбежно като че ли да потвърдят не само отрицанието, а и приемствеността в оригиналното художествено развитие на изкуството. През 90-те години още, преди да бъде писател-социалистически реалист, предусещайки само бъдещето си развитие, Горки бе под влиянието и на реалистични и на романтични насоки. Още в „Песен за сокола“, написана през 1895 г., той рисува в романтична светлина образа на герой, умиращ за светлото, хубавото и възвишеното.

„Безумно храбрите славим със песен!“

Безумно храбрите — казва писателят — те са животът, без тях всичко губи смисъл. Доколкото типът на художественото обобщение — романтично или реалистично — се определя от отношението към човека, то заслужава да отбележим, че и в босяшките разкази на Горки прозвучава тоя тон на пламенна, „безумна“ жажда по свобода, красота и подвиг и изпълва разказите с романтично очарование. Реалистични по сюжет те са обагрени от романтична емоционалност.

В по-късното, социалистическо-реалистическо вече творчество на Горки тая романтична струя се запази. Тя прелива в „Майка“, в „Еснафи“ (Нил), изяснени вече социалистическо-реалистически произведения. Белезите на романтично-художествено обобщение, сплетени здраво с реализма, сложиха отпечатък върху изобразителната система на Горки. И това се долавя в по-късно написаните творби — като известните „Разкази за героите“.

Романтична струя преминава и през произведенията на голямо число съветски автори. Тя проличава още в обвеяната с героичен патос литература, посветена на революцията, но се долавя и в наши дни, в осенената например от тиха мъжествена копнежност по човешки героичното белетристика на Паустовски.

В съветската литература прозира ярко „традицията“ и на критически-реалистичното, бих казал иронично и сатирично-критическото начало, напомнящо ни за критическия реализъм. То, това начало, се долавя също и в типа на художествено обобщение, и в изобразителната система, създавайки така разнообразието на формите. Ще го открием в творби на Маяковски — и дори в такива героично-революционни творби като „Лявмарш“:

Стига живот по закони
чак от Адам и Ева (ирония с библейска образност)
Историята кранта (сатирична гротеска) ний ще подгоним.
Левий!
Левий!
Левий!

Смяната ту на романтично приповдигнати, ту на реалистично изобразителни, дори иронично гротескни моменти в социалистическо-реалистическото творчество говори определено за сложно съотношение на съвременното изкуство към романтизма и критическия реализъм — в различните им превъплъщения. Създаденото от социалистическо реалистическото изкуство свидетелствува за разнообразни възможности, — и равни на тези, каквито са притежавали големите предходни направления, и вътрешно по-разнообразни в някои отношения поради способността на нашия естетически идеал да възбужда и към емоционално-романтична

приповдигнатост, и към конкретно критико-реалистично, дори гротескно изобличаване. Но възниква и нещо ново, онова неуловено още от нас в пълнота ново, което отличава художественото обобщаване на социалистическия реализъм от предходните направления. Писателите-романтици бяха люде, чиято чувствителност към историческата неправда бе крайно изострена. Те дириха в живота хармоничната, идеалната личност — и не я намираха. Така се раждаше мечтата-утопия, мечтата по характери с титанична мощ на личността, с прометеевски огън в гърдите, осенени от мрачния блясък на бегълци от дребнавия разочароващ ги живот. Така в изкуството като отношение към човека възникваше оная изключително силна, поривиста или омекотена, но постоянна като състояние на духа емоционалност, която предопределя типа на художественото обобщаване и влияе върху стилно-езиковите средства, пренаситени с тропи и ярки фигури. Подобни тенденции проличават и при социалистическия реализъм.

При него, както при романтизма, често пъти е от изключително значение личното начало, пределно повишената емоционална настроеност, която се отразява върху художественото обобщение, върху облиците на изображението и стилно-езиковите средства. Това се долавя не само у Горки, а и у творили по-късно през различно време автори от Багрицки до Паустовски. Обаче силно изразеното лично начало при социалистическия реализъм не е вече утопична мечта, а — практическа конкретна перспектива. То не е откъснато от обективно-историческите процеси, напротив — произтича от тяхното дълбоко осъзнаване. Оттук и огромната историческа разлика в начина на обобщаване и в художествените средства на романтизма, процъфтял през 18—19 век, и на социалистическия реализъм, развиващ се днес. При това за отликата на социалистическия реализъм от романтизма е от значение не само идейната позиция на художника, а и продължителното развитие на реализма. Подробно развитата система на реалистично изобразяване и на реалистично художествено обобщаване създава особена художествена връзка между мечтата и действителността, между двата противостоящи бряга на реалното и нереалното в творчеството на съвременния социалистически реалист, „повлиян“ от романтизма. И „романтичната настроеност“ на писателя днес е твърде различна от тая на творците от 18 и 19 век. Художественото обобщение поради богатия примес на реалистични елементи е по-друго в сравнение с това при романтизма. Важно е да отбележим, че потенциално социалистическият реализъм притежава възможностите да претворява и в духа на „традицията“ на романтизма. И никакви опростители не могат да му отнемат практически тия възможности.

Писателите-критически реалисти създадоха по-друг тип творчество в сравнение с романтизма — с предметната социална критика, с психологическото проникване в душата на средния човек и с интереса към точния детайл. Те не дирят идеалната и хармонична личност изобщо, а изследват реалния живот с доброто и лошото, с непосредната му истинност. Тези писатели ни говорят за идеала си, за човека чрез осезаване на самия живот с характерните му противоречия и конфликти, с неговите типични характери. Точността и простотата на рисунъка, детайлната конкретност в социалната картина, аналитичното изследване на душевния живот — всичко това са нови черти в художественото изобразяване. Облиците на изкуството са значително по-други вече в сравнение с тия при романтизма. Битовата характеристика и свързаните с нея национални образи

създават вече една друга поетичност. През нея изпъкват истината за бедата и стремежите на средния човек.

При реализма за разлика от романтизма личното начало е по-друго: то проличава не в силно извисената авторова субективност, а в мъдростта и знанието на разказвача, в умелото отсеняне на човешки значителното, в аналитичността. Социалистическият реализъм също следва този творчески път на детайлна конкретност в изображението, на аналитично изследване на душевния живот, на незабележимо преливане на субективното в обективното. Художникът-социалистически реалист е понякога едновременно историк на епични национални събития и „битописател", като Шолохов например. Реалистичните облици на художествено изобразяване са твърде трайни при социалистическия реализъм. И напразно някои привърженици на „по-модерното", „по-интересното" интелектуално-психологическо пресъздаване на човека въстават срещу „битовата" изобразителност, напомняща ни за класическите традиции на 19 век. Но и сега има един момент на различие с критическия реализъм, който се дължи на новите конкретни цели — съвременната идейно-историческа преценка. Поради това и художественото обобщение напомня това при критическия реализъм и не се покрива с него. Тези художествени особености, прилики и отлики с романтизма и критическия реализъм, свидетелствуващи за вътрешно богатите възможности на социалистическия реализъм, не са изследвани. Не са разкрити достатъчно онези нови елементи в характера на художественото обобщаване, които правят днес романтизма социалистически (Паустовски), а не като романтизма на 18 и 19 век, реализма социалистически, а не като критическия.

В отделни случаи социалистическият реализъм се „приближава" до изобразителната система ту на едно, ту на друго направление. И все пак не е просто тяхно продължение, а нов „момент" в развитието на световното изкуство. Причината за това различие е характера на естетическия идеал, отношението към човека, което пронизва изкуството и остава дълбок отпечатък върху художественото обобщаване — реалистично или романтично. И със сегашния действен социалистически хуманизъм, отнасящ се съчувствено към обикновения човек, се раждат нови насоки в изкуството. В съвременната ни социалистическо-реалистическа литература проличава тенденция към силно развиване на критическото начало, без да се отричат основите на социалистическото общество. Напротив, художникът излиза от идеята за по-дълбоко нравствено утвърждаване на това общество. Като пример може да се посочи разказът на Солженицин „Матрьонин двор", в който се преценява сякаш цялото равнище на етичността в обществото чрез съдбата на обикновения, малкия, слабия „свят" човек, неразбиран от другите. Комунистическият идеал не отсъствува от тази сърдечно изобличителна и светла с човечността си творба, написана за обикновен човек и напомняща ни с критичността си от народни позиции някои от силните работи на Лев Толстой.

ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ОБОГАТЯВАНЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Възможностите на социалистическия реализъм за богато вътрешно развитие се крият не само в отношението му на творческа приемственост към средства-похвати и начини на художествено обобщаване, създадени от класиката (предходното изкуство), а и в друго. Те произтичат и от обстоятелството, че в наши дни то става все повече и повече световно из-

куство. Изкуство, което се обогатява според условията и литературните традиции в различни страни. Привикнали сме да си го представяме предимно в ония класически форми, които са създадени след Октомврийската революция. От Съветския съюз изгря зората на новото. Нейните първи лъчи подействуваха благотворно за пробуждане и активизиране на творческата мисъл и в други страни, по други континенти. Но социалистическият реализъм след тоя период израства и върху традициите на местните национални литератури. Писатели-социалистически реалисти са и Бертолт Брехт, творил в условията на творческите търсения за интелектуално-действена литература, и Елюар, и Арагон, творили във Франция при аналогични, и все пак по-други условия, и отчасти Пабло Неруда и Николас Гилен в латиноамериканските страни. Мнозина от тях не използуват онези художествени форми и похвати, които създаде класическото изкуство на миналото и по-специално реализмът на 19 век. Това обаче не означава, че те не са социалистически реалисти. Тях ги обединява със съветските писатели общността на социалистическия идеал, стремежът да разрешат исторически конкретно големите съвременни проблеми на човечеството и специално на отделните народи, намиращи се под игото на капитализма. И с тяхното творчество, и с техните постижения също изниква въпросът за новото в отношението към човека, за преценката на историческата съдба на човечеството, проверена и в съдбата на отделната личност. С творчеството им се откроява проблемът за възможностите на социалистическия реализъм, за характера на неговото новаторство, за изкуството, което създава нашата епоха въз основа на нов естетически идеал.

Изкуството на социалистическия реализъм в Съветския съюз достигна върхове, които ще се виждат отдалече в бъдеще, както днес се открояват върховете на класическото руско изкуство от 19 век. Творчеството на Горки и Шолохов, на Маяковски и Твардовски, съветската литература изобщо със своите разнообразни автори е влог в златния фонд на изкуството на новата епоха и мярка за постиженията другаде. Но социалистическо-реалистическото изкуство се развива все повече и като световно изкуство с различни възможности. Това означава, че то — в зависимост от степента, на която се намира, — ще получава все повече и повече национални белези в отделните страни и ще влияе чрез тях за обогатяване на общата, на световната литературна традиция. И все повече и повече различни вълни ще се сблъскват — във взаимодействие. Неговата изобразителна система ще бъде естествено относително променлива, докато естетическият му идеал — стремежът към утвърждаване на социалистическото отношение към човека — ще е постоянното. Така в някои западноевропейски страни то поема в себе си местните национални традиции и израства върху основата на изкуството, предшествувало неговото появяване. Европейската литература е преминала през фазата на големи класически завоевания. Тя познава епохи на господство на класицизма, романтизма, просветителския реализъм, критическия реализъм. И новите творчески търсения вътрешно нерядко се опират на тия дълбоки предходни традиции.

Върху социалистическо-реалистическото изкуство влияят и облиците на изобразяване на човека, създадени от началото на века. Има писатели-социалистически реалисти, които са започнали своя творчески път в средите на художници-модернисти и са привнесли по-късно в своето ново, действено-партийно, хуманистично творчество някои от ония по-

хвати и средства, които въведе модернизмът в изкуството. Тия средства и похвати, допринасящи понякога за усилване на експресивността и синтетичната изразителност, придобиват значение, когато са преосмислени на реалистична основа, когато обогатяват реалистичното художествено виждане. Освобождаването от идейната мъгла, от естетическите модернистични заблуждения е истинско ново раждане на такива писатели, но творчеството им и по-късно запазва следи от средства и похвати, създадени от модернизма. Това е историческа истина, чието пренебрегване и отричане е безполезно и неоснователно. Но и в случая критерий за качеството на създаденото е естетическият идеал, онова, което съставлява основното ядро в художсетвения метод на твореца. И сега в типа на художественото обобщаване се появяват черти и белези, различни от тия на модернизма, въпреки използуването на негови художествени средства, прийоми, начини дори на обобщаване. Естетическият идеал подтиква писателите-социалистически реалисти, преминали през модернизма, да се приближават повече до реалистични облици на изображение даже и когато използуват средствата на някои модерни течения, както Маяковски например в Съветския съюз.

В статията си „Търсенето на новото и великите традиции“ (В. Литературная газета, бр. 22 от 27. II. 1962 г.) В. Перцов с основание писа: „Достатъчно е да се обърнем към творческия опит на такъв забележителен чешки поет като Витезслав Незвал, дълго, време както е известно, намиращ се в плен на модернистични веяния, за да видим: значението му като национален поет е пораснало неизмеримо много след излизането му на простора на голямото идейно изкуство. Поетът с удивление е узнал, че това е изкуството на социалистическия реализъм и не изведнъж е приел този термин.“ Но въпросът се свежда не само до отърсването от идейното влияние. Той има и друга страна. Става дума и за онова „положително“, което е налице в творчеството на Незвал, за освежаването и разнообразяването на художествената форма, поради влиянията, през които е минал. „Кой ще отрича — добавя Перцов — че творчеството на Аполинер е оставило плодотворни следи в образите на чешкия поет и след като Незвал-реалистът е осъзнал своето разминаване с френските сюрреалисти и е разпуснал своята група в Прага. . .“ Касае се според Перцов за необузданата фантастика в оригиналния стил на Незвал. Но и съвременният български поет Веселин Ханчев е изпитал влиянието освен на комуниста-французин Елюар, още и на некомуниста, поляка-французин Аполинер. И Веселин Ханчев израства като един от големите ни поети, възприемайки традиции на ясния класически френски дух и на сложното „френско“ поетическо мислене и чрез Елюар, и чрез други автори и то, без да загуби здравия си вътрешен контакт и с нашата, и със съветската литературна традиция.

Социалистическият реализъм при утвърждаването си в различни страни преминава по сложни пътища. Ако изобразителната система при него е относително променлива, то естетическият идеал, както казах, е устойчивото. Той влияе и за избистрянето на изобразителната система, и за възникването на единството в многообразието. Този въпрос е сложен, мъчително-труден за мнозина, но твърде важен. Защото така или иначе многообразието в начина на художествено обобщаване и в художествените средства и похвати, възможни на основата на различни литературни традиции, условия, индивидуални пътища и т. н., е конкретен исторически факт.

SOMMAIRE

Pantéléi Zarev — Méthode artistique et recherches créatrices contemporaines 3
Chéorghi Dimov — Vassil Droumev, position littéraires-théoretiques et critiques 25
Stéphane Elévtérov — Histoire littéraire et époque contemporaine 49
Tchavdar Dobrev — Observations sur le style 74

Lioudmil Stoyanov à 75 ans

* * * — Une grande oeuvre d'écrivain et de socialman 95

A travers la vie littéraire à l'étranger

Botcho Markovski — Les problèmes de la littérature polonaise à la lumière du XIII-ème congrès de l'Union des écrivains polonais 98
M. Arghirova — De l'avant-gardisme décadent et réel 104
Nicolas Ghéorghiév — „Pluralité stylistique" dans une conférence scientifique sur le style 111

En vue du V-ème congrès de slavistique à Sofia 1963

Wanda Smochowka-Petrova — Adam Mickiewicz en Bulgarie 115
Petko K. Athanassov — „Rapports réciproques entre les littératures slaves" 123

MATÉRIAUX, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

Anghel Todorov — Souvenirs sur des écrivains 126

REVUE

Alexandre Milev — Le Premier volume de l'„Histoire de la littérature bulgare" 137
Boyan Nitchev — La littérature bulgare dans le premier volume de la „Kratkaïa litératournaïa encyclopédia" 149
L. Kirova — Contribution à l'histoire de la poésie bulgare 152

Echos, réplques, commentaires. .

Gantcho Savov — Le traducteur homme de métier 155
Ivan Divisiev — Pour une vérification plus complète des faits historiques 157
* * * — Encore du Bulletin des comptes-rendus 158

Chroniques

* * * — Examen de travaux scientifiques 159

SOMMAIRE

Pantéléi Zarev — Méthode artistique et recherches créatrices contemporaines 3
Chéorghi Dimov — Vassil Droumev, position littéraires-théoretiques et critiques 25
Stéphane Elévtérov — Histoire littéraire et époque contemporaine 49
Tchavdar Dobrev — Observations sur le style 74

Lioudmil Stoyanov à 75 ans

* * * — Une grande oeuvre d'écrivain et de socialman 95

A travers la vie littéraire à l'étranger

Botcho Markovski — Les problèmes de la littérature polonaise à la lumière du XIII-ème congrès de l'Union des écrivains polonais 98
M. Arghirova — De l'avant-gardisme décadent et réel 104
Nicolas Ghéorghiév — „Pluralité stylistique" dans une conférence scientifique sur le style 111

En vue du V-ème congrès de slavistique à Sofia 1963

Wanda Smochowka-Petrova — Adam Mickiewicz en Bulgarie 115
Petko K. Athanassov — „Rapports réciproques entre les littératures slaves" 123

MATÉRIAUX, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

Anghel Todorov — Souvenirs sur des écrivains 126

REVUE

Alexandre Milev — Le Premier volume de l'„Histoire de la littérature bulgare" 137
Boyan Nitchev — La littérature bulgare dans le premier volume de la „Kratkaïa litératournaïa encyclopédia" 149
L. Kirova — Contribution à l'histoire de la poésie bulgare 152

Echos, réplques, commentaires. .

Gantcho Savov — Le traducteur homme de métier 155
Ivan Divisiev — Pour une vérification plus complète des faits historiques 157
* * * — Encore du Bulletin des comptes-rendus 158

Chroniques

* * * — Examen de travaux scientifiques 159

тивни хрумвания. Гео Милев поевети на големия наш артист Кръстьо Сарафов една статия-портрет, в която изказва театралните си схващания и едно стихотворение, в което са реализирани модернистичните експресионистични принципи на неговата поетика. Ето тая творба, забележителна с ритмичната си постройка — и в стихосложение, и в редуване на образи-асоциации, които трябва не да рисуват действителността, а да предизвикват впечатления за нея, да пораждат душевни модулации, отклик на онова, което авторът е преживявал.

Ти носиш в себе си една ужасна и прекрасна есен:
Надвесени дъги от мъченическо сребро —
Луна — прожектор — ултравиолет:
Блед —
В миг посред страшна тишина
Настръхват две окаляни ръце —
По тях петна от розова детинска кръв:
О, майко, как пращяха неговите кокалчета!
И ето втората луна!
Надвесени дъги от мъченическо сребро —
И шепота на ужасение —
И ето третата луна
През сините стъкла отвън --
И посинелата удавена невинност

Ще кажете: каква свобода на впечатленията, каква магия на деформирането на реалността в един въображаем свят, какъв стремеж към синтез на образа и пряка изява на емоцията — онова, което се нарича експресия. Да, Гео Милев бе модернист-експресионист. И в някои случаи краен субективист. Ако беше останал на тия художествени позиции, неговото творчество щеше да остане без по-дълбоки следи в нашата литература, въпреки оригиналните творчески търсения.

Трябва да кажа, че немските експресионисти, от които се учеше Гео Милев, не бяха единни. Някои от тях носеха определено леви класово-политически тежнения (Ернст Толер, Йоханес Бехер). Наред с тях твореха и „десни експресионисти“ (Г. Валден, Пфемферт и др.). Гео Милев, макар и да се намираше в едно вътрешно смущение от противоречията на капиталистическото общество, наблюдавани на Запад, и от онова, което бе изживял по време на Първата световна война у нас, почти до 1923 г. не разграничаваше левите от десните експресионисти. Той бе привърженик на течението като школа изобщо. И създаваше творби противоречиви. В някои от тях прозираше краен субективизъм, свободна алогична игра на въображението и дори безсмислена образност. В други се отразяваха противоречията на капиталистическата действителност, протестът срещу нея („Грозни прози“). Но истинското раждане на Гео Милев като голям творец на българската литература стана с поемата му „Септември“. С тази поема, макар и подготвена от някои творби, писани преди нея, поетът стъпи здраво на земята, сля своя глас с гласа на масите, заговори като поет-комунист. Но експресионистът не бе заличен и унищожен. Той „се приспособи“ към новите поетически изисквания. И така се роди в нашата литература художникът-социалистически реалист, зачинател някога на експресионизма като школа в българската литература, използуващ средствата на експресионистичното обобщаване за нови художествени цели. Сложни преображения, при които реалното, конкретното, земното съдържание не уби експресивността на художест-

вените средства, нито пък експресивната форма изопачи и разстрои богатството на съдържанието. Поетът създаде оригинален поетичен ритъм, силно ударна поетична образност, превърна отделната дума в стих, използувайки свободно средствата на експресионизма. И същевременно образите в поемата „Септември“ са натегнали от „материалност“, един предметен свят се откроява в цялата си пълнота, липсват алогизмът и крайната субективност на впечатленията. Ражда се по-висше изкуство, изкуство по-богато не само идейно от по-предишните субективистично-експресионистични творби на поета, но и художествено — в типа и характера на художественото обобщаване. С ядро нов естетически идеал — ново отношение към човека — методът на Гео Милев се промени. Поетът стъпи на земята, изведе творчеството си до нова психологическа, пластично-образна, ритмична изразителност.

Преминал през много лутания, искал да създаде художествена форма „орнамент“, симетрична и асиметрична игра с ритмиката и образността на свободния стих, поезия-експресия, изненадваща с парадоксални понякога асоциации, поетът откри ритмично богатата, пластично изразителна форма на поемата „Септември“, носеща образно правдата на голямата национална драма. И в тая форма се запазиха следите на експресионизма.

Естествено не е необходимо днешни писатели и особено млади творци да бъдат тласкани по пътя на въздействия, които ще трябва по-късно да преодоляват, като Маяковски, преминал през футуризма, като Незвал, преминал през сюрреализма, или Гео Милев, преминал през експресионизма. При това не бива да се забравя, че Гео Милев бе изправен пред опасността да твори едно безплодно изкуство, ако не бе се устремил към голямата правда на времето и още, че творческото преминаване през художествения опит на миналото извежда на щастлив бряг само чрез напипване на твърдата почва на реализма, чрез пречупване на полученото от други школи през принципите на реализма. Иначе влиянията докосват и самата същина на естетическия идеал, нащърбяват го.

Но в случая е важно да отбележим широките сложни пътища, по които е вървяло и върви изкуството на социалистическия реализъм: да изтъкнем обстоятелството, че то излиза от традициите на литературно течение като романтизма и критическия реализъм от 19 век и от традиции на литературата, създадена през 20 век. Но то носи нов критерий за художествена значимост, като ядро на неговия метод е новият естетически идеал, т. е. новото отношение към човека. То, това ново отношение към човека, влияе върху характера на художественото обобщаване и върху творческото използуване на средства, похвати, облици на изобразяване, създадени преди, и преосмислени наред с нови прийоми и средства, възникнали в самия процес на творчество. Свидетели сме на най-богатото и сложно отношение между традиция и новаторство, между стилни открития и традиционни класически форми. И същевременно не бива да пренебрегваме „изискванията“ на самия естетически идеал, отношението му спрямо различните конкретни облици и средства и търсене на такива, в които само може да се въплъти неговата същност. Нашата млада белетристика вече не е същата, както социалистическо-реалистическата белетристика в България преди 10—15 години. Настъпили са някои съществени промени. Младата съветска белетристика вече не е същата, както творчеството на майсторите дори и от преди 20—30 години. Всяка отделна страна все повече ще допринася за обогатяването на световната култура, както и за освежаването на социалистическо-реалистическото

изкуство с нови струи. Критерий за пригодност на средства и облици за изобразяване е реалната действеност на литературата, нейният стремеж да въплъти идеала за човека и човешкото. Творческите търсения у нас са ставали предимно върху основата на нашите трайни традиции. Но като продължат в тая насока, те не бива да задръстват пътищата към дирене и на нови оригинални форми.

ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ИДЕАЛ

Така важният теоретически въпрос за естетическия идеал като ядро на художествения метод и за вътрешното единство в границите на метода между естетически идеал и художествено обобщение, като единство между цел и средство ни доведе неизбежно до проблема за творческите търсения. Творческите търсения. . .Те никога не са преставали да вълнуват писателите. Въпросът за тях не е слизал от сцената особено през периода на голям творчески подем. Той възниква неизбежно днес и за изкуството на социалистическия реализъм. С различните си превъплъщения — романтично, монументално-героично или реалистично-битово, близко до нашата всекидневност — то се носи бурно към откриване на нови истини, утвърждава се като художествена изповед за нови човешки отношения. И не може да се развива без опит, без творческо откривателство.

Понякога, както е ставало това в историята на изкуството, малкото ново, което е намерено, може да даде тласък за големи откровения в областта на художественото изобразяване на човека. Така на времето откритията на романтизма и сантиментализма в романа допринесоха да се вглъби психологическата характеристика на човека в по-късно появилия се идейно-социален и битово-социологичен роман. Балзак, който откри зависимостта на човешката душевност от средата, от обществените условия и от битовия интериор, подготви почвата за появата не само на естетико-описателния роман на Флобер, но и на много по-късно появилия се психологически и интелектуален роман, който носи в себе си социалната, битовата и моралната характеристика на човека, без онази изчерпателна описателност на среда и интериор, до която е прибягвал Балзак. Нима Чехов не обогати не само руската, а и западноевропейската литература с нов синтез на етичност и художественост? Нима е мислим „интелектуалистът“ Томас Ман без тоя огромен предходен художествен опит — опита на Балзак, от когото големите художници на Запад като Ман са се учели да изобразяват човека в зависимост от средата, без да я описват вече изчерпателно, опита на Чехов с етично-хуманното отношение към човешката личност, за когото впрочем Томас Ман написа и един от най-хубавите си очерци. Нима младият съветски писател Василий Аксьонов („Колеги“) не носи в творчеството си големия художествен опит на класическата руска литература и на социалистическо-реалистическата литература, когато свободен от схеми и тезисни изисквания се приближава до живота като откривател на съвременна човешка душевност и на съвременни изобразителни средства. Откривателството като нов тип художествено съзерцание се подхранва от здравата почва на миналото — и така литературата върви напред. Тоя грандиозен процес нито е спирал, нито ще спре. Това са големите вълни на историята и на художественото творчество. Но тъкмо в наши дни не бива да се забравя, че има фактори, които внасят смисъл в творческите дирения, определят ги и ги подтикват — това, за което стана дума досега: отношението към човека-съвременник,

етично-възпитателната функция на изкуството в нашето социалистическо общество, нашият естетически морал.

Неизбежно е освежаването в съветската и в нашата белетристика, което се извършва днес. Онова „трудово всекидневие“ в завода и фабриката, което беше сюжет в традиционния „производствен“ роман, днес е само подтекст в творбите на Аксьонов или Тендряков. То се включва в психологическото съдържание на романа, в душевността на човека, като етичната проблематика не се измества от натуралистичния факт. Аналогични явления има и в България. В нашата млада белетристика например се осезава все по-голямата близост на писателя до съвременния живот. В нея се усеща преценката на съвременността чрез емоционалната и духовната изобщо атмосфера на творбата. Това не би могло да стане без напипване на нови художествени форми.

А понякога един съвременен автор може да постигне и най-сложен художествен синтез, в който се вливат опитът на миналото и най-новите открития на съвременността. Как да разбираме толкова оригиналното звучение на стиха на Вознесенски, поел традицията и на класическия стих, и на стиха на Маяковски, и създал нов ритмичен синтез, напомнящ ни най-съвременната музика? Да, творческите дирения в наши дни са сложно явление. Те са неизбежни. Но при условие, че водят наистина към художествени завоевания, че произтичат от значителни художествени цели.

Един от големите въпроси, завладели напоследък съзнанието на мнозина млади автори в България, е въпросът за „светоусещането“. Какво е „светоусещането“ на съвременния човек? Какви са неговите черти? Кое нас, днешните хора, ни отличава от вчерашния човек? Ето въпросите, особено вълнуващи литературната младеж, фалангата на „авангардистите“. Онези, които разглеждат тези въпроси, излизат от идеята, че в зависимост от развитието на техниката, от динамиката на живота, от промяната в обективните жизнени условия се мени и „виждането“ на света. Менят се мисловното и емоционалното преживяване на съвременния човек. В нашия динамичен век на космически полети, при условията на живот сред големи човешки маси в градовете, при връзките, които създават радиото, пресата, техническите средства за общуване, възниква и нова душевност, душевността на човека с днешно „светоусещане“, по-различно от онова на човека от вчерашния ден. Бързият темп на съвременния живот ни прави по-други. В гънките на нашето човешко съзнание се създават нови органи на възприемане и реакция. Човекът се разкрива в дълбочина не чрез жеста и външната проява, а чрез потока на съзнанието. Следователно необходими стават и нови средства за художествен израз, нов поетичен език. Не онова, което забавя възприемането, а което го улеснява, преминавайки в структурата на сюжета и в интонацията, и в стихотворната техника, и в поетическия речник. Нова „душевност“, ново единство на човека с времето чрез техниката, чрез новите усещания, създавани от самолета, космическите полети, общуването на континентите.

При все че в идеята за „свръхсъвременност“, в динамиката и техницизма на живота има нещо вярно, тя понякога така грабва съзнанието на твореца, че пречи за плътното изобразяване на реалния днешен човек.

Но бедата не е толкова в повърхностната представа за светкавичното, кинематографично изменение на човешката душевност, колкото в друго. С диренето на измеренията на новото „светоусещане“, идващо от революционните изменения в техниката и в характера на материалните сред-

ства, започват да изчезват границите между нас и ония, които са отвъд, на другата страна на барикадата, на класовия фронт. Та щом душевността на хората се определя само от обективните материални условия на средата, от новите средства на техниката, от радиото, космическите полети и кибернетиката, то изчезва и разликата между човека у нас и човека при капитализма. Понятията „светоглед“, „етичност“, „хуманизъм“ се изместват от понятието „светоусещане“, заличаващо класовите разлики. Излиза, че диренето на нов художествен език, на нови поетически средства се подчинява и у нас на същите художествени закони, както и на Запад, както и при капитализма. И при тях съзнанието се формира от новите средства на техниката, и при нас. И там се създава нов художествен език (телеграмният стил или абстрактността), и при нас. (Някои започват да се страхуват от ясното изявяване на своите идейно-класови позиции на комунисти, защото, виждате ли, това ще измени нещо в тяхното модерно, ново „светоусещане“.) И откриват се пътеките за нездрави чужди влияния, за неяснотата във формите, тъй като това е белег за израз на „новата“, „сложна“ душевност, тъй като това говори за намерени нови поетически средства в зависимост от новото динамично („телеграмно“ или „абстрактно-синтетично“) възприемане на света. Художественият експеримент започва да се превръща в евтина мода. Той рискува да се приближи откъм друга страна до провинциализма и еснафщината в литературата, защото нито Хемингуей и Стайнбек, нито Томас Ман, тия големи майстори-„интелектуалисти“ (особено за Томас Ман би могло да се каже, че е истински представител на интелектуализма в литературата) са вървели по такива пътища. Стилът — художественият стил, който носи в себе си и новост във формата, и вътрешни елементи на съдържанието, тъй като произтича от новаторската същност и на съдържанието, на моралната художествена проблематика, и на формата — се подменя от маниерност. Т. е., от външно опростено следване на „модерни“ средства и прийоми на изобразяване, създадени другаде и не всякога съзвучни със съдържанието. Всичко това подсказва колко важен е въпросът за естетическия идеал, за онова вътрешно звено, което обединява различните елементи на художествения метод и влияе върху облиците на художественото обобщаване, върху техните граници и възможности.

Богатството на социалистическия реализъм не е някаква приумица на теоретици на изкуството, техен постулат. То е художествена практика. То се дължи на вътрешните възможности на изкуството да върви напред и да се развива. Изкуството казва днес ново слово, вървейки към ония цели, към които са вървели и предшествениците. Онова, което е било вчера, днес продължава, като разногласието с него е не в основната тенденция, а в новите моменти на хуманистично отношение към човека и в новите черти на художествените облици.

Всички тези възможности на съвременното социалистическо изкуство трябва да се имат предвид, когато става дума за новото му развитие, за все по-голямото му вътрешно обогатяване. Може би в наши дни то е изправено в най-голяма степен пред нови открития въз основа на един многообемен естетически идеал и при най-сложни отношения към цялата предходна литературна традиция.

ВАСИЛ ДРУМЕВ

ЛИТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИ И КРИТИЧЕСКИ ПОЗИЦИИ

Георги Димов

В историята на българската литература Васил Друмев заема определено място не само като белетрист и драматург, но и с разностранната си критическа дейност. Неговите литературно-критически, културно-исторически и други статии му създават име на надарен и школуван книжовник, работил с любов и разбиране за развитието на националната литература, наука, култура. Той е един от малцината възрожденски писатели, които получават сравнително по-системно образование и са имали възможност по-продължително да школуват в литературите на другите народи. Така естественото дарование на автора на първата българска повест, обладалият го стремеж още от юношеска възраст и с перото си да служи за духовното възраждане на своя народ намират благодатни условия за съзряване и развитие. И ако талантливият литератор не бе изменил на своето призвание точно в разцвета на творческите си сили, ако не бе приел духовния сан, той несъмнено би обогатил в много по-висока степен националната ни художествена и теоретико-критическа мисъл.

Литературно-критическите възгледи и общокултурните позиции на В. Друмев представляват несъмнен интерес и за съвременното ни литературознание. Изявени в един момент, когато младата българска литература се намира в процес на формиране, те оказват несъмнено въздействие за нейното насочване по пътя на реализма, както и за правилното развитие на цялостния книжовен живот през възрожденската епоха. Изучаването на тази страна от Друмевата дейност ще ни помогне не само да разберем по-добре идейно-естетическия му свят, но ще ни даде възможност да видим интересни моменти от развитието на националната литературно-критическа и общокултурна мисъл, да почувствуваме усилията на онова поколение книжовници, които са трасирали пътя за цялостното интелектуално-духовно възмогване на българския народ. Нашите най-изтъкнати възрожденски писатели, подобно на големите руски и други художници на словото, са подхващали различни въпроси из областта на теорията и практиката на литературното творчество и на книжовния живот изобщо, убедени, че по такъв начин ще могат да въздействуват по-непосредствено и всестранно за възмогване на националната творческа мисъл. В това отношение Друмев проявява интересни черти. Във възгледите и позициите му — не само като писател, но и като критик и културен деец — са намерили израз определени теоретически и културно-исторически концепции,

характерни тенденции на епохата. Оттук и несъмненото му въздействие върху историко-литературния процес, върху книжовния живот изобщо.

Отрано проявените интереси към книжовни занимания се разширяват и углъбяват, когато Друмев учи в Русия. Тук, в продължение на десет години, макар да учи в църковно-духовни заведения, той влиза в досег с идеите, които през 60-те години са давали насока на руския обществен и литературен живот. Сближаването му в Одеса с Раковски разгаря не само патриотични пориви, но насочва и книжовните му интереси. А запознаването му с руската литература още повече разширява идейния му кръгозор, изостря чувството към националните проблеми, помага да се освободи от увлеченията по сантиментално-романтичната литература, да тръгне по пътя на реализма.

Своите литературно-критически и общокултурни възгледи В. Друмев изявява след 1869 г., когато изцяло се посветява на работата на новооснованото Българско книжовно дружество в Браила. Многобройните му статии, печатани на страниците на „Периодическо списание", привличат вниманието с дълбочината на съжденията, с широтата на поставените въпроси, с обосноваността на преценките. Предишният белетрист сега се проявява като критик и книжовник със завидна ерудираност и верни прозрения относно характер и същност на възмогващата се национална литература, за ролята на науката в общия духовно-възродителен процес. Неуморни са усилията на Друмев да повдигне културното ниво на своите сънародници, да ги запознае с истини и явления, до които хуманитарното и естествено-научното познание се е домогнало. Още в навечерието на откриването на учредителното събрание на Книжовното дружество Друмев излиза със специална статия във в. „Дунавска зора", където обосновава необходимостта от създаване на един център за развитието на българската наука, просвета, литература. Поради злощастната си историческа съдба българите не са имали възможност, за разлика от другите европейски народи, да се възползуват от плодовете на науката. Успехите на другите народи трябва да послужат за пример и на българите да тръгнат по пътя на овладяване на повече знания. „Науката е едничкото светило, което може да доведе човека до истинската му цел, да му даде истинното човеческо значение. Само тя, науката, прави човека да бъде човек. . . Без науката ний не можем дълго съществува, ний ще се изгубим, както са се изгубили всички онези народи, които не са усвоили науката: или ще бъдем сякогаш роби на по-образованите от нас" (Дунавска зора, бр. 44, 1869). От сега нататък в множество статии той развива това свое дълбоко осъзнато убеждение. Подобно на най-прогресивните ни дейци от онова време и Друмев, наред с хуманитарното знание, с особена настойчивост подчертава значението и на естествените науки за преуспяването на българския народ. Те помагат да бъдат преодолени „сякакви вредоносни обичаи, нрави, предразсъдъци и суеверия, да си извършват сичките работи за преживяването си с толкова леснина и охолности", те са помогнали на цялото човечество да избегне многогодишното „лутане по океаните на пустоверието и на всички други безбройни тегла на душата и на тялото му" (Периодическо списание, г. I, кн. 2, стр. 109). Позитивизмът, който по онова време е обайвал най-будните умове, привлича и Друмев, чийто душевен строй някои смятат за неподатлив към подобни веяния. Очевидно църковно-религиозното му образование се оказва безсилно да противостои срещу напора на положителните знания на 19 век, опора на всички люде в усилията им да се борят срещу ретроградното в обществени отно-

шения и нравствено-етични концепции, срещу идеализма и мистицизма във философията. Следствие на това и противоречията, които съглеждаме в светогледа на автора на „Нещастна фамилия“, съжителството на явно идеалистични концепции със стихийно-материалистически, позитивистки схващания и тенденции. Той нееднократно говори, че всяко явление в света си има свои причини, изменя се по силата на определени закономерности, че неговият характер е обусловен от определени материални условия. Същата причинна обусловеност той съглежда и в човешкото общество, в съдбата и развитието на отделните народи. Сочи непреодолимия възродителен процес, започнал сред българския народ, който процес следва правилно да се насочва чрез средствата на науката и културата, та да могат и българите да тръгнат по пътя на материалното и духовното благополучие. Дори и възпитанието, на което той отделя особено внимание, трябва да се извършва в най-тясно единение с науката, „трябва непременно да се основава на сичките клонища на науката, трябва да е резултат на цялата наука“. Дълбоко убеден е, че без науката не може да се даде нито физическо, нито духовно, нравствено-етично възпитание. В това отношение той се родее твърде много с Каравелов. Подобно на него и той се позовава често на световноизвестни учени и други авторитети, говори с възхищение за представителите на различните клонове на научното знание, споменава неведнъж за Спенсер, Дрепер и др. И очевидно тези му познания и интереси не са могли да не окажат влияние и върху характера, насоката на литературно-естетическите му схващания. Без да е необходимо по принцип пълно съответствие между по-общите идейно-философски позиции и литературно-художествените, теоретико-критическите възрения, несъмнени са връзките, които съществуват между тези две страни в цялостното светоотношение на Друмев.

*

Както литературно-художествената, така и теоретико-критическата дейност на В. Друмев, е продиктувана от национално-патриотични, културно-просветни, хуманитарни и демократични съображения. В предговора към „Нещастна фамилия“ авторът чистосърдечно изповядва кое го е тласнало към подобен род занимания. „Като българин и обладан от любов към народа си, аз не можах да търпя като гледах и гледам, че всяк един учен българин с неуморни сили ся труди да принесе веществена полза на Отечеството ни, — не можих казвам да търпя и ся реших, според колкото ми допускат силите и времето, да принеса и аз нещичко Майце си, което мисля, че ще може да ѝ достави що-годе ползица.“ В тези думи сякаш долавяме гласа на Раковски, който със същото откровение споделя със сънародниците си подбудите, които са го накарали да вземе перото. Още от рано, с особена острота Друмев чувствува нуждата от национална литература, убеден, че тя ще се окаже мощен фактор в общия възродителен процес. Макар преводните повести да се множели с всеки ден, те не можели, по думите на нашия писател, да окажат такова благотворно влияние върху българина, каквото биха оказали произведения с българска тематика. Художествената творба ще подействува на съзнанието и чувствата на читателите в много по-голяма мяра, когато тя им разказва за неща и събития близки и разбираеми, когато им се разкриват страни от миналото и настоящето на собствения народ. И при Друмев ние се сблъскваме с едно характерно явление за възрожденската книжнина. Редица литературни

дейци, макар в политическите си убеждения да гравитират към еволюционното просветителство, а в художествената си практика да използуват похвати, свойствени на различни литературни течения, в теоретико-критическите си съждения и принципи вървят по линията на реализма, възприемат и следват редица положения на материалистическата естетика.

Както вече бе отбелязано, широкият диапазон на книжовните си интереси Друмев изявява на страниците на „Периодическо списание“. За нуждите именно на списанието той подхваща въпроси от различно естество, за да покаже солидни разбирания по някои основни теоретико-методологически и културно-исторически принципи. Неговият критически поглед обгръща произведения с различен характер: художествени творби — в стихове и проза, исторически, педагогически книги и помагала, читанки и граматики, както и всякакъв род други съчинения, излизащи по онова време. Когато започва издаването на „Периодическо списание“, в предварителна бележка към рубриката „Книжовни вести“ се казва, че тук ще бъдат поместувани „рецензии, кратки книжовни известия и пр. за всякакви произведения в българската книжина, а такожде и за такива небългарски произведения, които се допират в какъв и да е изглед до български народ и отечество“ (кн. 2, стр. 104). Това задължение е трябвало да бъде изпълнявано най-вече от Друмев, който, както сам признава, е извършвал почти цялата работа около редактирането на списанието. От неговото перо били почти всички статии, поместени в критическия отдел на „Периодическо списание“, макар и най-често да не били подписвани. Признанието, което прави Друмев в този смисъл, когато съставя краткото си животописание през 1874 г. при приемането на духовния сан, следва да се има предвид, когато се съди за книжовните интереси на автора на „Иванко“, когато се преценяват неговите възгледи по въпросите на литературата и културата (вж. Сборник Климент Търновски — Васил Друмев, за 25-годишнината от смъртта му, 1927 г., стр. 3). И при Друмев се натъкваме на онова, което характеризира дейността на мнозина от най-изтъкнатите писатели-критици през Възраждането — твърде широк обхват на критическото им перо, високо съзнание за ролята на излизащата книжнина — от най-различни жанрове и с различно предназначение — за националното осъзнаване и духовно възмогване на народа. Оттук и строгите им критерии при оценка на книжовната продукция, високите им изисквания към хората на перото.

Инициатор на идеята в „Периодическо списание“ да бъде обособен специален критически отдел с широка платформа, Друмев е сметнал за целесъобразно да излезе и с една по-обща статия, в която да изложи принципите, върху които е трябвало да се основава критическата дейност на списанието, както и да разкрие схващанията си за характер и предназначение на критиката, за нейния предмет, особености и т. н. И наистина статията „За критиката“, поместена в кн. 2 на списанието, ни запознава с основните начала, от които ще се ръководи Друмев в по-нататъшната си дейност. Тя се явява и като програма на списанието. Във възрожденската книжнина може би за пръв път се явява подобна статия, където така широко се излагат задчите на критиката, значението ѝ за развитието на литературата и на книжнината изобщо. Колкото и някои от обширните съждения на Друмев за характера и ролята на книжнина, на литература, на културно-просветен и научен живот, изобщо в духовно-интелектуалното развитие и национално възмогване на народа днес да ни се струват не особено оригинални, те несъмнено са имали своето оправдание в

онова време, въздействували са с голяма сила върху умовете и сърцата на тогавашните хора.

Основният патос на статията е, че литературата представлява твърде трудно поприще, изисква специална подготовка и знания у всеки, решил да се посвети на нея. „Литературното или книжовното поле е важно и сериозно, но за то е пък то отворено за сички: никому не се възбранява да стъпи в него. Заради това многома се решават да се покажат на това поле, без да имат надлежни познания, и в едно неразвито общество, в един недобре свестен и разбуден народ — дълго време б е з н а к а з а н о се ползуват с незаслужено уважение, както и с незаслужен авторитет. А от това сетнините биват лошеви: техните недостойни и нищожни литературни произведения вместо да свестят, да просветят, да ползуват обществото, народът — още повече го приспиват, затъмняват и повреждат.“ Оттук и отговорната роля, високото призвание на критиката. По друг повод, като говори за неблагоприятните условия за развитието на българската книжнина, Друмев сочи и предпоставките, на които трябва да отговаря всяка една книга, та да може да съдействува на обществения и духовния подем на българите. „Истинното списателско достойнство състои се в това, че трябва списателят да знае добре щ о п и ш е и к а к го пише; или с други думи да кажем, основателно да познава: 1) п р е д м е т ъ т, за който се зема да пише, и 2) н а р о д ъ т, за когото тъкми да съчини това или онова списание.“ И със съжаление констатира, че с изключение на неколцина, не вижда подобно съзнание у онези, които са се заели с перото (Периодическо списание, кн. 2, стр. 107). Сред настъпилия книжовен подем „време е вече и у нас да се започне да се търси, както трябва, по-хубавото, по-доброто и по-полезното, ако искаме наистина да се не спираме от тъй утешителното си вече тръгване напред към просвещението“. В горните разсъждения се съдържат основните положения на литературно-естетическата програма, която Друмев следва наотклонно, програма, обусловена от състоянието и характера на тогавашния литературен и книжовен живот. В категоричните си изисквания писателят да познава „предмета“, т. е. материала — разбиран в цялото му многообразие, който се е наел да разработва и претворява, да знае законите, предпоставките на това „обработване“, Друмев налучква особено съществени страни в дейността на тогавашните книжовници — непритежаващи необходимите фактически познания и „професионална“ ерудираност, без които е невъзможно никакво творчество. От друга страна — писателят да се съобразява със състоянието и нуждите на народа. Този принцип, представляващ „крайъгълния камък“ в реалистичната ни възрожденска критика, Друмев поставя с особена настоятелност. Тук проличават верните му схващания по отношение взаимовръзката между литература и общество, по отношение конкретната национално-историческа определеност на характера и тенденциите на литературните произведения. С категоричните си предупреждения и изисквания читателите да се насочват към онези произведения, които дават повече и по-полезни знания, които насочват към доброто, красивото, нравствено-възвишеното и т. н., Друмев улучва някои от специфичните качества на художествената литература, подсказва и за нейното естетическо въздействие.

С ясно съзнание за обективно-познавателната и нравствено-възпитателна значимост на литературата, Друмев е силно разтревожен от появата на множество писания, стоящи далеч от подобни качества. И за да се помогне на читателите правилно да с ориентират сред големия брой изли-

защи книги, писателят подчертава необходимостта да се създаде „здрава и строга критика“. На нея се пада задължението аргументирано и убедително да разграничи полезните от вредните книги, „да поддържа авторитет на добрите и достойни съчинения и въобще литературни произведения, а всички долни и без всяко достойнство — да се представят така, щото секи един да разбере тяхната нищожност и вредителност и да ги отхвърли“. Подобно на литературата появата и на критиката е обусловена от обществени и културни потребности, от нуждите на национално-възродителния процес. Друмев се обявява срещу онези, които гледали на критиката като на средство за „хулене“ и „нападане“. Излизайки от етимологическото значение на думата „критика“, подчертава, че нейното основно предназначение е да бъде „проповедник на истината, учител на доброто, полезното и хубавото“. Тя критикува и възхвалява, руши и създава, отрича и утвърждава. Както от писателя, така и от критика се изисква „основно добре и всестранно да знае предмета, за който се зима да говори и да го обсъжда“. Сочат се и специфичните изисквания на литературната критика. „Ако подлежи на разглеждане например някоя историческа драма — от чисто поетическата ѝ художествена страна, критиката може да не знае дали е вярно съдържанието на драмата с историята, но тя непременно трябва да разбира и съвършено да знае — в какво се състои истинното драматическо изкуство, — трябва добре да е позната с психическите явления, — да разбира добре характерите, — напълно да владее естетическите познания и др.“ (Периодическо списание, посоч. съч., стр. 101). За Друмев е ясно, че от художественото произведение не може да се иска такава историческа достоверност, каквато от научното изследване, че писателят, който разработва историческа тематика, има право „по-свободно“ да борави с историческия материал, без обаче да изневерява на общия дух на епохата, на психиката и цялата душевност на тогавашния човек. Който се е заел да съди и преценява подобни произведения, може и да не знае дали дадено събитие е станало точно така, както е описано, но обязателно е длъжен да бъде запознат с историческата атмосфера, с битието и психиката на тогавашните хора, да знае особеностите при претворяване на историческия материал в художествени или драматургически образи. Ако за писателя-художник е необходимо да има една по-висока естетическа култура, то за критика в още по-голяма степен се налага, покрай общата научно-теоретическа подготовка, да проявява и верен усет за съотношение между историческа и художествена правда, да знае формите и пътищата за изграждане на жизнено правдиви и емоционално убедителни характери. Друмев насочва вниманието към своеобразието на художественото, на драматическото творчество, към неговите специфични области, особено набляга на вярното психологическо изграждане на образите в литературното произведение. В духа на материалистическата революционно-демократическа критика той подчертава и необходимостта при оценяване значимостта на едно произведение да се държи сметка за конкретно-историческите условия, за характера и възможностите „на публиката, за която е написана книгата“. Може произведението само по себе си да има известни качества, но да е непригодно, ненавременно за читателите, на които се предлага. От критиката Друмев изисква да върви в крак с времето, „с всеобщия човешки напредок“, „да е прогресивна“. А това значи, че критикът трябва да бъде на нивото на съвременната нему, теоретико-естетическа мисъл, да бъде в най-тясно единение с жизнените потребности на историческия момент. Свикнал да разглежда нещата в исторически ас-

пект, Друмев настоява критическата дейност да бъде съобразена със завоеванията в съответната област или както казва Белински — „на критика трябва да бъдат известни съвременните понятия за творчеството; иначе той не може и няма право за нищо да съди“. Само онзи критерий дава възможност за вярно и пълно оценяване на едно произведение, който е резултат на обобщения опит на най-добрите постижения през дадената историческа епоха. По такъв начин критикът ще бъде предпазен да надценява литературните факти, да утвърждава писатели, лишени от позначително дарование, от по-дълбоки художествени прозрения. От друга страна, настойчиво се отправя предупреждението, че върховно задължение на критиката е да бъде безпристрастна. „Невъзможно е наистина да не осъди критиката или да не похвали, но трябва както осъдата, тъй и похвалата ѝ да са най-справедливи. В противен случай критиката губи сяка сериозност и значение. . . Там, дето има пристрастие, дето има хатър или лично неразположение, там никога не може да се открие истината, напротив, там тя нарочно се прикрива и затъмнява, и — там не може да бъде напредък или истинно добро.“ И това предупреждение очевидно е било извикано от някои зачестили явления в тогавашния литературен живот — да се говори за качествата или недостатъците на едно произведение от позициите на твърде субективни, превзети, неаргументирани мнения. Обективното подхождане към литературните факти е ръководно начало за Друмев, което, разбира се, не му пречи да насища с публицистична страстност своите критически статии, да влага много от своя неспокоен темперамент.

Създаването на критика, основана на здрави научно-теоретически, художествено-естетически, демократически и хуманитарни принципи, Друмев смята като задача с голямо национално значение. За да бъде тя правилно решена, твърде малко ще помогне уклончивата, примиренческа, лишена от ясни начала критика, нито пък механическото прилагане на някакви отвлечени правила. Без определени критерии за същност и предназначение на художествените произведения не може да се стимулира литературният процес, нито да се утвърждават национално-граждански и културно-нравствени идеали. В еднаква насока Друмев съглежда задачите на литературата и на критиката. В това отношение неговите съждения се приближават твърде много до възгледите на Белински, чийто статии несъмнено е познавал. За руския мислител и изкуството и критиката изразяват духа на времето, разликата се състои само във формата. И в литературата, както във всяко изкуство, той вижда своеобразна форма на критика, анализ и оценка на живота. „Какво представлява самото изкуство на нашето време? — пита авторът на „Литературни мечтания“. Съждения, анализ на обществото, — следователно критика. Мисловният елемент сега дори се слива с художествения и за нашето време мъртво е художественото произведение, ако то изобразява живота само за това, за да изобрази живота, без всяка могъща субективна подбуда, водеща своето начало в преобладаващите мисли на епохата, ако то не е вопъл на страдание или дитирамб на възторг, ако то не е въпрос или отговор на въпрос. . . Сега въпросът за това какво ще се каже за великото произведение е не по-малко важен, отколкото самото велико произведение“ (Полн. собр. соч, 1953, т. 6, стр. 271).

С високо съзнание за обществено-етичната, естетико-оценъчна роля на критиката, със сравнително верни разбирания за нейната същност, Друмев ще се старае в по-нататъшната си дейност да следва така формулираните и почувствувани ръководни начала, станали програма и на „Перио-

дическо списание". На страниците именно на това списание се появяват статиите на Нешо Бончев, които със своята принципност, аргументираност и строгост смущават духовете на мнозина книжовници и писатели, спомагат твърде много за утвърждаване на солидни основи на формиращата се национална критическа мисъл. Те и двамата следват редица принципи на руската критика, някои от възгледите на Белински и на неговите следовници, следят отблизо техните писания в тогавашния руски периодичен печат. Несъмнено Друмев е споделял Бончевите схващания за характер и предназначение на критиката. Утилитаризма — толкова характерен за възрожденската критика, Друмев, подобно на Бончев, не възприема едностранчиво и примитивно. Не се пренебрегват особените функции на литературата, задачата ѝ да насочва хората към доброто, към хубавото, прекрасното. Макар да говори предимно за нравствено-възпитателната страна на литературата, той съзнава, че тя въздействува и на съзнанието и на чувствата, дава познания, засяга цялата човешка душевност. Разбира се, както и при някои други възрожденски критици, и съжденията на Друмев по тези въпроси са твърде бегли, непълни, ограничават се най-често с догадки. Неговите усилия са насочени не толкова към разглеждане на специфичните въпроси на естетиката, колкото да даде някои от основните принципи на художествената литература, на критическата дейност. Въпреки че в съжденията му се преплитат елементи от различно естество, общо взето Друмев стои на реалистически демократически позиции при очертаване характера, ролята и значението на литературата, на литературната критика.

*

Своите по-общи теоретически принципи и възрения В. Друмев се стреми да следва и да прилага в литературно-критическата си практика. За пръв път с отделна критическа статия във връзка с конкретно произведение Друмев излиза през 1870 г. на страниците на в. „Турция". Предмет на статията е драмата на Д. П. Войников „Велислава", напечатана през пролетта на с. г. и играна в Браила. Запознат и с другите исторически драми на Войников, в съжденията си критикът не се ограничава само върху „Велислава", а засяга изобщо Войниковото драматургическо творчество. Възторгът, с който били посрещани драмите на Войников от тогавашната публика, не е бил в състояние да подведе проницателния критик и той съглежда във вярна насока къде се крият предпоставките на тези успехи. В ония времена българската публика била твърде чувствителна към произведения с историческа тематика. А, от друга страна, и сполучливата игра на артистите, както и постановката допринесли за подчертания успех на „Велислава". Като художествено произведение обаче тя била лишена от по-сериозни качества: срещали се психологически немотивирани действия, неубедителни образи, дълги монолози, прекомерни философски разсъждения и т. н., — неща, „които никак не можят да са помирят с театралното изкуство" — пише Друмев. И предупреждава ревностния възрожденски драматург: „Истина е това, че г. Д. П. Войников е положил начало на българското драматическо изкуство, но ако послуша приятелския ми съвет, господство му трябва да бъди по-внимателен при писането на пиесите си. Ако г. Войников иска не само да си запази, но и да си увековечи доброто имя, което по право му се пада, като основател и разпространител на българското театрално изкуство, той трябва да се постарае: 1) да поизучи историята на изкуството въобще, а особено на

театралното изкуство; 2) при съставянето на коя годе пиеса първо трябва добре да изучава предмета, а после добре да примисля съставянието, планът на пиесата; 3) да пази за кого прави тези работи, и 4) сичко това да си постави за цел, към която да се стреми от сичко сърце и душа". (в. Турция, бр. 13, 1870). Така формулираните препоръки вече говорят, че Друмев се е занимавал доста обстоятелствено с въпросите на драматическото изкуство, че е съзнавал особеностите на художественото и сценичното творчество. Тук се изявяват вече по-определено реалистичните му схващания: писателят добре да познава жизнения материал — обект на драматургическо пресъздаване, да се съобразява за каква публика предназначава произведението си, добре да обмисля всяка постъпка на героите, действията им да бъдат психологически мотивирани, исторически правдиви, композицията да произтича от характера на драматичния конфликт. Друмев е познавал творчеството на мнозина световноизвестни драматургически писатели — Шилер, Шекспир и др., чиито имена той споменава неведнъж в статиите си. По думите на Друмев, Шилер „много добре познава човешката душа и условията на нейното развитие и усъвършенствуване, както се вижда от превъзходните му поетически произведения" (Периодическо списание, кн. 5—6, стр. 196). Принципите, следвани от тези майстори на перото, той иска да внуши и на българските писатели, без да може за съжаление и сам да ги осъществи в собствените си творби. И сякаш от позициите и завоеванията на такива бележити творци той иска да съди за драматическите опити на възрожденските писатели като Войников, Владикин и др. И естествено оценките му ще бъдат твърде строги, заключенията твърде песимистични.

Като гражданин-патриот Друмев е дълбоко заинтересуван от съдбата на младата национална литература. Писателската му съвест се бунтува срещу художествената примитивност и мисловна ограниченост. Не може да се примири с дързостта на мнозина писачи, появили се на „полето на нашата злочеста литература", без да имат дарба и школовка, заявяващи с дръзко самодоволство: „туй съм могъл, туй съм написал; ако не ти харесва, напиши ти по-хубаво, — да те видя". Своите тревоги и размисли за състоянието на българската литература той споделя и в статията, написана във връзка с излизането на книгата „Позорищни дела" от И. С. Владикин. По думите на критика порасналите потребности от „душевна храна" трябва да бъдат съпътствувани от един по-висок естетически критерий, за да може да се разграничи ценното от вредното, посредственото от талантливото. Поради твърде принизения художествен вкус бездарието вземало все по-големи размери. „И изникват у нас стихове, драми подир драми, позорищни игри подир позорищни игри. . . Писателите едвам смогват: от една страна, се пиши, а от друга се печата. И за то у нас има и „Страшни Крумовци", и „Велислави", и „Чорбаджии", и „Владислав-Кралювци", и „Борисовци" и прочая и прочая." И сякаш никой не съглежда голямото зло, което нанасят подобни писания на простодушните читатели. По-нататъшните разсъждения на Друмев относно предназначението на художествената литература са твърде показателни за неговото естетическо кредо. „На место да облагородяват и възвисяват духът и чувствата на човека — пише Друмев — те (литературните произведения) ги правят долни и никакви; на место да укрепят в младото поколение характер, те го правят безхарактерно, наместо благи чувства, те вкоренявят жестокост, своенравие, мстителност, злоба. . . На тези сетнини подадаха най-повече нашето младо поколение. С открита душа и

сърце вярва, чи всичко каквото се печата, е добро, с жадност чете, / лича се, като не може да разпознае хубавото от лошевото и се разваля" (Периодическо списание, кн. 5—6, 1872). Очевидно не е трудно да се види, че тези съждения се различават в значителна степен от изискванията, които революционно-демократическата критика предявява към литературата. Въпреки немалкото си верни схващания за характера на литературата, с много от съжденията си той се движи по линията на демократическо-просветителските разбирания и концепции. В това отношение той се родее повече с Нешо Бончев, отколкото с Каравелов и Ботев.

По отношение обаче ролята на критиката в историко-литературния процес, по отношение високите изисквания към онези, които са се хванали за перото, той наистина се сближава с най-високите достижения на литературната мисъл по онова време у нас. Сякаш в духа на Каравелов Друмев заявява, че пръв дълг на критиката е „да каже кои книги са добри и за приемане, и кои лоши и за отхвърляне, като при това доказва казването си така щото читателите напълно да се уверят, че критиката е права, да познаят сами защо една книга е лоша и защо друга — добра и полезна". Значението на критиката е толкова по-голямо и поради неотразимото въздействие, което литературата упражнява върху големия брой читатели. Ако за всеки занаят е необходим майсторлък, то още по-голям майсторлък е необходим при художественото творчество. Тук „бездарните и неспособни хора" могат да нанесат непоправими вреди. С такова именно съзнание за ролята на критиката в онзи момент, когато са се утвърждавали критерии за литературни и културни ценности, Друмев настоява на страниците на „Периодическо списание" да се открие специален критически отдел, „в който с надлежни доказателства да се разгледва всяка една българска книга и на всякоя да се дава надлежно място". Като съобщава на Н. Бончев в Москва, че скоро щяла да излезе драмата „Иванко", Друмев продължава: „Щом се отпечата, ще Ви я пратя. Страх ме е, че не ще Ви ареса. Но ако би да Ви подкани драмата ми да се заемете, та да очукате подобнаго рода произведения, не изключая и моето и с това малко да поотбиете охотата у нашите драматисти(както твърде много са болалдисали у нас) да писват, вярвайте, че не ще ми е криво, ако най-силните удари паднат най-напред на моята глава. Дружба дружбой, а служба службой" (вж. Документи за историята на българското книжовно дружество, 1958, стр. 323).

За разлика от мнозина тогавашни книжовници и писатели, които уверявали, че всяка книга носи полза, щом тя е продиктувана от благородни намерения, че е достатъчно човек да се запознае с „правилата за словесност", за да може да работи на литературното поприще, Друмев съглежда във вярна насока предпоставките, които обуславят пълноценната литература, непрестанно говори за важността и трудността на писателското дело, за качествата, на които трябва да отговаря художественото произведение. Макар разсъжденията му за ролята на литературата да се движат в демократическо-просветителски план и да поставя пред нея предимно културно-образователни, нравствено-възпитателни задачи, в цялостните си възгледи за художественото творчество той се различава твърде много от типичните книжовници-просветители, лишени от по-солидни критерии и познания за особеностите и предпоставките на пълноценните литературни произведения.

Между онези фактори, които обуславят появата на такава именно литература, на първо място Друмев слага природното дарование. Това

свое дълбоко убеждение той развива в обстойната си рецензия за Войниковото „Ръководство за словесност“, издадено във Виена през 1874 г. След като на страниците на „Периодическо списание“ излиза критиката на В. Попович за Оджаковата „Наука за стихотворство и песнотворство“, Друмев смята за целесъобразно да бъде посочена безполезността и на Войниковите теоретически умувания, та да се тури край на модата да се предписват някакви схоластични кодекси за създаване на литература. Ако някога Белински твърде остро критикува подобен учебник за словесност, издаден от Греч, посочвайки, че препоръчваните правила, отдавна остарели и станали несъстоятелни, са способни само да убият всяко чувство към художественото творчество, то сега и нашият критик съглежда всичката опасност на примитивно-школските интерпретации на Войников. Аргументирано подчертава, че само човек, който стои на равнището на най-новите постижения на литературно-теоретичната мисъл, може правилно да разбере и посочи принципите и законите на литературното творчество. Никакви предписания, правила, теории и т. н. не могат да помогнат на писателя да създаде истинска творба, ако в него липсва основното. Изучаване техниката на писателския труд в никакъв случай не може да замени таланта. Но несъмнено при еднаква надареност до по-високо майсторство би се домогнал онзи, който владее и техниката на своето изкуство. Такъв е основният патос на Друмевата статия.

За да отдели толкова внимание на този въпрос, може би е допринесла и критическата статия на Войников за драмата „Иванко“ (Читалище, 1873, кн. 7, 8). Войников отрича Друмевата драма преди всичко защото била „написана без никакъв план и против правилата на драматическото изкуство“. Върху тази мисъл Друмев изгражда всичките си разсъждения, тя е обект на унищожителния му огън. Макар сам Войников да е знаел „правилата за драматическото изкуство“, макар да е написал цяло „ръководство“, той не е успял да създаде пълноценни драматически произведения. Драмите му, по думите на критика, страдат от орагнически недъзи, поради простата причина, че авторът им нямал художествен талант. Без да бъде принципиално против необходимостта и от литературна теория, от усвояването на известна технология, той иронизира онези, които схващали този въпрос като сбор от схоластични правила, които държали „само за формата и твърде малко внимание обръщали на съдържанието, на вътрешното достойнство“. Отдавна е минало времето на подобни законодатели. Хората вече са разбрали, „че истинното развитие и образование не се състои във външността, но именно във вътрешното съдържание, че ако съдържанието е пусто, външността или формата колко да е бляскава, тя не удовлетворява. . . нейното впечатление скоро изчезва и не задоволява никого, освен само пустите и глупави хора. . . По-зрялото съзнание на човека поиска както от всичко, така и от науката, наречена „Словесност“, не детски, схоластически и педантски работи, но разумни и действително полезни правила и мисли“. И Друмев формулира съкровеното си верую, че никакви правила не могат да спасят писателя от провал, ако той „няма дарба, няма мисли, няма идеи, няма чувство“. „Няма ли човек естествена дарба всичките му усилия да стане добър поет, оратор или знаменит писател ще бъдат безуспешни.“ С произведенията си сам Войников е доказал тази истина. „Той знае хубаво правилата на „стихотворството“, писал е доста „стихотворения“ от разен вид и се строго се е придържал о правилата. Той има и „Кантати“ с „Речитативи“ заедно с „Елегии“, и „Оди“ и пр. и пр. изписани се строго по правилата“. Но при

всичко това, всичките тия произведения са сухи, грапави, без чувство, без душа, без мисъл, без идея; написани са уж по правилата, но с един варварски език, четат се много мъчно, не произвеждат никакво впечатление, не дават никаква сладост“. Същото се е получило и с драмите му. „Г-н Войников твърде добросъвестно е гледал в тия произведения да упази „сценическите илюзии“, „драматически ефекти“, „съразмерност в действията“, съобразност в „слогът“ (тук Друмев си служи със същите термини, които Войников е употребил в критиката си за „Иванко“) и всичките други предписани за подобни произведения правила. Но какво виждаме? Това, че всичките му тия произведения са безжизнени, без поезия, без вкус, без чувство, без всякакъв драматизъм.“ Непреходната идейно-художествена сила на големите произведения от световната литература се дължи не че авторите им са следвали някакви правила, „но защото са имали естествени дарби, имали са сърце, чувство, душа, имали са въодушевление“. Познанията за външния свят трябва да бъдат съчетани с верни разбирания за вътрешния живот на човека, с неговите страсти, стремежи, терзания и т. н. И за пример нашият критик сочи Шекспир — създал гениални произведения, без да следва някакъв схоластичен поетически кодекс. А острата критика на Волтер, че е изменил на съществуващите драматически канони „никак не е побъркало на Шекспир да си бъде и да си остане първостепенен гений“. И продължава по-нататък. „Така е постъпил и Гогол, така са въобще постъпвали и всичките истинно даровити хора.“ Правилата би следвало да бъдат извличани от гениалните произведения, а не обратното. „Творчеството не се подчинява на предварително изработени закони“ — непрестанно вътълпява Друмев. — „То трябва да е свободно.“ Но веднага бърза да предупреди, че способностите трябва да се насочват и развиват. И тук е необходима науката „словесност“. Но не такава, каквато я поднася Войников, а съобразена със съвременното развитие на литературата. Суетни са останали и усилията на плодовития книжовник да подведе нашата народна песен в калъпите на някаква архаична поетика. Не е успял да вникне нито в духа на народната поезия, нито да схване метриката, ритмиката ѝ. „Съгласни сме, че това не е така лесно, както е лесно да се изложат чуждите форми и мерки, що могат се намери във френски или в друг някой учебник, но поне едно малко опитване в тоя род би било по-похвално и би предало много по-действителен интерес на „Ръководство за словесност“ (Периодическо списание, кн. 9—10). С вещина и разбиране Друмев последователно доказва несъстоятелността на Войниковите разсъждения и препоръки, като някъде си служи с иронични забележки, с хапливи подмятания, възклицания и т. н. Като цитира например предписанията към поетите, Друмев злъчно подхвърля: „Ох! не е така, г. Войников, не е! За да се нарече човек поет, неговите стихове не трябва да бъдат само гладки и сладки, но в тях трябва да има възвишена мисъл, да има идеи, да има чувство и истинско въодушевление.“ Макар и твърде бегло да загатва, очевидно Друмев не е чужд на онези обективни и субективни предпоставки, които обуславят голямата литература, разбира и по-специфичните потребности, които тя трябва да задоволява. Вярно съглежда и специфичната естетическа функция на художественото творчество. Осъществяването на тази функция той свързва с правдивостта и психологическата достоверност в действията на героите, с мисловността и емоционалността, които те пораждат. Във връзка с това именно той подчертава

да се владеят „естетическите понятия“, т. е. онова специфично, без което не може да има художествено творчество.

На вниманието ни особено се налага настойчивостта, с която Друмев се обявява против сковаващите правила на класицизма, решителността, с която защищава свободното разгръщане на творческите сили, както и на необходимостта от природно дарование, от дълбока мисъл, възвишени идеи и чувства. Заетите от Друмев позиции и изявени разбирания по тези въпроси ни напомнят твърде много борбата на романтиците срещу поетическия кодекс на класицизма, принципите, издигнати от тях за даване простор на творческото дарование. „В по-широк смисъл в тия възгледи се отразяват внушенията на романтизма изобщо — внушения дошли, разбира се, чрез руската литература. . . Собствено защищаваните от Друмев свобода на творчеството и неограничаване на таланта от правила са неща, които няма защо да бъдат смятани за изключително романтични — те могат да бъдат поддържани и от един истински реалист“ — пише с основание Г. Цанев в статията си „Васил Друмев — критик“ (сп. Изкуство и критика, 1941, кн. 9, стр. 394). В идейно-художествените възрения на Друмев, както и у някои други възрожденски писатели, наистина съжителствуват елементи от различно естество. Макар в теоретическите си съждения да стои на позициите на реализма, той никога не се разделя с някои романтични концепции за характера на литературата и нейното предназначение, за значението на творческата индивидуалност. Застъпвайки се за жизнено правдива, мисловно наситена, родена от творческо вдъхновение поезия, Друмев акцентува върху въздействието ѝ за духовно-интелектуалното, нравствено-хуманитарно извисяване на човека. Дори и когато създава реалистичната си повест „Ученик и благодетели“, художественият му метод и естетически концепции несъмнено носят белезите на началния етап от формирането на реалистичната българска литература, с всичкото своеобразие в начина на възприемане и отразяване на жизнените явления. Свидетелство за това е и драмата „Иванко“, писана към края на активната му писателска дейност.

*

Макар в критическите си статии и съждения В. Друмев да се спира по-рядко върху поетически произведения, той проявява верен усет в оценките си за излизащите по онова време стихове в разните периодични издания. В една рецензия за цариградското списание „Читалище“ (Периодическо списание, кн. 5—6) той пише, че поместените там стихове нямат никакви качества, защото били написани „без вкус, без чувство, без мисъл — сякаш, че нашите стихоплетци не с перо, ами с брадва дялат стиховете“. Изключение правело само стихотворението на П. Р. Славейков „Из отговорът на. . .“ . Критикът се учудва, че редакцията на „Читалище“ не проявява по-голяма взискателност, сякаш не съзнавала, че „лошите литературни произведения имат за простодушните читатели и лоши сетнини“. В поезията Друмев търси мисли и чувства — споени в едно единство. Той не е склонен да приеме една творба само заради гладките ѝ стихове или обратното — само поради вложената идея. В пълноценното произведение едното и другото вървят ръка за ръка. В противен случай поезията не може да окаже онова благотворно въздействие и може да има, както сам критикът се изразява, „лоши сетнини“ за „простодушните читатели“. На поетическата творба той гледа от различни аспекти,

стреми се да я преценява в нейната всеобхватност — и с оглед на мислите, вложени в нея, и с оглед на чувствата, емоциите, които тя поражда, наслада-та, която читателят изпитва. Школуваният критик недоволствува от равнището, на което се намирала българската поетическа муза, прави ѝ следната образна характеристика: „Нашата муза въобще не може да пее добре. Тя не ни се представя млада хубавица, прибрана и с як, ясен и гладък глас, нито пък ни се представя д е т е, макар с детински глас и с детинско неумение да дава сладост на пеението си, но с добри задатъци за бъдуще развитие, а представлява ни се като дърта, сбръчкосана и упърпана баба, която ту пее с дрезгав и неверен глас, ту се сърди, ту поучава бабешки.“ И отново подчертава, че в песните на тази наша муза няма по-значителна мисъл, по-дълбока идея, по-възвишени чувства, изисканост във формата, гладкост и сладост в стиха. Една от причините за това плачевно състояние критикът вижда в обстоятелството, че с поезия се занимават хора без призвание, останали чужди на особеностите на поетическото творчество, не разбрали и не усвоили „духът на народната наша песен“, повлякли се по някакви изкуствени схоластични правила. „Освен туй, у нас пее кой завърне. Скимне му някому, който знае що годе правилата на стихотворството и започва да пише стихове. . . Руският критик Белински много добре е казвал на времето си, че тежко и горко на онзи баща, който не дръпне един хубав бой на сина си за първите стихове. За колко бащи у нас трябва да се каже това!“ Макар че едва тук за пръв път нашият критик да споменава името на Белински, не е трудно да се види, че в редица положения той върви по линията на литературно-критическите принципи на великия руски мислител, на някои от неговите следовници. И когато е в Русия, и по-късно той следи писанията на руските разночинци по въпросите на литературата и изкуството въобще. Във вече споменатото писмо до Н. Бончев от 10 януари 1873 г. Друмев пише: „Запишете ме абонатин за „Отеч. записки“. Пари ще Ви пратя, когато се улесня.“ Разбира се, когато говорим за безспорна близост на теоретико-критическите съждения на автора на „Нещастна фамилия“ с някои моменти от естетическите възрения на Белински, тази близост трябва да се схваща в по-широк аспект. Несъмнено тя не е в онази мяра, в която се проявява при един Каравелов или Ботев например. Отделните възрожденски писатели в различна степен са формирали литературно-критическото си кредо под непосредното обаяние на Белински и на последователите му, възприемали са по-цялостно или почастично едни или други положения в зависимост от цяла редица обективни предпоставки и субективни предразположения. Очевидно Друмев не успява да се сроди по-цялостно с материалистическата естетика на руските революционни демократи, но по дух и тенденции много от неговите литературно-критически и теоретически съждения се родеят с тази естетика. В изискванията си литературата да отразява онова, което интересува и вълнува хората, да бъде наситена с мисли и чувства, да дава познания за миналото и настоящето на народа, да тласка към нравствено-етично извисяване, в непримиримата си критика към примитивното и посредственото, в настояванията си писанията на писатели и поети да бъдат съобразени с духа на времето, при всичката им непълнота, ни отвеждат към реалистичната теоретико-критическа мисъл — намерила такъв блестящ израз у руските разночинци. Като тях и нашият критик е строг и неумолим в преценките си, под никакви съображения не амнистира слабите в идейно-художествено отношение творби, със страст отстоява

високите си принципи за пълноценна литература. С изключение стиховете на Славейков, на Вазов и на неколцина още други Друмев не намира художествено дарование у мнозината стихотворци, които пълнели вестници и списания, без дори да подозират жалкото положение, в което изпадат, нито вредата, която нанасят на духовната култура. За незавидното състояние на книжовния живот, за твърде принизените критерии по отношение значимостта на литературните произведения, Друмев еднакво обвинява и съчинителите и издателите. И от едните, и от другите той изисква „повече внимание и усърдие към народните интереси, повече умение и познания и повече добросъвестност, защото онова, което в частно лице е за съжаление, в редакторите не само става смешно, ами и неизвинително, защото има много по-лошеви сетнини“ (Периодическо списание, кн. IX—X, стр. 323).

Като признава, че пеенето на песни при веселби и други случаи е необходимо и полезно, че песента е „изражение на душевната скръб и на душевните радости“, че „в песента човек намира и утешение, и насърчение, и въодушевление за нещо добро и високо“, че тя „облагородява, освежава и възвишава душата“, Друмев със съжаление констатира, че повечето от пените песни из градовете не могат да изпълняват тази благородна роля, защото „са непристойни, развратни“, действуват на най-ниските страсти“, на скотските чувства, и с това развалят „нравствеността и характерът“ на хората. За радост тази поквара все още не е проникнала в селата. „Селските обществено-домашни събрания и веселби във всяко едно отношение стоят много по-горе от градските, „облагородяват и възвишават душата на човека“ — пише Друмев в забележка към статията си „Животописание“, когато говори за необходимостта да бъдат поддържани здравите народни традиции. Очевидно с нахлуването на капитализма в българските земи, с дълбоките социални процеси, които започват да се извършват сред българското население, старите патриархални форми в бит, мисловност и цялостно светоусещане постепенно биват изтласквани, нахлуват упадъчните явления и тенденции на западноевропейската буржоазна култура. Друмев съглежда тези вредни явления, негодува, търси опора в народностните традиции, за да противостои на това влияние. И в това отношение той не остава чужд на романтичните веяния, на историко-романтичната поетика, характерни за възрожденската епоха.

Критическите статии, рецензии, съждения на В. Друмев говорят за задълбочено творческо отношение към проблемите на литературата, към националната книжнина изобщо, говорят за една рядка ерудираност, характерна само за малцина от най-изтъкнатите възрожденски литературни дейци. Неговият критически поглед е всеобхватен, съжденията му — при всичките противоречия и фрагментарност, които могат да бъдат съгледани — са общо взето правдиви, строги и безкомпромисни. Подобно на Н. Бончев, на Каравелов и Друмев не е склонен да слезе от висотата на теоретико-естетическите си позиции, да снижи оценъчните си критерии с оглед на нивото на тогавашната формираща се българска книжнина. Школували в една високо развита литература — руската, а чрез нея и със западноевропейската, те искат да видят и родната си литература на по-високо равнище и затова критикуват и разобличават, осмиват и отхвърлят посредственото, елементарното, всичко, което не отговаря на високите им принципи, на задачите, възлагани на литературата във всеобхватното национално-духовно възраждане на българския народ.

*

За критическата дейност на повечето възрожденски литературни дейци е характерен широкият обхват на интересите им. Предмет на разглеждане и оценка стават съчинения от най-разнообразно естество, твърде различни и в жанрово, и в тематично отношение. Обикновено те дават отзиви, разглеждат и преценяват не само художествени произведения, а и цялостната книжнина, излизала по онова време, предназначена да задоволява разнообразните обществено-научни, културно-просветни нужди. Издигнали се на значително по-голяма висота в интелектуално-културно отношение, обладани от патриотична ревност, те проявяват учудваща енергия, рядка ерудираност за времето в усилията си да разчистят пътя за възмогване на българската книжнина, да ориентират читателите, да посочат кое е полезно с оглед нуждите на момента. Тази всеобхватност на критическия им поглед е бил напълно естествен при онези условия. Наред с усилията да утвърждават по-солидни критерии за литературно-художествени ценности, те са се стремяли да създадат и интерес у публиката към науката и просветата, да посочат тяхната огромна роля за национално-политическото и културно-духовно възмогване на народа. По широтата на проявените интереси, по дълбочина на прозренията, по всеобхватност на интелектуално-духовните им стремежи и търсения мнозина от литературните ни дейци от онова време наистина носят някои от чертите на голямата ренесансова личност — обладана от неудържими пориви да тласне напред цялостното развитие на своя народ.

Както вече бе отбелязано, под критическия поглед на Друмев попадат съчинения от различно естество. И при него критическата дейност все още не е жанрово диференцирана, изявява се често в своеобразна синкретична форма. В статия с литературно-критически характер биват засягани и множество други въпроси, имащи значение за общото национално и духовно развитие на народа. И обратното — в статия, която има за предмет разглеждането на исторически, педагогически, общообразователни съчинения, се изказват съждения за литературата, за задачите на критиката и т. н. Затова и при Друмев, както и при някои други възрожденски писатели, за теоретико-методологическите и литературно-критическите им позиции не може да съдим цялостно, ако нямаме предвид всестранната им критическа дейност. Тези позиции се открояват както от чисто литературните им статии, така и от писанията им, в които предмет на оценка са съчинения от съвсем различен характер. Тази синкретична форма на изява на литературно-критически, културно-исторически, научно-просветни възгледи е една от най-характерните черти на възрожденската ни критика.

Още в програмната си статия „За критиката“ Васил Друмев излага основните положения, върху които следва да бъде изградена всяка критика, ръководните начала за всеки, който иска от страниците на „Периодическо списание“ да разчиства пътя за развитието на националната книжнина, да сочи качествата и недостатъците на излизащите произведения — от какъвто и характер да са те. „Най-първо — пише Друмев — ще се дават на читателите точни, ясни и подробни понятия за науката или за литературний отдел, към който се отнася съчинението, що подлежи на разглеждание. Ако например се полага на разглеждание някое историческо списание — най-първо ще се излага точно и ясно, що е история и каква трябва да бъде тя в известен свой вид. После ще се взема във внимание

целта, с която трябва да се пишат подобни съчинения — та съобразно с целта ще се казва и каква трябва да бъде формата на изложението и др. т. Това като стане предварително, после ще се сравнява подлежащето на разглеждание съчинение с резултатите, които ще са добити от предварителните разсъждения и изложения, след което ще се произнася над съчинението такъв или инакъв съд, — според резултатите на разглеждането. Така ще се прави с всяко едно съчинение от какъв ще да е клон от науката.“ Този начин на критикуване се смята „за най-естествения, най-добрият и най-правият“, за да може всяко едно произведение, подложено на „строг критически поглед“ да „се постави на мястото, за което е достойно“ (Периодическо списание, кн. 2, стр. 103). Изложените принципи на критикуване и форма на разглеждане Друмев строго следва във всичките си статии. И с това именно се отличава от редица други възрожденски критици. Макар веднага да дава оценка на разглежданото произведение, той винаги последява развитието на съответния книжовен или литературен жанр в младата ни литература, посочва какво е направено вече от другите в съответната област, доколко авторът на новото съчинение е използувал опита и завоеванията на своите предходници, какво ново е внесъл със своето писание, доколко то се явява съобразено с нуждите на българския народ, доколко стои на равнището на най-новите научни или художествени постижения. Така Друмев създава първите традиции, бележи първите тенденции за разглеждане на литературата и изобщо на книжнината ни и в историко-литературен план. Да се даде исторически обзор на направеното дотогава той смята за важна предпоставка за разбиране и вярна оценка на всяко новоизлизащо произведение. В неговата дейност за пръв път срещаме опити за съчетаване на историко-литературното с критическото разглеждане на книжовните явления. Очевидно той е бил осъзнал мисълта на Белински, че критикът трябва да познава направеното в миналото, за да оцени правилно новите явления и прозре тенденциите на по-нататъшното тяхно развитие.

Когато Друмев разглежда едно съчинение, той не цели само да каже мнението си, но чрез критиката си да даде и повече знания, да разширява умствения кръгозор и на книжовници и на читатели. Винаги той се стреми да обоснове своите преценки и съждения, да накара и критикувания да се убеди в основателността на дадената оценка. Историческите екскурзии, които прави в статиите си, представят Друмев като човек, който следи от близо развитието на книжнината в съответната област не само у нас, но и у другите народи. Широката му ерудираност му е давала възможност да съди трезво и обективно за стойност и значение на излизащите по онова време съчинения с литературен или общокултурен характер. Онова, което произвежда почти всичките му критически статии, рецензии, бележки и т. н. е мисълта, че книжовното поле е трудно дело, че се изисква специална подготовка, много знания, широка осведоменост върху състоянието на съответната област.

Ето например, като разглежда книгата на Васил Чолаков „Български народен сборник“ (1872), Друмев изброява почти всички предишни опити да се издирят и обнародват народни песни не само у нас, но и у другите южни славяни. Сравнявайки труда на Чолаков с предходните сборници, той намира, че авторът не е направил крачка напред. Чолаков не си е дал труд да се запознае с характера на излезлите дотогава сборници с народни песни, не е проявил усет за стойността на поместените песни, нито е съумял ортографически правилно да ги запише, не е разбрал

„важността и значението на народното умотворство“, изобщо работил „е без план, без ред, без цел“. Въпреки големите претенции, изложени в обстойния предговор към сборника, Чолаков, по думите на Друмев, „няма нито понятие, а камо ли здраво и основателно познание за онова що досега превъзходно изработили в полето на своята народна книжнина русите, чесите и от югославяните особено сърбите“. Щом се е наел „да събира и изучава българското народно умотворство, според искането на науката, трябува непременно да знае всичката отбрана литература по тая част както на славянските, така и на другите европейски народи“ (Периодическо списание кн. 5—6, стр. 340). Аргументирано и с разбиране Друмев показва пълната несъстоятелност на Чолаковия сборник, проявява солидна ерудираност по отношение особеностите на народното творчество, на неговия характер, роля и значение, както и за начина и формата, по които трябва то да бъде дадено в ръцете на съвременните читатели, та да помогне по-осезателно за националното възраждане.

Посрещайки с радост всяка по-значителна книжовна проява, Друмев е неумолим към онези, които създават елементарни, посредствени в научно или художествено отношение произведения. Ако един Каравелов или Ботев нееднократно иронизират нескопосаните писания на плодовития Т. Н. Шишков, то Друмев в специална рецензия обстойно разглежда Шишковата „История на българския народ“, като лаконично, с особени намеци и своеобразна форма загатва за безполезността и на другите му „поетически“ и „научни“ съчинения (Периодическо списание, кн. IX—X, стр. 105). Още в кн. 5—6 на органа на Книжовното дружество той се изказва за друг един подобен труд „Кратка българска история“ (1872) от Д. Т. Душанов. Душановата история дава повод на Друмев да нахвърли контурите на мрачната картина на българската книжнина, която макар и с всеки ден да се „обогатявала“ с нови писания, била твърде примитивна, стояща далеч от нуждите на времето. В забележка под линия нашият критик с нескрита ирония и болка отбелязва, че авторите на разни „нравствени книги“, „песнопойки“, „учебници“ и т. н. непрестанно се множат, — а „в последно време драмите надминаха всичко. . .“ Следвайки своя принцип, Друмев характеризира излезлите дотогава учебници по история, за да дойде до извода, че Душановата история се явява несъстоятелна във всяко отношение — и по съдържание, и по форма на изложение (Периодическо списание, кн. 5—6, стр. 324). Когато на свят се явява и Шишковата „История на българския народ“ просветеният критик отново се учудва на дързостта на подобни автори да се залавят за неща, без да имат и елементарна подготовка. В едно писмо по Т. Пейов — негов наследник в Книжовното дружество — Друмев пише: „Наострил съм се срещу Шишковата Българска история и искам да им напиша критика. Мисля да спомена и за други книжки, но ще успея ли да направя нещо — незнам“ (Документи за историята на Българското книжовно дружество, посоч. съч., стр. 394). Той наистина успява да осъществи намерението си. В статията си критикът жлъчно иронизира усилията на Шишков да „обогатява“ книжнината ни със съчинения от най-разностранен характер, решил сякаш да надмине с плодовитостта събратята си по перо Т. Станчов, Момчилов, Войников, Душанов и др., чиито писания не издържали никаква сериозна оценка. В критиките си понякога Друмев използува някои от похватите на критиците от „Свобода“ и „Независимост“. „Отистина, ние не можем да не признаем, че със страхопочитание гледаме на умственото разнообразие на г. Шишкова и на неговото неутомимо многотру-

дие, и не само преклоняваме глава пред този гений, но и велегласно и във всеуслушание препоръчваме на всичките наши млади, които имат присърце да се трудят на книжовното поле, да имат винаги за пример г. Шишкова и неотстъпно да подражават на неговото многотрудие и неустрашимост. . . Но. . .“ И с това „но“ се обръща нова страница, сякаш заговорва друг автор. Вече е напуснат подигравателният тон, ироничните подмятания изчезват. Последователно и убедително, с неумолимостта на фактите и логиката на мисълта се разкрива интелектуалното убожество на автора на „История на българския народ“, неговата пълна неподготвеност да решава задачи от рода на тези, с които се е заел. Зад многото имена, цитати и мнения на чужди автори, зад привидната научност и уверения за добросъвестност и обективност, Друмев вижда наивните спекулации на Шишков. Знаейки, че засегнатият автор веднага ще обяви отправената му критика за голословна, той се заема последователно, глава по глава, да докаже пълната несъстоятелност на Шишковото писание. В забележка под линия припомня: „Предвиждаме сръднята на негова милост г. Р. Блъскова, който чрез своето блъсковско „Училище“ не ще се забави да ни помъмре, дето си позволяваме да осъждаме произведенията на знаменитите ни автори — както направи това и с г. Бончова. Бъдете спокойни, г. Р. Блъсков! Книжовното поле е свободно и открито за всекиго, но то е много трънливо и никой никогаж не може да нагазе в него бос, защото зле се наранява от бодилите — рано или късно. Не се мамете от това, че мнозина дълго време боси се разхождат из това поле под вид на разни безобразни стихотворения, повременни списания и т. н. Такивата, ако не са наказани с неспособността си до там, щото при самото си появяване в това поле да се предадат на презрение и заборавяне, рано или късно ще настане и техният час и тогава ще си приме длъжното“ (Периодическо списание, кн. IX—X, стр. 115).

Във връзка с недоволството на Д. Т. Душанов, Друмев отново обосновава необходимостта от „строга критика“. Припомня, че целта на статията му била „да посвести малко тия писачи, които за всичко се залавят да пишат, без да си пресметнат добре умствените сили, без да обмислят добре онова, което така лесно се залавят да пишат и го пишат и го издават. . . Такивато писачи искаше критиката да посвести и да им отнеме охотата занапред да се залавят за работа, която не им е по силите, нито пък им иде от ръки“. А на сръднята на Душанов, че отправената му критика приличала „на псувня“ Друмев заявява: „Е лошата болка с горчиво лекарство се лекува. При това критиката имаше предвид не само г. Душанова, а всичките непризвани и неспособни дейци, които считат литературното поле за играчка и си позволяват да пълнят книжнината ни с разни лоши книги“ (Период. списание, кн. IX—X, стр. 178—180). Като четем горните мисли, не може по асоциация да не си спомним за думите на Ботев, отправени към Стойков (С. С. Бобчев) по повод на подобно оплакване от строгия тон на отправената критика, от категоричността на съжденията и неумолимостта на присъдата.

Качества на компетентен и строг съдник проявява Друмев и в рецензията за труда на Райчо Каролев „За богомилството“, отпечатана пак в Периодическо списание, кн. IX—X, стр. 133 и т. н. Макар че към автора на този труд той не проявява онова пренебрежително отношение, което има към Шишков, и тук със същата строгост и последователност се сочат недостатъците на книгата. Каролев не е успял да разкрие онова, „което ни беше най-потребно да знаеме и което наистина е интересно за нас —

забележната рола на богомилството в нашия вътрешен исторически живот“. От изследването на Каролев читателят не би могъл да се увери в революционизиращата роля на богомилството, което със своите идеи „разклати и разбуди човешката мисъл, даде ѝ надлежната свобода, а заедно и такъв силен подтик на общочеловеческия напредък“. Друмев недоволствува, че авторът не е поработил по-сериозно, „за да ни докаже до къде се е простирало влиянието на тая революционна проповед, какъв прием е намирал в народът и какви средства е имало от нея, ако не за „властителите земни“ поне за самия народ, за неговото вътрешно, домашно устройство, за неговото съзнание?“ Каролев не се е запознал с изворите и затова читателят не може да научи нищо повече от онова, което би могъл да узнае от беседата на Презвитер Козма. От един труд за богомилското учение Друмев иска преди всичко да бъде посочена неговата прогресивна роля в живота на народа, ролята на това учение за отхвърляне на някои закостенели предразсъдъци в бита и съзнанието на хората, както и да се разкрият самобитните черти на неговата философия. За разлика от някои други книжовници либерални просветители, които благосклонно приемали всяко произведение, патриотичното чувство на нашия критик далеч не се ласкае само от увеличаване броя на българските книги.

В една забележка към преводната си статия „Йерархическата наредба на черквата“ (Периодическо списание, кн. 7—8, стр. 45), Друмев говори със загриженост за необходимостта от сериозни усилия, за да се изравним с постиженията на световната мисъл, че желанието да се възприемат и реализират големите идеи на „световната мъдрост“ и у нас трябва да бъде съпътствувано с упорит труд и верен усет за духа и нуждите на времето, с чувство за отговорност пред народа. „Без да познаваме народните нужди, умственото и нравствено състояние на народа си, без да познаваме обстоятелствата и времето, ние искаме нареждането на работите така, както се нам показва за добре и се сърдиме като не ни чуват. Ние искаме свободата на мисълта и на словото, а осъждаме и псуваме другите, когато те не приемат нашите мнения и не рачат да се подчиняват на нашите решения; ние осъждаме другите за безсъвестност, а не се свеним да се прикриваме с народното име за защита на частните си интереси и интригантски постъпки, не се свеним да злоупотребяваме с това свето име и прикриващи се с него да нападаме на най-светите народни интереси. . .“ Стремейки се да бъде на равнището на завоеванията на световната научна и художествена мисъл, Друмев не напуща конкретно-историческия подход, изисква всяко писание да бъде съобразено с нуждите на българите. Реалист в теоретико-критическите си възрения, той остава не по-малко реалист и по отношение научните и културни нужди на народа ни по онова време, разбира се, в рамките на онова демократическо-просветителско светоусещане, което е свойствено за цялата му дейност.

Трезв поглед Друмев проявява и когато преценява някои школски помагала, граматики, читанки и други подобни съчинения. Макар „тяхното състояние да го навежда на твърде печални изводи за тогавашната книжнина, той не изпада в черногледство, не е безогледен отрицател. Щом се убеди, че даден труд притежава минималните необходими качества, готов е да похвали, да насърчи. Така напр. изказва се твърде ласкаво за „Читанка за приготвяне към граматиката“, съставена от Т. Икономов, както и за другите му статии. Несъмнено Друмев е посрещнал със задоволство интересната Икономова статия „Природата на поезията и нашите нужди“, където се обосновават някои от основните принципи на реалис-

тичната литература. И когато утвърждава, все така неизменно нашият критик следва ръководните си начала — да посочва всичко онова, което му дава основание да смята за полезно разглежданото произведение. Прави впечатление, че Друмев проявява сравнително верни разбирания и по въпросите на школско-педагогическата книжнина, подсказва къде се коренят причините за успеха или неуспеха на даден автор. „Г-н Икономов е написал такава хубава и полезна книжка, защото е искал не да се покаже, а да направи.“ Той не се е „стремял да удовлетворява своето авторско самолюбие и честолюбие, не е мислил да накарва хората да се учудват на неговите познания и да го считат в редът на учените хора, на новейшите искусни учители и педагози; напротив, той погледнал на задачата си твърде скромно, но с здрав и практически поглед“. И когато разглежда съчинения от такъв род, Друмев обръща внимание на формата на изложението, на езика и т. н. И което прави още по-силно впечатление, то е, че гладкостта на езика, сполучливата композиция на материала той поставя в зависимост от обстоятелството доколко авторът е овладял и промислил материята, за която пише. За полезността на една книга той съди и по това доколко формата на изложението е пригодна да бъде възприета от читателя. Поради това именно буквварят, съставен от Д. Благоев (1874), щял „да принесе много по-действителна полза, отколкото разнообразните теории и ръководства за словесност и толкова други книги“, с високи претенции. Главното достойнство на книгата „Бащин език“ от В. Д. Манчов Друмев вижда в това, че била съобразена с нуждите и умственото равнище на децата, че бил избегнат голия дидактизъм, че била написана на ясен и разбираем език (Периодическо списание, кн. IV, стр. 110 и сл.). Изобщо Друмев остро реагира на голите нравствено-дидактични проповеди — било в педагогически, било в литературни произведения. Според него сполучливо подбраните приказки и гатанки се възприемат много по-непосредно от детското въображение и оказват много по-голямо въздействие, отколкото дългите школско-дидактични изложения и наставления. Затова именно той съветва в книжките за деца да бъдат давани повече откъси с литературно-художествен характер, отколкото всевъзможни наставления и неразбираеми теории, с каквито била пълна „Втора четеница за ученици в главните училища“ от Данов, поради което не можела да принесе никаква полза на учениците (Периодично списание, кн. IX—X, стр. 197).

В усилията си от страниците на органа на Книжовното дружество да се дава преценка на различните прояви в тогавашния книжовен живот, от погледа на Друмев не убягва и едно от най-популярните тогава издания — цариградското списание „Читалище“. На два пъти той се изказва за това списание, като посочва съществени недостатъци, допускани от редакцията и по отношение подбора на публикуваните материали, и по отношение характера и качеството им. С конкретни примери от обнародваните научни, общокултурни и художествени материали, критикът доказва, че те не са съобразени „за сегашната читаеща публика, а още по-малко за народът ни въобще“. Периодическите издания само тогава могат да принесат полза и следователно да оправдаят съществуването си когато: „1) техните материали са избрани малко-много съответствено с неговото (на народа) развитие и направление, с неговия дух и способности;и 2) когато те са изложени в една такава форма — език, в която без големи затруднения може да ги проумява поне колко годе“. Изхождайки от тези именно положения, Друмев заключава, че в този си вид „Читалище“ не оправдава

своето съществувание, не принася особена полза. Подобно критическо отношение той има и към някои други периодически издания, отправя остри упреци и към редактори, и към книжовници — еднакво нехайни към такива съществени въпроси за съдбата на пробуждащия се за духовен живот български народ (Периодическо списание, кн. 5—6, стр. 334, кн. 9—10, стр. 208 и сл.).

Както в литературно-художествената си, така и в критическата си дейност Друмев обръща поглед и към миналото, убеден, че то, „миналото, служи за урок на настоящето и бъдещето. Колкото и да е това минало лошо, трябва да се изважда то наяве във всичката си голота“. Художествено пресъздавайки или научно осветлявайки историческите личности и събития, Друмев иска да раздвижи съзнанието на българите, да породи в тях патриотични чувства, хуманистични стремежи. И затова още в книжка първа на „Периодическо списание“ започва да обнародва обширната си статия „Животописание“, която е твърде показателна за неговите културно-исторически и философски възгледи. Тази статия показва, от една страна, за голямото обаяние на позитивизма над нашия критик, от друга — за наличието на дълбоки идейни противоречия, на идеалистически концепции в светоотношението му. Тук са развити някои от схващанията му за онези предпоставки, които опазват един народ от национално обезличаване, които осигуряват неговия напредък. В това отношение той отдава голяма роля както на „науката и вярата“, така и на всестранното изучаване на миналото, „където ще намерим причините и условията на много наши сегашни народни особености, с които се отличаваме от другите народи“. Съзнавайки, че национално-възродителният процес може да се извърши правилно, когато се държи сметка за народните особености в бит и мисловност, в конкретно-исторически нужди и тенденции, Друмев пише: „От миналото си ние ще можем да си обясним сегашния наш народен характер и вярно да определим пътя, по който трябва да вървим в бъдещето си умствено и нравствено развитие — съобразно с духът на този наш народен характер; в миналото си можем да видим най-добре кое е пречило на нашето народно напредване и — напротив — кое е съдействувало на развитието ни; можем в него да видим сичките си погрешки, като и причините, по които са произлезли тези погрешки.“ Онзи“, „който знае добре миналото, той знае какво е бил и какво може да бъде за напред. А това е много важно особено за доброчестината на един народ“. Историзмът — явление толкова характерно не само за българското възраждане, но и за други славянски народи — в лицето на Друмев намира особено ярка и убедителна защита и обосновка. По такъв начин авторът на „Иванко“ продължава традициите на Паисий и на други книжовници от по-късно време, които в изучаване на миналото виждаха важна предпоставка за извоюване на свободен политически и духовен живот.

Като благодатен извор за запознаване с това минало Друмев сочи живота и дейността „на нашите велики труженици в полето на нашето народно свестяване, и въобще — на сички такива наши еднородци, които словом и делом са се трудили по силите си за народното добро“. Големите исторически личности „са олицетворение на народния гений, на народната енергия, на народната честност, на народните желания и стремления; те са животворния онзи извор, от който синца ний — и слаби и силни — можем да черпиме енергия, твърда воля, решимост, самоотвержение и честност — неща толкоз необходими при извършване на общополезни народни работи“. Оттук се прави изводът да бъдат описани живота и де-

лата на тези личности, да бъдат създадени повече животописи за бележитите личности от миналото. Друмев сам се заема да запълни тази празнина в националната ни книжнина. На страниците на „Периодическо списание“ той обнародва някои произведения от книжовното наследство на възрожденските дейци — „Житието“ на Софроний Врачански и „Мати България“ на Н. Бозвели, като ги снабдява с обстойни предговори и бележки. Нашият критик се отнася с истински пиетет към делото на Софроний — „оставил драгоценни паметници както за нашата нова история, така и за нашата млада книжнина“. Неговите произведения са раздвижили народния дух в едно време, когато българската народност е била в забвение. В житието на бележития възрожденец Друмев вижда незаменим документ с голямо историческо и филологическо значение, извор за проучване състоянието на народа, на духовния живот, на езика и т. н. Софроний е описал народните тегла не като прост зрител, не ни е дал „просто и хладно историческо изложение“, а вълнуваща изповед, от която „така ясно се вижда неговата голяма любов към народа и неговият честен характер“. Качествата, проявени от Софроний, изпъкват с цялата си значимост и величие на фона на онези „тежки и усилни“ времена, в които е живял и творил. Макар и преди Друмев да е загатвано за значението на Софрониевото дело, едва в тази статия се дава по-пълна характеристика на житието му, подсказва се за качествата, които проявява като разказвач, за умението му чрез описание на личния си жизнен път да отразява състоянието на народа, духа на цяла една епоха. Това несъмнено говори за един изострен критически усет у Друмев, за умението му да вижда не само историографската, но и литературната стойност на книжовните паметници от миналото.

За съжаление Друмев не проявява същите качества, когато разглежда „Мати Болгария“ на Бозвели. В предговора към обнародваното в „Периодическо списание“ съчинение Друмев тълкува невярно духа на „Мати Болгария“, не разбира основния патос на произведението, идейно-обществените позиции на автора. Преминал на консервативно-примиренчески политически позиции, Друмев не разбира същността на борбата, която е водил Бозвели, тълкува ограничено произведението му. „И така само две, но многозначителни са идеите на това съчинение, именно че — а) във взаимната любов и преданост на нас към правителството ни и на правителството към народът ни, и б) че в науката, в истинната просвета, се състои силата и трайността на правителството и нашето спасение и истинско благополучие.“ Очевидно някогашният съратник на Раковски е отишел твърде надясно в политическите си възрения, идейно-мирогледните му противоречия все повече се задълбочават. Именно противоречия от такова естество — започнали да се проявяват още когато се установява в Книжовното дружество, стават причина дейността му да бъде критикувана от революционното крило на българската емиграция. Критиките обаче засягат главно политическите позиции на Друмев. Неговата критическа дейност е високо ценена дори и от такъв революционер, като Хр. Ботев. Думите на Ботев, че критиката в „Периодическо списание“, кн. IX—X, която критика той погрешно приписва на Нешо Бончев, „е написана делно, умно и справедливо“ (в. Знаме, бр. 1, 1875), се отнасят за В. Друмев.

Авторът на първата българска повест е и един от първите книжовници през възрожденската епоха, който прави плодотворни усилия да използува различни форми за възмогване на националната художествена и общокултурна мисъл. Макар литературно-теоретическата и критическата му дейност да се изявява само в продължение на един сравнително кратък

период, около пет-шест години, тя остава дълбоки следи, изиграва особено благотворна роля. Многобройните му статии, рецензии, бележки, отзиви и т. н. се посрещат с интерес от читатели, писатели, книжовници. Дори и онези, които са имали причини да недоволстват от острото перо на школувания критик, не са могли да не признаят убедителността на преценките му, основателността на изказаните съждения, на дадените препоръки. Един неотслабващ патриотично-хуманистичен патос, искрена загриженост и тревога бликат от критическите писания на Друмев. Дори и когато мненията и преценките му са изказани със строгост и неумолимост, чувствува се, че авторът иска да помогне, да поучи, да убеди критикувания в огромното обществено-национално значение на книжовната дейност, която дейност предполага особени обективни и субективни предпоставки, подготовка и школовка у всеки, заел се с такъв род работа. Другите опити да разясни някои от основните положения на критическата дейност, да посочи съществени страни от метода и критериите при оценка на едно произведение, да даде повече знания за особеностите на литературното творчество, да съчетава критическата оценка с историко-литературното разглеждане на даденото книжовно явление се оказват наистина твърде навременни и благотворни. Във високите си изисквания и критерии той не се увлича, стреми се да подхожда конкретно-исторически, да съди трезво и обективно. Без да изпуска от вниманието си обективните условия и възможности, при които е трябвало да работят българските книжовници, пред погледа му винаги стои високият идеал — създаване на пълноценна литература, научна и културно-просветна книжнина изобщо.

Въпреки несъмнените идейни противоречия и либерално-просветителска ограниченост в обществено-политическите му възрения, въпреки хетерогенността на елементи и похвати в художествения му метод, в литературно-теоретическите си и критически схващания и позиции В. Друмев несъмнено върви по линията на реализма, в съжденията и преценките си се ръководи общо взето от някои основни принципи на демократичната материалистическа естетика, ратува за създаване на народностна, жизнено правдива, мисловно наситена и емоционално действена литература. С тези си именно страни и тенденции литературно-критическата дейност на Васил Друмев изиграва благотворна роля за формирането и развитието на националната художествена и теоретическа мисъл през епохата на Възраждането.

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И СЪВРЕМЕННОСТ

Стефан Елевтеров

Както всяка наука и литературната история „не е само с и с т е м а от понятия (категории, закони). Науката е винаги едновременно и м е т о д на познание. Тя е винаги не само постигнато вече знание, но и познание-процес, познание-стремеж, познание, извиращо от практиката...“[1] Що се отнася до предмета на литературната история, до нейната система, въпросът е сравнително ясен — това е (казано най-общо) нашето литературно наследство. И доколкото тук все още се водят спорове дали даден третостепенен писател или съвсем незначително произведение да бъдат включени в нея — то по същината си това са пак спорове за метода, а не за системата, тъй като в своите изводи и закономерности тя само закрепва резултатите от метода. Докато системата е консервативната, задържащата страна в процеса на познанието, методът е революционната, творческата. Той движи науката напред, той ѝ открива нови пътища. Тъкмо затова сега, когато пред нашето литературознание — както и пред всички социологични науки — се поставят нови, грандиозни задачи във връзка с възпитаването на новия човек, човека на комунизма, въпросът за метода става толкова важен. Всъщност това е въпрос за бъдещето на литературната история, за преустройването ѝ в действена, активна обществена сила. Методът е вечно движение — въпреки относителната си определеност той непрекъснато се изменя и развива, за да отговори на новите нужди, на новите задачи, които съвременността поставя пред литературната история. Ето защо въпросът за социологизма и догматизма в литературоведението не изникна случайно. Острата форма, в която бе поставен, е отражение на рязката нужда от коренно преустройство на литературната ни наука, за да може да отговори на своите нови задачи.

Това означава, че методът не може да се избира случайно, че той не зависи от волята и желанието на литературния историк. Подходът на литературната история е обективно обусловен от общественото развитие, той е историческо, следователно преходно явление. На дискусията за реализма през 1957 г. съветските литературоведи единодушно възприеха принципа за детерминираността на художествения метод. В противоположност на широко разпространеното дотогава мнение за историята на литературата като история на реализма и борбата му с антиреализма бе доказано, че реалистичният художествен метод е историческо явление, че той се появява при определени социални условия, развива се успоредно с раз-

[1] Т. Павлов, Теория на отражението, С., 1947 г., стр. 431.

витието на обществото и закономерно се сменя от други методи, изразяващи по-добре новите явления в живота. По този начин историята на литературата започна да се разглежда и като история на художествените методи, на тяхната последователна смяна и изместване, на борбата между тях.

Методът на литературната история е в пряка зависимост от метода на художествената литература. Всяко по-значително литературно течение е раждало и своите теоретици. Иначе не би и могло да бъде, защото не е възможно да оцениш драмите на Шилер, като изхождаш от поетиката на Боало, не е възможно да разбереш новото литературно явление, като се опираш на стари методи.

Методът на литературния историк е обусловен преди всичко от общия дух, от философията и задачите на епохата, в която работи; от равнището на съвременната нему художествена литература; и от предшествуващото развитие на самата литературна наука.

Беше време — и то не е много отдавна — когато отричахме или почти отричахме не само отделни произведения, но и цели автори: Пенчо Славейков, Кирил Христов, Николай Лилиев и пр. и цели жанрове: интимната лирика, психологическата проза, приключенската, че дори и фантастичната литература. Отричахме ги искрено, убедено, с жар. И — нека признаем — за това имахме известни основания: тия писатели и произведения бяха твърде далеч от политическите цели на времето, от тогавашните възпитателни задачи на литературата, от нашия тогавашен мантелитет. В острата класова и идеологическа борба, която трябваше да водим против буржоазната идеология, морал, изкуство и пр. тихият блян за щастие на Пенчо Славейков, нежността на Лилиев или вакхическите химни на Кирил Христов бяха слабо и ненадеждно оръжие. Литературната история трябваше да мобилизира социалната поезия на Полянов, Смирненски и Вапцаров, патриотичната лирика на Вазов, революционната поема на Гео Милев. Да си спомним какво казваше Ленин за „Апасионата“: „Не зная нищо по-хубаво от „Апасионата“, готов съм да я слушам всеки ден. Изумителна, нечовешка музика. Аз винаги с гордост, може би наивна, мисля: ето какви чудеса могат да правят хората!. . . Но не мога често да слушам музика, действува ми на нервите, иска ми се да говоря мили глупости и да гладя по главите хората, които, живеейки в мръсния ад, могат да създават такава красота. А днес не бива никого да гладиш по главата — ще ти отхапят ръката, и трябва да биеш по главите, да биеш безжалостно, макар че ние, в идеала си, сме против всякакво насилие над хората. Хм-хм — адски трудна длъжност!“[1]

Разликата между литературната история и критиката не е само в обекта на изследването, тя е и в подхода. Ако за критиката е достатъчно да гледа на литературните творби от една само позиция — тая на своето време — в литературната история трябва да има два основни ракурса, които се преплитат — единият на времето, когато се е появило дадено произведение и другият на времето, когато се пише за него (ако не проследяваме всички етапи от сложната роля, която то е играло в обществената и културна история). Литературният историк трябва да държи сметка и за нашата съвременност, да бъде не само ценител на стари вещи, но и литературен политик — умен, знаещ, далновиден, с широк поглед за

---

[1] В. И. Ленин, О литературе и искусстве, Москва, 1957, стр. 567.

хората, за тяхната душевност и за облагородяващото влияние на литературата върху нея. Тъкмо тази втора позиция, която сближава целта на литературната история с тая на критиката, е по-важна за нея от ретроспективната. Защото не винаги онова, което в началото на века о б е к т и в н о е пречило на общественото развитие и сега му пречи. Нещо повече, произведения, които вчера са изглеждали твърде субективни, днес може да играят положителна възпитателна роля, а някога, в бъдещето, може да излязат в авангарда на литературното наследство (например Дебелянов и Пенчо Славейков).

Но не е достатъчно да имаме исторически подход само към литературата на миналото, да преценяваме нейните произведения от позициите на тяхното време. Трябва да бъдем исторични и по отношение на своята съвременност, постоянно да променяме оценките, за да ги съобразяваме с новите изисквания на живота. Ако иска да бъде действително исторична, литературната история трябва да бъде съвременна. Историческият критерий трябва да се прилага не само по отношение на далечното минало, той трябва да се доведе до по-ново време, чак до наши дни, дори да прониква в бъдещето. Само тогава нашият метод ще бъде наистина и с т о р и ч е с к и, тоест променлив, подвижен, диалектически. А на времето литературните историци не приложиха историческия принцип към своята съвременност. Те не разбраха, че това, което изисква от тях общественият живот, е временно, преходно явление, че успоредно с ликвидирането на класовите различия, със сплотяването на народа ще се разширява и кръгът на писателите и произведенията, които ще се издават и четат. Затова вместо само временно да премълчат редица автори, те ги осъдиха и оклеветиха. Грешката е в това, че търсим един окончателен, веднъж завинаги даден, суперсъвършен метод и вярваме, че сме го намерили. А тази грешка ние и сега повтаряме и се стремим да поставим на мястото на една догма друга догма. И днес литературната история държи сметка главно за литературно-историческите факти и почти изпуска от погледа си обекта на литературното въздействие — съвременния читател, или го схваща като постоянна, непроменлива величина. По този начин тя сама се откъсва от живия, съвременния живот и си избира спокойното съществуване на кабинетна, но пък и ненужна наука. Всичко това се дължи на метафизичния ни подход към съвременността, която приемаме като окончателно определена, почти неподвижна. Откажем ли се от него, методът на литературната история ще може постоянно да се усъвършенствува, в процеса на работата, по пътя на по-бавната или по-бърза еволюция. Защото „революцията отгоре“ във връзка с романа „Тютюн“, както имахме случай да се убедим, е твърде болезнена и не най-ефикасна.

От друга страна, тълкуването на художествените произведения откъм тясно утилитарната им страна, което беше характерно за социологичния метод на нашата литературна наука в първите години след Девети септември, отговаряше напълно на характера на тогавашната ни художествена продукция. Книгите, които издаваха нашите писатели, бяха тясно свързани с политическите задачи на времето, служеха на партията в борбата ѝ за отбиване атаките на буржоазната идеология. В тези произведения духовният мир на човека бе значително стеснен и обеднен, неговите интелектуални интереси се изчерпваха с активното участие в обществения живот, с ударничеството в труда, с равноправието в семейството. Цяла редица емоционални и интелектуални нужди на хората бяха пренебрегнати в името на голямата задача, която онова време тряб-

ваше да разреши — превъзпитаването на народа в колкото се може по-кратки исторически срокове. Дори любовта — най-вечната тема на поезията — беше изместена на заден план от агитките и плакатите. Чудно ли е тогава, че литературната критика беше подчертано социологична, че нейният подход бе в пълен унисон с ония черти от творческия метод на писателите, които бяха най-добре развити в тогавашната литература? Трябваше да се явят нови произведения с неизмеримо по-широк духовен кръгозор на героите, трябваше да дойдат автори, които надничат в други, непознати дотогава в литературата сфери, за да изникне и нуждата от коренно преустройство в метода на литературознанието.

Далеч съм от мисълта да реабилитирам посмъртно социологизма и още повече догматизма. Като наблягам на тяхната обществена обусловеност и историческа преходност, искам само да предупредя, че отказали се от една догма, ние бързаме да си създадем друга, стремейки се да представим нашия д н е ш е н подход към литературното наследство като най-добрия за всички времена. Борбата срещу догматизма трябва да се води не само против конкретните му прояви, но и против догматизма като принцип на мислене, защото нашата мисъл винаги ще се стреми да се излее в готови, закостенели форми и защото човешко е да бъдем доволни от онова, което сме постигнали. Колко хубаво го е казал поетът:

Ние се отдаваме едновременно
на две болки
всемогъщи.
Ние искаме света да се променя
и да си остава
един и същи.
Затова
атакуваме старото
с песни,
багери
и безсърдечие.
А сътвореното от нас —
вярваме —
трябва да остане вечно...
Няма такава вечност!
И това е добре.
Крадците на огън не са се свършили!
... А който не е готов да умре —
той вече е мъртъв.

Л. Левчев („Епитафия“)

Такива са обективните основи на метода на литературната история. Но той има и своята субективна страна и в някои моменти тя може да се окаже особено важна.

Няма двама историци, които да пишат еднакво и да интерпретират по един и същи начин произведенията на писателите. Разбира се, не става дума за посредствени автори, които в своите дирения не влагат нищо от личността си. Затова работите на литературните историци — в най-добрите случаи — са строго индивидуални и неповторими и на това до известна степен се дължи емоционалното им въздействие върху читателя.

В своите подробности, в своето конкретно проявление методът се твори при самото изследване. И често пъти е трудно да кажем къде са по-големи завоеванията на литературния историк — в литературно-историческите заключения или в метода, с който са постигнати. В своята

работа над художествените творби от миналото литературоведът се сблъсква с едни или други трудности, с нови проблеми, които не могат да бъдат обяснени в рамките на неговите предишни представи. Тогава той е принуден да изменя тия представи и да ги коригира в процеса на работата. Една от най-страшните прояви на догматизма бе утвърждаването на един веднъж за винаги установен подход към литературно-историческите факти, задължителен и еднакъв за всички историци, прилаган еднакво към всички писатели. Той се характеризираше със спазването на няколко най-основни положения на марксическата естетика, отличаваше се с груб социологичен подход към изкуството. Той не изискваше особени творчески усилия — достатъчно бе само да се илюстрират общите положения с конкретен материал. Тая лекота и сега и в бъдеще ще ни подмамва по пътя на литературното опростителство, защото нашето съзнание винаги ще се стреми да използува готови мисловни форми.

Личността на автора в литературната история в никой случай не бива да бъде по-маловажна от личността на литературния критик. Голямата, ярката личност налага своя подход към литературата на цяло поколение литературни историци, понякога това влияние се разпростира и в други страни, и върху следващите поколения. Талантливият автор, макар и да не оставя зад себе си такава ярка диря, с проникновеното си тълкуване изменя и усъвършенствува метода, който други са създали. Само епигоните нищо не създават, напротив, те не могат да усвоят метода на големите и затова го прилагат опростено и талмудистки. Като знаят колко са слаби в методологическо отношение, те търсят периферни литературни въпроси, изравят от архивите третостепенни автори, за да наложат в литературата ни покрай тяхното име и своето. Тази работа, разбира се, е полезна, стига да се върши със съзнанието за малкото място, което ѝ се пада в националната ни култура. Но посредствеността рядко се задоволява с такава скромна роля. По времето, когато нашето литературознание преживя сериозна криза и трябваше да положи големи усилия, за да се преустрои методологически, тя стана особено агресивна. Тя предяви претенции нейния архиварско-фактологически подход към литературното ни наследство да бъде признат не за равноправен — не, това ѝ бе малко — тя искаше той да бъде признат за най-съвършения. И тук главната роля изигра войнствуващият колекционер на факти Иван Богданов. С рядка амбиция и удивителна енергия той се зае да налага своя библиографски метод като най-съвършен и единствено правилен. За появяването на подобен чисто емпиричен „метод“ няма никакви обективни причини, той е анахронизъм, възроден единствено от едностранчивостта в усилията и ограничеността в развитието на неколцина „литературни“ историци. Още възрожденските ни автори го бяха надживели и се стремяха към едно по-теоретично, по-обобщено осмисляне на литературата, защото се ръководеха от мисълта на Добролюбов: „Уважавам труда на библиографа, зная, че и за него е потребна някаква подготовка, предварителни знания, както на пощенския раздавач е необходимо да познава градските улици, но позволете ми да уважавам повече критика, който ни дава вярна, пълна, всестранна оценка на писател или произведение, който произнася нова дума в науката или изкуството, който дава на обществото светъл поглед, истински благородни убеждения.“[1]

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1950, т. I, стр. 7.

Литературният историк трябва да познава фактите, това е безспорно. Но тия знания трябва да бъдат подчинени на една концепция, на един широк поглед върху литературното наследство, на едно по-широко и проникновено разбиране задачите на литературната история. Тия знания трябва да бъдат съчетани с богатия житейски опит, с дарбата за превъплъщение, с умението да прониква в духовния мир на героите и авторите, с психологическата проницателност, със завидната интуиция, тънкия усет и изискания вкус, със страстта и вдъхновението — с една дума, с всичко онова, което сме свикнали да изискваме от литературния критик. Без ерудиция не може, но и само с ерудиция литературният историк ще бъде безпомощен. Той трябва да разширява знанията си, но едновременно трябва да развива и всички ония качества, които го отличават като творческа личност. И преди всичко неспокойството, вечното недоволство от себе си — едно от най-ценните качества и на литературния историк, което налага върху метода му отпечатъка на постоянни търсения и критичен поглед спрямо постигнатото вече.

Литературната история е наука, но тя стои толкова близко до изкуството, че и сама в известна степен трябва да бъде изкуство. В своята работа литературният историк трябва да се ръководи не само от стремежа да установи едни или други закономерности в литературния процес, но и от амбицията да ги поднесе в ярка, неповторима форма. Когато пише, той трябва да преживее всичко онова, което наричаме творческа мъка, неговите мисли трябва да бъдат огрени от пламъка на вдъхновението, ако иска не само да информира читателя, но и да стопли душата му. А колко често срещаме бледи, излинели мисли, беден език, скучни уводи, несмилаеми периоди, дотегливи повторения, логически пропасти, елементарен преразказ вместо анализ, безпорядък вместо композиция. Всичко това намалява въздействието на литературно-историческите работи, стеснява кръга на читателите им и плаши редакторите. Навярно за това напоследък „Пламък“ и „Септември“ престанаха да печатат литературно-исторически статии.

Една от причините за откъснатостта на литературната история от живота е бедният ѝ жанров репертоар. Какво се печата у нас? — Монографични студии и изследвания, научни съобщения, проблемни статии и обзорни очерци. Като не броим скучните възпоменателни бележки по вестниците, които си приличит като некролози, това е всичко. Естествено то не може да привлече широкия читател. Ако направим една анкета, ще се убедим, че литературно-историческите статии се четат обикновено от няколкостотин души — пък и тая цифра изглежда твърде оптимистична. Съвсем рядко се среща есето: С. Султанов, Е. Каранфилов. Още по-рядко пък ще прочетете есеистичен портрет, почти никога импресия и т. н. Малко, отчайващо малко са статиите за големите творби на нашите класици и те се печатат главно във вид на предговори. Архиварите на литературни факти искат да превземат литературната история и да я направят скучна като всяка архива. Дори и тия, които се борят срещу фактографията, дори и те се влияят от нея. Защото, надявайки тогата на строгата научност, тя агресивно излиза из своите рамки на ограничен и подчинен метод и се представя за единствения научен подход към литературното наследство. А и в миналото литературната история — прикривайки своя обективизъм — също предпочиташе да издирва биографични и библиографични данни и остави една лошо разбрана представа за научност.

Литературната история трябва да излезе из тесните граници, които сама си е създала, да напуска по-често академичната си недосегаемост и да излезе на широкия път на литературно-историческата публицистика. Стига вече зад тая псевдоакадемичност сме крили своята неспособност да говорим с друг език и други представи, своето нежелание да се потрудим да овладеем нови жанрове. Литературно-историческата статия трябва да бъде откритие, завоевание не само в съдържанието, но и във формата.

Литературният историк трябва да умее да се учи, да се учи не само от себе си и от близките си по дух и направление. Да се учи от всички, без да губи себе си!

Някакъв неписан закон, който приемаме априорно, твърди, че литературната теория и история са научни дисциплини, докато критиката, колкото и да се стреми да стигне науката, си остава публицистика. Може би, защото първите се преподават в Университета, а литературните теоретици и историци носят учени степени и звания и защото студиите им се печатат в сборници, годишници, известия и др. п. издания. И понеже литературната история и теория са науки, те се стремят да правят научни изводи, които ще останат едва ли не за вечни времена. Поради тая зле разбрана научност на литературната история, която като всяка наука се стреми да изрича чрез устата на своите жреци само истини от последна инстанция, ние толкова се страхуваме от промени, така трепетно се мъчим да дадем формулировки, които подобно на Архимедовия закон ще останат непроменени, ако не през вековете, поне през десетилетията. Нека критиката се занимава със злобата на деня, нека тя изучава задачите на момента. Но както за критиката е задължително да дава обективни, доказани оценки, които сравнително дълго ще запазят своята стойност, така и литературната история е длъжна да се приближава до литературната критика-политика. Едната борави със съвременната литература, за да служи на своето време, другата изследва литературата на миналото, за да служи пак на съвременността. Литературното дело на класиците продължава да живее и днес, ще живее и в бъдещето, затова литературната история не може да бъде чиста история, тя е едновременно и почти в еднаква степен и история, и критика.

Практиката на литературната история е съответствието на нейните изводи и заключения с естетическите задачи на съвременността, с възпитателните и естетически цели, които стоят сега пред обществените науки и пред днешната художествена литература. С други думи казано, критерият за истинността на литературната история е съвременната литература, доколкото тя най-добре обобщава и изразява тези задачи и доколкото тя съдържа в себе си в обобщен вид, но на нова степен цялото предшествуващо художествено развитие.

По този начин литературната история ще се превърне същевременно и в литературна политика, в най-добрия смисъл на това понятие. А сега тя често е откъсната от практическите политически задачи, затваря се в себе си и съществува като че ли сама за себе си. Така и литературният историк започва да съществува заради нея и да живее само с нея, а неговите статии стоят далече от съвременния обществен живот (разбиран не само като обществено — л и т е р а т у р е н живот).

„Гледната точка на живота, на практиката трябва да бъде първата и основна гледна точка на теорията на познанието.“[1] Нуждите на съ-

[1] Л е н и н, Съчинения, т. XIV, стр. 143.

временния живот определят проблемите, които ще изучава литературният историк. Това важи дори и за такава отдалечена от нас област като литературата на първата българска държава. Проблемът за официалния и класов характер на тази литература, за двете борещи се линии в нея вече отстъпва мястото си на нов проблем — специфичното изображение на човека в старата литература. Но съвсем ясно е, че този въпрос има пряка връзка със задачите на нашата съвременна литература и литературна критика, с възпитанието на пълноценни, всестранно развити личности за комунистическото общество. Той не можеше да възникне преди десетина години, защото още не беше назряла нуждата от решаването му.

Най-многото, което правим сега, за да свържем литературната история с критиката, е да разглеждаме такива проблеми, които имат значение за нашата с ъ в р е м е н н а л и т е р а т у р а (именно за литературата). Ние забравяме по-главното — политико-възпитателните задачи на литературната история, участието ѝ в изграждането на новия човек. Или ако някога вземаме това предвид, то става стихийно, непреднамерено, без проучване.

Обикновено литературната наука не се занимава с възпитателната функция на литературата, смята, че това се разбира от само себе си, дори гледа на нея малко пренебрежително, отвисоко, като на нещо недостойно за нейното внимание. Проблемите, свързани с възприемането на литературните произведения, с пътищата, по които достигат те до сърцето на читателя и го преобразяват, са напълно изоставени. Те не се разработват нито в теоретичен, нито в практически план. Това е най-занемарената област в литературознанието. А тя има грамадно значение за него. Преди всичко това е прекия и единствен път за свързване с практиката, това е целта на литературната наука. При разработването на този нов дял ще изникнат много проблеми, които досега не са забелязвани. Това ще обогати самата литературна наука, ще постави и пред художествената литература редица нови цели, ще въоръжи писателите с нови средства за художествено изразяване, извлечени не толкова от практиката на големите световни писатели, колкото от особеностите в интелектуалния, нравствен и естетически опит на съвременния български читател. Психологията на литературно-художественото въздействие има още по-голямо значение за училищното обучение, за методиката на литературата. Защото без нея методиката сега е превърната в опростена литературна история, лишена е от своята специфична научна основа. Нашата днешна методика свежда литературното въздействие до грубото подражание и до прословутото „осъвременяване“. Тя изисква от учителите като разглеждат една трудова народна песен непременно да попитат учениците на какво ни учи народният певец и по какво се отличава работата в ТКЗС от работата на частните нивички. Сега бе направена известна крачка напред и на учениците предлагат теми като „Защо обичам Ботев“, но по същество те пак се свеждат до въпроса „На какво ме учи Ботевата поезия“ и в резултат се получават пак неискрени уверения или фалшив патос. Защото продължаваме да търсим прякото, очевидно въздействие, продължаваме да искаме от учениците да подражават грубо на литературните герои. Но както и друг път е изтъквано, в произведенията на минало като Хамлет или Отело, като Онегин или Татяна, дори като Рахметов и Вера Павловна. И все пак въздействие има и често пъти то е по-силно, отколкото в съвременните произведения. Защото ние отново, за себе си,

преживяваме всичко, с което са живели най-добрите от нашите предци, вълнуваме се от всичко, което и тях е вълнувало. Това обогатява неизмеримо нашата душа. Ние сме ние и в същото време сме Ахил и Агамемнон, Хамлет и Ромео, Рудин и Власов и хилядите герои, с които ни е запознала литературата. По характер ние може да сме малко сприхави, невъздържани, но чрез своя Левинсон Фадеев ще ни запознае с хора, които в най-трудни обстоятелства умеят да се владеят. Частица от неговия характер ще остане у нас, както са останали частици от характерите на хората, с които сме дружили. Защото повечето хора изживяват болките и радостите на близките си, на приятелите си. Колкото по-широк е кръгът на хората, чийто живот ни вълнува, толкова по-богат е нашият собствен живот, толкова по-възвишен е нашият вътрешен мир. Творците живеят с болките и стремежите на цялото съвремие, затова възплътеният в произведенията им идеал е по-висок и по-ясен от идеала на другите хора и тъкмо това подтиква нас, другите, да поглъщаме произведенията им, да се възхищаваме от героите им, да се стремим да бъдем като тях. Художествените творби разширяват границите на идеала ни и в ширина (в съвремието), и в дълбочина (в миналото) и това, а не грубото подражание, не прякото въздействие ни прави по-добри и нравствено по-съвършени.

Може ли литературната история да дава о к о н ч а т е л н и оценки, може ли тя подобно на физиката, математиката и другите естествени науки да достига до еднакво задължителни за всички поколения, абсолютни, вечни истини?

Оценката на художествени произведения и на автори не дава и не може да дава абсолютна истина. Дори и при науките, които изучават неживата природа и които наричаме т о ч н и — математиката, химията физиката и пр. — „окончателните истини от последна инстанция стават тук с течение на времето удивително редки“,[1] макар че при тях обектът на изследването остава един и същ в продължение на милиони години. А при обществените науки се развива не само нашето познание, но се изменя и самият обект на изследването и неговата еволюция тече с такива бързи темпове, че науката никога не може да я догони. В тази област човешкото познание е относително по своята същност, тъй като то установява закономерностите на такива явления, „които съществуват само за дадена епоха и дадени народи и по своята природа са преходни. Следователно, който в тази област ходи на лов за окончателни истини от последна инстанция, за същински, изобщо неизменни истини, той няма да занесе много нещо в къщи, ако не се смятат най-плоските баналности и изтъркани истини като тези, че хората изобщо не могат да живеят без труд, че досега в повечето случаи та са се делели на господари и подчинени, че Наполеон е умрял на 5 май 1821 г. и т. н.“[2] Законите, които движат нашето общество днес, не са го движили преди двадесет години. И преди три десетилетия целините в Съветския съюз съществуваха, но не се разработваха. Не само защото догматиците бяха против това, а главно защото икономическият потенциал на СССР бе далеч по-малък и не можеше да реши такава грандиозна задача. Сега времето е друго, възможностите — а следователно и задачите — са други. Грешката на догматиците е, че искат да превърнат една временна истина в догма,

---

[1] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 94.
[2] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 96.

във вечна истина. Животът ги опроверга категорично, но в някои обществени науки ние от инертност или кой знае от що все се стремим да стигнем до истината на истините. Щом в икономиката трябва да се отказваме толкова често от бързо остаряващите схващания, не важи ли това и за другите обществени, исторически науки. Буржоазните учени и естети не можеха да излязат из рамките на буржоазното общество, затова съзнателно или безкористно въздигнаха неговите закони във вечни закони на битието. Не правим ли и ние същото, като се опитваме да утвърждаваме преходните оценки на нашата литературна история от средата на XX век във вечни, окончателни истини?

Литературната история е невъзможна без диалектиката на исторически условното и абсолютното в познанието, без нея тя би престанала да бъде наука и би се превърнала или в чист субективизъм или в справочник от схоластични данни и безспорни, „вечни“ истини от рода на тая, че Елин Пелин е реалист, че „Под игото“ е първият български роман, че „Изворът на Белоногата“ е поема, а „Към пропаст“ — драма. „Впрочем ние съвсем няма защо да изпадаме в ужас от това, че стъпалото на познанието, на което се намираме днес, е също така малко окончателно, както и всички предшествуващи“[1] и че „поколенията, които ще поправят н а с, ще бъдат сигурно много по-многобройни от ония поколения, чието познание ние поправяме, и то често пъти с доста пренебрежително отношение към тях“[2]. Въпреки отделни грешки и увлечения, нашата литературна история има с какво да се похвали и ако е изоставала и изостава от живота, вината не е само нейна.

През последните години у нас твърде шумно се заговори за така нареченото „аксиоматично“ литературознание и свързаните с него „точни“ методи. Наистина в досегашната практика те са насочени главно към теоретичните въпроси на стихознанието и стилистиката, но няма съмнение, че това е само подготовка за интервенция и в такива области, които сега се развиват единствено под знака на „традиционализма“ — литературната история и дори критиката. В литературната история вече се правят първите опити за прилагането на тия методи. Пионер на това направление у нас е М. Янакиев с книгата си „Българско стихознание“, на която — като единствена по рода си — ще се наложи да се позоваваме по-често, без, разбира се, всички изводи да са свързани само с нея.

По внушение на структурализма при анализа на литературните творби новата школа държи сметка единствено за чисто материалните им, дори физически показатели, като пренебрегва или изобщо игнорира тяхната смислова, емоционална и пр. стойност. „Стиховата организация на речта има своя материална специфика, достатъчно осезаема, за да няма нужда да я търсим през идейното съдържание на стиховата творба, което се носи от съвсем други страни във формата на творбата — от морфемите.“[3] Но щом морфемите, а не думите, понятията са носители на идейното съдържание, следва да признаем за стихотворения безмислените редове на Хлебников:

Лѐльга, òньга, эхмачѝ!
Рѝчи чѝчи чичичѝ!
Лѐни нули єли àли!

---

[1] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 97
[2] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 92.
[3] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 10.

„защото езиковата материя в тях е закономерно разпределена, както във всяка стихова творба“. И защото едно „по-подвижно въображение би могло напълно да осмисли цитираното тристишие, като „морфемизира“ всички звукове в него“. След един безпримерен алхимически анализ излиза, че това означавало:

„Човече, който викаш „лель“, човече, който викаш „онь“,
хора, които викате „эхма“!
На рикането чикания „чи-чи-чи“!
На лентяйството подвикнахте ну! (т. е. дий!) лътата на Аля!“[1]

По този начин формата се откъсва напълно от съдържанието, абстрахира се от него, а пък съдържанието се лишава от смисъл, от своя човешки характер. От време на време това се прикрива под приемливия на пръв поглед възглед, че „всяко тотално оценяване се състои от частни оценки, а частните оценки трябва да се правят компетентно и точно“[2]. Но това не е старият естетически формализъм на руската школа в лицето на най-талантливите ѝ представители — Жирмунски, Шкловски, Айхенбаум и другите[3] — който пренебрегваше съдържанието и фетишизираше формата, но я разглеждаше все пак като естетическа категория и с това бе неизмеримо по-близо до изкуството. Сега, подобно на Потебня, формата в литературата се разглежда не като специфично естетическо явление, а като говорна, езикова проява: „Ето защо, по-удобно е стихознанието да се построи като дял на сравнително добре разработената наука за езиковите прояви на човека.“[4] Една от характерните черти на новата методология е, че в изкуството се търси не специфичното, не онова, което го отличава от всички други области на културата и идеологията, а общото, онова, което го обединява ако не с всички области, то поне с група от тях. „По принцип стихознанието може да се изгради и като дял от една наука за ритмичността на всички изкуства — м е т р и к а в най-широкия смисъл на думата.“[5] Представителите на новото направление дори са убедени, че засега литературната история не е и не може да бъде наука, че тя е описателна, преразказваща, импресионистична, почиваща на чисто субективни впечатления. Според тях нейните изводи и обобщения са повърхностни и несериозни, защото не могат да бъдат доказани с помощта на точните методи — сравнението и класификацията, експеримента, анкетата и най-вече статистиката — които, според тях, единствени могат да „носят научна информация“.

Много от слабостите на досегашното литературознание според представителите на това направление се дължат на неуточнената терминология, на факта, че в едни и същи термини се влага различно съдържание, или че за едни и същи явления се използуват различни термини. От тук и порива да се въведат нови термини, непротиворечиви и адекватни на означаваните понятия.

Методологическата основа на „точното“ направление в литературознанието е подменянето на диалектическата логика с формалната логика.

---

[1] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 14—15.
[2] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 83.
[3] По-сетне те разбраха ограничеността на чисто формалния метод и се отказаха от него. Тъкмо на Жирмунски сега принадлежи афоризмът, че в стихознанието статистиката само потвърждава изводите, получени без нейна помощ.
[4] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 11.
[5] М. Янакиев, Българско стихознание, стр 10.

Всяко противоречие се тълкува като несъвършенство на мисленето, като резултат на ненаучно мислене и първата задача е да се изгради такава логическа система, която да изключва каквото и да било противоречие. Оттук и твърде силната софистична окраска — истината се извежда логически (дори по пътя на етимологията) от понятията за нещата, а не от самите неща. Представителите на това направление отричат единството между форма и съдържание, защото не могат да приемат, че един и същи детайл — да речем, римата — може да бъде елемент и на съдържанието и на формата. Това съждение е противоречиво, а според тях всяко противоречие е знак за неистинност. В същото време те не приемат и закона за преминаването на количеството в качество, не признават качествените различия: „Одареността се състои само в това, че лабилните темпераменти са в състояние по-лесно да комбинират нужните за стихотата организация изразни средства и по-лесно да извикват в съзнанието си повече изразни средства, та да подбират измежду тях. Безспорно е обаче, че това, което един постига с малко труд, другбимогълда постигне също, само че с повече труд, с повече загуба на време“[1] (к. м. — Ст. Ел.).

Характерна черта на новото направление е стремежът да се разложи всяко сложно съждение, всяка по-сложна духовна проява на най-простите ѝ съставни части, допускащи математическа обработка, и тия части да се разглеждат поотделно. Това се обосновава с методическото удобство, според което е по-леко да се върви от простото към сложното. Но зад тоя благовиден предлог се крие едно убеждение, според което всяко сложно явление, — материално или духовно — се състои от самостойни и независими един от други съвсем прости, основни елементи. Но сложното явление не е обикновен сбор от прости съставни елементи и неговите закономерности са качествено различни от техните закономерности. Ако формалната логика е достатъчно надеждна опора на елементарната математика, тя е съвсем неподходяща във висшата математика. „... почти всички доказателства на висшата математика, като се почне от първите доказателства на диференциалното изчисление, са от гледна точка на елементарната математика, строго взето, неверни. Другояче не може и да бъде, щом като — както става тук — чрез формалната логика искат да доказват резултатите, добити в областта на диалектиката.“[2] Колкото е по-сложно явлението, толкова по-сложен трябва да бъде и подходът към него. А когато науката заради удобство взема само един елемент от него, тя не бива да се абстрахира от многообразните му връзки с другите елементи и с цялото, тя не бива да го разглежда като самостойно явление, а само като част от цялото, съществуваща единствено заради него и чрез него.

В методологическо отношение структурализмът не е отишъл кой знае колко напред от известния г. Дюринг, чийто метод „се състои в това, че всяка група от обекти на познанието се разлага на нейните уж най-прости елементи, към тези елементи се прилагат също тъй прости, уж очевидни сами по себе си аксиоми, и с получените по такъв начин резултати се оперира по-нататък. И всеки въпрос в областта на обществения живот „трябва да бъде решаван аксиоматически, въз основа на отделни прости, основни форми, както ако се отнасяше до прости...

---

[1] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 83.
[2] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954.

основни форми на математиката“ (израз на Е. Дюринг). По такъв начин прилагането на математическия метод към историята, морала и правото трябвало и в тия области да ни даде математическа достоверност за истинността на получените резултати, трябвало да им придаде характер на същински, неизменни истини.

Това е само видоизменение на стария, широко предпочитан идеологически, наричан още априорен метод, който познава свойствата на един предмет не от самия предмет, а ги извежда логически от понятието за предмета; след това обръщат мярката наопъки и мерят предмета с неговото изображение — с понятието. Така че не понятието трябва да се съобразява с предмета, а предметът трябва да се съобразява с понятието. У г. Дюринг службата на понятия извършват най-простите елементи, крайните абстракции, до които той може да се добере — но това никак не променя същността на работата; тези най-прости елементи в най-добрия случай имат чисто умозрителен характер.“[1]

Тъй като тия най-основни елементи са общи за редица области на духовния или материалния живот, науките, които изучават тия области, трябва да се слеят в една обща наука. Така в „Българско стихознание“ стихът се разглежда само като говорно, езиково явление и към него се подхожда от чисто езиковедска гледна точка: „Ритмичността се оказва видово отличие на стиховата реч, която се реди край другите видове реч като една от разновидностите на човешката езикова дейност, а родовият признак в съдържанието на понятието с т и х о в а р е ч е речевостта“.[2] Сторонниците на този подход са убедени, че той трябва да бъде разширен и приложен към всички проблеми на литературната наука. По този път логически ще стигнем до твърдението, че музиката е дял от акустиката, а скулптурата — част от химията на силикатите. Като насочват погледа си към основния градивен материал на литературната творба, привържениците на това направление игнорират напълно нейната структура. Заради тухлите те не виждат сградата, заради звуковете не чуват думата. Това в никакъв случай не е формалистично направление, защото то не признава художествената форма. Единственият реално съществуващ и достоен за научно изследване белег на литературното произведение е звукът. Но понеже той е основата и на музиката, в близко бъдеще следва да очакваме сливането на литературознанието и музикологията и след това присъединяването им към физиката на звуковете. По този начин се унищожава спецификата на поезията, („откъм смисловата, значещата си страна стиховата реч по нищо не се отличава от този начин за излагане на мисли, който наричаме п р о з а“[3]), тя престава да бъде изкуство и губи всичките си отличителни признаци, благодарение на които от векове съществува като самостойна област на духовния живот. Закономерностите, които характеризират нейната същност и развитието ѝ, се оказват илюзорни, усилията на стотиците поколения литератори, които са ги установили — насочени в погрешен път. Така новото направление по същество отрича всичко постигнато преди него, отрича го не като етап, който е подготвил неговото собствено появяване, а като сбор от предразсъдъци и предубеждения, като гибел за науката, като пречка за неговото съществуване. Тая нетърпимост към всякакви други направления и методи в науката, тая враждебност към всичко, което най-добрите умове

[1] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 192—103.
[2] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 11.
[3] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 16.

на човечеството са създали през хилядолетията, това отричане на традицията в еволюцията на научното мислене, с една дума, духовният нихилизъм е друга характерна черта на новото направление.

И най-сетне новото направление се отличава с амбицията да постига само аксиоматични заключения, само точни, непротиворечиви и неопровержими дефиниции и закони, които никога няма да се променят, защото са доказани с помощта на математическата логика. Този стремеж е плод на метафизическата увереност, че науката още сега може да създава вечни истини от последна инстанция, непроменими за цялото съществуване на човечеството. Защото не се разбира мисълта на Енгелс, че „ако човечеството би стигнало някога дотам да оперира само с вечни истини, с резултати на мисленето, които имат суверенна валидност и претенции за абсолютна истинност — то би стигнало до точката, където безкрайността на интелектуалния свят би се оказала изчерпана в своята реалност и възможности, и по такъв начин би било извършено прословутото чудо на преброената безбройност.“[1] Понеже засега не са успели да установят други вечни истини, пропагандистите на новото направление се задоволяват да дефинират с аксиоматична точност такива понятия, като ритъм и да установяват закономерности като тези, че Дебелянов най-често римува по схемата а б а б и че ритъмът е характеристичен белег на поезията. Срещу евентуалните възражения, че всичко това отдавна е известно, те са приготвили неопровержим довод: това са били импресионистични хрумвания, случайни догадки, които никой не е доказал и които можеше да се окажат неверни, защото не са постигнати по „научен“ път, тоест с помощта на анкетата, експеримента и статистиката.

Ако новото литературознание се задоволяваше само да проверява чрез точните методи онова, което е постигнато без тяхна помощ, неговото съществуване като скромно и безобидно направление в литературната наука ако не принасяше полза, поне нямаше да вреди. Но подобно на адептите на библиографския подход неговите поклонници проявяват особена агресивност и се опитват да наложат своя ограничен, частен метод като единствено научен. И тук стигаме до едно характерно явление —крайностите се сливат, разликите помежду им се изличават. Какво общо може да има между такъв анахронизъм, като фактографско-библиографския метод, за който биографичният факт, архивният документ са основата на основите в литературознанието, със супер модерния точен метод, според който същността е в езиковия характер на литературното изкуство? — Това, че и двете са еднакво далече от изкуството — първото поради безсилието да го разбере, второто — поради нежеланието да го разбере.

Кои са причините за появяването на така шумно рекламираните точни методи? Когато говорим за Запада, това безспорно е влиянието на различни идеалистически и метафизически философски системи, отражение на агностицизма и неверието в силата на науката сред значителна част от интелигенцията, страхът от обществената сила на идеите в изкуството, особено в литературата, сред друга част. За това влияе и широкото разпространение на абстрактното изкуство, което се прекланя пред цветовете и линиите, тоест, пред първичните елементи в изкуството. От друга страна, атомната революция и изключително бурното развитие на точните науки през десетилетията след войната, възникването на такива дялове от познанието, като кибернетиката и теорията на информацията не мо-

[1] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 93.

жеше да не стимулират стремежа към точност и в такива чужди на точността науки като литературознанието. Не бива да се забравя и така нареченият математически идеализъм, онова „едностранчиво математическо становище“, както го наричаше Хегел, „според което материята е определима само количествено, а качествено е открай време еднаква“.[1] Абстрахирайки и абсолютизирайки количествената характеристика на реалните неща, математическият идеализъм започва да разглежда числата като самостойни същности и забравя за истинските, реално съществуващи неща, от които числата са само една абстракция.

У нас — покрай чуждото влияние, покрай увлечението по модата, сериозна причина за появяването на новото направление е недостатъчното познаване на диалектическия материализъм, занемаряването на теоретичните въпроси през периода на култа към личността. Особено зле се отрази този период на диалектиката, която от жив, революционен метод — могъщ инструмент в ръцете на учения — бе превърната в сбор от схоластични закони, в поле за безплодно теоретизиране. Догматизмът отблъсна хората от теорията, притъпи вкуса към изследване на частните въпроси. Философията изостана от съвременното развитие на някои клонове от естествознанието и досега е смутена от проблемите, които постави пред нея кибернетиката. Смутовете в теорията и методологията са благодатна почва за процъфтяването на различни увлечения, които освен това имат и предимството да спекулират със законното ни уважение към всичко ново, към всичко, което отрича застоя и рутината в името на бъдещето.

Но покрай кибернетиката в литературознанието и в другите обществени науки се опитват контрабандно да възродят стария механистичен материализъм и стария метафизичен метод; да ги поставят на мястото на диалектическия материализъм в теорията на познанието.

Крайната, неизповядана още цел на „аксиоматичното“ литературознание е да открие истинските закономерности, на които се подчинява литературното творчество, да ги подреди в една стройна логическа система, която ще се кодира като програма за кибернетичните машини при тълкуването на която и да било литературна творба. За тази цел още от сега се изработват различни графики, таблици и др. п., които ще спестят на литературоведите мъките при анилизирането на стихотворенията на нашите класици. Но тук има някои принципни заблуждения. Първото е, че се абсолютизират постиженията на кибернетиката и тя от помощен метод в науката прераства в самата наука. Вместо кибернетиката да служи на науката, иска се науката да служи на кибернетиката. Вместо да механизира и ускори неимоверно поглъщащите много време и труд умствени операции, кибернетиката се превръща във фетиш. Човешкият разум се прекланя пред своето велико творение и от негов господар се превръща в негов слуга. Опиянена от големите си успехи, кибернетиката започна да се смята за всемогъща и единствена сила в науката на бъдещето. Лансира се вече и идеята за създаването на електронна машина, която ще бъде по-умна от своя създател. В известен смисъл и сега действуващите машини са „по-умни“ от човека, защото за неимоверно кратък срок могат да извършат стотици хиляди и милиони „мисловни“ операции и по този начин решават редица сложни задачи, които не са по силите на отделния учен или на цял колектив от изчислители. Без електронните изчислителни машини са

---

[1] Фр. Енгелс, Анти Дюринг, 1954, стр. 421.

невъзможни днес прогнозите за времето, защото сложните уравнения, които трябва да се решат, изискват толкова време, че ако се вършат „на ръка“ прогнозата ще закъснява със седмици. Без бързодействуващите „мислещи“ машини са невъзможни космическите кораби, защото за огромната скорост, с която летят, е необходима също такава огромна скорост при решаването на многобройните задачи, свързани с полета им. В този смисъл машината е по-умна от човека. За разлика от него тя може в няколко часа или дни да провери милиони варианти на едно решение и да избере най-оптималния от тях. Но това, което е нейна сила, се превръща в нейна слабост. Тъкмо в мощта на електронните машини е заложен предълът на техните възможности и тъкмо силата, която ги прави по-умни от човека, в същото време ги поставя и много по-ниско от него. В какво се състои работата? За разлика от мозъка на човека машината работи механично. Тя има критерий, за да избере от милионите варианти най-добрия, но този критерий не е разумът на човека. Затова, за да избере най-оптималния вариант, машината трябва да намери и провери в с и ч к и възможни варианти, включително и най-невероятните и най-безсмислените. Когато броят на елементите, влизащи в уравнението, не е особено голям, броят на всички възможни комбинации, макар да се изчислява на стотици хиляди и милиони, все пак е решим. Но когато в условието на задачата трябва да влязат много десетки и стотици членове, възможните варианти съставят такава астрономическа цифра, че дори и при фантастичната скорост, с която работят или биха могли да работят електронните изчислителни машини, задачата ще трябва да се решава в продължение на твърде дълго време. Да вземем за пример шахмата. За решаване на една двуходова задача машината трябва да извърши 450 хиляди изчислителни операции. Това означава, че и най-бързодействуващите машини винаги ще изпадат в цайтнот. Но на шахматната дъска се поставят тридесет и две фигури и макар само двадесетина от тях да участвуват активно в играта през различните ѝ етапи, възможни са безкрайно много варианти. За да предвиди своя пореден ход, машината трябва да реши всички тези варианти. Ето защо кибернетичните машини могат да предвиждат не повече от два-три хода и за това им е необходимо толкова много време, че след няколко хода те губят партията поради цайтнот. В същото време един добър шахматист може да предвиди десетина хода напред и то за много по-кратко време, защото на него не му е необходимо да проследява всички безсмислени и неразумни варианти. При такива сложни игри обученият и обогатен от своя хилядолетен опит човешки мозък се насочва без особени усилия към ония варианти, които ще му донесат най-голям успех. Човешкият мозък работи много по-бавно, но той работи разумно и още в началото на работата отхвърля целия баласт от безсмислени комбинации. Това намалява хилядократно и милионократно броя на вариантите, които задължително трябва да се проследят и улеснява избора на правилното решение. В известни граници електронният метод на решаване е много по-бърз и по-точен от човешкия, но прекрачим ли тези граници, той става нерационален тъкмо поради своята прецизност. Неоценимата сила се превръща в непреодолима слабост. Колкото и умни да станат машините, човекът винаги ще бъде по-умен от тях — не само защото той ги е създал, но и защото те работят механично и нямат неговия човешки разумен критерий.

Още преди две и половина столетия Джонатан Свифт гениално осмя идеята за механически съчинител. В страната на лилипутите неговият

Гъливер се запознава с един професор, който е измислил такова изобретение, че с него всеки човек без особени усилия при пълно отсъствие на талант и ерудиция ще може да пише всякакви книги — по философия, политика, право, математика, богословие и поезия. Това изобретение представлявало една рамка, на която са прикрепени множество дъсчици, свързани помежду си с тънки жици. На всяка страна на дъсчицата били залепени хартийки с нанесени върху тях всички думи от езика на лилипутите. Под ръководството на професора четиридесет студента обръщали с помощта на ръкохватка дъсчиците и разположението на думите в рамката се променяло. Тогава студентите четели тези комбинации от думи и когато от тях случайно се оформяла смислена фраза, те я диктували на професора. „Студентите се занимаваха с тази работа по шест часа на ден и професорът ми показа — пише Свифт — няколко тома, съставени от фрази, които са се появили на дъсчиците. Той възнамерявал да сортира този богат материал, за да го нареди по предмети и по такъв начин да обогати света с пълна библиотека от книги по всички отрасли на знанието.“

„Мислещата“ машина на лилипутите работела без всякаква програма, на принципа на пълната случайност и не разполагала с критерий за избиране на що-годе подходящ вариант. Тя в никакъв случай не може да се смята за първообраз на действително умните съвременни кибернетични машини. Но в цяла редица области на човешкото знание и днес, и винаги ще бъде просто безсмислено да се проследяват всички възможности, за да се избере най-сполучливата, защото човекът сам може да направи това много по-лесно. За това сполучливо говори разказът на Я. Перелман „Литературен автомат“. Авторът показва, че е възможно един буквен автомат като печата всички възможни съчетания от букви, да издаде наред с многото безсмислени страници всички литературни творби, каквито е мислимо да се напишат. „На отделни страници, пасажи, фрази ще има всичко, което някога е било написано и някога ще бъде написано в проза и стихове, на руски и на всички съществуващи и бъдещи езици. Всички романи и разкази, всички научни съчинения и доклади, всички статии и известия на списания и вестници, всички стихотворения, всички разговори, слушани когато и да е от всички по-рано живели хора и всичко онова, което предстои още да се премисли и изкаже от хората на бъдещите поколения.

Ако нашата литературна машина работи с най-голямата достижима печатна скорост, то и тогава тя ще завърши своята работа едва след $1{,}5.10^{1985}$ години.

В това число има 1986 цифри!

Милиони пъти ще изгаснат звезди, милиони пъти ще се запалят нови, преди да получим всички литературни материали. А колко време ще е нужно да се отберат от безкрайното множество произведения наистина правилните? Нали сред „литературните произведения“ ще има например и такива, които се състоят само от препинателни знаци, а повече от 10^{300} ще се състоят само от възклицателни и въпросителни знаци.“

Разбира се, електронните машини избират „логически“ най-подходящите думи за дадено съчинение и граматически правилно ги свързват в изречение. Но те не разбират нищо от това, което пишат. За тях текстът е обикновен набор от думи, които могат да се съгласуват по определени логически и граматически правила. Но нали тези правила никога няма да

---

[1] Н. Кобрински, В. Пекелис, По-бързо от мисълта, стр. 258.

могат да обхванат и подчинят цялото богатство на мисълта на всички хора и нали живата мисъл, живият език на хората вечно ще се стремят да избягат от опеката на правилата и вечно ще ги опровергават!

Ако в шахмата участвуват активно само двадесетина фигури, съображенията, които трябва да се вземат предвид при оценката на едно литературно произведение, са много повече. В един роман например има стотина герои, всеки от които представлява сложна съвкупност от многобройни връзки, отношения, характеристики и т. н. при това дадена в развитие. А колко стотици още неща трябва да има предвид литературният критик, за да даде правилно тълкуване на един само герой! Един път той ще се спре на психологическата характеристика, друг път на диалога, портрета, постъпките, отношенията, мислите, емоциите и т. н., но неговият избор винаги ще бъде дълбокомотивиран, защото ако се проследяват всички вероятни комбинации, едва ли ще му стигне земният живот. Да не говорим за това, че редица страни на литературната творба и между тях на първо място нейното емоционално богатство не се поддават на количествена характеристика и на математическа обработка. Затова представителите на „аксиоматичното“ или електронно-сметачното литературознание се занимават само с езиковата форма на литературната творба, пък и нея свеждат само до фонетичната, звукова страна на езика. Те са безсилни пред по-сложните явления в езика, например пред синтаксиса. Тъй като съдържанието на творбата е твърде сложно и не се поддава на преценка с „точните“ методи и с формалната логика, те абстрахират формата — по-точно само някои нейни материални показатели — и мълчаливо я противопоставят на съдържанието. Без да забелязват, че по този начин отричат една могъща сила в обществения живот и може би, без да съзнават, че подменят марксистко-ленинската естетика и изобщо диалектическия материализъм с механистичния материализъм и метафизичния метод!

„Мислещите“ машини и м и т и р а т мисловната дейност на човека, но не могат без нея. Те механизират и ускоряват неимоверно онези умствени процеси, които поглъщат много време и труд, като освобождават учения от изнурителното бреме на безкрайните изчисления и пресмятания, запълващи често пъти целия му живот. Със своето фантастично бързо „мислене“ те дават възможност да бъдат решени такива проблеми, върху които са си блъскали главите десетки и стотици поколения учени — например разчитането на паметниците на древния език майя. Изключителните успехи, които кибернетиката постигна още в зародишното си състояние и които ѝ чертаят едно изумително бъдеще, смаяха някои изследователи и те просто забравиха, че все пак ч о в е к ъ т е измислил машината. Кибернетичните машини са изградени върху един основен принцип — програмирането, което засега се прави от човека. Дори и да бъдат изобретени някога машини, които сами ще програмират своята работа или работата на други машини, те пак ще работят по програма, зададена от човека.

Когато се изработва програмата или алгоритъма за решаването на задачи от един тип, се търсят такива общи правила и принципи, които ще позволят да бъдат решени всички подобни задачи от този тип. Мечтата на математиците от край време е била да създадат такъв общ алгоритъм, който да обхваща всички задачи от всички области на материалния и духовния свят. Ако този „всемогъщ“ алгоритъм се пригоди за програма на кибернетична машина, ще може да се създаде „гениален“ математически автомат. Но съветският математик П. С. Новиков вече доказа, че дори в областта на математическите науки има задачи, за които не може да се

намери общ начин на решаване, общ алгоритъм. „Той успя да намери пример за преобразуване на думи в една от съвременните области на математиката — теорията за групите, за който е строго доказано невъзможността за построяване на алгоритъм.

Трудът на Новиков, за който той е удостоен с Ленинска награда, има огромно значение. Той показа, че процесът на познанието в математиката не може да бъде вмъкнат в рамките на алгоритъма. Не е възможно да се създаде „гениален“ математически автомат.“[1]

Търсенето пък на общ метод за решаване на естетически задачи почива на недоразумение. Наистина някои от теоретиците и създателите на кибернетиката опитват да я приложат и в областта на изкуството, дори вече можем да прочетем първите стихотворения, написани от машина, да чуем песни, композирани от машина. Но докато най-добрите специалисти в кибернетиката гледат на всичко това само като на експеримент за установяване на границите, в които мислещите машини могат да дадат рационални резултати, само като на една проверка на техните все още неустановени възможности, някои запалени привърженици на машинното мислене побързаха да решат, че човекът вече е надживян от машината, щом тя може да създава и произведения на изкуството.[2] Но дали машинните „творения“ наистина са произведения на изкуството. Ето едно такова стихотворение:

Нощта изглежда по-черна от тази котка,
краищата на луната се разляха.
Неизвестна радост
се стреми към светлината,
о брега се удря
с уморени крила.
Измъчен скитник броди нейде
и пропаст снежна го зове и чака,
забравил за предпазливостта, плачевно
над пропастта
безкрай се колебае.
Забравеният страх пълзи под покрива.
като чайка е вятърът.
Дъждът е задрямал.
Мрак.
А свещите догарят. . .
Пеперудки
край огъня се вият
в чест на Бастер.

Тия стихове ако не са по-добри, поне не са и по-лоши от трите стихотворения на Атанас Славов в „Литературни новини“. Но нека не обръщаме внимание на очевидните грешки и неясностите, защото те се дължат на несъвършенството на машината и лесно могат да се поправят и избегнат.

По какъв начин е „написано“ стихотворението? Програмителите са наблюдавали достатъчно голям от статистическо гледище брой любовни стихотворения и са установили, че в тях често се срещат думи като л у н а, к р и л а, п л а ч е в н о, ч а й к а, п е п е р у д к и; словесни образи като с т р а х ъ т п ъ л з и, д ъ ж д ъ т д р е м е, в я т ъ р ъ т е к а т о ч а й к а; открили са преобладаващата схема в композиционното им развитие и пр. Програмата за написването на стихотворението е из-

---

[1] Н. К о б р и н с к и, В. Пекелис. По-бързо от мисълта, стр. 79.

[2] Съвременните електронни машини съчиняват популярни песнички с непостижима скорост — 4000 парчета в час! Наистина завидна продуктивност.

готвена въз основа на тези наблюдения. Тъкмо поради това машинната творба не се различава съществено от едно средно стихотворение на любовна тема.[1]

В машинното стихотворение думите са подбрани от един стилистичен слой, но не са взети най-необходимите думи — всяка от тях може да бъде заместена със свои синоними или дори с думи, не особено близки по смисъл. От това стихотворението няма да пострада, но я се опитайте да сторите същото с „Червените ескадрони“, или с „Хаджи Димитър“ и „Калиопа“, или дори с прозата на Елин Пелин и Йовков. Разликата е очевидна.

В някои отношения рожбата на машината дори може да бъде по-сполучлива от стихотворенията, които се печатат по вестници и списания и все пак да не бъде произведение на изкуството, както не са произведения на изкуството и тези сиви безлични съчинения, публикувани с подписа на бездарни поети. Защото основно качество на художествената творба е нейната неповторимост, нейната оригиналност. Големият творец създава неповторими произведения дори и тогава, когато заимствува сюжета им от други — „Фауст“ на Гьоте. Машината може да създава само посредствени стихотворения, но струва ли си да ги произвеждаме фабрично, когато и без това занаятчийското им производство е наводнило пазара и е натрупало вече огромни запаси? И после, няма ли да бъде прекалено жестоко ако машинната революция в поезията накара да замлъкнат толкова много поетични чекръци и ако тя лиши от храна поетичното честолюбие на толкова много хора? Кибернетичните методи са неприложими в естетиката, защото машинното познание не е човешко познание — то може да дава само механичен образ на действителността. А изкуството е ярък субективен образ на обективните неща, в него има редица същностни елементи, които не се поддават на математическа обработка. То е една от най-сложните и висши духовни прояви на човека и изисква също такъв сложен подход и критерий.

От друга страна, ако накараме същата машина при същата програма да напише ново подобно стихотворение, то ще бъде повторение на първото или слабо ще се отличава от него, докато и при най-бездарния поет разликата между две стихотворения на една и съща тема е много по-очевидна. Това е така, защото машината работи при предварително определена програма. За да създаде тя ново стихотворение, трябва да изменим програмата. Но това означава, че за всяко стихотворение ние ще трябва да създаваме нова програма или да изменяме съществено предишната. С други думи, колкото стихотворения, толкова и програмирания. Но тогава програмирането, което поглъща изключително много труд на рядко квалифициран персонал, става безсмислено, както е безсмислено да създадеш цяла автоматична линия, за да произведеш само една единствена обувка. С кибернетична машина може „да се напише“ и талантлива творба, но програмителят трябва да я има в главата си предварително или да я твори едновременно с програмирането. Обаче в такъв случай

---

[1] Оттук и стремежът на машинното литературознание да се занимава със сивите, слаби произведения дори и на големи поети, защото в тях най-ясно се виждат „принципите на творчеството“, оттук и отричането на свободния стих, защото в него тия принципи никак не се виждат. По времето на култа талантите се нивелираха, господствуваше сивата, бездарна поезия. Ето защо някои хора загубиха вкус към истинската поезия, към изкуството. Вкусът на „точното“ литературознание е само продължение в друга форма на тази практика.

едва ли е разумно той да кодира стихотворението си в двоичната цифрова система, а след това с помощта на електронните лампи, релетата, тригерните вериги, феритната памет и магнитофонните устройства да го преведе на нормалния писмен език.

Кибернетиката е приложима само там, където имаме много еднообразни умствени операции, но в областта на изкуствата, където основният стремеж е да се създаде нещо оригинално, неповторимо, приложението ѝ — най-меко казано — е нерационално.

Но литературознанието се различава от художествената литература, неговите продукти не се отличават с такава ярка оригиналност, следователно, ако не можем да програмираме създаването на художествени произведения, можем да механизираме поне тълкуването им.

Когато чете литературно-критична статия, читателят търси не само обяснението на една или друга творба, но се и наслаждава от вкуса, прозорливостта, оригиналните хрумвания, богатия език и т. н. на критика или се възмущава от липсата им. А тия белези са неповторими и индивидуални, тях никоя машина не би могла да имитира по един общ алгоритъм. Освен това „критическият“ алгоритъм също така ще бъде неизгоден, защото за всеки разглеждан писател или произведение ще трябва да се създава нова програма, иначе ако с една и съща програма се подхожда към различни произведения и автори, това ще бъде един твърде неприятен и отживял схематизъм, от който полагаме толкова големи усилия да се отървем. Може би някога ще можем да прочетем и литературнокритическа или историческа статия „написана“ от машина, но тя ще бъде също така посредствена, както и кибернетичните стихотворения. Но ще кажат — малко ли са посредствените статии, под които понякога стоят подписите и на изтъкнати критици? Това е вярно, само че срещу посредствеността трябва да се води борба, а не да се поощрява и да се създават нови, машинни жанрове в безличието.

Всъщност тия прословути точни методи и досега са прилагани в някои области на литературознанието — стилистиката, теорията на стиха, — само че без сегашната реклама. Може би статистическият метод на привърженика на „единството между съдържанието и формата“ Тимофеев например да не е бил толкова издържан като модерния, но досега е давал сравнително полезни резултати. Само че Тимофеев не се хвали с подготвителната черна работа, която е извършил над стиха на Маяковски, не е отпечатал черновките и таблиците си, защото е уважавал читателя. Той е скрил от нас всичко това и го е използувал само за да обясни нещо много по-висше — стиха в неповторимото единство на съдържание и форма. „Аз с всички сили се старах да скрия черната работа, която стои в основата на зданието, да снема всички скели, по които пълзях през време на строежа, защото ги считам за напълно излишни украшения. Старах се да представя изводите, резултатите, обобщенията, а не частните случаи, не множителите и делителите. Може би от това моят труд ще изгуби н а у ч н о т о си достойнство, но затова пък ще може да се чете, а аз искам той да служи за четене, а не за справки.“[1]

Литературоведите и сега и в бъдеще не ще могат да пренебрегват точните методи. Стилистиката например е невъзможна без тях. Но ако се задоволим единствено със статистическите резултати в стилистиката и с тяхното математическо обработване, значи да извършим само черната

---

[1] Н. А. Добролюбов, Сочинения в трех томах, Москва, 1950, т. I, стр. 8.

работа. Защото стилът на писателя не се изразява в преобладаването на едни или други думи, стилови обрати и пр. Стилът е преди всичко духовна категория, в него се оглежда цялата личност на автора. А статистическата стилистика не може да разбере и обясни тази сложна съвкупност от много качества, затова само събира и о п и с в а някои видими и често пъти случайни проявления на стила — като предпочитанието към едни или други думи. А в математическите формули и уравнения тя търси опора, за да компенсира теоретическата си безпомощност и научната си несъстоятелност.

Или да вземем анкетния метод. В литературоведческата методология анкетата отдавна е позната, още преди половин век проф. М. Арнаудов я използува, за да разкрие психологията на литературното творчество. Тя може широко да се приложи и в психологията на литературното възприемане — един дял от литературознанието, който още чака своите създатели. Но това, разбира се, няма да бъде статистическата анкета на М. Янакиев, при която всички научни спорове, включително и тези в теоретичната астрономия, се решават чрез гласуване на достатъчно голям брой анкетирани. Ако тази анкета се правеше сред специалисти, тя поне нямаше да изглежда толкова несъстоятелна, макар че всеки би се усъмнил в смисъла на полученото по този начин научно равновесие: „Да си представим, че едно произведение е наречено от автора си стихотворение. Литературен критик излиза с мнение, че този труд не може да бъде наречен стихотворение. Друг литературен критик се противопоставя на схващането му. . . Да си представим също, че единият от двамата критици реши да провери колко души са съгласни с неговото мнение в обществото, за което той пише своята критика. Ако резултатът от анкетата покаже, че мнозинството е съгласно с неговото становище, противникът му може да се смята за опроверган, макар „по убеждение“ да не е достигнал до съгласие с доводите на противника си.“[1] Ако в обществения живот анкетите (референдуми, избори и др. п.) дават положителни резултати, то е защото всеки гражданин може самостоятелно и разумно да съди по въпросите, които са предмет на анкетата. Но при решаването на научните спорове са нужни толкова специални знания, каквито обикновеният човек по силата на ред причини няма и не може да има. И после, широкото разпространение на едно мнение не винаги означава неговата истинност. А в изкуството, където личният вкус, знания, навици, предразположения, предразсъдъци, емоционална нагласа, естетическа и духовна инерция и т. н. играят толкова голяма роля, никога няма да стигнем до истината по пътя на анкетата. Всъщност тая безгранична вяра във възможностите на анкетния метод почива на идеалистическа по своята същност философска позиция: истинно е онова, което ни се струва истинно. Колкото и да е голям броят на анкетираните, от това характерът на подобна „истина“ няма да стане по-обективен.

Най-сетне, въвеждането на новите методи в някои науки, за да бъде пригодена системата им към възможностите на кибернетичните машини, не означава отричане на тези науки и създаване на нови. Това е само едно превеждане на тяхното съдържание в друга форма. Че при превеждането могат да се открият някои неподозирани закономерности и да се опровергаят други — от това същността на работата не се изменя. Написването на специална „машинна“ граматика например не е отричане

---

[1] М. Янакиев, Българско стихознание, стр. 87.

на досегашната „конвенционална“ граматика, а само привеждането ѝ в друг вид, подобно на опростените граматични правила за началния курс. Но едва ли някой ще вземе да твърди, че само букварът е истинската научна граматика.

Ще мине време, увлеченията ще се изживеят , модата ще отшуми. От „аксиоматичното“ литературознание ще ни остане само стремежът към количествена доказателственост и проверка там, където това е възможно и където по тоя начин ще докажем нещо, което само по себе си не е достатъчно очевидно за всички. Досега новото направление не е дало нищо ново, нещо повече, за разлика от методите на литературно изследване в миналото, които винаги са идвали, за да обобщят и утвърдят новите открития в областта на художествената литература, „аксиоматичното“ литературознание се зае да доказва, че не съществува свободен стих, че свободният стих по нищо не се отличавал от обикновената реч и следователно написаните с негова помощ творби може да са лирика, но не са стихотворения. Така се получава много характерно явление — методологията, която претендира да е най-съвременна и която се надява в бъдеще да заеме централно положение, е изостанала от развитието на литературата, по-точно на поезията, с повече от половин век. А като поддържа, че щом един математически трактат бъде написан в стихове, „почти всички ще признаят в неговите изрази съществуването на стихова организация“ връща поезията с още един век назад — към времето преди Фонвизин. Само това е достатъчно, за да я дискредитира силно в очите на литературния историк. Привържениците на точното литературознание използуват новата методология, за да докажат различни баналии азбучни истини, търсят такива дефиниции на литературоведческите понятия и закономерности, които най-сполучливо ще могат да се изразят в математическа формула и тази формула да бъде толкова обща, че да обхваща всички явления. За сега точното литературознание сàмо потвърждава чрез количествена проверка резултатите, които били направени преди него „на око“. Но тази прескромна задача явно дисхармонира с несъразмерните му претенции. Досега то още не е разкрило нищо неизвестно в изкуството, нито една негова закономерност, нито една негова специфична черта. Затова когато поддръжниците на точните методи ги прилагат към конкретно изследване, те или ги изоставят в полза на традиционните методи, или с описването на фактите стигат до чист емпиризъм, или пък отричат изкуството в името на статистиката.

Какъв е методът на съвременната ни литературна история? На този въпрос може да се даде само един отговор — диалектико-материалистическия метод на познание. Тъй като тези въпроси са разработвани неведнъж и са достатъчно популярни, ще се спрем само на някои страни от този метод.

Нашето литературознание вече отрече решително вулгарния социологичен подход към изкуството и макар че тук-там още можем да срещнем неговите рецидиви, в негова защита не се обявяват дори и тия, които едва ли ще намерят сили да го преодолеят. Но в разгорещената си борба против вулгарния социологизъм ние като че ли се обявихме изобщо срещу социологизма. В стремежа си да изработим един истински естетически критерий ние понякога сякаш сме склонни да забравим неговата социална обусловеност. Това намери отражение дори в жанровите предпочитания — сега много често ще срещнете литературния портрет (или опити за

такъв) и статия за отделно произведение, докато статиите с по-теоретичен и обобщаващ характер съвсем намаляха. Изоставили едно увлечение, ние бързаме да прегърнем друго. Безспорно това е временно явление, породено от дългия застой и ограничеността на търсенията през времето на догматизма. Затова можем да се надяваме, че скоро ще бъде установен един сравнително стабилен критерий, свободен от всякаква едностранчивост.

В историята на литературата са били на мода и са се сменяли различни методи на литературно-историческо изследване: културно-историческия, компаративизмът, психо-биографичният, формализмът, социологизмът и т. н. На своето време всеки от тях се е смятал за най-съвършения и това в значителна степен е отговаряло на истината. Всички те са били обусловени от различни исторически, социални, културни и чисто естетически фактори и са отговаряли на обществените нужди на своето време. Всички те са развили една или друга страна от нашето отношение към изкуството, наблягали са на една или друга закономерност в литературното развитие, макар да са я абсолютизирали, да са пренебрегвали заради нея останалите — често пъти много по-важни. С времето увлеченията са отпаднали, грешките се забравиха — остана изостреното внимание към една или друга особеност на литературата, остана обогатеният ни подход към нея. Всичко това влиза в нашия сегашен метод като важни негови съставки. Ние не можем например да изследваме развитието на нашата литература, без да я сравняваме с европейските литератури и особено с руската. Разбира се, това далеч не е старият компаративистки метод, но нали именно той ни накара да се вглеждаме във взаимните връзки между литературите на различните народи, да търсим общото в тяхното развитие. Марксическият метод в литературознанието включва в преобразен вид всичко ценно в отречените от времето методи. Затова той е неизмеримо по-богат от тях, по-разностранен и по-гъвкав. Той може да ни даде критерий за оценката на критическия реализъм, пред който методът на формалистите бе безсилен, и в същото време критерий за оценката на символизма, пред който пък социологизмът е безпомощен. Той може да ни бъде водач и в литературата на миналото, и в литературата на съвременността, докато всички предишни методи биха изглеждали смешни, ако се опитаме чрез тях да тълкуваме съвременната литература. Но ако нашият метод иска да бъде все така верен и по отношение на литературата на бъдещето, той трябва постоянно да се обогатява както от опита на художествената литература, така и от опита на предшествуващите го методи на литературно изследване. Защото в тях винаги може да намери такива принципи, които са забравени от времето, но които при определени условия, макар и в преобразен вид могат отново да придобият значение.

Литературният историк е изправен пред една много сложна и понякога противоречива картина на литературното развитие и в това отношение неговата работа е значително по-трудна от тази на критика, който има да оценява произведения, отразяващи една и съща обществена действителност — съвременната. Пред литературния историк стоят произведения от различни исторически епохи, от различни периоди на тези епохи, произведения от различни творчески школи и направления, написани с различни методи, създадени от автори с най-различни идейни и творчески убеждения, често пъти с противоречив жизнен път и идеология. Безспорно той не може към всички тях да пристъпва с еднаква мярка, да търси във всичките едни и същи проблеми. Ето защо методът на литературния историк е в зависимост и от обекта на неговите изследвания.

Не можем с еднаква мярка да мерим критическите разкази на Елин Пелин и неговите романтични творби или неговите хумористични. Не може да подходиш по един и същи начин към „Изгубена Станка“, към „Хоро“ или към разказите на Светослав Минков, както не можеш да преценяваш от едни и същи позиции лириката на Вазов и Пенчо Славейков. Тъкмо тук, струва ми се, е грешката на някои изтъкнати изследователи на древната литература, които се опитват да пренесат един метод, подходящ при тази далечна действителност, към новата ни литература. Известно е, че от цялото богатство на древната литература до нас са достигнали само отделни произведения и откъси от произведения. За редица творби са известни само заглавията, дори от знаменити поети на древността са запазени само по няколко фрагмента. Затова една от основните задачи на изследователя в тази област е чрез сложни съпоставки и издирвания да открие нови факти за живота и творчеството на старите писатели. Тук е ценна всяка дреболия, всяка незначителна подробност, често пъти само споменаването на името или заглавието, пък и за него човек трябва с години да се рови, за да докаже, че става дума за същия автор. В по-близката литературна история изследователят разполага с много повече факти, с цялото творчество на писателя, дори с непечатаните му работи и с черновите. Затова тук основната му задача не е издирването на фактите, а отбирането им, тяхната преценка. Често пъти за едно и също нещо той може да намери много факти — от тях трябва да се изберат само най-важните, най-ярките.

В своя подход към литературата на миналото ние трябва да бъдем по-гъвкави. Без да отстъпваме от метода на диалектическия материализъм, като оставаме верни на всичките му основни принципи, трябва да се съобразяваме и с особеностите на писателя или творбата, които разглеждаме. Тогава в нашия метод ще изпъква на преден план ту една, ту друга страна в зависимост от епохата, когато е живял писателят, от течението, към което се е числял, от школата, която е следвал, от стила, който е предпочитал.

Литературният историк трябва по-често и по-добре да съобразява своя метод и с конкретните цели, които си поставя при изследването. Съвсем очевидно е, че не може с един и същ подход да се напише монографична студия за Елин Пелин и есе за големия майстор на разказа или теоретично изследване за критическия реализъм и портрет на Стаматов.

И най-сетне предпочитанията на литературния историк към едни или други страни в подхода към литературното творчество до голяма степен зависят и от личния му вкус, от личните му интереси и симпатии. Един ще предпочита да се занимава предимно с психологията на творчеството, друг със социологичните проблеми в литературата, трети с естетическите. Един ще се увлича по романтизма, друг по критическия реализъм, трети ще върви по стъпките на народниците.

Важното е методът ни да не бъде едностранчив и неподвижен, какъвто свикнахме да го виждаме по времето на вулгарния социологизъм и догматизма, нито пък в стремежа към многостранност да пренебрегваме основните указания на марксическата естетика — литературата (съвременна и минала), както и литературната история, трябва да облагородява хората, да ги възвисява до величието на идеала, да ги подготвя за граждани на комунистическото общество.

ЗА НЯКОИ СТРАНИ НА СТИЛА

Чавдар Добрев

Развитието на съвременната българска литература и откроя-ването на различни творчески насоки в нея изискват все по-настойчиво разглеждане на въпросите на стила от нашата теоретическа мисъл. Далече сме от илюзията, че ще разрешим въпроса. Ще сме доволни, ако само успеем да изтъкнем някои негови страни.

Стилът е костелив орех. Той не се подчинява на сухи догми, на педантична разсъдъчност. Към него трябва да се подхожда с по-широки разбирания за изкуството. Отделната формула не може да побере в себе си богатството на стиловете. Преди да извличаме закони за същността, силата и действието на стила, трябва да проникнем в живата тъкан на художествените явления.

Въпросите на стила винаги ни доближават до личността на самия художник. Те са онези пътеки, които водят към човешката душа. Вълненията, неспокойната мисъл, сложните човешки противоречия минават през горнилото на творчеството и чак тогава се явява техният резултат, който ние наричаме стил. Стилът е винаги личен. И нека това да не звучи като парадокс. Хората на изкуството отразяват в произведенията си своя духовен мир. Те използуват движенията на танца, пластиката на човешкото тяло, мелодията на музиката, зрелището на театъра, духовната сила на словото, за да изразят себе си. В своето творчество те ни дават представа за свои мисли, чувства, преживявания. Спорят с нас, доказват ни своето верую, разкриват въпросите, които ги вълнуват. Писателят винаги прави изповед в своите произведения. Пред олтара на съвестта си, на изкуството и обществото. Това, което ние твърдим, не е припев към манифестите на закъснелите романтици, не е призив за затваряне на художника в себе си. Става дума за друго — че ядрото на стила трябва да се търси в душевния мир на писателя.

Но стилът има и друг аспект. Ние казваме, че художникът има собствен стил, когато неговите вълнения имат, така да се каже, и „по-представителен“ характер, т. е., когато чрез тях се разкриват въпроси на времето. Ако писателят не изразява и своето общество, ако той не въвлича и в сферата на човешки страсти, възторзи и страдания, ако неговият глас е толкова слаб, че не може да намери бряг нито при един човек, нека този писател се откаже да пише — той предварително е осъден да не изпита наслада-та на творчеството. Казват, че преди смъртта си един известен

немски поет оставил завещание на дъщеря си да изгори стиховете му, понеже те били дотолкова „лични“, та нямало смисъл да попадат в ръцете на други хора. Ако това наистина е било така, а в самооценката на поета сигурно има и нещо вярно, подобна констатация е нерадостна. Поетът изглежда дотолкова се е откъснал от своята среда, дотолкова се е стеснил вътрешният му мир, че заедно със смъртта му изчезват и онези документи на духа, които трябва да чертаят линията на безсмъртието. Руставели казва: „Това, което ти си скрил — е загубено. Това, което си отдал, то е – твое!“ И той добавя, че животът, вечната младост на художника е в самоотдаването.

В художественото произведение писателят изобразява нравите, тенденциите на времето, човешките тревоги и радости. Всичко това той рисува дълбоко индивидуално, житейското многообразие се пречупва през призмата на творческата личност. Колкото по-проникновен е погледът на художника, колкото по-ярко той рисува облика на съвременника, толкова по-силно се изявява и неговият стил.

В съвременното буржоазно литературоведение обаче често понятието стил се свежда само до писателската индивидуалност, откъсната от конкретно-историческата проблематика и среда, набляга се изключително на формалните похвати, на средствата, които се противопоставят на изпразненото съдържание. Абсолютизира се формата, за да се отрече същността, духът, обществената тенденция. Испанският буржоазен философ Ортега и Гасет например поддържа мнението, че стилът е единство от формални признаци, които колкото повече се отдалечават от човешката същност, от фундамента на съдържанието, толкова по-определено образуват стилов синтез. „Всички велики епохи на изкуството са отбягвали „човешкото“ като център на тежестта на своите творения. И императивът на изключителния реализъм, който доминираше над чувствителността на миналото столетие, означава именно невиждана чудовищност в естетическата еволюция. Оттук следва, че новото вдъхновение, толкова екстравагантно на вид, се възвръща, макар и само в едно отношение, върху утъпканата пътека на изкуството. Защото тази пътека се нарича „стремеж към стил“. И така: да се стилизира — значи да се деформира реалното, да се дереализира. Стилизацията включва в себе си дехуманизацията. И viva versa — няма друг път на дехуманизация, освен стилизацията. От друга страна, реализмът, приканвайки художника да следва покорно формата на нещата, го зове към отказване от стила. Ето защо поклонникът на Сурбаран, като не знае какво да каже, говори, че неговите картини имат „характер“, точно така, както работите на Лука или Сороли, на Дикенс или Халдос имат характер, но не и стил. От друга страна, XVIII век, който притежава толкова малко характер, изцяло е просмукан от стил.“[1]

Съвременните екзистенциалисти отиват в друга крайност. В своята книга „Общо литературоведение“ цюрихският професор М. Верли прави обстоен преглед на редица мнения на екзистенциалистката естетика за стила. В трактата си „Произход на художественото произведение“ немският екзистенциалист Мартин Хайдегер отстоява тезата, че „художественото произведение като обективен факт принадлежи изключително към онази област, която то само открива и не представлява нещо съз-

---

[1] Зстетика, Москва, изд. „Иностранная литература“, 1957 г., стр. 458—459.

дадено от писателя, а напротив — нещо създаващо писателя."[1] Художественото произведение се отделя както от реалния свят, така и от писателската личност, то заживява самостоятелен живот, който ние тепърва откриваме. При тълкуване на произведението според Хайдегер особена роля играе настроението. Подобно становище защитават и буржоазните естети Йоханес Пфейфер и Макс Комерел. „В настроението и чрез настроението става ясно до какво сме достигнали, в какво състояние се намира нашето „аз".[2]

Екзистенциалистката естетика обикновено разглежда стила като такова разголване на личността, което представлява фактически скъсване на връзката с обществото. Личността изразява само себе си. Понятието стил се обеднява, лишава се от обществената му основа. „Независимостта" на личността от обществено-историческите обстоятелства се абсолютизира, индивидът се разделя изкуствено от колектива и често отделни психофизически травми се представят за откритие на истински стил. Стилът се превръща в проява на подсъзнанието, на инстинкта, на „абсолютната" свободна воля. Естетизира се хаосът, безпорядъкът, душевният смут, овладял личността.

В теорията на екзистенциализма обаче наред с реакционните идеалистически концепции се прокрадват и такива моменти, които отразяват реални процеси в съвременното буржоазно общество.

Това, че екзистенциализмът обръща главното си внимание върху въпросите на човешкото съществуване, е безспорно положителен факт. В съвременното общество, когато все повече се осъществяват тоталните цели на човечеството, когато колективът израства в монолитна сила, ние понякога сякаш забравяме за отделния атом, за личността, за „малките" принципи. Естетиката на екзистенциализма дава превратна представа за тези важни въпроси, но самият факт, че тя иска да разреши морални категории — като дълг, честност, вярност на своите убеждения, принципиалност, чистота на подбудите, трябва да наостри нашето внимание. Трактовката, която правят екзистенциалистите на тези въпроси, показва, че икономическият и политическият упадък на буржоазния строй завършва с катастрофално разрушаване на семейните, лични отношения, на етиката на обществото.

От друга страна, обаче това е верен симптом за голямото значение на етиката днес, когато се изгражда ново човешко общество и изпъкват на преден план моралните въпроси. Много стари понятия се отричат, отмират и на тяхно място се създават нови принципи и схващания. Духовният мир на хората се обогатява, става по-изтънчен, той вече не може да се задоволи със старите представи. Пред нас изпъкват проблемите за вътрешните добродетели на личността, за историята и съвременното значение на моралните категории, за страха и доблестта, за честността, дълга, принципността, свободата и потисничеството и т. н. Не е случайно, че днес ние вече търсим по-определено и общочовешкия характер на етичните принципи. Например категорията за честта в моралния кодекс на комуниста се разглежда по-широко, повече се набляга на историческата приемственост. По такъв начин се създава едно понятие, което има по-общ характер, съдържа в себе си и гордостта на спартанеца, и доблестта на рицаря, съзнание за лично достойнство, за принципиалност и т. н.

---

[1] М. Верли, Общее литературоведение, М., изд. „Иностранная литература", 1957 г., стр. 82.

[2] Пак там, стр. 84.

Марксистко-ленинската наука обръща все повече внимание на въпросите на етиката, на човешката душа. Тя не робува на вещите, както твърди екзистенциализмът. Напротив! В „Критика към политическата икономия“ К. Маркс пише: „. . . политическата икономия се занимава не с вещите, а с отношенията между хората и в последна сметка между класите, но тези отношения всякога са свързани с вещите и се проявяват като вещи.“ Докато утопистите-социалисти обичаха да си създават миражни бъдещи общества, в които те разрешаваха до подробности човешките отношения, класиците на марксизма-ленинизма предпочитат с точния метод на науката да докажат: нужно е да се разруши капиталистическият строй, а в процеса на борбата срещу буржоазията и строителството на новата формация и хората постепенно се променят. Създаването на икономическо равенство между членовете на социалистическото общество, бурното развитие на техниката, науката и изкуството в полза на целия колектив, превръщането на труда от гнет в радост за човека и т. н. ще доведе до нов ренесанс на човешките възможности. Ще се създадат условия за хармонично развитие на личността. Тъкмо заради това днес у нас все по-задълбочено се анализират въпросите на морала, използуват се новите постижения на психологията, психоанализа и др. Само догматизмът е заинтересован да се рисува бедна картина на съвременното състояние на обществото, да се изобразява повърхностно душевният мир на отделния човек, да се отбягват етичните въпроси или да им се дава витиевски отговор: безспорно литературата на догматизма и на култа на личността — квинтесенция на егоизма и неоеснафството — не може да се бори за истински стил.

Картината на комунистическото общество съвсем не бива да си я представяме идилична. Безспорно и тогава ще има противоречия, остри и силни. Хората на бъдещето ще бъдат високо образовани, с ясно съзнание ще си представят диалектиката на жизнения път. И естествено мисълта за крайната обреченост ще продължава да тегне над човешкия род. Ницше в своята книга „Раждането на трагедията“ дава пример от гръцката митология. Цар Мидас дълго време преследвал мъдрия Силен, спътник на бога Дионис. Когато най-сетне Силен попаднал в ръцете на Мидас, той задал следния въпрос на заловения демон: Кое е най-добре и за предпочитане за човека? На този въпрос Силен отвърнал с кикот: „Злополучен еднодневен род, деца на случая и нуждата, защо ме принуждаваш да ти кажа това, което за тебе би било по-полезно да не узнаеш? Най-доброто за тебе е съвсем непостижимо: да не се родиш, да не съществуваш въобще, да бъдеш нищо. А второто достойно за тебе е поскоро да умреш.“[1]

Тази „вариация“ на митологията има твърде реални основания. Действително в човешкото съществуване има трагични положения, които в определени моменти от развитието на обществото могат да вземат връх. Тогава настъпва известно отдръпване от активна дейност, повече се съзерцава. В душевния мир се наблюдава смут, сгъстяват се тъмните тонове, надделяват песимистичните настроения. Вижда се не възходящата, а главно низходящата линия на развитието. Личността проявява повече влечение към безрадостните констатации и си служи главно с метода на анализа, който става едностранчив и преднамерен. За синтеза,

---

[1] Фр. Ницше, Полное собрание сочинений, т. 1, „Московское книгоиздательство“, 1912 г., стр. 8.

за крупните обобщения вече няма място. Съмнението просмуква човека до мозъка на костите и за всички ценности единствен критерий е изключителният релативизъм. Умореното болно съзнание е много изтънчено; то долавя незабележими нюанси, полутонове, но същевременно е аристократически изискано и безпомощно. Това съзнание не може да бъде вече действено, да твори и обогатява действителността, да обобщава и създава правилни концепции.

Нашата социалистическа епоха е време на социален и културен напредък. Тя открива пред обществото високи цели, които са реално изпълними. Тя освобождава човека от състоянието на духовно неравновесие, отчаяние. Постепенно се прекратява опасният процес на дегра-дация на онези елементи, които създават стройност и хармония в пред-ставите. На социализма е чуждо както безпомощното очакване на края, така и тенденцията да се даде простор на скритите сили, които се намират в хората. Досегашната история на човечеството показва, че наблягането на особената „красота“ на подобни състояния крие в себе си опасност не само в естетическо, но и в „практическо“ отношение. Подобни „призиви“ помагат главно на онези, в ръцете на които се намира общественото богатство. Теориите на упадъка, които в критични моменти демобилизират, могат да бъдат използувани за увековечаване на социалния гнет, на човешкото неравенство. Както вече изтъкнахме, и в бъдещето ще съществуват духовни кризи. Но въпросът е в пропорциите. Така да уредим своето общество, да създадем такива условия за човека, че той да живее главно заради радостта и красотата. И ако освободим думите на Достоевски от черупката на болезнената психология, те ще зазвучат отново с невероятна правдивост: „Красотата ще спаси света!“ Не само теоретическият анализ, но и историческият опит показва, че това е напълно възможно. Древна Гърция създаде Ахил, който макар и да се боеше смътно от смъртта, умееше да живее енергично, целенасочено, беше силен човек. Ренесансът създаде личности, които мислеха и творяха непрекъснато в името на битието. Дори и преди смъртта си те пееха химни в прослава на вечното движение, на красотата. Това не беше юношеска разпаленост на въображението, това бе жизнелюбието на мъдреци.

В очерка си върху творческата психология на Бодлер френският писател Пол Бурже пише, че и в упадъка имало красота. Дори поставя следния въпрос: „Разбира се, някой вожд на германците от II век на нашата ера е бил по-способен да завоюва римската империя, отколкото някой римски патриций да я защитава; но образованият и умен, любонателен и скептичен римлянин, от рода на Адриан или Цезар, с неговия любимец Тибур, все пак е представлявал по-голяма ценност за човечеството.“[1] В подобни абстрактни противопоставяния просветленият разум и изтънченият аристократизъм на варварската сила на истинкта безспорно и нашите симпатии са на страната на по-образованите и одухотворени натури. Но тук ние ще поставим наш контравъпрос: А нима за човечеството не представлява още по-голямо постижение създаването на такива хора, които да са жизнени и в същото време високо образовани и мъдри. И нима истинското изкуство не е било винаги прослава на по-съвършената красота, подвиг в преодоляването на недостатъците и обществената, естетическа уродливост. Та дори и Бодлер, за когото Бурже пише,

---

[1] Пол Бурже, Очерки современной психологии, С. Петербург, 1888 г., стр. 41.

че е поет на упадъка, нима дори и в творчеството на Бодлер не откриваме по-ясно, отколкото при мнозина други, блестящите елмази на надеждата, на мечтата за по-чисти човешки отношения.

Днес ние все още сме в подножието на нашия идеал. Ние все още не сме осигурили достатъчно изобилие от продукти за широките маси, напрягаме до изнемогване силите на хората за разрешаването на трудни икономически задачи. Ние сме принудени да създаваме основата, върху която се изгражда и новата душевност. Ето защо на нас ни изглеждат наивни онези творци, които искат да представляват своите „мечти“ за осъществена реалност. Те затварят очи пред фактите, пред острите обществени конфликти, които понякога са и жестоки, и предпочитат да се ръководят от правилото: щом не желая да забележа даденото явление, значи то не съществува в действителността. За съжаление явлението продължава да съществува и пътят за неговото преодоляване е тъкмо сериозният, задълбочен и зрял анализ, честният и откровен разговор с членовете на социалистическото общество.

Много защитници на теорията на инстинкта изказват опасения, че тъй като комунистическото общество се строи на основата на научни предвиждания, ролята на чувствата в него ще бъде сведена до минимум, че в комунизма ще господствуват оголеният разум, строгата и хладна разсъдъчност, които ще потискат чувствата, ще задушават непосредствените пориви на индивида, ще пречат за създаването на стилови единства. Подобни упреци не са без всякакви основания, ако се съди по някои произведения на лъжесоциалистическо-реалистичната литература. Но за наша радост не душевната бедност на догматизма, не конюнктурата и ниският художествен вкус определят жалоните на пътя към бъдещето. Колкото по-напред отиваме, колкото по-добри условия се създават за съществуването на всички хора, толкова по-богат, свободен, талантлив, многобагрен ще става човекът.

В настоящия момент у нас наистина надделява често рационалното начало. То ръководи нашите постъпки и често повелява на чувствата. Съвременните хора осъзнават хода на историята и съзнателно го следват. Понякога мисълта влиза в конфликт с емоционалния мир и в тежката схватка чувствата до известна степен се атрофират като че ли. Този съвременен процес е логичен. Докато в буржоазния свят надделява все повече стихията на инстинкта, ние противопоставяме на тази стихия просветления разум. Единството на разума и чувствата в съвременния свят е нарушено и едва с развитието на човешкото общество към комунизма то ще бъде възстановявано постепенно на нова по-висока степен. За нас е трудно да премахнем с магически замах това противоречие. Дори трудно можем да отречем наличието на известна болезненост в съзнанието на редица членове на социалистическото общество. Тук не става въпрос за онези естествени изменения, които настъпват с века на техниката, с променения ритъм на живот, с новия облик на външния свят. Ние живеем в преходно време. Препятствията, които стоят пред нас, са огромни. Жизненото напрежение дава понякога нежелателно отражение върху психиката и нрава на нашия съвременник. Ние все още не сме превърнали напълно машината от деформираща сила в импулс за разгръщането на човешките възможности. Противоречията между чувствата и мислите на много съвременни хора са резки. Но това, което наистина постигаме, е следното: ние успешно се борим срещу обезверяването. Социалистическото общество вдъхва нови сили на човечеството,

то му дава перспективи, енергия и творческа младост. Тъкмо тази жизненост на социализма ни предпазва от крайностите на мрачните настроения и ни изпълва с вяра в значението на човешкия живот.

Много въпроси на комунистическата нравственост, на променената душевност все още чакат своето разрешение. Редица подробности на психологията тепърва ще бъдат изследвани и обяснени. Част от нашата наука, която бе в плен на догматизма, все още не може да се освободи от цитирането на готови формули и да погледне творчески на реалните жизнени процеси. Но пред марксистко-ленинската естетика, пред литературата и изкуството се откриват нови възможности за задълбочаване в душевния мир на човека, за богато и многостранно обрисуване на различни страни от действителността. Създават се обективни предпоставки в нашата борба за стилово многообразие, за стилово изявяване на художниците. Тъкмо обогатяването на социалистическото изкуство позволява на изкуствоведческата наука да трактува по-обстойно стиловите проблеми.

С въпросите на стила днес се занимават мнозина изкуствоведи от социалистическите страни. Те се стараят да разкрият закономерностите на стила, да се доберат до неговата същност. В тази насока полезни са например изследванията на украинския литературовед Л. Новиченко, който изтъква във връзка със стиловото многообразие важни страни на стила. В доклада си на съвещанието на въпросите на социалистическия реализъм „За многообразието на художествените форми и стилове в литературата на социалистическия реализъм“ Л. Новиченко изказва интересни мисли, обосновава точно свои концепции. „Литературният стил — подчертава Л. Новиченко — в най-общия му смисъл представлява такова своеобразие на произведенията на писателя (или на група писатели), което бидейки обусловено от общите възгледи на художника върху живота, се проявява в специфичните особености на тяхното съдържание и форма. Използувайки думите на Гьоте, може да се каже, че стилът — това са вътрешните закономерности на съдържанието, които се проявяват в „законите на оформяването“ — в многобройните особености на художественото изразяване, свойствени за дадения писател.“[1]

За съжаление Л. Новиченко в повечето случаи се ограничава с общо разглеждане на методологическите проблеми, повече държи на резултата и по-малко на анализа, който трябва да го доведе до подробностите. Интересни са и изследванията на съветския литературовед Л. Тимофеев върху стила. Конкретното познаване на литературния процес му е дало възможност да проследи развитието на стила по-системно, да разгледа по-задълбочено проблемите на стила, метода и светогледа. Неговото разбиране на стиловите въпроси е логично, много от теоретичните положения на Л. Тимофеев могат да бъдат основа за задълбочено и зряло разглеждане на интересуващия ни въпрос. Редица съветски изкуствоведи изследват отделни страни на стила. Например В. Виноградов в неотдавна появилия се обемист труд „Проблеми на авторството и героията на стиловете“ разглежда стила главно във връзка с езика, езиковите средства, синтаксиса, лингвистиката. От тънките наблюдения върху конкретния литературен материал той преминава към по-широки обобщения.

---

[1] Творческий сборник сборник статей, изд. „Искусство“, 1960 г. стр. 127.

Разбира се, в процеса на задълбочаването могат да се срещнат и крайни, недостатъчно обосновани мнения. О. Лармин в статията си „Метод, стил и художествен маниер“ разглежда стила като промежду-точно звено между творческия маниер, характерен за отделния писател, и метода, който представлява „общи принципи на подхода към худо-жественото отражение на действителността, закрепени в произведенията на много писатели от определена епоха.“ Излиза, че под стил трябва да се разбира само свързващата нишка в творчеството на неколцина сходни художника. В Програмата на курса „Основи на марксистко-ленинската естетика“ (ПВО СССР за 1959 г.) се казва дословно, че стилът е „устойчива общност на средствата за художествено изразяване на съдържанието, обусловена от художественния метод“. За разлика от първия случай, при втория явно се касае не за принципно обосновано мнение, а за неразбиране основни въпроси на стила.

Измежду интересните изследвания върху стиловите проблеми през последно време в социалистическите страни са трудовете на съветския изкуствовед В. Днепров и на българския литературовед П. Зарев. Според нашето мнение в статиите на В. Днепров „За творческия метод и худо-жествените стилове“, „За многообразието на стилове в реалистич-ното изкуство“ и в книгата на П. Зарев „Стил и художественост“ се разглеждат зряло и компетентно въпросите на стила, прави се плодо-носен опит за теоретическото им осмисляне. Не е случайно, че и теоре-тическите тезиси на двамата критици са близки едни до други.

Какви са основните концепции на българския литературовед? Преди всичко той се опитва да обоснове свое научно разбиране за стила и него-вите особености. Авторът на книгата „Стил и художественост“ навлиза в подробностите, подкрепя доводите си с примери от литературната прак-тика. Още в началото на своя труд П. Зарев отделя понятието стил от творческия почерк. „И все пак не може да отъждествим стила с „почерка“, — пише авторът. — Защото макар и да изразява определено свето-усещане, „почеркът“ още не е знанието за живота, не се покрива напълно с широкия гигантски полет на мисълта и идеите, не е цялостната „струк-тура“ на творбата. „Почеркът“ е елемент на стила, но още не е стила. Обстоятелството, че художникът притежава свои средства за израз на впечатленията си, за скрепяването им в образи, не означава стил в съг-ласие с големите изисквания и с големите измерения на литературата.

Художественото творчество познава различни степени на художест-вено изобразяване между „почерка“ и стила. Някога така наречените писатели-декаденти полагаха изключителни усилия за формата и екс-пресивността на израза. В творбите си те „тълкуваха“, изясняваха „бо-жествената мисия“ на словото, „тайнствената“ му сила. Но до стил, пред-полаган от голямото проникновено изкуство, не достигаха. . . Маниер-ността често пъти шествуваше там, където би трябвало да се прояви истински пълноценен художествен стил. . .

Взехме за пример упадъчното изкуство. Но литературата познава случаи, когато писатели недекаденти не са отивали по-далече от езико-вите търсения. Това са автори, които са се докосвали частично до прав-дата на действителността и са оставали забележителни предимно като майстори на езика. Тяхната реч е ярка, емоционална, свежа, разнооб-разна. Синтактическите им конструкции се налагат с някаква оригинал-ност, искреност и свежест на изказа и близост например до живия народен говор и до фолклора. И все пак творчеството им не раздвижва

чувството и възражението с по-дълбоки образи, не пробужда нашата мисъл с вълнението, породено от по-съкровени проблеми. Тяхното творчество притежава „стил“, но „стил“, след чието изживяване знанието и чувството ни за действителността са повърхностни и незадоволителни. Защото, въпреки прелестта на багрите, въпреки играта им, художествената цел на твореца, жизненият и естетическият му идеал си остават повече насочени към повърхността на нещата и по-малко към дълбоката и основна същина.“ [1]

П. Зарев разглежда подробно разликата между стила и „почерка“ и според нашето мнение неговите съображения са логични и обосновани. Той изтъква, че личният стил „зависи не само от отношението на художника към света, изразено в етични, социални, философски“ и т. н. идеи, а и от това, какво жизнено съдържание претворява художникът, от какви жизнени, психологически явления е привлечен като творческа личност.“ [2]

В изследванията на съветския изкуствовед В. Днепров също се прави задълбочен анализ на понятието „стил“, то се уточнява и обогатява с привличане на примери от историята на световното изкуство. За разлика от някои съвременни изследователи на стила, които го определят просто като синтез на формата и съдържанието, не изяснявайки ролята, която играят по отделно и съдържанието и формата, В. Днепров разглежда стила като кристализирано цяло, като закономерност в построението, връзката и сходството на формите, благодарение на която се изразява определено съдържание, определено отношение на човека към обществото и природата, „позволяваща на тези форми да изразяват не само частното съдържание на даденото произведение, но също така да възпроизвеждат най-общите признаци на отношението на човека към природата и обществото. Стилът — това е общият характер на изразителността на различните форми. Стилът — това е връзката на формите, разкриваща е д и н с т в о т о на художественото съдържание“.[3]

Преди да се заемем с анализа на различни аспекти на стила, нека да изясним още веднъж значението на самия термин. Колкото и странно да звучи, но тъкмо в областта на стиловите проблеми съществува истински терминологически безпорядък. Причината за това е, че в понятието стил се влага различно съдържание. Говори се за стил на личността, за стил на художественото произведение, за стил на епохата, за стил на направление, та дори и за стил на определен предмет, за стил на природата и т. н.

Ние трактуваме стила като единство на съдържанието и формата. Както казват французите, стилът — това е способност да се създаде нещо красиво, quelque chose de beau. Стилът се съдържа в характерните особености, в закономерностите, в повторяемите черти на даденото, осъществяваното, съществуващото. Тези закономерности или повторяеми качества се проявяват главно във формите на художественото произведение или на личността, но не само в тях. Защото тези закономерности се явяват особености както на съдържанието, така и на формата. Струва ни се, че определението на В. Днепров — стилът е формата, която изразява дадено съдържание, се нуждае от известно уточняване. Тази формулировка не обхваща като че ли цялостно понятието стил, стеснява в известна степен неговия обем и отрежда твърде пасивна, о т р а з я в а щ а роля на съ-

---

[1] П. З а р е в, Стил и художественост, София, издателство „Български писател“, 1958, г., стр. 11—12.
[2] П. З а р е в, Стил и художественост, стр. 31.
[3] В. Д н е п р о в, Проблемы реализма, изд. „Советский писатель“, 1960 г. стр. 286.

държанието. Формата се явява активната сила на стила, а съдържанието е неравностоен полюс.

Стилът на художественото произведение не е само формата или съчетанието на формите, посредством които се изразява съдържанието, но той обхваща и самата насока на произведението, идеите, характера, темперамента на неговия създател и т. н.

В. Днепров отбелязва, че чрез стила се изразява „определено съдържание", но той не отива по-нататък и не показва какво именно съдържание се разкрива.

Художествените явления са многообразни, те имат много подробности, качества, страни — по-важни и по-незначителни, действителни и призрачни. Значи ли това, че във всички случаи ние можем да говорим за стил? Ние често срещаме в произведенията на млади поети такива чувства и мисли, които не са техни, взети са отнякъде. Чуждото влияние е силно, то потиска индивидуалността на младия творец, не му позволява да разкрие своите вълнения, своя самобитен вътрешен свят. Ако не уточним формулировката, която дава В. Днепров, ние ще бъдем принудени да признаем, че и подобни автори притежават собствен стил. Защото и в техните стихотворения има взаимоотношение между формите, което разкрива „определено съдържание". Впрочем в конкретното разглеждане на литературния материал и самият В.Днепров не следва логиката на неточното умозаключение. Живата практика на художественото творчество го заставя да подхожда диалектически към стила.

И така стилът включва в себе си не какво да е съдържание, а именно такова, което позволява на основа на създаденото, осъщественото да говорим за съществените, повторяемите, закономерни черти на художественото произведение. Нужно е да се изразява не въобще „определено съдържание", а характерни особености. В стила, в истинския стил трябва да се въплътява самата същност. „Когато чрез подражание на природата — подчертава Гьоте — чрез създаването на общ език, чрез тънко и дълбоко изучаване на предметите, изкуството достигне умение да разкрива по-богато и точно свойствата на вещите и техните състояния, да вижда последователност във формите, да съпоставя и предава най-характерните измежду тях — тогава се появява стил като висша степен, която изкуството може да постигне, степен, равняваща се на висшите човешки усилия."[1] Гьоте подчертава не случайно, че в стила се отразява самата същност, разкриват се богато „свойствата на вещите и техните състояния".

Така ние ограничаваме стила в определени рамки и можем да го анализираме в порядъка на логическа последователност. При разкриването на самото понятие ние изхождаме от своеобразието на твореца, от маниера му да възприема и отразява заобикалящата го действителност. Затова живото, естествено, непреднамерено понятие стил е свързано непосредствено с творческата индивидуалност. Всички останали модификации на стила според нашето мнение са само степени на отдалечаване, абстракции от конкретно-осезаемото понятие.

Ако се вземат за основа сходните черти в творчеството на неколцина художника, ние например бихме могли да говорим за стил на литературно

---

[1] В. Гете, Об искусстве, Ленинград—Москва, изд. „Искусство", 1936 г. стр. 14.

движение. Не е лишено също така от основание и мнението, че съществува стил на литературата от определен отрязък от историческо време. В този случай за критерий вече служат не индивидуалните особености на отделния писател, които филтрират жизнения материал, а преди всичко обективните закономерности на времето. В своята „Естетика“ Хегел изтъква, че има две класически схващания за стила. Едното търси първопричината в „своеобразието на даденото историческо лице, което се разкрива изцяло в неговия способ на изразяване, в обратите на речта и т. н.“[1] Другото разбиране търси логиката на стила предимно във „вътрешните изисквания на материала“[2] . Ние твърдим, че колкото повече се отдалечаваме от фундамента, от личността, която носи в себе си общественоисторическите въпроси, толкова понятието стил избледнява, излинява, обезкръвява се. Все повече отделни черти започват да подменят цялостния жив организъм.

Безспорно тенденциите, духът на „времето“ оказват влияние върху произведенията на различни художници, които творят в една и съща епоха. Двадесети век с дълбоките обществени и технически промени, с революциите в съзнанието и бита на хората свързва с невидими нишки, колкото и тънки да са те, съвременните писатели. Това определя общите черти в почерка, в художествените похвати, в начина на възприемане и отразяване на действителността, във възгледите и т. н. Но тук стиловата характеристика е толкова бледа, че поглъща в себе си своеобразието на такива съвременни художници, като Хемингуей, Шолохов, Томас Ман, Алексей Толстой, Ю. Олеша например. По-ясно проличават елементите на стила, когато ограничим понятието стил в пределите на идейно сходните съвременни писатели. Идейният патос, писателската позиция раждат наистина нещо общо, умножават свързващите звена. Литературата на социалистическия реализъм безспорно притежава определени стилови единства. Но дори и тук се усеща, че стилът е станал по-безплътен, изгубил е част от своето своеобразие. Затова, без да отричаме възможните и необходими абстракции на стила, ние твърдим, че ядрото, живата тъкан е при творческата индивидуалност. Колкото и да се изкачваме към върха на пирамидата, ние никога не бива да забравяме за нейните основания. Когато Бюфон пише: „Стилът — това е човека“, той безспорно има предвид преди всичко конкретната човешка индивидуалност. Този тезис е основа и на борбата ни за стилово многообразие в новата българска литература.

Във връзка с необходимостта от богато, многоцветно разкриване на твореца, К. Маркс в „Бележки по най-новата пруска цензурна инструкция“ подчертава, че стилът е свързан непосредствено с представата ни за човешката личност, че тъкмо чрез нея той се изявява като особено, ярко, оригинално явление. „По-нататък: истината е всеобща, тя не принадлежи само на мене, тя ме владее, а не аз нея. Мое достояние — това е формата, съставляваща моята духовна индивидуалност. „Стилът — това е човека!“ И какво! Законът ми разрешава да пиша, но аз съм длъжен да пиша не в своя собствен стил, а в някакъв друг. Аз имам право да разкрия моя духовен облик, но съм длъжен да му придам преди това предписаното изражение! . . Вие се възхищавате от прекрасното разнообразие, от неизчерпаемото богатство на природата. Нали не искате

---

[1] Гегель, Собранные сочинения, т. 12, М., Соц. иконом. издательство, 1938 г., стр. 302.

[2] Пак там, стр. 302.

розата да мирише на теменуга, защо тогава искате най-богатото нещо — духът, да съществува само в един вид? Аз съм хуморист, но законът ми заповядва да пиша в сериозен маниер, аз съм заядлив, но законът предписва моя стил да бъде скромен.“

Тук К. Маркс с гениален размах рисува само с няколко щрихи основни закономерности на стила. Преди всичко той изтъква, че есенцията на стила трябва да се търси в съкровените дълбочини на човешкия дух, че не бива никога да забравяме за отделната творческа личност. Затова според Маркс безперспективна е практиката да се трактуват стиловите проблеми абстрактно, като се противопоставят на художника. Животът е богат и необятен, различните писатели в съответствие със своите възгледи, талант, темперамент и т. н. го разкриват всеки по свой начин.

Стилът е синтез на богатството на съдържанието и формата. В стила е отразена същността, отразени са обективни закономерности и всичко това преминава през индивидуалността на художника. В своята „Естетика“ Хегел поставя въпроса за стила в раздела за Художника. Стилът се разкрива като кристализация, като резултат на определено човешко отношение, мисли, чувства, действия. В истинския стил ние трябва да търсим както характерните особености на човешката действителност, така и същността на твореца.

Когато мислим за стила на Маркс, ние, разбира се, имаме предвид неговия богат живот, творческата му дейност, многостранните изяви на личността му. „Ако може да се приложат към някого думите на Бюфон стила — това е човека“ — пише В. Либкнехт — то това е Маркс. Стилът на Маркс — това е самият Маркс. Такъв до мозъка на костите си правдив човек, който не знаеше друг култ, освен култа към истината, който в един миг можеше да отхвърли с труд добити, станали му скъпи теоретически изводи, щом се убедеше в тяхната неправилност, трябваше и в своите книги да се покаже такъв, какъвто си беше. Неспособен да лицемери, неспособен да се преструва и позира, той разкриваше себе си както в своите произведения, така и в живота. Вярно е, че при такава многостранна, всеобемна натура и стилът не можеше да бъде еднороден, едноизразен или даже монотонен, както при несложните по-ограничени натури. Маркс — твореца на „Капитала“ ,Маркс — автора на „Осемнайсти брюмер“ и Маркс — създателя на „Господин Фогт“ — три различни Маркса, и в тази тройнственост все пак има единство — единство на голямата личност, която се проявява различно в различни области и въпреки това винаги си остава една и съща.“[1]

В постъпките и проявите на великия учител на човечеството се отразява неговата личност, неговата гениална, титанична и кристално чиста натура.

В стила на всяко художествено произведение ние трябва да търсим писателската индивидуалност, която ни разказва за това как тя възприема реалния мир. В „Буденброкови“ Томас Ман изобразява драмата на една бюргерска фамилия. Изчезват представителите на старото жизнено поколение, погиват човешки добродетели, които се наричат любов към прогреса и културата. Идват на смяна хищните, безочливи, душевно груби чеда на съвременния капитализъм. В понятието стил на романа „Буденброкови“ са отразени тъкмо такива реални процеси на действителността,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, стр. 587.

за които ни разказва писателят. В стила на произведението ние сме длъжни да търсим и онова, което е характерно за Томас Ман, за артиста, тънкия филисоф и естет, възприемащ с болка тържеството на новоизлюпените буржоазни парвенюта. У Томас Ман философските тезиси са сгрети от огъня на дълбоки преживявания; писателят рисува внимателно, с вътрешна съсредоточеност, фразата му е изящно-пластична, нюансирана, изпълнена с анализи на душевни състояния.

Големият български поет Никола Вапцаров в своето творчество разкрива най-драматичния и величествен исторически момент от борбите на българския народ, на Българската комунистическа партия против фашистката реакция. Този поет е чужд на позата и парадността, предлено искрен е във всеки ред на своите стихове, предпочита да беседва като близък другар със своя читател, неговата фраза е и сурово-лаконична и юношески нежна. Вапцаров живее и със съзнание за саможертва, и с гореща любов към всичко земно, родно.

Унгарският поет Йожеф Атила също е певец на борбите на работническата класа. Но той душевно е по-неспокоен, вътрешно по-противоречив; той също се стреми да разказва просто и ясно, но в него живеят призраци на трагически видения. Те го преследват и мамят. Затова спокойното и радостно настроение често отстъпва пред тежкото душевно състояние.

В своите статии В. Днепров поставя и един друг важен въпрос — за отношението между стила и метода. След като прави дълга екскурзия в историята на изкуството и изследва закономерностите на различните исторически епохи, В. Днепров изтъква, че измененията в областта на стила се намират в пряка зависимост от проблемите на метода. На основа на разглеждания материал той подчертава, че в дореалистическото изкуство е преобладавал общ стил, а в реалистическото изкуство — индивидуалните стилове. „В първия случай методът сякаш се сраства с определения стил, а във втория — той се осъществява толкова по-пълно, колкото по-много и по-несходни са появяващите се на негова основа стилове. В първия случай методът обуславя еднообразие, а във втория — многообразие на стиловете.“[1] Тук В. Днепров изтъква, че в определени периоди от развитието на обществото и изкуството се наблюдават някои общи черти в творческия маниер, еднообразие в построяването формите на произведението. Според В. Днепров причина за това е относително простото художествено съдържание. Въпросът, който поставя В. Днепров, е много важен и хвърля светлина върху историческото развитие на изкуството.

На нас ни се струва обаче, че В. Днепров не навсякъде докрай изяснява своята теза. Неговите твърдения не са подкрепени навсякъде с достатъчно доказателства. Преди всичко буди известно недоумение положението, въпреки уговорките на автора — какво точно той разбира под думата художествен метод. Макар В. Днепров и да отбелязва, че в метода ние трябва да търсим единството, а в стила — различието на формите на изкуството, той не е разкрил сякаш напълно засегнатия въпрос. Когато започва да разсъждава за така наречения общ стил, той дава вече по-конкретно определение: „В първия случай (тоест при общия стил) методът сякаш се сраства с определен стил...“ Излиза, че при дадени условия методът, разбиран като система от общи

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 288.

художествени принципи, може да бъде реализиран едва ли не непосредствено, методът „сякаш се сраства със стила“, покрива се с него. Впрочем и П. Зарев на стр. 85 в книгата си „Стил и художественост“ поддържа подобно мнение, при все че го коригира до известна степен с въвеждането на понятието „индивидуален метод“: „Макар че не се изравнява във всичко с личния метод, стилът носи в себе си индивидуалния метод на твореца, израства върху него, на моменти с е с л и в а с него“.

Тук ни се иска да подчертаем, че е невъзможно съществуването на произведение на изкуството, ако допуснем предположението, че методът може да с е с р а с н е със стила. Методът — това е подход към жизнения материал, това е система от творчески, идейно-естетически принципи, методът, както пише Л. Тимофеев, „представлява исторически обусловена форма, въплъщение на онези закономерности, които въобще са присъщи на образното отражение на действителността.“[1] Не може да се създаде истинско произведение, да се помисли дори и за стил, ако тези общи принципи не се разтворят в личността, в художника, ако те не отразяват личното творческо отношение на автора.

Чехов създава своята драматургия на основата на определени художествени принципи. Той разбира по своя начин жизнените закономерности, логиката на историческите процеси. Под влиянието на обществено-историческата среда и личните предпочитания на автора се изгражда метод, който се проявява в способа на типизация, обобщения, в идейната насока на творбите, в търсенето героя на своето време и т. н. Но за да се превърнат тези принципи в конкретни ситуации и герои, в доктор Астров, в Соня, в Трофимов, в Ирина, в Нина Заречная са били нужни и много по-сложни, противоречиви метаморфози, отколкото при така нареченото „сращване на метода със стила“. При стила ние имаме резултат, жива осезаема действителност, която е много по-богата, много по-различна от метода. Това вече не са просто принципи, това е гъвкава, конкретна, оцветена, жива тъкан. Може би обаче нашите доводи са неубедителни, тъй като тук става въпрос за Чехов, т. е. за автор, според квалификацията на В. Днепров от историческия период на индивидуалните стилове.

Но дори да вземем примери от така нареченото изкуство с преобладание на общи стилове — древногръцкото или класицизма, ние също не бихме намерили потвърждение на обсъжданото твърдение. В „Илиадата“ на Омир, в произведенията на Пиндар, Сафо, Есхил, Софокъл или Еврипид се разкриват не само принципи, не само общата логика на замисъла, а всичко това минава през оригиналния свят на художника. Не бива да се смесват принципно различни понятия. Ние имаме право да говорим за изкуство тъкмо тогава, когато методът не се сраства със стила, а изчезва, за да възкръсне в ново единство с него. Тук става дума за конкретно, художествено, многостранно изобразяване на действителността, а методът, макар и да е синтез от художествени принципи, представлява своеобразна съвкупност на логическото и емоционалното, повярно област, в която се очертават о б щ и т е з а к о н о м е р н о с т и на о б р а з н о т о х у д о ж е с т в е н о в и ж д а н е. Художественият стил — това е конкретно изразено единство на съдържанието и формата, нещо създадено, свързано с индивидуалността на художника, а методът — това са общите положения, основните идейно-художествени принципи за пресъздаването на действителността.

---

[1] Сборник статей, „Творческий метод“, стр. 43.

Много интересно е мнението на В. Днепров за съществуването на общ стил в епохата на класицизма. Той разглежда и този въпрос във връзка с взаимоотношенията между метода и стиловете през различните исторически периоди. Според В. Днепров там, където преобладава идеализацията като способ на художествено обобщение, където господствуват повече или по-малко определени закони на красотата, там преобладава общият стил. „Тук методът е затворен в обвивката на стила. . . Това, разбира се, не означава, че самият метод остава неподвижен и неизменяем. Напротив, той преминава през различни фази на своето развитие и може поради това да се изразява в стилове, които се сменят един с друг. Но важното е, че във всички свои степени методът се появява в ризницата на общ стил и запазва устойчиво твърдата структура на формата. Индивидуалността на художника се проявява, но в границите на общия стил, в границите на общата форма. Преодоляването на тези граници при Молиер показва, че е близко разрушаването на стила. Общият стил характеризира надиндивидуалното в изкуството, той ограничава индивидуалното своеобразие в създаването на сюжети, детайли, форми; миналото господствува властно и деспотично над съвременното развитие на изкуството.“[1]

В. Днепров твърди, че класицизмът представлява едновременно и метод и стил. Ние можем да говорим при класицизма не само за общи принципи, но и за устойчиви черти на формата, за общи формални признаци. Тези обобщения на съветския изкуствовед безспорно са принос в съвременното изучаване на стиловите проблеми. Ясно е, че В. Днепров търси в историческите обстоятелства, в атмосферата на тогавашното време, в узаконените условности онези причини, които са пречели на художниците да разкриват богато и многостранно своя духовен мир. Епохата на абсолютизма е била стъпка напред в историческото развитие на обществото, сложен е бил край на феодалната разпокъсаност, на духовния средновековен гнет. Победилият абсолютизъм е вдъхвал нови сили на обществото. Контактите между творците са станали по-тесни, създали са се повече условия за културен подем; на мястото на тъмните стихии на средновековието е било провъзгласено господство на разума, на пропорциите, на порядъка, на нормите, на ясната и категорична мисъл, която е в състояние да разреши всики въпроси на човешкия живот. Заедно с култа към монарха изгрява и друг култ — силен и могъщ, култ към новото слънце — човешкия разум. Човечеството се събужда от кошмарния сън на средновековната изостаналост и простира жадно ръце към разума. Той трябва да победи фуриите на дивия инстинкт, на варварските обичаи, да даде обяснение на въпросите на душата, да намери изход от лабиринта на духовния мрак.

Но всичко това се е оказало не толкова лесно разрешимо. В представите на тогавашните просветени хора е имало и заблуждение. Техният бог — разумът не е бил така всесилен, че да разреши проблемите на епохата. В опиянението от сухата аналитична мисъл, от хладната разсъдъчност се е отивало в другата крайност, когато мисълта измършавява. Абсолютизмът, който повали средновековната институция, в областта на изкуството не се оказа чак до там щедър приятел. Вярно е, че абсолютната власт обичаше да окръжава с внимание творците, но това беше внимание на меценат. Това беше грижа на богат покровител, на когото

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 262—263.

си длъжен да се отплащаш цял живот. За венцехваленето на монарха имаше достатъчно исторически оправдания, но когато искреното възхищение се превръщаше в реверанс пред господствуващата посредственост, тогава вече беше необходимо художникът да скрива част от своите мисли, да се нагажда към установения порядък, да не бъде искрен до край. А неискреността винаги е била смърт за изкуството. Абсолютната власт е обичала юбилейните стихове, придворните поети, тържествените честувания на негово превъзходителство, разкошните дворци, величествените паркове, с идеално симетрични алеи, но тя е потискала всяка проява на протест, на критика, на докрай самобитно изявяване на личността. Тъкмо оттук и произлизат противоречията, които са възниквали често между монарха и най-големите писатели от епохата на абсолютизма. Кралският двор е бил достатъчно прозорлив, за да види, че в произведенията на Корней и Расин се прокрадват често, особено при последния, нотки на критика, на неудовлетворение от обществените порядки. При Расин полесно можем да открием нежния ваятел на тънки душевни настроения, отколкото верния и въодушевен васал на своя господар. Строгите норми обаче са оставили следи върху всички художници от онова време. Френската трагедия от епохата на класицизма притежава не само общи принципи, но и общи формални белези, които ни дават основание да говорим за стил на класицизма. Иполит Тен пише следното за френската трагедия от времето на абсолютизма: „Да отбележим първо общите черти на трагедията: те всички са разчитали на това да се харесат на велможите и придворните. Поетът винаги е смекчавал грубата често истина; той не е търпял на сцената убийства, маскира свирепостта, прогонва насилието, спречкванията, кръвта, виковете и хрипота на умиращите — всичко, от което би могъл да изтръпне зрителят, привиквал към сдържаността и изяществото на салона. По същата причина той не се примирява с безпорядъка; той не се отдава на капризите на фантазията, както прави това Шекспир; рамките на неговото творчество са строго определени; той не допуска изненадите на романтическата поезия. Той подрежда последователно отделните актове, обяснява завръзките, постепенно усилва интереса към действието, подготвя перипетиите, разчиства отрано почвата за развръзката. И най-сетне, всички диалози при него се покриват с блестящия лак на изкусни стихове, съставяни от отбрани изрази и хармонични рими. Ако ние потърсим театралните костюми върху гравюрите от онова време, ще открием, че всички герои и принцеси са в пищно ушити дрехи, в скъпи обуща и пера, с шпаги, в одежди, гръцки по название, но французки на вид, в които са се обличали кралят, дофините и принцесите, когато под звуците на цигулки са се появявали на придворни балове.“[1]

Ифигения на Расин, както отбелязва Иполит Тен, намирайки се в ръцете на жреците не оплаква своята съдба, тя счита за свой дълг на принцеса да се жертвува безропотно и да умре без сълзи. В картините на големия художник на класицизма Пусен, в пищната архитектура на Лесюар може също да се открие неестествена изисканост, галантност, възвишеност. Абсолютизмът е потискал поривите на художниците, не е позволявал на човешкото въображение да твори свободно. Затова ние често пишем за еднообразието на формите, което се явява следствие на дестилация на жизнения материал.

---

[1] Иполит Тен, Философия искусства, ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933 г.

Днепров е отбелязал всичко това, но той не е изяснил въпроса дали може да се подведе творчеството на най-значителните представители на класицизма само към творческия маниер, към особеностите в почерка на писателя, към формалните признаци или и в това културно наследство ние трябва да потърсим големи самобитни идеали и възторзи. Ако сравним драматургията на Корней и Расин, ние ще открием важни различия не само в подхода към темите, героите, положенията, но и в конкретните изобразителни решения. Различия, които се крият в своеобразието на личностите и историческите времена. Няма защо да се поддаваме на страстите на тогавашната епоха. Лесинг е съдил строго и, разбира се, — справедливо за французката драма от времето на абсолютизма, като за това той е имал сериозни причини. Лесинг е защитавал интересите на новата буржоазия, която е искала да се рисуват реално нейните чувства и вълнения; да се показват представители на третото съсловие вместо изтънчените благородници, да се изобразяват отношенията в семейството, между брат и брат, между родители и деца и т.н. вместо абстрактните идеали на дворянската чест. Като хвърляме поглед към онова време, ние трябва да отдадем на всекиго заслуженото, отделяйки правилните положения от това, което е било казано тогава в нагорещената атмосфера на идейна полемика. Канонизираната естетика, макар и да е пречела на развитието на изкуството, не е могла да спре могъщите пориви, творческите търсения на големите гении. В. Днепров отрича необосновано наличието на индивидуален стил при тези велики представители на европейската култура. Ние тук нямаме възможност да направим подробен анализ на творческото своеобразие на Корней и Расин, само ни се иска да отбележим, че не бива заради създадената формула да си затваряме очите пред историческите факти. Като анализира движението в системата на общия стил и разкрива появяването на реалистичните стилове, В. Днепров пише: „Благодарение на всичко това, достатъчно е само малко изменение в позицията на наблюдателя или ъгъла на зрение, за да се измени рязко и значително художественото съдържание. По-рано това изменение е водело само към образуването на *лични оттенъци в границите на единния стил*, сега то е станало основа за възникването на индивидуални стилове.“[1] Тук авторът ясно и недвусмислено подчертава, че до появяването на реализма са съществували само *лични оттенъци в границите на общия единен стил* и че не са могли да съществуват в същото време индивидуални стилове. Тези думи на В. Днепров ни дават право да тълкуваме и следния откъс: „Общият стил подчинява индивидуалността на художника. Само тези лични дарования, които съответствуват на изискванията на стила, получават простор и могат да се проявят“[2] — в такъв смисъл, че и тук става въпрос само за лични оттенъци, а не за индивидуални стилове. В резултат на това появява се тенденция на отричане индивидуалните стилове при Корней и Расин, известно унифициране на тези сходни и в същото време толкова различни писатели, които са успели въпреки каноните да изразят своето лично отношение към света, да отразят характера на времето, да разкрият себе си.

Връщайки се отново обаче към понятието стил, ние трябва да признаем, че стилът може да се разглежда и в по-общ смисъл. Ние имаме право

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 291.
[2] Пак там.

и да извличаме абстракции от живата тъкан на стиловото единство. В такъв смисъл ние дори и не се опитваме да отричаме наличието на общ стил на класицизма, даже нещо повече — ние сме съгласни, че в тази епоха, повече от когато и да е било друг път, са господствували външните общи и формални признаци, нормите, каноните. Но всичко това не ни дава основание да правим от индивидуалните стилове привилегия за така нареченото „реалистическо изкуство“. Индивидуалните стилове се пораждат в самата люлка на изкуството, за да доживеят до края на неговите дни. Макар в епохата на абсолютизма центърът на тежестта да се премества по посока на общия стил, индивидуалните стилове не изчезват като докоснати от магическа пръчка. Като не отричаме наличието на общия стил, ние смятаме, че е неправилно да се подвежда творчеството на големите художници от онази епоха към маниера, към личните оттенъци в границите на общия стил.

Прилагането на тази хипотеза към изкуството на древна Гърция е още по-неоправдано. В. Днепров иска да докаже, че в древногръцкото изкуство е господствувал както при класицизма общ стил, който не е позволявал на писателите да развиват своите индивидуални стилове. „Еволюцията на общия стил — пише В. Днепров — се движи в едно направление, повече или по-малко отразявайки развитието на самия творчески метод. На отношението на дорийския архитектурен стил към йонийския съответствуват аналогични стилистични процеси и в другите изкуства. Кон Винер остроумно е отбелязал, че йонийският стил притежава красноречието на Еврипид. Процесът навсякъде протича от равновесието и мощта към изяществото и лекотата, от високия патос към оживлението и страстността, от строгостта към изразителността, от героически прекрасното към чувствено прекрасното, от енергията и определеността към нежността и движението на формите. Не е трудно да се забележи връзката на този процес с дълбоките промени в светогледа и характера на гърка. С удивителна красота и точност стилът долавя историческата закономерност на античното общество: съвпадането на момента на висшия разцвет с началото на бъдещия упадък. Творческият метод на класическото изкуство явно встъпва в нова фаза на своя жизнен цикъл.“[1]

Мнението на В. Днепров за общата тенденция на класическото гръцко изкуство е много точно, характеристиката е тънка, веща и е невъзможно да бъде оспорена. Такива промени на гръцкия дух в исторически разрез се наблюдават във всички негови прояви. Ако проследим развитието на изкуството, ние ще забележим, че подобни промени са закономерни. Първите стадии на всяка обществена формация се отбелязват от стъпките на войните, които я утвърждават, от техните решителни действия. Перспективите са светли, делата, които чакат, — много, енергията — кипи и съвсем естествено е в такъв период изкуството на побеждаващата класа да бъде по-действено. Историята на буржоазното общество рисува подобна картина. Сравнете суровите и силни мъже от времето на първоначалното натрупване на капитала, които не са се спирали пред никакви трудности, преминавали са през море от кръв, утвърждавайки своята власт; сравнете ги с безжизнените чеда на късния капитализъм, които прекарват своя живот в страх пред бъдещето и вие ще откриете в диалектиката на този процес една историческа закономерност. Разпространявайки теорията за общия стил и над гръцкото изкуство, до-

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 288.

казвайки, че древногръцките писатели са притежавали само оттенъци на индивидуални стилове, подчертавайки само способа на идеализацията, а забравяйки за правдивия и реалистичен характер на древногръцкото изкуство, авторът неволно сякаш недооценява крупни културни ценности. В. Днепров набляга особено на това, че „създанията на Есхил, Софокъл и Еврипид се възприемат неизбежно в логиката на големия трагичен стил“[1], без да подчертава в достатъчна степен обстоятелството, че Есхил, Софокъл и Еврипид са три различни писателски личности, с три различни индивидуални, самобитни стила, че те пресъздават блестящо и оригинално разни периоди от развитието на гръцката цивилизация, рисуват разни душевни вълнения и страсти. Ако започнем да сближаваме по такъв начин писателите, няма да бъде трудно да докажем например, че Толстой, Дикенс, Балзак и Флобер са творци, които също се отличават само с лични оттенъци в границите на общия стил (нещо, което противоречи на основната теза на В. Днепров).

Според В. Днепров „на господството на общия стил съответствува относително просто художествено съдържание. В античното общество отношенията между хората са били относително ясни и прозрачни. Във всички видове на изкуството се повтарят все едни и същи митологически мотиви и сюжети. Сферата на художественото съдържание си остава достатъчно тясна. Вярно, в отношенията между човека и бога има сериозни неясности, но и на такива въпроси трагедията е успявала да даде отговори, поразяващи със своята откровеност и простота. Различието на личните точки на зрение се побира в границите на единната естетическа традиция. Всичко това води към уплътняване на художественото съдържание, обуславящо образуването на общия стил.“[2]

Какви изводи могат да се направят на основата на тази разсъждения на автора? Първо, той доказва, че на господството на общия стил съответствува относително просто художествено съдържание. И второ, че този общ стил е характерен за общества, в които отношенията между хората са относително ясни и прозрачни и че достатъчно е да се появи неопределеност и неяснота, въпроси, на които не се дава прост и ясен отговор, за да се създадат произведения на индивидуалния стил.

На нас ни се струва, че не може да се говори за относително просто художествено съдържание на древногръцкото изкуство. Ако се задълбочим в поезията на Пиндар и Сафо, в света на Омир, Есхил, Софокъл-Аристофан и т. н., ние ще открием не просто, а много сложно, пъстро, богато съдържание. Разбира се, ако сравним робовладелческия строй в Гърция с капиталистическата формация, ние ще видим, че отношенията в последната са много повече объркани и неясни. Но това ни дава право да съдим само за неясност и объркано ст, а не за простота. Вярно е, че едва новото съвременно изкуство започва по-подробно да изследва човешкия характер, отделни негови прояви, че то задълбочи психологическия анализ и т. н. Но в същото време това изкуство трудно може да се мери във всеобхватността на Омировия гений, с величието на трагиците Есхил и Софокъл. Ако следваме тази

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 300
[2] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 289.

малко странна логика, ние ще трябва да се съгласим, че и при комунистическите обществени отношения, които се отличават тъкмо с яснота и прозрачност, стилът трябва да престане да бъде индивидуален и ще се превърне в общ стил, в който имат място само личните оттенъци. В. Днепров не заявява, че в литературата на комунизма ще преобладава способът на идеализацията, както в литературата на древна Гърция, но останалите му доводи го подвеждат тъкмо в такова направление.

Основните положения на В. Днепров могат да бъдат систематизирани по такъв начин — в историята на световното изкуство има два големи периода. Първият период — до Възраждането, до времето на първоначалното натрупване на капитала. Той се характеризира с идеализация, като способ на обобщение, а не с типизация, с относително просто художествено съдържание, с ясни и прозрачни отношения между хората, с общи стилове. Вторият период започва от епохата на Възраждането, „когато буржоазията укрепва като обществена класа“, когато отношенията стават по-забъркани, неясни и вместо общия стил се появяват индивидуални стилове. Отстранявайки някои подробности, които не изменят основната концепция, ние ще открием, че В. Днепров разделя развитието на изкуството така: до Възраждането — идеализация, общи стилове, след Възраждането — реализъм, индивидуални стилове. (Епохата на абсолютизма е изглежда странно продължение на времето на „нереализма“.)

Ако в дискусията по проблемите на реализма в световната литература през 1957 г. бе отхвърлен тезисът реализъм-антиреализъм, който противопоставя рязко произведенията на изкуството в хоризонтален разрез, сега този тезис се появява в значително модифициран вид: — разрезът е вече не в хоризонтална, а във вертикална плоскост. Определена епоха става граница между идеализацията и реализма. Но с това разграничение В. Днепров противоречи сам на себе си. В статията си „За творческия метод и художествените стилове“ той пише, че методът е конкретно-историческа категория, а по логиката на концепцията за идеализацията и реализма ние сме принудени да разглеждаме метода едва ли не като надисторическа категория. Против схемата идеализация-реализъм вопият самите факти, примерите от изкуството. По всичко изглежда авторът е приел без уговорки положението за несъстоятелността на теорията реализъм-антиреализъм. Той отхвърля догматичното, ограничено антиисторическото в тезата реализъм-антиреализъм, но заедно с това пренебрегва положителните страни в тази теория, нейното рационално зърно. Ние не искаме да защитаваме тезата, която е отхвърлена от живия литературен процес, само приканваме към по-голяма предпазливост. В една от своите статии акад. Тодор Павлов изтъква, че някои от участниците в дискусията по въпросите на реализма, отричайки неправилните възгледи, са отишли в другата крайност — не са подхванали онези нишки, които могат да доведат до правилно решение.

Ние смятаме, че не бива да се отрича съществуването на реалистически тип творчество в древногръцкото изкуство и да се смята, че той е привилегия на по-късни етапи от развитието на изкуството. Методът това е конкретно-историческа категория, проекция на общото в историческото, „проекция на образността в определена историческа обстановка“, както пише Л. Тимофеев, а реализмът е — тип творчество, което се проявява във всеки метод, в най-различни форми и отношения. „Човешкото“

възприемане на действителността (т. е. отражение на която и да е нейна страна под ъгъла на зрението на човешкия живот), естетическата оценка (в светлината на обществените идеали), единството на индивидуалното и общото, на изобразяването и утвърждаването, наличието на фантазия — всичко това са необходими качества на образното отражение на действителността, но само като възможности. Те се проявяват в безкрайно разнообразни форми, обусловени от дадената историческа среда.“ С този цитат ние искаме да подчертаем, че реализмът трябва да се разбира като особеност на самото образно пресъздаване на действителността, като тип творчество, характерен в различни форми и отношения за всеки метод. По такъв начин се отстранява схемата: реализъм-антиреализъм, идеализация-реализъм, а се създава основа за правилно, исторически конкретно разглеждане на проблема. Ние вече сме в състояние да доказваме не само че гръцките Афродити си приличат като две капки вода, а можем да потърсим и разликата и своеобразието на художниците във времето, можем да пишем за ранния гръцки реализъм, за реализма на Възраждането, за реализма от епохата на Просвещението и т. н., за различни конкретно-исторически методи, на които са присъщи в най-различни пропорции, форми, отношения и реализъм и романтизъм, и идеализация и реален поглед, явяващи се като задължителни особености на художественото възприемане и възпроизвеждане на действителността.

Тук ние поставихме само няколко въпроси от сложната теория на стила. Накрая ни се иска да изтъкнем отново, че стилът е свързан непосредствено с човешката индивидуалност, с личността на художника. Затова ние не бива да забравяме дори когато се намираме във високите сфери на отвлечените абстракции. Създавайки условия за богато и многостранно развитие на хората, социализмът дава простор тъкмо за разгръщане на личните склонности, таланти, възможности, за многоцветно изразяване на човека. И тук В. Днепров е абсолютно прав, когато заявява, че социалистическият реализъм, освободен вече от ярема на догматизма, е пълна победа на индивидуалните стилове, на свободното човешко творчество. Да повторим още веднъж мъдрите слова на Бюфон: „Стилът — това е човека!“

ЕДНО ГОЛЯМО ТВОРЧЕСКО И ГРАЖДАНСКО ДЕЛО

Творците на художествени ценности са малцина белязани от съдбата люде, които прекрачват границите на много страни, вдъхновяват не едно поколение. Значимостта и обаятелната сила на тези творчески личности са толкова по-големи и всеобхватни, колкото по-органическа е връзката между художествени завоевания и обществено поведение, между идейно-естетически прозрения и гражданско-етични позиции. Такива хора като маяк привличат погледите на всички, които живеят с поривите на един по-интензивен духовен живот, обладани от по-високи идеали за социално добруване и нравствено издигане. Читателите се обръщат към делото на подобни творци, за да се сродят с тяхната душевност и мисловност, да намерят опора на своите терзания и търсения. Такъв извор на мъдрост и знания, на идейно-естетическите изживявания и гражданско-хуманистични идеали представлява несъмнено и творческата биография на Людмил Стоянов, който вече прекрачи последната четвърт на столетието.

Повече от половин век личността на писателя и гражданина Людмил Стоянов се извисява в литературния ни и културен живот. Тя извиква любов и признателност не само у нас, но и всред културната общественост на други страни. Неговият жизнен и творчески път е наистина рядко поучителен. В делото му са намерили въплъщение много от проблемите на времето, тревогите и прозренията на няколко поколения, тенденциите на националното ни литературно и културно развитие от десетилетия насам. Преминал през сурови изпитания, платил дан на модните естетически течения от началото на века, Л. Стоянов проявява идейно-нравствена устойчивост, преодолява опасните увлечения, за да се закали и извиси по-късно с целия си ръст на творец-хуманист и гражданин-комунист.

Художествените дръзновения, обществено-хуманистичните тревоги, идейно-нравствените тежнения на Л. Стоянов са търсили изява в различни насоки, намирали са израз в различни форми и жанрове. Изпод перото му излизат стихове със символистично-митологична образност в началото, по-късно със страстна социална наситеност и гражданска непримиримост, жизнено правдиви, изобличителни, будещи размисъл разкази, повести, романи, драми, майсторски написани критики, очерци, есета за писатели и книги от нашата и световната литература. Едновременно пише и остро полемични културно-публицистични статии, произнася пламенни речи за мир и правда в света, в защита на цивилизацията, против войната. И от всичко струи патосът на едно голямо хуманистично сърце, вълненията на патриот-интернационалист, твърдата вяра в неизбежната гибел на мракобесието, в тържеството на социалната справедливост, на културния напредък

Символитическите блуждения на Людмил Стоянов свършват, за да израсне писателят с умъдрен ум, облагородени чувства, изострена мисловност. Войните и последвалите революционни събития, разтърсили толкова много съвести, тласкат и Людмил Стоянов да стигне по-бързо до спасителния бряг, откъдето, подал ръка на своите отрудени братя, ще обяви непримирима война на войната, в името на човешкото добруване, служейки си с непобедимото оръжие — художественото и публицистично слово. Преустройството, колкото дълбоко и всеобхватно, толкова е съпроводено с мъчителни размисли, с драматично напрежение и нестихващи терзания. Осъзнал цялата ефимерност на довчерашните си скрижали, отхвърлил тогата на самотния жрец, витаещ из неземни светове, с раздираща сърцето болка и душевно просветление писателят извиква — „не, не мога, не мога без хора“ и в служба на тези хора той ще постави всестранното си дарование.

Ако стиховете, писани до 20-те години, говорят за съмненията и трагизма на поета, чиято търсеща мисъл се лута, без да може да намери покой, то разказите „Отмъщението на Рафаил Давидов“ (1919), „Чайлд Харолд“ (1920), „Хатиджже“ (1922) и най-вече „Милосърдието на Марса“ (1923) ни подсказват, че е намерена онази проблематика, която ще даде възможност на писателя да изяви творческите си възможности, поемайки пътя на реализма. Процесът на гражданско съзряване и художествено израстване през 30-те години достига своята връхна точка. Тогава именно Людмил Стоянов проявява учудваща творческа интензивност и обществено-публицистична активност, тогава излизат от перото му реалистичните стихове от „Земен живот“, няколко сборника разкази, повестите „Мехмед Синап“, „Сребърната сватба на полковник Матов“, „Холера“, които заслужено му спечелват име на войнствуващ писател-антифашист, на искрен радетел за социалистическо-реалистическо изкуство. Новата художествена проблематика, към която се насочва, идейните позиции, на които застава, му дават възможност да разкрие съществените страни от съдържанието на времето, да изобрази обществени и битови отношения, социални конфликти, трагизма на човешката личност, уплетена в мрежата на филистерството, унижавана и погубвана от вълчия буржоазен строй. С каква внушителна образност и неумолима суровост са дадени страданията на покосените от зловещата болест безименни войнишки маси в повестта „Холера“, каква безапелационна присъда е произнесена над обществения строй, който ражда войната! Рядко завоевание на литературата с антивоенна тематика.

Днес името на Людмил Стоянов привлича вниманието ни колкото като създател на белетристични и поетически творби, в не по-малка степен и като автор на много и много статии по литературни, културни, обществени въпроси. „Нека вярваме в бъдещето „възкресяване“ на възраждащото се човечество, в тържеството на човещината над варварството. От развалините на смъртта ще дойде тоя глас, за да възвести новия живот. Отворете тъмниците! Вдигнете високо знамето на правдата! Изтрийте сълзите на унижените и оскърбените! Дайте хляб на гладните и светлина на незрящите! Защото иде съдний ден“ — се провиква високо Л. Стоянов. На събрания и митинги, на международни конгреси и заседания, в множество статии в нашия и чуждестранния печат, словото му — убедително и образно, вълнуващо и логично — се издига в защита на културата, на прогреса, на мира.

Сред бурния кипеж у нас през 30-те години, когато прогресивните сили са в непрестанни търсения за изясняване теоретико-естетическите принципи на социалистическата литература, за преодоляване на сектантщината на културния фронт, за усвояване опита на съветската литература, Людмил

Стоянов е един от онези, които първи осъзнаха изискванията на историческия момент, приеха за свое литературно кредо принципите на социалистическия реализъм. Хората на перото той призовава да създадат литература, която да изобличава пъклените планове на войнолюбците, „литература в защита на човека и цивилизацията, на бъдещето на поколенията и техния мирен живот. За такава литература е петимно нашето време и тя ще бъде създадена от хората на новия живот“. В писанията на Л. Стоянов от онова време са се слели в едно неразривно единство поетът и публицистът, творецът и общественикът. Изисквало се е смелост на духа, проникновение на мисълта, дръзновеност на чувствата, за да се излезе така открито срещу устоите на буржоазната държава, да се воюва на различни фронтове с явни и скрити врагове.

И в условията на социалистическа България Людмил Стоянов продължава да работи с неотслабваща енергия. Перото му, винаги в бойна готовност, се откликва пълно и всеотдайно на повелите на обществените и културни потребности на времето. Обаятелната му фигура ще срещнем винаги там, където се разискват въпросите на социалистическата ни литература и култура, където се обсъждат най-актуалните проблеми на нашата съвременност — проблемите на мира и войната, злокобните попълзновения на империализма. Явяват се нови стихове, разкази, литературни и общокултурни статии, където се пресъздават, възпяват и разкриват мислите, вълненията, бляновете на нашия народ — тръгнал по пътя на социализма, разобличават пъклените замисли на войнолюбците. Работите му и сега се отличават със своята интелектуална дълбочина, с идейно-емоционална широта и хуманистичен патос. На почерпените от непосредната реалност явления той умее да придаде обобщаващо идейно-философско звучене, използувайки богата гама от стилно-образни средства и форми, за да внуши обществения и естетически идеал на нашата съвременност.

В навечерието на своята 75-годишнина Людмил Стоянов издаде първата част на големия си роман-хроника „Детство, младост, война“, където на основата на собствения жизнен път на автора ние се сродяваме с една отминала епоха, със социалните, лични и семейни конфликти, с тревогите и вълненията, трагизма и догматизма на онова поколение, което израства и се оформя с края на миналото и първите десетилетия на нашето столетие. Това широко замислено белетристично повествование сякаш идва да направи равносметка на изминатия път, да се погледне на миналото от позициите на настоящето и се извлече поука за бъдещето.

Макар годините да са набраздили лицето и побелели косите на писателя и гражданина Людмил Стоянов, творческата му енергия е все така буйна и неудържима, обществената му съвест все така чувствителна, идейно-естетическите му дръзновения все така разностранни и проникновени. И сега той продължава да живее с най-актуалните проблеми на нашето съвремие и работи с рядка всеотдайност, умъдреност и сила за по-нататъшното развитие на социалистическата ни литература и култура, за осъществяване на великите комунистически идеали. Неговото многолетно творческо и гражданско дело — ценен влог в националната ни съкровищница — му определя едно от първите места сред строителите на съвременна културна България. Затова и днешният читател посреща с толкова по-голям интерес онова, което излиза от закаленото не в една битка талантливо перо на писателя, уверен, че то е дълбоко почувствувано и изстрадано, посещо мъдростта, изпитанията и вярата на един голям творчески дух.

ПРОБЛЕМИ НА ПОЛСКАТА ЛИТЕРАТУРА В СВЕТЛИНАТА НА XIII КОНГРЕС НА СЪЮЗА НА ПОЛСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

Бочо Марковски

Едва напоследък, във връзка с XIII конгрес на Съюза на полските писатели, се разгърна широка и дълбоко принципна дискусия за състоянието и перспективите на полската литература. В атмосферата, в духа на заседанията на самия конгрес също се чувствуваше нещо ново — по-голяма принципност. Вниманието беше насочено преди всичко към възлови, централни проблеми, докато на предишните конгреси често се акцентираше върху второстепенни въпроси от тясно професионален характер.

Дори и при най-добро желание за добросъвестно и обективно представяне на литературните факти човек не е застрахован от опасността да изпадне в едностранчиви оценки, тъй като в полската литература има такова разнообразие на творческите индивидуалности, а някои творци претърпяха такава еволюция, че информациите, а особено по-кратките, са доста трудни. Все пак някои явления са твърде очевидни.

Ако се сравни литературата в Полша през последните шест-седем години с литературата от предишния период, всеки непредубеден читател ще види, че по-новата литература стои на по-високо художествено ниво, характеризира се с дълбочина, богатство и динамика. Развитието на отделните творчески индивидуалности стана много по-органическо, свободно и непринудено.

Още преди 1956 г. ледовете на догматизма и сковаността започнаха сериозно да се пропукват. Една година преди това на страниците на литературния седмичник „Нова култура“ излезе „Откритата поема“ на Адам Важик, в която с рядка гражданска смелост авторът се опита да постави пръст в раната, да разкрие художествено редица отрицателни явления в живота на страната, плод на сталинизма. По това време се появи и „Майката на Кралеви“ на Кажимеж Брандис, която също така постави на преоценка редица явления в живота на страната през периода на култа към личността. В почти целия печат, в литературата и изкуството започна да се чувствува бунтът срещу фалшивата идеализация на действителността. Със средствата на дълбоко вълнуващото изкуство трябваше да се излезе със справедлива преценка на нещата, да се изобразят такива, каквито са си. За писателите стана ясно, че нито чрез романтичната приповдигнатост от първите години на народна власт, нито чрез похватите на тъй наречената „производствена“ литература (синоним на схематичната, натрапничаво-поучаваща литература по времето на култа към личността) е възможно да се даде художествен отговор на въпросите, поставени от новата историческа обстановка.

Ще бъде обаче неправилно, ако се каже, че литературата използува така, както се очакваше, благоприятната обстановка за разчистване на всичко старо, консервативно и пречещо на новото в живота. Появиха се произведения — и то в голямо количество, — изпълнени с такъв гняв, с такива съмнения, които започнаха да подкопават самите основи на социалистическия ни идеал. Критикувайки сталинизма, тази литература не можа

да види оздравителния процес, перспективите на възраждане и подмладяване на теорията и практиката на социализма, ленинския дух на голямата стратегическа битка. Тези книги, възникнали като гъби след дъжд, въпреки шума, който предизвикаха, не оставиха трайни следи на литературната нива и някъде към края на 1958 г. бяха вече към своя залез. Основният недостатък на така наречената „литература на равносметката" се състоеше в тенденциозния подбор на фактите, в изопачаването на жизнената правда, а така също и в липсата на художествена взискателност. И въпреки че тази литература излезе на дуел срещу схематичната, опростителска литература, по същество тя страдаше от не по-малка доза схематизъм — с тази разлика, че на мястото на всемогъщия и плосък герой от схематичната литература, за когото нямаше гордиеви възли, които да не можеше да разплете, сега се появи герой — безпомощен и преизпълнен с комплекси, с една усложнена психика, в чието изображение легна екзистенциалистическата концепция за съдбата на човека.

В края на краищата трайни следи остави литературата, в която се даваше правдив художествен отговор на големите мирогледни, философски и морални въпроси на времето, по които в Полша се водиха доста оживени разговори. Значителни творби създадоха такива писатели, като Леон Кручковски с драмите си „Първият ден на свободата" и „Губернаторът", Кажимеж Брандис с „Романтичност" и „Писма до госпожа З." и Тадеуш Бреза с „Бронзовата врата", както и Тадеуш Ружевич с дълбоко хуманистичната и истински новаторска поезия. Напълно заслужено последните двама писатели получиха миналата година първите две държавни награди в областта на литературата.

Особен интерес представлява „Бронзовата врата" от Т. Бреза — както от идейна, така и формална гледна точка. Описвайки Ватикана, дейността на неговите големи и малки функционери с необикновена политическа острота, с тънък психологизъм и дълбока историческа интерпретация, авторът разкрива централните конфликти на нашето време — борбата между двата свята — капиталистическия и социалистическия, борбата между две култури — светска и религиозна и борбата срещу бюрокрацията. И макар Бреза да е съсредоточил вниманието си върху Ватикана, ние не само виждаме католицизма и тази култура, която все повече звучи анахронично, но и чувстваме пулса на съвременната ни история, жизнеутвърждаващата правда на социалистическата ни епоха.

От художествена гледна точка „Бронзовата врата" е наистина новаторска. Това е книга par exelance политическа, в която обаче липсва пряката политическа аргументация. Във връзка с това авторът прави следното интересно признание: „Най-много се интересувам от интелектуалния, политически морал на човека. И считам, че за това може да се пише, без да се прибягва към монтирането на класическа политическа интрига. В края на краищата великите фламандски или пък германски художници са ни оставили гениални портрети на търговци, без да ги представят как сключват търговски сделки. Не е непременно необходимо лицата да се вмъкват в действието, което по принцип отклонява вниманието на читателя от най-съществените въпроси. Това може да се каже и за „Бронзовата врата". Никъде не давам Пий XII в процес на някаква интрига." Авторът представя религиозните и философски догми на своите противници не чрез абстрактни обобщения, а чрез живи, обикновени разговори, които водят неговите опоненти, като им позволява със завидно спокойствие и търпимост да изкажат до край своето верую. По този начин той успява да навлезе дълбоко в техния свят на мисли и чувства, да проникне в неговата същност и като мъдрец и голям художник да ни нарисува жив, пълнокръвен отрицателен образ. Писател с рядък политически усет и широки културни интереси, Бреза си дава пълна сметка, че за да се нанесе сериозно поражение на врага, не са нужни гръмки фрази и повърхностни обобщения, от които твърде много страдаше нашата литература, когато вземаше за прицел подобна тема. И макар книгата да носи подзаглавието „Римски бележник" и да представлява

сбор от самостоятелни фейлетони, литературни портрети, есета и разкази, тя е стройна, органически споена литературна цялост.

Спряхме се по-подробно върху „Бронзовата врата", тъй като това е най-сполучливата представителна книга за новаторското течение в полската литература, което, макар и да не е доминиращо, все повече печели симпатиите на читателите. Причината за големия й успех се състои главно в това, че новаторството на формата е свързано с новаторството на идеите, че не е литература на самоцелния експеримент, че е обърната с лице към живота и дава отговор на съществени въпроси, които вълнуват съвременния човек. И макар „Бронзовата врата" в своя текст и подтекст да е дълбоко антикатолическа книга, а известно е, че вярващите в Полша са преобладаващо мнозинство, това не й попречи за три години да има четири издания.

В това литературно течение съществуват и друг вид произведения, в основата на които лежат също така идейните и морални проблеми на нашето съвремие, но изразени подчертано субективно, понякога неясно. Тук спадат такива произведения, като „Средиземноморския мит" на Мечислав Яструн, живо написаната историософска студия на Ян Кот „За Шекспир", „Тъмнини покриват земята" и „Дверите на рая" на Йежи Анджеевски и редица други. Ако сравним последните две произведения на Анджеевски — и специално „Тъмнини покриват земята" с „Пепел и диамант" (по която е снет един от най-интересните полски филми), ще видим, че писателят е направил крачка назад. „Пепел и диамант", излязла преди петнадесет години, си остава и до ден днешен едно от най-значителните произведения на полската литература. В него авторът нарисува широки правдиви платна на класови битки и вълнуващи човешки образи. „Тъмнини покриват земята" е посветена на механизма на властта по времето на култа към личността, макар и да е облечена в историческия костюм на средновековната инквизиция. И тук се чувствува своеобразният стил на един значителен художник, но е накърнена историческата правда. Тук не става дума за балансиране между черното и бялото в живота по времето на култа, за дозата на критицизъм към методите и похватите на властта през култовския период. В Полша никой не е бил ограничаван да си изкаже мнението по тези въпроси. Става дума за идейното и художествено обобщение, за това, че в тази борба със силите на старото, задържащи развитието на живота, авторът не е определил своето място, застанал е на позициите на хладнокръвен наблюдател и произведението е придобило абстрактен характер, загубило е от остротата си. То клони към онези произведения, които бяха рожба на конюнктурата, на слабата идеологическа подготовка.

В дискусиите около конгреса на писателите и на самия конгрес се изтъкна, че такива произведения, макар и да предизвикват спорове в оценката на един или друг въпрос, имат право на съществуване, тъй като внасят оживление в литературата, придават й по-голяма свежест в интерпретирането на известни страни от живота. Това становище е по-възприемчиво особено сега, когато литературната критика все повече се активизира и пристъпва от по-широки обществени позиции и с чувство на по-голяма отговорност към въпросите на литературата. Защото имаше период, когато на литературния пазар излизаха произведения на полски и на чужди автори, които не стояха на необходимата висота в идейно и художествено отношение, а литературната критика ги подкрепяше или пък ги премълчаваше, като оставяше читателят сам да се промъква през един литературен гъсталак с много стръмнини.

Особено жив интерес предизвика така наречената демитологическа литература, наситена също така със значителна доза критицизъм. Тази литература има своите талантливи представители в лицето на Славомир Мрожек, Станислав Дигат, Станислав Желински, а напоследък и на Тадеуш Ружевич. Със средствата на заразителния тънък хумор и острата гражданска сатира са атакувани преди всичко стереотипният характер на мисленето у много хора, тяхната умствена леност, която не им позволява да се отърсят от наслоенията на миналото, нравственото дебелокожие, надменото парвенюшко самодоволство на тези, които са съумели „да се наредят" в живота. Твърде характерна

в това отношение е пиесата на Т. Ружевич „Картотека“, в която между многото недостатъци у героите си авторът атакува най-важния — начина на мислене и по-специално автоматизма на стереотипното мислене. Ето и един от многото характерни примери: „Я ми кажи, мой драги, за какво обичаш Шопен?“ — пита професорът студента. — „Шопен е скрил в цветята оръдия и прославил името на Полша в целия свят.“ — „Да, така е, обаче какво ти чувствуваш, когато вече втора година слушаш неговата музика?“ — „Чувствувам дълбока благодарност към великия композитор.“

Твърде често в тази литература се срещат герои, които със своето поведение, с всеки свой явен или прикрит жест непрекъснато питат „знаете ли кой съм аз?“ Втора природа у тези хора е станало вече желанието всяка тяхна проява да бъде предмет на непрестанни похвали и одобрения от околните. Те са неуморими педагози в четенето на лекции по въпросите на житейската мъдрост и човешки опит. И в тази си упорита практика никога не искат да разберат, че могат да изпаднат и в нескромност и да предизвикат досада.

„Най-сигурният път“ за утвърждаване на собственото достойнство е клюкарството: клюкарствувайки, ние си осигуряваме мястото на съдии и автоматически заемаме „по-висши позиции“ от тези, които са предмет на клюката. За „експертите“ по големите проблеми на нашата епоха тези на пръв поглед дребнички въпроси ще се сторят съвсем дребни камъчета по триумфалния и светъл път към бъдещето. Но ако се вгледаме в океана от човешки страсти и амбиции, ако гледаме на живота направо в очите, ще видим, че тези плевели на еснафщината и ограничеността не един път тровят и покрусяват душата на хората. В третирането на тези въпроси полската литература има несъмнени успехи — споменатите автори излязоха с редица сполучливи хумористично-сатирични произведения. Но някои писатели, в стремежа си да демаскират закостенели навици, понятия и поведение у хората, започнаха твърде често механически, без всякакъв подбор и художествен усет да повтарят най-обикновени случки и вицове, да ги вземат „направо“ от живота и да изпадат в натурализъм и безвкусова тривиалност. Практиката показа, че този вид „лека“ литература изисква не по-малък художествен талант и познаване на живота, отколкото „сериозните“ литературни жанрове.

Друго едно направление, макар и не така ярко очертано, е свързано с един цял комплекс от морални и философски проблеми, които известният полски философ и социолог Адам Шаф нарича „търсене на смисъла на живота“. Тази литература има своите изтъкнати представители от твърде отдавна в лицето на Ярослав Ивашкевич и Адолф Рудницки, а напоследък тя се създава и от такива изтъкнати писатели, като Юлиан Стрийковски, Кажимеж Брандис, Мечислав Яструн, Тадеуш Конвицки и други. Българският читател е имал възможност да се запознае с тази литература чрез преведената преди две години книга „Животът — големият и малкият“ на талантливия писател, голям и искрен приятел на нашата страна — Вилхелм Мах.

Това течение има дълбоки традиции в историята на полската литература, обаче по времето на култа на него се гледаше с пренебрежение, а проблематиката, която разглеждаше, се смяташе за второстепенна, а дори и излишна и фактически бе предоставена само на католическите писатели и на екзистенциалистите.

Когато се вглеждаме в състоянието на съвременната полска литература, не можем да отминем споровете и дискусиите, които се водиха и се водят по въпроса за съдържанието и особено по въпроса за измененията в стила и по-специално за еволюцията на формата. Тези обсъждания и полемики са твърде поучителни и дават обилен материал както за успехите, така и за недостатъците в развитието на литературата.

Що се отнася до формата, най-голямо изменение тя претърпя в областта на поезията и особено на младото поколение поети. В своя бунт срещу „традиционната“ поезия се стигна до крайности, до затваряне в кръга на завоалираната метафора, на символа, а дори и в частицата от символа. Има поети, които поднасят на читателя неща, които не могат да се дешифрират с помощта на какъвто и да било ключ. Още преди две години

известният поет от по-старото поколение Антони Слонимски даде израз на своето недоволство в стихотворението „В защита на стиха“. Смята се вече за храброст, пише поетът, „ако някой напише стих — римуван и разбран“. Тази поезия е обвинявана в херметичност, егоцентризъм, в това, че е абстрактна и че сляпо възприема чужди образци, възникнали при друга обществено-политическа и културна среда. Тя насочи стрелите си за разбиване на традиционната форма, но не съумя да предложи на читателя нов, по-богат и вълнуващ поетически свят. Истински новаторска поезия е възможна, когато се изхожда и от съвременен мироглед, и от съвременно светоусещане, корените на което са дълбоко в народния бит и душевност, когато творецът е обърнат с лице към действителните проблеми, които вълнуват хората. В противен случай никне поезия на хладното майсторство, граничещо със жонгльорство, поезия на криво разбрания модерен стих.

Казаното по-горе не се отнася до поезията на всички млади. Творчеството на такива млади поети, като Станислав Гроховяк, Едвард Старуха, Богдан Дрождовски и други говори за едно дръзновено, смело и плодотворно новаторство.

Вторият поток на поезията, чиито води стават все по-буйни, и който фактически характеризира състоянието на съвременната полска поезия, също така се отличава с нова, съвременна форма: описанията се изместват от асоциации, наситени с голям интелектуален заряд, в основата на които стоят философските и морални проблеми, вълнуващи днешния човек. В текста и подтекста на тази поезия се чувствува трагичната нотка от кошмарното минало на окупационния период. По своето същество тази поезия е дълбоко хуманистична, вълнуваща, поезия, която „храни мечтите и носи бунт“. Тя изисква по-голяма литературна култура. Най-изтъкнатият представител на тази поезия е Тадеуш Ружевич.

В прозата също така се забелязват значителни изменения, проявяващи се найясно в по-голямото разнообразие и богатство на формата. Не става дума, разбира се, за самоцелни експерименти, а за богатство и разнообразие във формата, здраво свързана с нови идейни търсения. Наред с повествователната традиционна проза, която и досега е доминираща, се появи нова проза, с новаторски амбиции, която скъса с традиционната фабула. Твърде често в литературните спорове и дискусии, когато се прави характеристика на тази литература, се изтъкв, че появата на тази белетристика е една логическа последица от големите изменения, от темпото и ритъма на живота през втората половина на XX век и продиктуваните от всичко това нови психологически моменти. Оттук и бягството от широките епически платна, от подробно описание на биографиите на героите и на събитията в техния хронологически ред и стремеж към сгъстяване на „материала“ чрез съкращаване звената на описателството и информацията, чрез скъсване на обстоятелствените и сюжетни връзки. Сред значителна част от писателите не съществува влечение към традиционната литература, която поради своя характер се нуждае от един по-голям размах и широк фон, а така също и от по-голям интервал от време. Бързите изменения в живота и дезактуализирането на някои явления от нашата действителност също така не благоприятствуват за развитието на традиционната белетристика. Съществува стремеж да се отстранят от литературата онези елементи от конюнктурен характер, които я правят прекомерно злободневна и утилитарна. Но някои творци много се увличат, твърдят, че литературата трябва да се занимава само с факти, проверени от времето, а това, което шуми и бушува около нас, може да бъде предмет единствено на публицистиката.

Ако се опитаме в най-общи линии да дадем характеристика на полската литература през последните няколко години, ще се очертаят две главни течения. Едното е обърнато с лице към живота и с чувство на отговорност третира важни въпроси от съвременната действителност. В основата на тази литература лежи мисловното, интелектуално начало, което кара читателя не само да се вълнува, а и да чувствува сладостта на мисленето. Фабулата в прозата изменя своята функция, става все повече подчинена

на размишлението, докато в традиционния роман фабулата играе по-голяма роля. Разбира се, не трябва да се прокарва китайска стена между интелектуалното и емоционалното начало. Работата се състои в това, че съвременният човек с цялата си сложна и все по-усложняваща се психика е склонен и принуден да овладява емоциите си, да ги регулира в много по-голяма степен, отколкото един човек, който в културно отношение стои на по-ниско ниво. Това съвсем не означава, че чувствата са по-слаби. Означава само, че те са по-въздържани. И освен това интелектът играе все по-голяма роля. От формална гледна точка тази литература е по-кондензирана, фабулата е видоизменена и ограничена, обогатени са средствата на анализа, туширана е често границата между белетристиката и есето, все по-широка и разнообразна е употребата на параболата, все повече се прибягва към филосфоския размисъл.

Когато човек чете споровете, които се водят по въпросите на стила, неволно си спомняме думите на големия американски писател Марк Твен, който в увода към една от книгите си заявява, че напълно съзнателно изпуснал описанието на природата, тъй като то разкъсвало потока на разказа. И за да запълни тази празнота, поместил в края на книгата редица откъси, взети от произведенията на изтъкнати писатели, като съветва читателя в случай на нужда да прочете съответни пасажи за изгрева и залеза на слънцето, за гръмотевиците и светкавиците, за дъждовете и тайфуните. . .

В тези думи има актуален смисъл и за някои наши писатели, които проявяват склонност към многословието, разлатостта, излишното описателство.

Лаконизмът в прозата, за който става дума, се проявява в това, че авторът не казва всичко, каквото знае по даден въпрос, не натрапва през цялото време своите възгледи, обича многоточията и оставаме с впечатлението като че ли се допитва по един или друг въпрос до читателя — или най- малкото не го третира като малолетен.

Що се отнася до средствата и похватите на психологическата характеристика на героите, в този тип литература доминира прекият психологически анализ, а не характеристиката чрез диалог и действие. Тази литература, макар и да изисква един подготвен читател, е все по-широко разпространявана и има широк кръг читатели. И ако все пак тук и там да се появяват критически гласове, те са резултат на редицата несполучливи, претенциозни произведения, в които има повече шум и падиране, отколкото истинско новаторство.

Читателите изразяват недоволство главно от поезията на мнозина от младите. Поетите от средното и по-старото поколение също така търпят еволюция, макар по принцип да останаха верни на своя творчески път. Ако обърнем страниците на литературния печат, на поетическите томчета, издавани в твърде скромен тираж, не само поради липсата на хартия, а и поради липса на повече читатели, ще видим, че са станали сериозни изменения. Класическият стих, обвързан със силаботоническото стихосложение, почти изчезна. Получи право на съществуване по-свободният, модерният стих. Практиката и тук показа, че в ръцете на истински творец този стих дава огромни възможности за творческа изява. Пример в това отношение е поезията на Тадеуш Ружевич, а от по-младите — на Станислав Гроховяк и други. В ръцете на посредствени таланти и поети-сноби обаче този стих е средство за поетически спекулации. Практиката показа, че не само свободният размер, не само липсата на рима прави ново и съвременно едно стихотворение. Много по-важно е поетическото мислене, художественото обобщение, съвременната поетическа образност. Тук е необходимо преди всичко наличието на ново съдържание, без което и най-изисканата поетическа форма може да си остане само красива фраза. Дискусиите, които се водиха напоследък, а така също и самата литературна практика показа, че откъснатостта от живота и механическото пренасяне на чужди образци са главната причина за несполучливите произведения, претендиращи за новаторство.

Заслужава внимание също така и изказването пред конгреса на писателите на другаря Винценти Крашко, завеждащ културния отдел при ЦК на ПОРП, който изрази становището на партията по въпросите на литературата и изкуството. Спирайки се на недостатъците в развитието на полската литература, той заяви, че партията няма намерение да се меси по въпросите на художественото майсторство. „Писателят повече от когато и да било знае как, кога и с какви средства да си послужи, за да проникне в съзнанието, в сърцето и душата на хората. Не искаме писателите да се отказват от които и да било средства на художествен израз. Никой няма намерение да поставя под съмнение правото на писателя да осъвременява своя стил върху базата на експеримента и чрез опита на световната литература. Обаче желаем литературата, независимо от нейната художествена форма, да участвува в сложния, а понякога и драматичен процес на раждането на нашия социалистически живот. . ., да показва как от редица години неразделно се преплита съдбата на отделния човек с делото на социализма."

Недостатъците в полския литературен живот, според др. Винценти Крашко, се проявяват главно в това, че част от писателите хабят своя талант, като избягват проблемите, които вълнуват съзнанието на хората и се занимават с доста странични въпроси на живота или пък със самоцелни формални търсения, твърде далечни дори и от най-широкото художествено разбиране на експеримента.

Дискусията около конгреса на писателите, горещите спорове, които се водят напоследък за характера и бъдещото развитие на литературата, все по-голямата взискателност на читателите и големият размах на социалистическото строителство са гаранция, че полската литература ще завоюва още по-големи успехи.

ЗА ДЕКАДЕНТСКИЯ И ЗА ИСТИНСКИЯ АВАНГАРДИЗЪМ

(По страниците на сп. „Меркур", ГФР, 1962 г.)

М. Аргирова

Едно от най-солидните западни издания, което представлява новите тенденции в буржоазната литература, в буржоазната естетическа и философска мисъл, е излизащото в Щутгарт, Германската федерална република, списание „Меркур". В него ще намерим статии и материали по всички онези въпроси, с които днес се шуми и спекулира на Запад и се правят опити за някакво обновление на известните и остарели вече идеалистически теории. В изкуството особено много се дискутира за позициите на т. н. „авангардизъм". Понятието „авангардизъм" е придобило такова широко значение в статиите на западните автори, че те го тълкуват и превръщат в платформа за най-разнородни гледища.

В този смисъл представлява особен интерес статията на известния западногермански поет и есеист Ханс Магнус Енценсбергер в кн. 5 на списанието. Статията е озаглавена „Противоречията на авангардизма". В нея авторът изчерпателно анализира това литературно понятие, като се стреми да разкрие неговия исторически, социологически и естетически подтекст. И въпреки че той още в началото прокламира „правото на защита" на всеки експеримент срещу потисничеството на една „културна реакция" (очевидно той търси такава и в социалистическите страни), в хода на своя анализ Енценсбергер сам стига до мисълта за абсурдите и варваризма на това движение. Като се

поставя над живота и човешките взаимоотношения, то само се обрича на обществена изолация и безперспективност.

Енценсбергер разглежда развитието на изкуството като един непрекъснато прогресиращ исторически процес, който обаче не е единен, а се състои от множество по-бързи или по-бавни течения, така че във всеки даден момент на този процес съществува „неедновременност на едновременното“ в художественото творчество. Именно с тази „неедновременност на едновременното“ спекулира и авангардизмът, като претендира, че е далеч изпреварил не само достигнатото преди, но и достиганото в момента и че представлява бъдеще в настоящето на литературата и изкуството. Без момента на антиципация, без желанието да се изпревари ходът на историята, изкуството изобщо не би могло да съществува. Това според Енценсбергер доказват най-добре античните творби, в които поетът се обръща постоянно към бъдещите поколения. Но дали едно произведение наистина е изпреварило времето си, може да се определи не с поглед, отправен към бъдещето или все едно към неизвестното, а само от исторически позиции, т. е. когато това бъдеще стане настояще или минало.

Енценсбергер обаче не само сочи мястото на авангардизма в историческото развитие на изкуствата, но търси и причините за неговото възникване. Тези причини той открива в икономическите закони на капитализма, които все повече и повече стават определящи за литературата и изкуството на Запад.

Когато за пръв път започва да се говори за литературен авангардизъм — а това време според Енценсбергер вожем да отнесем към петдесетте години на миналия век във Франция — художествената творба вече се е превърнала в стока, която се изнася на пазара и се подчинява на изискванията на конкурентната борба. Оттогава процесът на индустриализиране и икономическо регламентиране на изкуството се разширява и задълбочава все повече. Писателите, художниците и композиторите се превръщат в доставчици за един нов клон от капиталистическата промишленост, в който всички бъдещи тенденции се насърчават по възможност отнапред. Така например изкуствено се определя каква ще бъде литературната мода в следващата година и с безбройните средства на капиталистическата идеологическа политика и художествената реклама се възпитава една авангардистична клиентела, която търси само „най-новото“, „извънредното“, „шокиращото“. След като това „най-ново“ бъде достигнато от останалата художествена продукция, то вече напълно загубва притегателната си сила, превръща се в застояла стока и се озовава в архивите. (Не напразно на Запад име могат да си създадат само основоположниците на дадено течение, група или платформа, защото те успяват да заинтересуват читателите с оригиналността и уникалността на своя експеримент. За техните последователи, които във формално отношение вече нищо не могат да прибавят към експеримента, открито се казва, че са стерилни и скучни.) Докато дадена творба има все още, макар и малка, преднина пред останалите, които я конкурират, тя има и изгледи за успех — като художествено произведение и като стока. Именно с този стремеж на по-голямата част от литературата и изкуството да се приспособи към условията на конкуренцията, характерни за капиталистическия литературен пазар, Енценсбергер обяснява и възникването на явлението авангардизъм. Макар и по същество да е само блъф, то, според автора, крие една напълно реална опасност за хората на изкуството, защото повечето от тях, от страх да не изостанат и станат неконкурентноспособни, се оставят да бъдат увлечени от авангардистите в главозамайващото надбягване към едно миражно бъдеще без цел.

По-нататък в статията си Енценсбергер се стреми да разкрие и социологическата същност на понятието авангардизъм. С пълно право той подчертава, че рекламираните като най-нов и най-модерен шлагер на деня авангардистични движения не са нито нови, нито модерни. Те много напомнят за нещо отдавна познато, за появилите се още преди 30 или 50 години, отречени и полузабравени вече, футуризъм и

сюрреализъм. За Енценсбергер футуризмът и сюрреализмът са „парадигмата и образцовият модел“ за всички течения на авангардизма, защото те са определили неговите рамки и формулирали докрай принципите и целите му, така че за днешните техни последователи не остава нищо друго, освен сляпо да се подчиняват на една вече оповестена доктрина или в най-добрия случай да прецизират и допълнят отделни нейни детайли.

„В катехизиса на авангардистите от 1961 г. — пише Енценсбергер — няма нито едно изречение, което да не би могло да бъде формулирано 50 години по-рано от Маринети и неговите привърженици.“ Възвеличаването на „абсолютното“, „своеволно и сляпо“ движение в самоцел, което е един от основните постулати на всички модерни авангардистични теории, той открива още в първия манифест на футуристите от 1909 г., в който Маринети пише: „Ние създадохме перманентната и вездесъща скорост. . .Ние славим агресивното движение, стремителната крачка, плесницата и юмручния удар над всичко. . .Извън борбата не съществува нищо хубаво.“ Още този манифест разкрива един друг характерен белег, общ за всички авангардистични движения — тяхната агресивност, присъщия им стремеж към открито насилие, което се изразява преди всичко по отношение на материала, с който работят: всички те, в която и област на изкуството да творят, безогледно разрушават съществуващите традиционни форми и създават съвсем нови агрегатни състояния от думи, бои и тонове.

В първия сюрреалистически манифест от 1924 г., който започва със следното, формулирано от Андре Бретон изречение: „Само думата свобода може все още да ме въодушеви“, Енценсбергер открива най-яркия и завършен израз на другия основен принцип на модерния авангардизъм. Според него не за пръв път се провъзгласяват и останалите програмни категории на днешните авангардисти като „импровизация“, „случайност“, „неточност“, празнота“ и т .н.

Само една разлика открива Енценсбергер между модерния и историческия авангардизъм. „Историческият авангардизъм — пише той — беше съмнителен, но не беше страхлив. Той никога не се оправда с това, че неговата продукция не е нищо повече от един „експеримент“. Затова пък сегашните авангардисти използуват „експеримента“ като универсална магическа формула, която да ги направи неуязвими пред критиците и да ги освободи от риска пред бъдещето. В тази страхлива игра на криеница зад всякакви видове експерименти Енценсбергер вижда и една от причините за пълното безсилие на модерния авангардизъм. Защото бъдеще изкуството може да има само там, където има и неограничен благороден риск.

Енценсбергер търси прототипа на съвременния авангардизъм не само в историята на литературата и изкуството, но и в стратегията и политиката. Никой не отрича сложните взаимоотношения на изкуството с целия обществен живот. Какво прави обаче авторът на тази статия? Той пренася характеристиките на едно военно и на едно политическо понятие и изкуствено ги присажда на естетическа почва.

Според Енценсбергер както гвардията е елитната войска в армията и се отличава от сивата войнишка маса със своите блестящи униформи, както Ленин е въвел понятието „партия-авангард“ в политиката, за да покаже ролята на комунистическата партия като ръководна организация на пролетариата, така и авангардистите се смятат за елит сред литературните и културни среди на Запада. Ако сравнението му стигаше дотук, срещу него не би имало какво да се възрази. Но той го продължава и задълбочава. По аналогия на „политическия авангардизъм“ Енценсбергер обяснява както структурните особености на авангардистичните движения в изкуството (организационната им сектантщина, колективния правилник, задължителната за всички дисциплина), така и същността на техните принципи и цели. Поискал обаче да напъха в еднакъв калъп две неща, които изобщо не могат да се мерят с една и съща мярка, той започва умишлено да изопачава и объркава фактите.

Енценсбергер отъждествява всички авангардистични програми, независимо от това дали са литературни или политически, една с друга, защото в тях се проклами-рали винаги едни и същи цели: „разкъсване на съществуващите вериги“, „отхвърляне на установеното господство“ и „освобождаване на потиснатите сили“. По такъв начин той съвсем несъстоятелно смесва и поставя под еднакъв знаменател един висш идеал – освобождаването на трудещите се от икономическо и политическо робство с една абсурдна и варварска цел (впрочем Енценсбергер сам многократно подчертава, че е абсурдна и варварска), като анархизма и хаоса в изкуството или по-конкретно от-страняването на всякакви „литературни, граматически и синтактически препятствия“, което доведе фактически до разрушаване на самата авангардистична литературна продукция.

Даже само от този пример се вижда колко нестабилна и противоречива е обективността на буржоазния поет и есеист Енценсбергер. Всичко, каквото идва от Изток, за него е „опасна догма“, от която западният свят и западното изкуство трябва да бъдат грижливо пазени. Но понеже е умен и за разлика от много свои колеги — апологети на модерното — разсъждава трезво, той не може да не види каква опасност грози това изкуство и от редовете на декадентския авангардизъм. Затова концеп-цията му за това явление съдържа доста верни критически формулировки, които, обективно погледнато, могат да ни помогнат да разширим и допълним представата си за него, и които се сумират в следния извод: Декадентският авангардизъм се е превърнал в своята противоположност, станал е анахронизъм.

Чрез статията на Ханс Магнус Енценсбергер ние се запознахме с теоретическия аспект на явлението авангардизъм. А чрез статията на Морис Бланшо „Самуел Бекет“ („Меркур“, кн. 2) можем да разгледаме художествената реализация на авангарди-стичните теоретични принципи в творчеството на един от най-проминентните авангар-дисти в модернистичното западно изкуство.

Със своя метафизически фарс „Очакването на Годот“ ирландецът Самуел Бекет си създаде в началото на 50-те години световна слава като родоначалник на абсурдния театър. Този театър бе наречен още „антитеатър“, понеже презрително и високо-мерно потъпква всички „конвенционалности“ на традиционния реалистичен театър (реалност, логика и причинност) и изпълва сцената с душевно болни или с гротескни реквизити, които трябва да символизират абстрактни понятия, събития или отношения.

Но Бекет е и много нашумял и рекламиран романист. Неговите романи са най-„чистият“, най-крайният и най-безизходен авангардистичен експеримент. В своето експериментиране той достига до онази мъртва точка, зад която всякакво продължение е вече немислимо. Онова, с което той е експериментирал, повече не съществува: епи-ческа форма и епически образ, проблем, интрига и диалог — всичко е захвърлено като ненужен баласт на боклука. Останало е само „движението“, онова така високо възхвалявано от авангардистите „абсолютно“, сляпо и безсмислено движение-самоцел, което няма начало и няма край. Запазени са и другите програмни категории на аван-гардистите — пустотата, неточността, импровизацията, превъплъщаемостта на едно същество или предмет в друг, Ницото.

Проблемът за абсурдността стана още по времето на екзистенциализма централен проблем на литературата. „В един свят — писа Камю в есето си „Митът за Сизиф“, — който е изведнъж лишен от илюзиите и светлината, човекът се чувствува чужд на себе си. . . От това раздвоение между човека и неговия живот се ражда и чувството за абсурдното.“ Но докато екзинстенциалистите разискват темата за абсурдността в кон-венционално построени драми с причинно обусловено действие, с интелектуално кон-ципирани характери и остър, смислен диалог, авангардистът Бекет отива една крачка по-нататък — той представя „абсурдността“ непосредствено на своите читатели и зри-тели в абсурдната форма на творчеството си.

Какво е отражението и обяснението на това творчество в статията на Морис Бланшо? В аналитичния метод на Бланшо ясно се различават два момента: от една страна, той констатира, сравнява три последователни романа на Бекет и казва в какво направление се развиват те. В това отношение е логичен и ясен. От друга страна, обаче Бланшо се мъчи да си обясни и да обясни и на читателите абсурдното в творчеството на Бекет. И понеже, тъкмо защото е абсурдно, то много трудно се поддава на обяснение, авторът на статията се впуска в безкрайни предположения, задава въпроси, без да им даде отговор, и между другото стига и до извода, че. . . човек изглежда не бил дорасъл за дълбокия смисъл на много от алегориите на Бекет (?). Но към философската риторика на Бланшо ще се върнем малко по-късно.

Като сравнява три романа на Бекет, Морис Бланшо веднага се натъква на ясно изразения прогресиращ процес на разложение в неговото творчество. Той проследява този процес и разглежда трите романа като три отделни негови стадии. Още в първия стадии, т. е. в книгата „Молой", разложението е завладяло вече доста широк терен. Книгата не притежава интрига в общоприетия и характерен за реалистичния роман смисъл. Главният герой Молой постоянно кръжи около някаква цел, която „ту се прикрива, ту се назовава, ту отново се прикрива, която има нещо общо с неговата умряла майка", но която в последна сметка все пак остава неизвестна. Освен това, докато всеки реалистичен роман се отличава с внимателната обрисовка и мотивировка на характерите, тук главният герой Молой е твърде съмнителен като индивидуалност, а на всичко отгоре в края на книгата той, без да знае това, се превръща в един друг човек — в полицая Моран. Моран дълго време е преследвал Молой, без да може да го улови, като накрай сам става жертва на самозаблудите му и се идентифицира с него.

Но, според Бланшо, този роман има предимството, че в него съдържанието все пак приема „успокояващата форма на някаква история", образите имат име и даже преливането им един в друг не „накърнява коефициента на сигурността", защото то става между двама души, чиито самоличности са установени вече от автора.

Във втория роман на Бекет „Малон умира" процесът на разложение е проникнал още по-дълбоко. Наистина и тук се назовава едно име, което представлява все пак някаква малка защита пред безименната заплаха на Нищото. Но докато, според Бланшо, Молой живее и блуждае в една все още сетивно определима действителност, реалната обстановка, в която се намира Малон, е редуцирана вече до най-необходимото — стаята, леглото и бастуна на умиращия. Затова пък той разширява своя тесен реален свят в безкрайния свят на измислиците. За да изпълни празнотата, която го отделя от смъртта и която после ще се слее с вечното Нищо, Малон започва да си съчинява истории. Така докато в първия роман все още се отразява едно късче действителност: града с неговите стотици улици и със свободния хоризонт на морето, вторият представлява вече само огледален образ на сънища и кошмари.

И в „Малон умира" се разказват някакви истории, но защото са измислени, защото нямат нищо общо нито с героя, нито с неговата смърт, а напротив, постоянно ни отклоняват от тях, Морис Бланшо ги нарича „очевидна маневра на заблуждение". Тук вече липсва всякаква елементарна канава на повествование — даже и онзи безкрайно жалък, объркан и недоразказан разказ от романа „Молой".

И накрая няколко думи и за третия роман на Бекет „Безименният". В него именно експериментът е доведен до пълния си абсурд, до онази мъртва точка, зад която вече не може да се продължи. В „Безименният" няма имена, няма отломъци от образи. Има само, според Бланшо, „безплътни призраци, празни картини, които механично се въртят около един празен център". Центърът, това е Уорм, нероденият, който е затворен в една глинена ваза, поставена на входа на един ресторант. В „Безименният" не се разказват даже и измислени истории. Книгата представлява един безкраен вътрешен монолог, който не идва от никъде, няма нито начало, нито край.

И тук вече Бланшо започва да изгражда своите хипотези, за да обясни необяснимото, за да осмисли безсмисленото. Най-напред той задава въпроса, кой е изобщо този, който говори в романите на Бекет. Според него, това е може би авторът. Но, от друга страна, понятието автор не означавало нищо, тъй като пишещият бил вече не Бекет, а желанието на Бекет да излезе от себе си, да се превърне в „нещо без име", в „същество без субстанция". А защо било необходимо това превъплъщаване? Защото, като искал да намери това, което досега не било нито виждано, нито чувано, нито помисляно, Бекет трябвало да напусне света на всекидневието и да потъне в онова празно пространство между Битието и Нищото, което се състояло само от думи и където отеквал повикът на неговото произведение. И последният въпрос, който се мъчи да изясни Бланшо, е защо Бекет изобщо пише. Според Бланшо той пишел не заради удоволствието да пише, нито под напора на някакво вдъхновение, не и защото имал да каже важни неща, а само защото чрез писането напразно се опитвал да се освободи от безконечното увличащо го движение. Книгите на Бекет били първичният израз точно на това движение, от което се раждала и в което се саморазрушавала всяка книга. Благодарение на него те имали в литературата повече тежест от мнозинството „сполучили" произведения, защото се мъчели да проникнат до произхода на живота, а така и до дълбоката същност на нещата.

Истината е обаче много по-проста, отколкото се стреми да ни я представи Морис Бланшо в своята статия. Истината е тази, че като отрича героя, темата, действието, елементите на действителността в творчеството си Бекет отрича самото си творчество. Нещо повече, той отрича себе си като човек и писател. Той измисля най-голямата лъжа, която трябва да разруши „първата и последна реалност в литературата — договора между човека, който пише, и този, който го чете".

Но да видим най-накрая как през призмата на списание „Меркур" изглежда и истинският авангардизъм в изкуството в лицето на един голям негов представител Берт Брехт, поставен редом с авангардизма на абсурдността. Докато Бекет е жонгльорът с празни думи, гадателят на апокалиптични привидения, ирационалистът и разрушителят, Брехт е съзидателят, истинският творец. Той казваше, че човек трябва да се погрижи не само за това да бъде добър, но и за това, когато напуска света, да напусне един добър свят. Това бе неговата собствена парола за действие през целия му зрял творчески живот. Може би точно затова, че осъзна необходимостта от коренно изменение на света, Брехт стана и марксист, за което корифеите на модерното западно изкуство не могат никога да му простят. Когато той отричаше нечовешката капиталистическа цивилизация, но от позициите на буржоазното общество, когато неговият материализъм бе механически, за него все още се пееха дитирамби и той беше „големият драматург и поет Бертолт Брехт". Но щом Брехт премина от опозиция към фронтално настъпление, от анархистичното отрицание към позициите на социалистическия свят, който трябваше да бъде извоюван, всички онези, които преди го славословеха, започнаха открито да го нападат. Един пример за такава промяна в оценките за Брехт е и статията на Вернер Хелвиг „Поезията и политиката на Берт Брехт" (сп. „Меркур", кн. 10).

„Най-голям беше Брехт от баладите, иезуитът беше Брехт от класовата борба, най нищожен бе партийният догматик Брехт. . ." — пише Хелвиг в своята статия.

Ранните балади на Брехт са мрачно, студено, некрасиво изображение на един мрачен, неуютен и враждебен за доброто и добрите свят. В тях е застинала жестоката гримаса на късния империалистически век, който донесе на хората войни, смърт и разрушение. В своята „Балада за бедния Б. Б." (1921 г.) Брехт изразява дълбоко овладялото го чувство за неразумността и преходността на света, като пророчески пише:

От градовете ще остане това, което префучава през тях — вятъра.
Весел прави къщата гладния: той я изпразва.

Ние знаем, че сме преходни на земяиа,
За след нас идващото не заслужава и да се приказва.

Но въпреки острата критика и бруталната откровеност, с която казва истината за буржоазния свят, ранният Брехт от баладите и сборника стихове „Домашният требник“ все пак остава, както видяхме, най-значителен като творец за западните критици. Той още не е успял да се издигне над нихилистичното отрицание и да види очертанията на новото, което идва, и за което заслужава да се приказва.

Хелвиг пише например за тогавашната му лирика следното: „Мрачният напор на неговата невяра е затова прекрасен, защото в следния момент може да се обърне във вяра.“ С това свое изречение той най-добре обяснява симпатията си към Брехт от началото на двадесетте години. Нека бъде блудният син и бунтовникът, докато все още пише стихове като тези:

Признавам:
Нямам надежда.
Слепите само говорят за изход.

Аз виждам.
Когато изчерпим всички заблуди
Последният ни спътник
Ше остане Нищото;

докато няма ясна цел и верую той още не е загубен за Запада. Буржоазията го смята свой, чете го, акламира го и сега. Не напразно Хелвиг с въздишка говори за „чистата жар на безпартийния нихилизъм“ в „Домашния требник“.

Щом обаче неговите стихове започват да се изпълват с нещо ново, което отговаря на новата му представа и съзнание за необходимостта да се промени светът в марксически дух, и което е вече позитивно, Брехт веднага изгубва своето обаяние за Хелвиг. За западногерманския критик истинският авангардист Брехт, чието новаторство се състои в съчетанието на новото съдържание с новата форма в поезията и драмата, не е вече нищо друго, освен „иезуит“, „партиен догматик“, „тенденциозен“, „изчерпан“ и „заслепен“ писател, за когото е излишно да се хабят много приказки.

Такова е отношението не само на Хелвиг, но и на по-голямата част от западните критици към истинския авангардизъм в изкуството и литературата. Умереното и по-трезво крило в западната критика, от страх пред пълното разложение в модернистичното изкуство може да бъде и твърде непримиримо в критичността си към декадентския авангардизъм. Но недай боже някой писател да намери пътя към истинския авангардизъм, към социално и политически ангажираната литература, която да използува не само като огледало за отразяване на действителността, но и като оръжие за нейното изменение, за него няма пощада. Той става „партиен догматик“ и тези, които така съвестно се опитват да разгадаят и обяснат даже и най-безсмислените ребуси на един Самуел Бекет, за него нямат вече никакво обяснение, а само една анатема. Но всеки е свободен да обича и да ненавижда. Нека западното изкуство се учи от Бекет, социалистическото изкуство ще се учи от Бертолт Брехт, а кое ще научи повече — ще покаже бъдещето.

„РАЗНОСТИЛИЕ“ В ЕДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ЗА СТИЛА

Никола Георгиев

От времето на Тацит, когато е започнало метонимизирането на понятието стил, до наши дни с него са ставали и продължават да стават неща, каквито с други понятия едва ли са се случвали: „стил“ е разширявал и застрашително продължава да разширява обема си. . .

Съвременните литературоведи с основание се оплакват, че в тяхната област „стил“ е все още ненаучен термин, че все още му липсва що-годе определено и общозадължително съдържание. Хвърлим ли обаче поглед върху работата на техните колеги — теоретиците на музиката, живописта, архитектурата — натъкваме се на същата терминологическа неустановеност, която се проявява още по-рязко при опита да се изведе терминът стил от равнището на теорията на един род изкуство до равнището на естетиката. Междувременно „стил“ навлиза и в терминологията на антрополози, етнографи, психолози (бихейвиъристите например), кибернетици. . . За употребата му в ежедневната реч и публицистиката („разговорен“ и „публицистичен“ стил) едва ли има смисъл да говорим, след като и заглавието на настоящата бележка стана жертва на това терминологично „разностилие“.

Очевидно на тази диференциация между различните науки и голямата неустановеност вътре в тях по въпроса за стила трябва да се отговори с обединени, енергични усилия на представители на всяка наука, която борави с този термин. В това отношение заслужава интерес и внимателна преценка начинанието на Индианския университет да събере около една маса езиковеди, литературоведи, психолози, фолклористи на общ разговор по въпросите за стила. Докладите, изнесени на конференцията, както и част от изказванията бяха публикувани от Томас Себеок в сборника „Стил в езика“.

Пъстротата в състава на участниците се проявява не само във възрастта им (разликата между най-възрастния и най-младия участник е близо 40 години!), не само в множеството различни науки, които те представят, но и в становищата и методите им на изследване дори, когато работят в областта на една наука. Редом с литературоведа проф. Айвър Ричардс, прагматик от времето на Дюи (най-представителните му трудове излизат през 20-те години), стоят литературоведи-структуралисти от по-млади поколения, редом с езиковеди-фонолози стоят млади специалисти по математическа лингвистика и машинен превод.

При добра организация и някои предварителни уточнения от тази разностранна научна общност би могло да се очаква интересен принос към въпроса за стила. Изглежда обаче, че тъкмо това е липсвало в конференцията на американските учени и резултатите от нея не оправдават дори скромните очаквания на читателя. Едни от участниците като че ли използуват случая, за да изкажат свои становища по езиковедски и литературоведски въпроси, стоящи твърде далеч от поставената тема, а тези, които разглеждат въпроси на стила, остават изолирани помежду си, без опити да потърсят общи точки в становищата си и така само потвърждават и без това добре известната истина, че в тази насока все още има голямо разноезичие и неустановеност. Ето защо, твърде иронично, иронично за автора и за конференцията, в която той участвува, прозвучават встъпителните разсъждения в доклада на проф. Роман Якобсон, че разликата между политическите и научните конференции се състои в това, че успехът на първите зависи от постигането на споразумение, докато успехът на вторите не зависи от постигането или непостигането на споразумение.

А ето и основните становища за стила, изказани на конференцията:

[1] Style in Language, published by Thomas Sebeoc, New York, 1960.

1. Стилът е индивидуално, неповторимо, идиосинкратично езиково или неезиково поведение (Сеймър Четмън, „Сравняване на метрически стилове“, Джон Холъндър, „Метрическият символ“).

2. Стилът е отклонение от средностатистическия тип поведение (Чарлс Осгуд, „Някои ефекти на мотивирането върху стила на кодиране“).

3. Стилът се определя на базата на селективността — подбор и честота на поява спрямо езика на едни езикови средства в дадени съобщения (Сол Сапорта, „Приложение на езикознанието в изучаване на поетическия език“ и донякъде Дел Хаймс във „Фонологични аспекти на стила“).

4. Стилът е термин, излишен за литературознанието (Грийнбърг в изказване).

Ако от публикуваните доклади се съди поне за средното равнище на езикознанието и литературознанието в САЩ, явно е, че сега засега американската наука едва ли може да каже нещо ново и градивно по въпроса за стила.

Първото от посочените становища връща — вече с по-съвременна терминология — към Бюфоновото „Le style c'est l'homme lui-mĕme“. Очевидно едно о б щ о название на е д и н и ч н о т о, индивидуалното е нужно на науката за художествената литература, макар че с такова съдържание терминът не би имал особено голяма оперативност, защото и литературната наука в стремежа си да бъде наука непрекъснато се домогва да се освобождава от единичното на различните логически равнища. При обосноваването на това становище се допуска една обща грешка, която и американските му поддръжници не са отбягнали: единичното, индивидуалното се определя едностранно, без да се съпоставя със своето общо, поради което фактически то увисва във въздуха. Нужно е, с други думи, сравнителна база извън наблюдавания обект и в това отношение следващите две становища безспорно представляват крачка напред. Според Ч. Осгуд, който се основава на наблюдение върху езика на предсмъртни писма на самоубийци, стил може да наречем отклонението от нормалното (?), т. е. средностатистическото, „басейнното“ езиково реагиране. Както се вижда, сравнителна база в случая е посочена. Остава само дълбокото съмнение в реалността на такова поведение, стилно неутрално по мнението на автора, и в целесъобразността на този подход за литературознанието и езикознанието.

Принципната постановка на третото становище се оказва най-приемлива и не случайно тя определя търсенията на много специалисти по въпроса за стила от различни страни, с различно езиковедско и литературоведско „верую“. Очевидно подборът предполага наличие на синонимност в естествения език (тази необходимост докладчиците не посочват), а сравнението се извършва не на базата на стилно неутрални езикови пластове, каквито изобщо няма, а на базата на „целия език“. Тази постановка води до два въпроса, единият по-теоретичен, другият по-практичен, които справедливо казано, не са поставили и разрешили не само участниците във въпросната конференция, но и много други специалисти, работещи в тази насока. Първият от тях се състои в следното: а) релевантно ли е съдържанието на съобщението за стила, играе ли то определяща роля и ако не, б) на какво равнище можем да говорим за синонимност на две разностилни съобщения. Джон Керъл (във „Вектори на прозаическия стил“) мимоходом отбелязва, че стилът не може да се отделя от съдържанието, а Осгуд не по-аргументирано твърди, че то е иррелевантно за стила, че той се определя от това не „какво“, а „как“ се говори. Ако приемем първото становище, което впрочем правят и повечето литературоведи, получената верига обект — две или повече творчески личности — две или повече съобщения, е, първо, много трудно наблюдаема за литературоведа и, второ, за нейното описание литературознанието вече разполага с други термини. Ако приемем второто становище, за два или повече стила можем да говорим, ако съпоставим две или повече синонимни съобщения, реализирани „по различен начин“, т. е. с различни езикови (лингвистични) знакове. Значителните трудности и недоразумения, които съпровождат това становище, се дължат на не-

определеността и за сега — на неопределимостта — на равнището, на което трябва да се търси синонимността. Известно е, че абсолютна синонимност няма и на най-ниското равнище съобщения, осъществени с различни езикови знакове, не могат да бъдат синонимни. По-нататък обаче, при липса на определено равнище, синонимността може да се търси и на такива високи равнища, че научната целесъобразност на термина стил почва да става съмнителна. Целесъобразно ли е например да приемем, че „Хаджи Димитър“ на Ботев и „Предсмъртно“ на Вапцаров са два стила на съобщението „героят паднал за свобода, продължава да живее в спомена на поколенията“? Или пък, че „когато в ранна утрин изток се топи в море от пламък златоален“ (Хр. Смирненски) и „ясното зимно утро надникна бавно в стаята“ (Д. Димов) са два стила на съобщението „разсъмва се“? Това са все въпроси, за които трябва да се помисли.

Вторият, „по-практическият“ въпрос, който иде след разрешаването на първия, се свежда до следното: може ли съпоставките да се правят с методите на статистиката и ако може, как ще се проведе сегментирането и какви съпоставителни единици ще обособят изследвачите. Опити за статистическо описание на стила се правят на много места, включително и у нас, но едва ли някой ще се наеме да твърди, че прилаганите понастоящем методи са задоволителни. Това убеждение поддържа и крайният резултат от инък оригиналния метод на описание, използуван и описан от Джон Керъл в доклада му „Вектори на прозаическия стил“. Авторът е проявил находчивост, подчертан стремеж към строгост в описанието и въпреки това изказалите се оценяват опита му като несполучлив. Ето как е процедирал Керъл. Подбрал е 150 текста и е провел върху тях анкета, обръщайки се към голям брой специалисти с молба да определят към кой от предварително изброените от него двадесет и девет типа стил принадлежи всеки текст (сериозен, комичен, разнообразен, монотонен и т. н.). Разбира се, още тук се е получило голямо разногласие, което авторът добросъвестно е описал в процентни изчисления. По-нататък Керъл е определил други тридесет и девет, вече „обективни“ вектори (вид на изречението, структурата на простото изречение, наличие на чуждици, латинизми и т. н.) и като ги съчетал с предишните определения, получил е интересна таблица, твърде показателна за съвременните възможности на статистическото описание на стила. Основният и не съвсем справедлив упрек, отправен към Керъл от участниците в конференцията, е, че неговото изследване само илюстрира предварително известни истини. Други специалисти може би ще упрекнат Керъл в това, че е тръгнал от субективното впечатление за текстовете. Преди обаче да се правят подобни изследвания и преди да се отправят упреци към авторите им, необходимо е да се определи вероятностно какво може и какво не може да се очаква в близко бъдеще от статистическото описание на стила, да се отговори на въпроса дали възможното най-пълно и точно такова описание може да опише надредните отношения между отделните знакове и групи знакове, възникнали в съзнанието на възприемащия. Предварителното уточняване на тези въпроси ще спести много напразни усилия на изследвачи и читатели.

По четвъртото становище — че стил е излишен термин за литературознанието — не може да се каже нищо определено, защото е изказано съвсем мимоходом, неаргументирано. Колкото и отрицателно да го приемем, едва ли би било разумно да се отнесем към него с нихилизма, в който с основание можем да го обвиним. У автори, пишещи по въпроса за стила, наистина нерядко се забелязва терминологичен фетишизъм, стремеж да уплътнят този онаследен от миналото термин, без да посочват предварително доколко действителността и кои именно нейни елементи се нуждаят от него. В това отношение становища от рода на Грийнбърговото могат да послужат като превантивен коректив — и нищо повече.

★

Друг съществен въпрос, обсъждан на конференцията, е въпросът за отношението между езикознание и литературознание. Както е известно, в последно време идеята, че езикознанието може да опише художественото езиково произведение именно като художествено, т. е., че то може да погълне литературознанието или поне неговия основен дял, придоби твърде широко разпространение и понастоящем блазни и повишава самочувствието на много представители на по-младото поколение езиковеди.

Изненадващо или не, главният застъпник на това становище проф. Р. Якобсон е срещнал енергичен отпор от мнозина участници в конференцията — Станкевич, Сол Сапорта, Рене Уелек (съавтор с Р. П. Уорън на една „Теория на литературата", която се сочи за най-авторитетното съчинение в тази област, излязло през последните години на английски език) и др.

Според Р. Якобсон („Езикознание и поетика") художествеността на едно езиково съобщение се дължи на наличието на синтактични, морфологични, фонетични и пр „успоредици", (т. е. ритмически в най-общ смисъл повторения на такива групи). А тъй като изучаването на тези групи е работа на езикознанието, авторът с чиста съвест „анексира" художествения литературен анализ в полза на тази наука.

★

Сред другите въпроси, обсъждани на конференцията, заслужава да се отбележи въпросът за казуалността (случайността) и неказуалността на езика на художественото произведение. Станкевич и Фьогелин („Казуални и неказуални изкази в рамките на една единна структура") се противопоставят на становището, че езикът на художественото произведение е казуален, т. е., че не се подчинява на системата на езика, на който то е написано. Двамата автори стоят очевидно по-близо до истината. Критикуваното от тях становище противоречи на фактите и води до крайно неправилни изводи за същността на творческия процес и художествената литература изобщо. Дори така наричаните поетически волности (licentia poetica), от които правят капитал неговите застъпници, са всъщност отражение на явления, съществуващи в системата на езика, чието единство, разбира се, е относително.

На останалите въпроси е отделено по-малко внимание, а и казаното по тях не се отличава с особена оригиналност. От казуалността на езика американските учени преминават на въпроса за предиктабилността (предсказваемостта) в художествената литература. Разсъжденията им, ограничаващи се в това, че при предиктабилност, равна на нула или на единица, т. е. при пълна предсказваемост или пълна непредсказваемост на всеки следващ отрязък от съобщението на базата на предишните художествени произведения, не може да съществува, не стоя тпо-високо от равнището на европейската естетика от преди 150—200 години. Бенджамин Хрушовски („За свободния ритъм в новата поезия") предлага термина „свободен стих" да се замени със „свободен (?) ритъм", но явно е, че и тази замяна не преодолява „противоречието в термина". Според Хрушовски свободният стих е също ритмизирана реч, но с тази разлика, че ритмовата схема не е единна за цялата творба, а се сменя в по-кратки или по-дълги нейни отрязъци. Това широко разпространено становище (Хрушовски с право не претендира за оригиналност) заслужава да бъде подкрепено и отстоявано. При слизане под равнището на вариационния ритъм (което често се случва и с наши поети, претендиращи, че пишат „свободен стих") се получава прозаическа реч, която експлоатира инерцията, създадена у читателя от графиката на „традиционната" поезия.

Това са в общи линии резултатите — не така плодотворни и задоволителни, както би трябвало да се очаква от тъй необходимите за съвременната наука конференции от този род.

МИЦКЕВИЧ НА БЪЛГАРСКА ЗЕМЯ

Ванда Смоховска-Петроса

Избухването на Кримската война (1 ноември 1853 г.) буди нови надежди у полските патриоти. Трескаво вълнение обхваща и полската емиграция в Париж и Лондон, тъй като тя вярва, че избухналата война ще се превърне във всеобща война за освобождение на народите. Всички погледи са обърнати на изток. Всички политически групировки смятат, че съдбоносният час е ударил и излизат със свои програми за действие. Полските демократи в Лондон, тъй наречената Централизация, искат да предизвикат въстание в самата Полша. „Младата демокрация“ („Коло“) в Париж, начело с Мйерославски, Висоцки и Елжановски възнамеряват да създадат в споразумение с Наполеон III полски легион в Турция. Към същата цел се стреми аристократическият лагер на полските емигранти „Хотел Ламберт“, чийто водач княз А. Чарторийски е признат от френския и английския кабинети, след обявяването на войната, за единствен представител на Полша в емиграцията. Френското обществено мнение е благосклонно настроено към полските домогвания и в Париж се говори, че Наполеон III имал искрено намерение да възстанови Полша. Княз Чарторийски води продължителни преговори с френското и английското правителства, за да осигури някакви определени гаранции в полза на Полша срещу предлаганото участие на полските войскови части на страната на съюзниците. Неговият пръв сътрудник и племенник Владислав Замойски заминава през януари 1854 г. за Цариград, за да преговаря лично с Портата относно формирането на полски легион при турската армия. Със същата цел е присгигнал вече в турската столица (2 ноември 1853 г.) и Висоцки като пратеник на парижкото „Коло“.

Сложната историческа действителност поражда основно противоречие между стремежите и въжделенията на полските и южнославянските патриоти. Докато първите разчитат на помощта на Турция, единствената държава, която се е обявила против подялбата на Полша, вторите хранят дълбоки надежди, че само Русия ще ги освободи от вековното турско робство.

Когато представителите на двете емиграционни групировки започват да си съперничат за спечелване на влияние пред Портата, на дунавския фронт вече се сражава една полска военна формация, макар и не под полско знаме и не с полско име. Това са отоманските казаци на Михаил Чайковски-Садък паша, „казашкият полк“, наричан още и „казак алая“.

Виден полски писател от онова време, в продължение на почти десет години главен агент на „Хотел Ламберт“ на Балканите, приел през 1850 г. исляма, за да се защити от острите атаки на руското царско правителство, Садък паша е тогава несъмнено най-влиятелният полски деятел на изток. Още през есента на 1853 г. той подава меморандум до турското правителство, в който предлага Портата да организира отряд от заселените в турската империя казаци. Диванът одобрява това предложение и назначава

Чайковски за миримиран, т. е. запорожки хетман. От ноември 1853 г. Чайковски започва да организира своята казашка формация в Цариград, докато другарят му, също полски емигрант, капитан Томаш Вйежбицки-Нечуя, изпратен в Одрин, формира втори ескадрон само от „православни българи, католици, наричани павликяни, и мюсюлмани, наричани помаци“ (M. Czajkowski, Moje wspomnienia o wojnie 1854, Warszawa, 1962 г., стр. 19).

За първоначалния състав на своя полк Чайковски пише в писмото си до А. Мицкевич, който по това време е още в Париж и с жив интерес следи развоя на събитията на изток (27/ 15 октомври 1855 г.): „Неколцина смели емигранти-поляци, от които днес петима са командири на сотните[1] в първия полк и от които по-голямата част са негови офицери, неколцина полски и руски войници — и българите, храбри и бодри, бяха първият зародиш на полка“ (Музеят на А. Мицкевич в Париж, Rkp. 511).

Когато Висоцки пристига в Цариград, Садък има вече три казашки сотни. През февруари 1854 г. четири казашки сотни пристигат в Шумен, където се концентрират всички турски войски от европейската част на империята.

Когато Англия и Франция се решават да обявят война на Русия (21 март 1854 г.), отоманските казаци на Чайковски вземат вече участие във военните действия и на дунавския фронт изиграват въпреки малобройността си доста значителна роля. Техният главнокомандуващ е по това време уверен, че ще може вече скоро да реализира своята мечта — да премине с „казаците“ си Днестър, да влезе през Бесарабия в Украйна и, като използува селските бунтове против царската власт, да продължи от там борбата си срещу Царска Русия.

Намесата на Австрия във войната на страната на западните съюзници — голям дипломатически успех на Наполеон III — слага край не само на плановете и мечтите на Садък, но и на надеждите на представителите на полските политически групировки. Издигането на полското знаме в Турция се вижда вече на западните държави твърде неполитично по отношение на Австрия, която между условията за своята намеса поставя и въпроса за отхвърляне на всички полски домогвания (Marceli Handelsman, Adam Czartoryski, т. III, ч. I, стр 323). Наполеон III, пратил преди това оръжие за войниците на Чайковски, сега заявява направо на Чарториски: „Не си правете илюзии. Ние правим само демонстрация срещу Русия на юг. . .“ (пак там, стр. 355).

Полските демократи, убедили се, че за образуване на полския легион не може вече да става дума, се отказват от по-нататъшни преговори. Те не искат да подкрепят и формацията на Садък, която считат за турска военна единица, напълно подчинена на Турция — поробителка на южните славяни. Висоцки напуска Цариград. Друга политика възприема „Хотел Ламберт“. При новосъздаденото положение Чарториски, който от началото на войната подкрепя Садък, решава да насочи всичките си усилия към разширяването на казашкия полк, единствената съществуваща вече полска формация. Като награда за храброто държание на казашкия полк на Чайковски при Силистра и по настояване на пратеника на „Хотел Ламберт“ — Владислав Замойски, Омер паша разрешава да бъде създаден втори казашки полк. За негов началник е назначен Владислав Замойски, но главнокомандуващ на двата полка остава Садък паша. Докато първият полк, предвождан от Чайковски, се бие в крайдунавските княжества и заема Букурещ, Замойски започва от ноември 1854 г. да формира втория казашки полк, вече изключително от поляци и то предимно съмишленици на „Хотел Ламберт“. Граф Замойски иска този полк да подготвя кадри от избрани хора за бъдещата полска войска и да стане военно училище за полската младеж. Едновременно той желае да го противопостави на първия полк на Садък, който от самото начало не буди неговите симпатии, поради смесения му и не чисто полски характер (дори командуването в полка на Чайковски е ставало не на полски, а на украински език). Замойски няма доверие и в неговия главнокомандуващ — обикновен поручик от въста-

[1] Сотня — отряд от 100 войника,

ническата полска войска през 1831 г., станал внезапно и негов началник, а при това бил и ренегат. Подозира го дори, че той иска да стане „втори Хмелницки“ (Reuchman, Dziafalność Mickiewicza, ч. I, стр. 45—47 цит. по Juliusz Kijas, Czajkowski pod urokiem Mickiewicza, Kraków, 1959 г. стр. 16) и е готов да вдигне с казаците си бунт срещу полската аристокрация. По изричното настояване на Австрия, заела вече в това време крайдунавските княжества, турското командуване изтегля казаците на Чайковски първо в Добруджа, а през март 1855 г. в Шумен, където се събират двата полка и техните вождове. Между Чайковски и Замойски избухва остър конфликт. Чайковски, огорчен от резервираното държание на полските емигранти към неговия полк, чувствува всепо-голямата си изолираност от полското общество, а едновременно и известна нее приязненост дори и от страна на някои турски военни среди, които не гледат с добро око на християнската му формация. Единствената опора остава за него „Хотел Ламберт“. Дейността на Замойски буди у Чайковски подозрение, че и тази опора ще му бъде отнета. Враждата между началниците се отразява и върху войниците на двата полка. Казаците на Чайковски наричат и то основателно полка на Замойски „аристо-пански“[1] (Jenerał Zamoyski, Poznań, 1922, ч. VI, стр. 145), критикуват неговия католишки фанатизъм и донякъде му завиждат, че той е по-добре екипиран благодарение на връзките на графа. Войниците пък от втория полк се отнасят с известно неуважение към Садък, гледат отгоре оная „сбирщина“, която той е събрал сякаш от кол и въже и която държи в подчинение с помощта на камшика. Антагонизмът между Замойски и Чайковски се задълбочава и заплашва единодействието на „Хотел Ламберт“ на изток. Чартористки, който не променя положителното си отношение към казаците на Чайковски, между другото и за това, че в тях вижда реализирана идеята за сбединението на украинския и полски елементи, търси начин да помири двамата противници. Най-сериозен и най-авторитетен помирител съзира той в лицето на Адам Мицкевич. Така в „Хотел Ламберт“ се заражда идеята за изпращане на Мицкевич в Турция.

Мицкевич, който винаги е бил готов да се намеси там, където в името на народните интереси е трябвало да се търси съгласие и да се прекъснат споровете, канен още в началото на войната от парижките демократи и Чартористки да посредничи между тях, на драго сърце приема възложената му мисия. Несвързан организационно с никаква политическа групировка, макар и демократ по дух и убеждения, той вярва, че Полша ще освободят онези, които най-силно я обичат и в най-голяма степен са готови за саможертва. В задачата на помирител той съзира своя патриотичен дълг. При това направеното предложение напълно съвпада с неговите стремежи и надежди, събудени от избухналата война. И той, както цялата полска емиграция, храни вярата, че пламъците на военния пожар ще подпалят Европа и че от пепелищата на срутения абсолютизъм ще израсне свободата на поробените народи и на първо място на славянските. Още преди да му бъде възложена мисията да помирява двамата военноначалници, Мицкевич изповядва на Людвик Звйерковски-Ленуар (дългогодишен политически агент на Чартористки в Сърбия, намиращ се по това време в Париж): „Ако бях по-богат, веднага бих тръгнал за Турция. . . а щом младите биха видели, че аз с побеляла глава отивам там, където сърцето и разумът ме водят, те може би не биха били посмели повече да безделничат. . . да не изпълняват светия си дълг към родината, към цивилизования свят. Не мога да апелирам по друг начин към емиграцията и страната, освен да ида сам и да дам пример, аз, бащата на шест сираци[2] . . .“ (Rozmowyz Mickiewiczem, XVI, стр. 437—444, цит. по Juliusz Kijas, цит. труд, стр. 26, 27).

---

[1] Стефан Дичев в романа си „За свободата“ видимо смесва двата казашки полка и рисува полка на Чайковски като формация на полските аристократи, напълно чужда на българското население, което противоречи на историческата истина.

[2] През същата година починала жената на поета.

Мицкевич посреща новината за създаването на казашкия полк на Чайковски с голяма радост и дори заявява, че с удоволствие би работил като писател в някой казашки отряд. Още тук в Париж тази формация, създадена благодарение на голямата енергия и ентусиазма на нейния главнокомандуващ, буди у Мицкевич искрена симпатия и той мечтае да я види преди да умре.

„Обвиняват Садък — казва поетът — че е приемал евреи и българи и цигани, но обвиняват го тези, които сами не искат нищо да направят и се сърдят, че той нещо прави. . . Вместо да делим нещата с квалификации и лични цели, че това било полско и католическо, а онова турско и казашко, трябва да свързваме, да съединяваме, спояваме и умножаваме". (Kijas, цит. труд, стр. 27).

Положителното отношение на Мицкевич към казаците на Чайковски не се намалява от факта, че техният командир е един потурчен поляк. Според поета Чайковски никога не е бил религиозен и не трябвало да се осъжда за това, че по политически съображения е променил вероизповеданието си. По-важен според Мицкевич е фактът, че отрядите на Садък имат народностен характер, а най-много радва поета онова обединение на разни народности и на първо място на славянските, осъществено в казак алая. То навярно е отговаряло в най-голяма степен на романтичната му вяра в мисията на поляците да поведат славяните към свободата. Не е бил само той, който е хранил тая вяра. Тя е намерила израз и в изработените още в началото на войната от княз А. Чарторийски „Основни принципи за формирането на полската военна формация при Турската армия", точка пета от които гласи: „Полша се издига като свободна и независима и подава ръка на снавянството." Мечтата на поета да види славянските народи свободни и равноправни членове на човешкото общество е вдъхновявала и Мицкевич-професора по славянски литератури в Collège de France и Мицкевич-редактора на „Трибуна на народите", и Мицкевич-организатора на полските легиони в Италия, тя го заставя и сега да счита своето заминаване за изпълнение на дълг в служба на Полша и цялото славянство.

Поверената на Мицкевич мисия е била впоследствие формулирана от княз Чарторийски по-широко. На Мицкевич се възлага да провери какво е политическото положение на южните славяни и по възможност да подпомогне организирането им против царска Русия и Австрия, като подкрепи у тях стремежа към създаване на съюз между свободните и равноправни помежду си славянски народи, в името на лозунгите на демократичния славизъм, изповядван по това време от руски, чешки и хърватски демократи. Официалната мисия на Мицкевич на Изток, както тя е представена на френското правителство, има литературно-научен характер. Поетът трябва да обиколи Цариград, Добруджа, Видин, Белград, Босна, Херцеговина, Мултания и Влашко, да посети научните заведения на християнското население в Турция и в крайдунавските княжества, да провери какво е преведено там от френската и западните литератури, да види как е организирано доставянето на книги от Франция и да издири антични и средновековни ръкописи, особено свързани със западноевропейската литература (Henryk Batowski, Mickiewicza misja naukowo-literacka w 1855 r., 1955 г., стр. 31, 37).

Княз Чарторийски, който желае да превърне заминаването на Мицкевич в политическа демонстрация на сближаване на поета с „Хотел Ламберт", изпраща заедно с него в Турция сина си Владислав Чарторийски, а в деня на тръгването урежда тържествена закуска, на която Мицкевич вдига тост: „За здравето на този, който днес на Изток е първият слуга на Полша, за здравето на Садък паша!" (Kijas, цит. труд, стр. 31).

Когато Мицкевич вдига наздравица в чест на командира на полка, който привлича всичките му мисли и мечти, Чайковски със своите казаци лагерува вече (от март 1855 г.) близо до Бургас и очаква изпращането на своята формация в Азия. Решението за отстраняването на казак алая от европейската територия е взето от турското командуване пак под натиска на Австрия. Садък заедно с първия си полк е готов да се подчини на тази заповед, но вторият — чисто полският полк — се бунтува. Също и Владислав

Замойски не вижда смисъл в пращането на полските войници в Азия и използува този момент, за да откъсне втория полк от Чайковски и да го прехвърли на английска служба. Цената на казашките полкове нараства значително в очите на Англия, откакто те стават предмет на австрийските интриги и протести, при това тя търси войници за понататъшното водене на войната и е готова да приеме всичките 1200 казаци. Но Замойски иска окончателно да се отдели от Чайковски и лесно успява да убеди английското правителство, че само вторият полк трябва да премине на английска служба, защото само той е чисто полски, докато в полка на Садък влизали разни славяни, поданици на султана. Разделянето на двата полка ще бъде единственото мъчително преживяване на Мицкевич в лагера до Бургас и ще събуди у него дълбоко негодуване и възмущение от постъпката на Владислав Замойски. Но когато на 11 септември 1855 г. Мицкевич, придружен от неотлъчния си другар Служалски и младия княз Чарториски, тръгва от Париж, той още не знае, че оная мисия, която е станала първопричина за пътуването му, скоро ще се окаже безпредметна.

На 22 септември поетът пристига в Цариград, където между другите посрещачи го приветствува и изпратеният от Садък атаман на казаците от Добруджа — Гончаров, като му поднася хляб и сол. Мицкевич е дълбоко трогнат от това традиционно славянско посрещане. Настанен от д-р Станислав Дроздовски, тогавашен главен агент на Чарториски в турската столица, в една влажна и празна килия в манастира на лазаристите, той не се оплаква, а дори е доволен, че по този начин може да подчертае пред полската емиграция своята политическа независимост спрямо младия княз Владислав, поканен да се настани във Френското посолство. Впрочем отношенията между Мицкевич и младия Чарториски са по това време вече доста хладни, а по-късно поетът съвсем открито ще критикува поведението на Владислав, който напълно поддържа Замойски. В края на краищата синът на Чарториски ще напусне Цариград, без да се сбогува с поета.

Мицкевич остава в турската столица само десетина дена. Тегли го към онези полкове, които в неговото поетическо въображение се рисуват с най-хубави краски. По време на своите срещи с полските емигранти той ги убеждава да се записват при Чайковски, „защото там има равенство, пълно равенство, служат там и поляци и украинци и българи и татари и евреи дори, а за партиите и не знаят.“ (Rozmowy z Mickiewiczem, XVI, стр. 448, цит. по Kijas, стр. 9).

На 4 октовмри 1855 г. Мицкевич, заедно със Служалски, д-р Дроздовски и Владислав Чарториски, заминава за Бургас. Те носят със себе си една пратка облекло за втория полк. Пътуват по Черно море с ирландския параход „Patrick“ (Б. Пенев, Мицкевич и българите, София, 1917 г., стр. 9), а когато на 5 октомври навлизат в Бургаския залив, капитанът на парахода вдига полското знаме (Jen. Zamoyski, ч. VI, стр. 172). И така поетът -изгнаник, син на поробен народ, вижда за пръв път българските брегове, изправен под свободно развято над него бяло-червено знаме.

Четиринадесет казашки сотни посрещат великия гост. Ето как описва това посрещане Чайковски в един непубликуван дневник, написан вече в края на дългия му живот (януари 1881 г.) и озаглавен „А. Мицкевич в казашкия лагер“[1] (Музеят на Мицкевич в България за юноши, над която понастоящем работи. Дневникът, написан обективно и не може да бъде смятан за исторически документ. Все пак при критичен подход и съпоставки с установените вече факти, той може да бъде използуван тъй добре, както например Иван Кр. Стойчев използува в ценния си труд „Казак алаят на Чайковски“ дори и повестта „България“ за установяване на редица факти.

[1] За съществуването на този дневник научих от изтъкнатия полски писател и голям приятел на България Леслав Бартелски, който използува някои данни, почерпени от този дневник в книгата си „Мадарският конник“ (монография за България), която ще излезе от печат през тази година, и в повестта си за престоя на Мицкевич в България за юноши, над която понастоящем работи. Дневникът, както и другите творби на Чайковски, създадени след неговото потурчване, не е написан обективно и не може да бъде смятан за исторически документ. Все пак при критичен подход и съпоставки с установените вече факти, той може да бъде използуван тъй добре, както например Иван Кр. Стойчев използува в ценния си труд „Казак алаят на Чайковски“ дори и повестта „България“ за установяване на редица факти.

кевич в Париж, Rkp. 876): „. . . една заран извикаха в лагера — „Пушек се вижда в залива!“ Полетяха казашките караули, а ние застанахме и гледаме; не се завръщат в тръс, а в галоп, а конете им така скачат, като че ли дяволът ги гъделичка по гърбовете. Казаците наведени към конските шии, като с огънчета светкат с червените си калпаци и със стоманените си сабли и викат: „Адам Мицкевич — младият княз Чарторински пристигнаха при нас!“

Адам Мицкевич! — се понесе из целия лагер и за миг казаците оседлаха и стегнаха конете си, а щом се чу тръбата, която зовеше за качване на конете, вече всички до един бяха ги яхнали, никой не закъсня, никой не липсваше.“

Че ентусиазмът при посрещането на поета е бил голям, в това няма никакво съмнение. Та нали тук е лагерувал още и вторият полк, съставен само от поляци, които с истинско вълнение приветствували своя велик поет. Не ще и дума, че и Чайковски, който дълбоко е почитал Мицкевич, е напрегнал всичките си сили, за да организира най-добре и най-хубаво както посрещането, така и престоя на Мицкевич в лагера и да му представи полковете си в най-благоприятна светлина.

Знамената се развявали, кавалерийски части минавали на хубавите си арабски коне, пъстрите цветове на униформите притегляли очите, а уланите на драгунския дивизион[1] особено радвали полското сърце на поета. След шумния Париж, Мицкевич дишал свободно сред просторните български полета. С истинско увлечение той участвува в лов с хрътки за зайци и сърни, който навярно му напомня за младежките му години в Литва, язди кон и нощува в палатка. Чайковски, голям любител на хубави коне, описва в дневника си с най-големи подробности коня, предоставен на Мицкевич, бил „с бяла грива“. Възседнал този кон, поетът взема участие във войнишките обучения на лов, във военните походи, него язди, като отива на разходка в Бургас, за да види „местните жители“ и „да подиша морския въздух“. На кон го рисува и Н. Суходолски в известната скица „Завръщане от лов. Мицкевич сред казаците на Садък“.

Мицкевич се записва в добруджанската сотня, наричана Журиловка. Носи сабля и пистолет на пояса „според предписаната форма“.

При всеки обед в лагера е свирел оркестърът на полка и пеели певци. Оркестърът бил съставен от евреи и цигани под диригентството на капелмайстора чех. Вечерта войниците от двата полка уреждали увеселения с музикална програма. Изглежда, че такива самодейни артистични прояви са били нещо обичайно в полка на Чайковски, защото жената на Владислав Замойски, която е придружавала мъжа си по време на престоя му в Турция и в българските земи, така пише за едно от тези тържества, на което е присъствувала в Шумен през май 1855 г.: „Най-хубавата част от програмата е следната: сотнята на нередовните казаци от първия полк пя казашки и украински песни, след това избираха най-добрите певци от двата полка и всеки пееше песни от различни части на Полша“ (Jen. Zamcyski, VI, стр. 146).

„Всред шумните им веселби и танци — пише Б. Пенев за Мицкевич и другарите му от лагера, с присъщата си проницателност — са се слушали едновремешните юнашки и любовни песни, които са будили у полските изгнаници патриотически спомени.“

„Тук — продължава той — в тая полска среда, приет тъй радушно, с толкова възторг, Мицкевич се чувствува още веднъж — за последен път в отечеството си“ (Б. Пенев, цит. статия, стр. 10).

И действително в писмото си от 25 октомври поетът пише: „В лагера на Садък цари ред или по-скоро бодрост и веселие. . . Войниците са много привързани към своя началник, офицерският корпус — това са избрани, редки хора. Всички сговорни и всички живеят братски. Техният дух и тон е далечен от грубата солдатщина и от салонната разпуснатост. Струваше ми се, че бях в скута на роди-

---

[1] „Драгунският дивизион носил форма по уландски образец“, Стойчев, цит. труд, стр. 38.

ната си (подч. от мен) и ако не беше внезапното ми заболяване, с мъка бих се откъснал от този лагер“ (Kijas, стр. 38).

Тези седмици, които е преживял Мицкевич на българска земя, са били несъмнено едни от най-хубавите в живота на този пилигрим „роден в робство, окован в пелени“. „Господин Адам е много щастлив“ — съобщава приятелят му Служалски в писмото си до балдъзата на поета Зофия Шимановска (Kijas, цит. труд, стр. 33).

Обаче в казашкия лагер Мицкевич се е чувствувал не само като в родината си, но и като в една общност на свързани с братски чувства представители на разни народи. Поетът се радвал на интернационалния облик на казашкия полк, като поради краткотрайния си престой в него не е успял да съзре, че този облик е по-скоро резултат на случайни обстоятелства, отколкото на съзнателно обединение на хора с еднаква идеология и цели. Поетът се възхищавал и от царещата в полка на Чайковски пълна религиозна толерантност, която е била наистина един характерен белег на този полк. Поради недостатъчно задълбочените си наблюдения и повишено емоционално настроение той вероятно е виждал в казашкия полк на Чайковски реализирана в микроскопичен вид, в зародишна форма всегдашната си мечта за единство и братство на народите. При това е имало наистина и реални предпоставки за създаване на подобна илюзия.

Ярко международният характер на първия полк по време на гостуването на Мицкевич се изтъква в дневника „А. Мицкевич в казашкия лагер“ със следните думи: „Първият редовен полк. . . беше сбор от доброволци от всякакви славянски и неславянски народности, които на брой възлизали на 31 и затова турците го наричали „отуз бирами“ (31)[1] — имахме абсинец, негри, араби, шведец, холандец, а дори и един германец на име Cottlieb Ganz“.[2]

Това, което е пленило поета, е било несъмнено народното изкуство на разните нации, което се проявило в разните самодейни изпълнения на войниците на Садък.

Ето как описва Чайковски в дневника си едно уредено в чест на поета тържество, което наистина прилича на един малък международен фестивал:

Пиротехникът Копецки е подготвил по много остроумен начин ракети, навсякъде са били накачени знамена на разни славянски народи. „Имаше танци: казак, краковяк, бариня, българско хоро, сръбски военен танц с извадени сабли и сечене на въздуха в такт, мазурка, унгарски чардаш, немски валс, изпълнен соло от Ganz.“

Пили са след това българско вино „сливенско шумящо и нешумящо — българският нектар, с който се е черпил Атила, божият бич, когато със своите хуни-вулгари (Bulgari) е яхвал коня и викал: Рома! Рома![3]

Особеното по харектера си тържество е затрогнало Мицкевич — по думите на Чайковски — чак до сълзи и той бил казал: „Това са най-хубавите мигове в живота ми.“ „Всички прегръща и целува и обратно — всички отиваха при него да получат целувката му. Староверци, разколници, католици, православни — дори евреите-казаци.“

В чест на Мицкевич са били устройвани и спектакли. Казашкият полк е притежавал „театрална трупа, съставена от трима непървостепенни артисти, навярно фигу-

---

[1] „Друго название (на казак алая б. м.) — пише Стойчев — употребявано на подбив, е било „отуз бир“, т. е. 31, защото съставът е бил сбирщина от много народности“, цит. труд, стр. 17.

[2] В края на 1853 г. — пише Стойчев — Чайковски имал събрани в Цариград само стотина души: власи, унгарци, евреи, сърби, черногорци, италианци и главно българи. По-късно се почнало приемането от всички народности: цигани, абисинци, араби и т. н., цит. труд, стр. 27.

[3] Чайковски е поддържал теорията за татарския произход на българите. В „Moje wspomnienia o wojnie 1854 roku“ той пише: „Българите не са от славянски род, а от татарски, това са хуни, тази несравнима езда на Атила „божия бич“, но така пославянчена, че по-добри славяни от тях е трудно да намериш, а може би и не ще намериш“.

ранти от Московския театър: Козаков, Вйежулин и Шпатов, балетмайстора Любич и хумориста Жолтухин — и петимата изпратени за политически престъпления на служба в храбрия нижнегородски драгунски полк в Кавказ; те са избягали оттам и се намериха в 1854 г. при казаците. Веднага след пристигането им започнаха да уреждат театрални представления. Декорите, облеклото и всички театрални атрибути, в началото много мизерни, с помощта на българите, а дори и турците, които масово идваха от околността на представленията, бяха доведени до степента на приличен вид и вече Мицкевич е заварил театъра в доста добро състояние."

Езикът, на който са говорели артистите, е бил украински диалект от Добруджа, най-близък до диалекта на Днепърска Украйна. За основа на интермедията са послужили песните за Стенка Разин, Ермак, а за българите били поставяни походът на Атила срещу Рим и св. Геновева. Главната драма носела наименованието „Удалий" — инсценирано предание за пълководеца Ермилов — покорител на Кавказ. Представленията били разнообразявани с балетни танци, изпълнявани от Любич, и фарсове — от Жолтухин.

Напълно чужд на всякакъв шовинизъм, Мицкевич се радвал на това изкуство, както и на ловкостта на кавалеристите и на умението на войниците да владеят оръжието. Най-голямо възхищение са будили у поета българите поради тяхната снажност, сила, бодрост, смелост и отлична войнишка стойка. (Този факт е изтъкнат не само в „Дневника", но и в „Казачеството в Турция" и романа „България" от Чайковски.)

Преди да замине от лагера, Мицкевич се погрижил за уреждане на синагога в лагера, навярно във връзка с плановете му за създаване на цял еврейски полк под командуването на Садък.

След повече от двуседмичен престой на българска земя Мицкевич се завръща в Цариград. Тук той попада изведнъж сред полската емиграция, измъчвана от мизерия, обезверена, разединена от раздори и сплетни. И у самия него се събуждат разни съмнения и тревожни мисли. Едва сега поетът започва да си дава сметка колко мъчно преодолими са антиосвободителните тенденции на Турция по отношение на южните славяни, както и за някои обезпокоителни прояви в характера на началника на казаците — Садък — на първо място неговата мнителност и болезнена амбициозност.

И все пак дори в деня на смъртта си на 26 ноември 1855 г. сутринта поетът е твърдял, че „предпочита да бъде писател в някой полк на полските казаци, отколкото канцелярист във френски институт." (Wl. Mickiewicz, Żywot A. Mickiewicza, IV, стр. 450, ц. по Kijas, стр. 47).

Времето, прекарано в казашкия лагер край Бургас, е вдъхнало на поета нова надежда, която не е угаснала и до последния час от живота му. Той не дочаква края на Кримската война, а заедно с него и рухването на мечтите си за близкото освобождение на Полша и славянските народи.

На тази земя, където е прекарал едни от малкото си щастливи дни — близо до морския бряг, се издига паметник с издълбан надпис:

„Велик полски поет и революционер, борец за свобода и славянско братство."

„МЕЖДУСЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ“

Петко К. Атанасов

Неотдавна излезе от печат сборникът „Междуславянски литературни взаимоотношения“[1] (том втори), издание на Института за литература „Т. Г. Шевченко“ при Украинската академия на науките, който е продължение на книгата под същото заглавие, отпечатана през 1958 г. От уводните бележки съм сборника узнаваме, че занапред изданието става периодично. Това не може да не радва и българските слависти, които работят в областта на българо-украинските отношения, тъй като целта на сборника е да осветлява и връзките на украинската литература с литературите на всички славянски народи. Книгата се състои от три раздела: Към 100-годишнината от смъртта на Т. Г. Шевченко; Към 150-годишнината от раждането на Ю. Словацки; Из историята на литературните взаимоотношения; Развитие на съвременните славянски литератури.

Първият раздел започва със статията „Шевченко и Шафарик“ от Е. П. Кирилюк. Упорит в издирванията и на най-малките подробности за живота и творчеството на Шевченко, авторът ни запознава накратко с интереса, който Шафарик проявявал към украинския фолклор, език и литература, намерил отражение в неговите капитални изследвания „Славянски древности“ и „Славянски народопис“. Симпатиите на големия чешки учен към Украйна и нейната култура, отрицателното му отношение към панславизма на руския царизъм и колониалната политика на Австроунгарската монархия спрямо чехи, словаци, хървати, словенци, поляци и украинци привличат вниманието на украинския поет-революционер. „Такъв прогресивен човек — пише проф. Кирилюк, — не е могъл да не възхити Шевченко.“ И когато украинският поет написва поемата си „Еретик“ („Ян Хус“), той я посвещава на Шафарик и изпраща лично своето „Послание“ („Посвещение)“ на бележития чех. В статията си Е. П. Кирилюк между другото разглежда и приноса на видния украински филолог Ос. Бодянски, насочил Шевченко към съчиненията на Шафарик. Авторът изказва освен това предположението, че Бодянски е запознал поета с ръкописната студия на българския си ученик Спиридон Палаузов — „Иоанн Гус и его последователи“ (1845), послужила, според някои изследователи, на Шевченко за основа при написването на поемата „Еретик“.

В същия раздел са поместени изследванията „Н. С. Лесков и Т. Г. Шевченко“ от Т. П. Заморий и „Т. Г. Шевченко в преводите на А. Харамбашич“ от И. П. Юшчук.

От статиите по случай 150-годишнината на полския поет Юлий Словацки заслужава внимание тази на И. П. Смолий за мястото на древния украински град Кременец в живота и творчеството на Юл. Словацки.

В последния раздел на сборника са включени 15 изследвания, рецензии и библиографии, между които „Мария Конопницка в украински преводи“ (Т. И. Пачовски), „Към въпроса за връзките на М. Коцюбински със западнославянските литератури“ (М. С. Грицюта), „Украйна в произведенията на чехословашките писатели“ (В. И. Шевчук), „Балканските събития от 70-те години на XIX в. в творчеството на М. Старицки“ (В. К. Зайцев) и др. В раздела са застъпени и изследвания из областта на украинско-българските литературни отношения. На първо място тук е статията „Стихотворенията на Христо Ботев, преведени от Пабло Тичина“ на В. А. Захаржевска. Като говори за значението на Ботевата поезия, отразила демократичните и революционни традиции на българския народ, рецензентът цитира изказване на Максим Рилски, в което Ботев е поставен в редиците на „предшествениците на новото, днешно славянско

---

[1] Міжслов'янські літературні взаємини. Випуск другий. Видавництво Академії наук Української РСР. Київ, 1961.

движение“ редом с Пушкин, Мицкевич и Шевченко. Преди да пристъпи към разглеждане приноса на П. Тичина, В. А. Захаржевска се спира на първите украински преводачи на Хр. Ботев — Павло Грабовски и Владимир Сосюра, както и на интереса на Ив. Франко към поезията на нашия велик възрожденец.

България и българският народ заемат значително място в дейността и творчеството на видния украински поет Павло Гр. Тичина[1]. Посетил на два пъти нашата страна, обикнал искрено българите и българската литература, Павло Тичина става един от най-ревностните популяризатори на нашите успехи в областта на културата и изкуството в братска Украйна. Особено големи са заслугите му като преводач на Христо Ботев[2]. При работата си върху рецензията В. А. Захаржевска групира произведенията на Ботев съобразно идейно-тематичното им съдържание — обществено-политическа и революционна поезия, сатирични стихотворения и хайдушки цикъл. Според нея преводаческото майсторство на П. Тичина най-ярко изпъква в превода на Ботевата революционна поезия („Борба“).

През 1959 г., макар и с голямо закъснение, българският читател получи том I от Антология на украинската поезия („Украинска класическа поезия“), издание на „Български писател“[3]. С това на нашата литературна общественост беше дадена възможност да се запознае по-нашироко с богатото и разнообразно класическо наследство на украинското поетично слово. На това издание е посветена рецензията „Антология на украинската поезия в България“ от Б. И. Галашчук. Авторът на рецензията изтъква, че съставителите на книгата са избрали най-хубавото из украинската предоктомврийска поезия, в която са отразени историята, животът и творческата сила на украинския народ. На рецензента прави впечатление, че биобиблиографските бележки са придружени със сведения за връзките на някои автори с България, с българската литература (Т. Г. Шевченко, Ив. Франко, Л. Украинка, П. Грабовски, М. Старицки). Общата преценка на преводите е, че те са направени „много добре, с истинско поетично вдъхновение, с дълбоко разбиране основната идея на оригинала“. С особена похвала се изказва той за преводите на Димитър Методиев (Шевченко и Ив. Франко), които „имат голяма художествена ценност“, на Стоян Бакърджиев, сполучил да предаде „волевия, мъжествен характер“ на поезията на Леся Украинка, на Анастас Павлов, проявил истинско майсторство в работата върху знаменитото стихотворение на Ив. Франко „Каменари“. Авторът сочи и някои недостатъци и пропуски в изданието. Така например, според него, би трябвало да се наруши практиката да се пренебрегват сполучливо преведени и публикувани в миналото произведения. В случая Галашчук е на мнение, че преводът на лиричното стихотворение „Садок вишневий коло хати“ от Шевченко, принадлежащ на Кр. Кюлявков, стои по-близо до оригинала в сравнение с новия превод на Дим. Методиев. Той смята, че трябва да се представи по-широко творчеството на някои поети — Шевченко, Грабовски, Л. Украинка, като при това препоръчва и творби от горните автори. Накрая Галашчук заключава, че направеното от българските поети е голямо, полезно дело.

От известно време нашите украински колеги все по-често застъпват в статии и изследвания въпроси за развитието на българската литература. Немалък принос в в това отношение представлява и публикуваният в сборника нов труд на Е. В. Шпилевая — „Съвременният български роман“. Статията е предшествувана от преглед на историческото развитие на българския роман, чийто основи е положил Ив. Вазов с „Под игото“. Авторката дава кратка преценка на творчеството на Антон Страшимиров, Елин Пелин, С. Загорчинов, Людмил Стоянов, Орлин Василев, Константин Пет-

---

[1] Вж. З. М. Грузман, Павло Тичина про Болгарію і болгарську літературу. „Міжслов'янські літературні взаємини“. Збірник статей. Видавництво Академії наук Української РСР, Київ, 1958.

[2] Христо Ботев, Вибране. Київ, Держлітвидав України, 1954.

[3] Антологията беше замислена още в началото на 50-те години.

канов, Крум Велков. Ел. Шпилевая подчертава значението на М. Горки, Вл. Маяковски и Ал. Корнейчук за творческия ръст на българските писатели във времето на реакцията (20—30-те години), за утвърждаването на социалистическия реализъм в българската литература. Преминавайки към разглеждане на българския роман след победата на народнодемократичния строй у нас, тя сочи творческите успехи на нашите писатели в разработването на теми за социалистическото преустройство на българското село (Ст. Даскалов, А. Гуляшки, К. Калчев, П. Вежинов), за живота на работническата класа у нас (Н. Маринов, Ив. Мартинов, Ем. Коралов, С. Нинов и др.), както и за събития, засягащи периода 1914—1944 г. Към отделна тематична група се отнасят историческите романи (трилогията на Дим. Талев, „За свободата“ от Ст. Дичев).

Във втората част, основна част на труда, се прави анализ на творби на такива изтъкнати наши романисти, като Г. Караславов („Обикновени хора“), Дим. Талев („Железният светилник“, „Преспанските камбани“), Дим. Димов („Тютюн“), А. Гуляшки („МТ-станция“), П. Вежинов („Сухата равнина“). Ел. Шпилевая не се ограничава само с обща преценка на едно или друго произведение, а в повечето случаи, излагайки идейното съдържание на книгата, дава характеристика на образите на главните герои, изтъква оригиналното в творческия метод на авторите. Така например, като разглежда романа „Обикновени хора“ от Г. Караславов, тя между другото пише: „. . .романът „Обикновени хора“ свидетелствува за значителните успехи на автора в художественото опознаване на човека. . . Като разкрива образа на героя, писателят преди всичко го показва във взаимните му отношения с другите хора, в бита, в ежедневните грижи и стремежи, като изтъква по такъв начин не само индивида, но и представителя на определена обществена среда.“ При все че в сюжета на „Обикновени хора“ да няма нищо оригинално (той, според авторката на статията, има много общо с главните сюжетни линии на драмата „Не бе съдено“ от украинския писател Мих. Старицки), със сложното преплитане на социално-психологичните си категории романът на Г. Караславов се отличава рязко от произведения с подобни сюжети на български, украински и други писатели.

В заключение Ел. Шпилевая отбелязва, че в българската литература никога не е имало сериозно проникване на упадъчни или формалистични направления и че тъкмо благодарение на здравите традиции в миналото нашата литература не е преживяла тежките сътресения и болезнени явления, изникнали в средата на 50-те години в полската, унгарската и китайската литератури. „Съвременната българска литература — завършва тя — изобразява широко и многостранно живота на българския народ през новия, социалистически етап. Тя се отличава с творческо разнообразие и художествено богатство, с високи социално-политически и морално-етични идеали. В това се състои главното ѝ достойнство и залогът за по-нататъшния ѝ разцвет.“

Небезинтересна е и публикуваната в сборника библиография „Българската литература в Украйна през 1945—1959 г.“ от В. А. Захаржевска. Тази библиография говори красноречиво за големите симпатии, с които се ползува българската литература в съветска Украйна, за безспорните успехи на украинските преводачи и издатели в популяризирането на нашата литература сред украинския народ и най-после — за непрекъснато растящите културни връзки между нашите две славянски страни.

Сборникът „Междуславянски литературни взаимоотношения“ е радостно явление в научния и културен живот на братска Украйна, огромно е неговото значение за разширяване и укрепване на литературните връзки между всички славянски народи.

СПОМЕНИ ЗА ПИСАТЕЛИ

Ангел Тодоров

КРУМ ВЕЛКОВ

Споменът за Крум Велков ме връща към далечната 1932 г., когато бях секретар на Софийската организация на Съюза на трудовоборческите писатели. (Други организации в страната тоя съюз нямаше, но ги бяхме замислили като групи на подрастващите литературни кадри и затова в „центъра" имахме „централно ръководство" и „софийска организация".) Имахме събрание в една от стаите на училището „Майка" (зад Съдебната палата). Тъкмо призовавах другарите да насядат и да започнем дневния ред, когато при мене, до трибуната, дойде Тодор Павлов с един непознат по-млад човек. „Запознай се с Кешиш Първан, — каза ми бачо Тодор. Това име си спомнях от няколкото разказа с тоя псевдоним в Бакаловото списание „Нов път" в 1924—1925 г. Оказа се, че Кешиш Първан е Крум Велков от Перник, който след изключването му от гимназията работил като шлосер и машинист и участвувал в Септемврийското въстание в 1923 г. в град Преслав. За това въстание той написал роман и сега го носеше — по препоръката на Тодор Павлов трябваше ние, тогавашните писатели-комунисти от актива на литературния фронт, да го прочетем и да намерим начин за издаването му. Прочетох го в близките няколко дни, прочетоха го Георги Караславов и други другари и всички бяхме единодушни, че романът е много добър. Решихме да го издадем като номер на библиотечката към нашия вестник „РЛФ".

Редовната цензура, като институт така да се каже, беше въведена в по-късните години — във времето, за което говоря, изчакваха да излезе ляво списание или вестник и тогава издаваха нареждане да не се пуска в продажба, докато не се получи разрешение от бюро „Преса" при Дирекция на полицията. Това правеха, за да могат да пратят в затвора редактора на вече излязлото, макар и неразпространено издание. За нашите книги нямаше и такъв „надзор", а конфискуваха някои от тях след излизането им често от самите книжарници. В печатниците обаче дебнеха агенти и като надушеха по-„опасна" книга, задигаха я още там заедно с писателя. Ние знаехме, че за книгата на Крум Велков, посветена на възхвалата на въстанието, има такава опасност, затова взехме предохранителни мерки. Печатахме я в малката далечна печатница „Нова литература" на нашите другари Райко Бъчваров и Ангел Георгиев (сега известен журналист), като им казахме да я набират в пълна тайна, между другия материал. Там тогава се печаташе Бакаловото списание „Звезда", на което аз бях уредник и фигурирах за пред полицията като отговорен редактор. Печатането на романа, при ония примитивни условия, продължи дълги седмици, Крум Велков в това време беше в София, често идваше в печатницата и проявяваше оправдано голямо нетърпение да види първата си книга. Спомням си как седяхме веднъж с него на една бала хартия, когато в помещението словослагателна влязоха двама агенти и по обичая си, без да поздравят или да кажат нещо, занадзъртаха по печатарските „каси". Крум ги гледаше навъсено, той беше нетърпелив човек и аз се боях, че ще скочи да ги изругае, с което би провалил цялата

ни работа, но той само стисна силно ръката ми и в тежкото му дишане чувствувах огромната му омраза към тия нахални насилници. Те видяха страници (ръкописни, както тогава пишехме) и от романа, но навярно ги взеха за материал от „Звезда“ и след две-три злобни закачки с Райко Бъчваров си отидоха.

Най-после книгата излезе — тиражът ѝ не беше голям, цялата се хвана в един пътнически куфар. На около сто метра от печатницата се намираше полусрутена турска стена — зад нея се криеше често агент. Имаше опасност той да види изнасянето на куфара и да го задигне. Аз, Крум Велков и младият писател Павел Поппандов, убит по-късно от михайловистите, стояхме край куфара като край дете, заплашено от вълк в гората. На няколко пъти Крум надзърташе през дворната порта за агента и накрай сърдито каза: „Все си е там!“ На помощ ни дойде една млада печатарка, руса, със сини очи. „Дайте, аз ще го изнеса през комшиите“ — каза тя. Така и направи — това бяха полузаградени дворни места, ако минеше някой от нас, комшиите биха ни гледали с подозрение и може би някой би обадил на полицията, но девойката живееше тук наблизо, познаваше се с хората и лесно премина от двор на двор. Ние я настигнахме на един уговорен ъгъл, взехме ценния товар — и полицията научи за романа едва след като беше разпратен по всички краища на България на настоятелите на пролетарския печат, а след това се яви и в някои книжарници.

Романът беше посрещнат много добре, Бакалов веднага написа за него рецензия в „Звезда“. Крум Велков, съвсем непознат дотогава като писател, стана едно от видните имена на нашата прогресивна литература. Той обаче не се включи в писателския ни прогресивен актив, защото живееше вън от София, където идваше само от време на време, а и изобщо нямаше вкус към по-прекия литературен живот. Ние имахме известни сборища, дето бяхме постоянно — клубове, кафенета, редакции — той не идваше в тия наши места, а като дойдеше в София, ни посещаваше по домовете и след това заедно отивахме в някое заведение, за да продължим до късно разговора. Но в тия разговори литературата обикновено отсъствуваше — Крум Велков се интересуваше и разговаряше по общите въпроси на нашето движение, както и по житейските въпроси. Ставаше дума например за така наречените „акции“, т. е. за трибуните, които пред неголяма група събрани по парола другари издигахме по улиците. „Не приемам тия акции — казваше той. — Съберат се двайсет-трийсет души, дигнат оратора, дотича полиция и почне да бие и стреля, а ние трябва да бягаме. Не мога да приема това — пред всеки полицай да обръщам гръб и да бягам, унизително е. Ако ще има борба и сражение, там съм, но така, след две-три думи да си играем на гонитба, не ми е по характера!“ Тия думи напълно отговаряха не само на характера, а и на външния му вид — беше със среден ръст, но набит, даже едър, и не напразно някои го наричаха „Мечката“. Но макар че не обичаше да говори за литература, той диреше дружбата на неколцината писатели, с които беше приятел, и понякога откриваше душата си като писател: казваше какво пише, пък, макар и доста пестеливо, току похвалваше нещо прочетено от творбите на своя събеседник. Очевидно литературно-творческите въпроси бяха дълбоко затаени в душата му, за да им даде израз само при особено разположение на духа, при най-близка другарска интимност.

Книгата му „Животът на Петър Дашев“ излезе едва в 1946 г., то тя беше написана много години преди това. В 1937-38 г., в онова време, когато никой от нас нямаше телефон, Георги Бакалов един следобед ми изпрати по човек бърза бележка — веднага да отида у дома му. Там заварих Крум Велков. — Нашият Крум — каза ми Бакалов — е написал нов роман, но с такова съдържание, че сега е абсолютно невъзможно да го издадем в България. Той иска да го препоръчам за издание на български език в Съветския съюз (в това време там издаваха много книги на български), но аз — продължи Бакалов — точно сега съм до секунда зает с моите речници. Затова двамата те молим — прочети го, напиши рецензия и аз ще се погрижа за останалото!

— За сега тоя ръкопис ми е единствен — обади се Крум — затова аз ще му го прочета, а след като тия дни си направя препис, ще ви го дам.

Двамата с Крум отидохме в моя дом; до късно вечерта той ми прочете романа си. Както сам ми обясни, имаше предвид терора и избиванията след Априлските събития от 1925 г., но прекия си повод бе взел от случай с опожаряването на къщата на един наш другар — лекар в Плевен, който загина в пламъците. Не мога да забравя тая наша вечер в къщи — Крум Велков беше станал рядко словоохотлив, след прочитането на романа седяхме до сред нощ, черпехме се и разговаряхме. Оказа се, че неучаствуващият в нашия литературен живот Крум Велков го следи редовно, той имаше рязко отношение по тогавашните литературни спорове, а и по творбите и проявите на нашите писатели. Думите му съм забравил, но помня основната му мисъл — че ние, писателите-комунисти, губим много време за литературни истории и отношения и че крайно време е да потърсим по-дълбока, по-жива, всекидневна връзка с работническия народ.

Съгласно поетия ангажимент, аз написах подробна препоръчителна рецензия за романа и я дадох на Бакалов; от него научих, че заедно с рецензията е изпратил чрез съветското посолство романа в Москва; по-нататъшната съдба на тая пратка не ми е известна, но исканото издание не излезе. Първо издание на тая книга беше това от 1946 г. в България.

Към края на 30-те години Крум Велков се насочи към историческа тема — тая за Ивайло. От примера с „Животът на Петър Дашев“ той знаеше, че на пряка съвременна тема книга от комунист тогава не можеше да се отпечата и, наред с другите съображения, и това го подтикна към историческата тема. „Темата е такава, че аз пак пиша като комунист“, казваше той и се огорчаваше от това, че за „Водителя“ не се явяваше никакъв отзив от нашите критици. Още след излизането на това негово произведение в 1940 г. аз написах рецензия, четох му я при едно негово идване в София, взех предвид някои негови съображения и я допълних, но при ония условия не можах да я публикувам; това направих веднага след Девети септември в „Литературен фронт“.

След Девети септември той продължи да живее в Белово. По едно време, по настояване на неговите софийски приятели, дойде да живее в София като секретар на Славянския комитет. Не идваше обаче — освен по някоя работа — в Съюза на писателите, нито пък в клуба на културните дейци (ресторант на бул. „Руски“), дето вечер се събирахме писатели, журналисти, художници и други. Пак като порано само от време на време ще се срещне, в дом или в забутано заведение, с приятел-писател, и току ще каже: — Не виждам тук какво да правя — ще се върна в Белово! И наистина се върна при своите любими беловски приятели, които го разбираха и обичаха. Когато при новите му идвания в София понякога се виждахме, той ми се оплакваше, че се гледа зле от някои тогавашни фактори, включително от Вълко Червенков, на драматизацията, която бе направил на „Водителя“. На тая драматизация се правеха различни спънки, по едно време беше разглеждана и в секцията на драматурзите, и така и не видя сцена или издание.

Няколко пъти, когато пътувах за Пловдив или другаде по същата посока, се отбивах с приятели при Крум Велков в Белово. Той имаше, макар и неголяма, но приветлива къща с градинка. В тия последни години от живота му литературните му планове бяха много. И в тях, и в разговора му имаше определена тенденция към старите славни революционни прояви на нашето, пък и не само на нашето пролетарско движение. Някаква особена романтика го беше обхванала — и като седяхме, при едно от тия мои посещения, пред прага на къщата му, в двора пред градинката, той най-неочаквано и изненадващо за мене и другите неколцина другари, с които бяхме там, каза: — Я да запеем някоя от старите. . . пролетарските. . .а? — И сам поде: „Работници, работнички. . .“ По едно време спря и каза: „Колко е хубаво:

„И знамето, червеното — свободно нека да се вей!“ Над нас се спущаше вечерният здрач. Когато си тръгнахме, някой каза в колата: „Някак тъжно пееше Крум — не е на добро!“ „Като пропее човек умира“ — каза друг, без да подозира какво вярно предсказание прави.

На 27 март 1960 г. пътувахме с две коли група писатели за Казанлък, дето трябваше да изнеса доклад за 70-годишния юбилей на Чудомир. В Белово предложих да се отбием да видим Крум Велков, макар че бяхме закъснели за нашия път. Някоч от другарите не бяха го виждали, знаеха го, както каза един — от христоматиите, но всички с радост приеха да посетим известния автор на „Село Борово“. Когато спряхме пред дома му, видяхме го да работи с лопата в ръка в къщната си градинка. Като ни видя, широко ни отвори вратата си. Ние обаче нямахме време за гостуване и казахме, че само му се обаждаме. Направихме пред дворната врата, на улицата, обща снимка, която сега се пази в архива на Съюза на писателите. Освен ние двамата с Крум Велков, на тая снимка, която е последната му с негови колеги-писатели, бяха старият му верен приятел Никола Ланков както и по-младите Петър Незнакомов, Васил Чертовенски и Тарас.

Не знаех, че го виждам за последен път. Само след двайсетина дни, на 18 април 1960 г., в нашия Писателски съюз дойде грозната вест за смъртта му. Цяла група писатели отидохме на погребението му в Белово. Той лежеше в ковчега за пръв път неподвижен, спокоен. Голям народ го изпращаше до последния му дом. А след това, когато в беловското заведение се събрахме на другарска поменна вечеря, селяни и работници ни разказваха колко им е близък и роден писателят. „Добър другар... паметен човек!“ — казваха те. И ние всички, присъствуващите там писатели, бяхме съгласни с народа, който и в Белово, и в цяла България пази добър спомен за големия писател-комунист.

МАРКО МАРЧЕВСКИ

През времето на „Наковалня“ и „РЛФ“ (1925—1934) ние, сътрудниците и редакторите на тия издания — нашият комунистически и антифашистки партиен актив — знаехме, че в Съветския съюз, така да се каже паралелно с нас, работи също така активна група български писатели: Георги Бакалов (който се върна в България в 1932 г.), Крум Кюлявков, Марко Марчевски, Петър Аджаров, Александър Кетков, Дмитрий Марков, Иван Мавродий, Цена Ташева, загиналите през време на култа Димитър Гачев и Александър Даскалов (автор на монография за Христо Смирненски) и други. Едни — емигранти, други — потомци на българите, които намират убежище главно в Южна Украйна през време на турското робство, тяхната група е отначало секция на Съюза на пролетарските писатели в СССР, а след това — на Съюза на съветските писатели. Основно средище на повечето от тях е Харков, дето в българската секция на укрдържнацмениздат излизат систематично на български език редица художествени и литературно-критически произведения. Оттам по различни пътища до нас достигаха някои от тия издания, сред тях — сборници разкази и повести от Марко Марчевски. Неговото име ни беше известно и от това, което ни разказваха Николай Хрелков, Димитър Хаджилиев и други приятели на Гео Милев. „На „Пламък“ редактор беше Гео Милев — ни казваха те — но издателско-организаторската и уредническа работа на списанието се вършеше от Марчевски; той живееше в нашия писателски актив, беше винаги на вечерните ни срещи в заведението „Луката“ (на ул. „Раковски“), във всичките прояви на нашия литературен фронт между Септемврийското въстание и Априлските събития от 1925 година.“

И ето — към края на 1933 г. Марко Марчевски (тогава 35-годишен) се върна в България. Ние знаехме предварително за неговото идване, беше ни съобщено по партийна линия, и на мене, като на писател и едновременно адвокат, беше възложено

да съдействувам за освобождението му от ареста (там попадаха в началото всички, които се връщаха от Съветския съюз) и за легализирането му. Аз се обърнах към Найден Николов, адвокат-комунист с голямо име на общественик и с добри познанства сред „официалните“ адвокати и той успя да вземе решение от прокуратурата, че Марчевски не подлежи на съдебно преследване; така нашият още непознат приятел излезе от Дирекцията на полицията. За престоя си в това мрачно заведение той написа разказа „Врабче“; Бакалов го помести в „Звезда“, за което книжката на списанието беше конфискувана.

Вечерта в самия ден на освобождението си нашият „съветски гост“ седеше в другарската ни компания, в дома на Никола Ланков. Дълго ни разказваше той за живота на българите-писатели в Съветския съюз, за самия Съветски съюз и ни повери, че е замислил нова книга — за своите осем съветски години: „Материалът ми е много, сигурно ще станат две книги“, каза ни той. Тия книги той написа и издаде в продължение на първите си две години в България (1934 и 1935) — „Осем години в Съветския съюз“ и „Утро над полята“; нарече ги (и така ги обозначи под заглавията) „романи“, макар че имаха очерково-мемоарен характер.

Повечето от нас в онова време имахме една или друга „втора“ (фактически — по обема на времето — първа) професия. Той стана професионален писател, но оригиналното му творчество не можеше да го издържа, напротив, трябваше да харчи пари, за да издава някои от книгите си, а литературният ни печат нямаше възможност да плаща хонорари. Затова работният му ден беше посветен главно на преводачество — една след друга излизаха книгите, които превеждаше, а се занимаваше и с издаването на разни речници и „енциклопедии“. Ето неговият „бит“, характерен за мнозина тогавашни писатели: събуждаше се сутрин, сядаше пред масата и няколко часа пишеше, превеждаше, към обед отиваше в редакциите на нашите издания — литературни и обществени, носеше материалите си, с които им сътрудничеше, коригираше шпалтите и пр.; там, около печатарските машини, се виждахме, за да се отбием след това в някой аперитив край неизменната маса на Людмил Стоянов, Николай Хрелков и други наши приятели; след обед — отново работа пред писателско-преводаческата маса; вечерта — събрания, литературни четения, срещи с читатели в читалища и др. и винаги — накрай — в „нашето заведение“, обикновено едно и също в продължение на дълъг период. Това бяха „задръстените кафенета“ (фактически питейни заведения, макар че в тях сервираха и кафе), за които пишеше Вапцаров в „История“. Там взаимно си разменяхме новините, чути по чуждестранните, особено съветското, радиопредавания, спорехме за политика и литература, — точно по Вапцаров — „късно през нощта си лягахме — с последните комюникета“.

В литературния живот, в нашите горещи спорове и борби Марчевски участвуваше активно. Освен своите разкази и повести, той пи́шеше много статии както по обществени, така и по литературни въпроси. По едно време издаде и цяла книга със свои статии по литературни въпроси, като специално ги писа за книгата, главно за да се защити против нападките, отправени му от разни страни по повод на неговата „Литературна енциклопедия“: тя по начало имаше компилативен характер, но по много наши автори и въпроси той изложи в нея своите възгледи, които тогава бяха и възгледи на партийния ни литературен актив.

Сега Литературният фонд изпраща на свои разноски за дълги срокове писателите по страната, за да „изучават живота“. Нямаше такова нещо едно време. Повечето от писателите бяха дребни чиновници и пишеха. . . след работно време. Когато Марко Марчевски реши да напише историческа повест за легендарния Калофер войвода, той известно време проучва материали в Народната библиотека, а след това — за да обходи самите места — си купи велосипед. Когато след две седмици се върна, голям беше смехът ни — и това беше тема на вицове в нашето кафене „Средец“, като го гледахме как ходи малко разкрачено: не беше свикнал той на

такова превозно средство! „Изглежда, че моят прякор Моряка трябва да се прехвърли временно на бай Марко“ — казваше шеговито Вапцаров и обясняваше, че така ходели моряците по клатещата се палуба.

Той не е известен като драматург, но имаше един период — към 1937-38 г. — когато беше хвърлил всичките си сили в театралния сектор. С няколко артисти — Атанас Христов и други — образува трупа, която даваше „леви спектакли“ на наемната за отделни вечери сцена на Свободния (сега — Музикалния) театър. За тая трупа той написа пиеса: комедията „Паметник на глупостта“ — и аз присъствувах на четенето ѝ пред артистите, в стаята на трупата в етажа над сегашния аперитив, наричан „Бамбука“. Една млада артистка четеше текста, от време на време Марчевски я прекъсваше, за да обясни нещо. Разказваше се за някакъв буржоазен дерибей, който организирал издигането на паметник по историческа годишнина, за да направи афера около изграждането му и за да мине за „културен“ пред своите съграждани. Поради нелепостта на паметника той е наречен от населението „паметник на глупостта“. Комедията не е печатана и не знам дали е запазен някъде ръкописът ѝ, след обиска, който беше направен на писателя от полицията като организатор на тоя „комунистически театър“; тогава за дълго време го интернираха и така се сложи край на театралната му кариера. Тая „кариера“ той поде отново след Девети септември — с пиесата си „Хайдути“ (1945 г.) и с участието си в драматизацията на „Митко Палаузов“.

Сега, когато стотици хиляди деца и юноши четат станалите много популярни негови повести, те срещат в тях редица хумористични ситуации, разнообразяващи и оживяващи стила на автора. Началото на тоя хумор е в деветосептемврийските му години — както в шеговития му разговор с приятели (особено с Димитър Хаджилиев, с когото много дружеше), така и в хумористичните разкази, които написа тогава и ги събра в книгата си „Заблудени овчици“. Също така читателят среща в тия негови повести и главно в романа му „Остров Тамбукту“ изобилни „научни данни“ — и те имат своята „предистория“. Тя се състои в преводите му на научни книги — от Лункевич и други, наред с художествените; в работата му за неговата „Философско-научна енциклопедия“ (1940 г.); даже поредицата от книги, които издаваше, беше нарекъл „Наука за всички“. И във вечерните разговори в нашите компании в заведения и по домовете ни той често минаваше „към науката“ — астрономия, физика, геология, история на човечеството и Вселената. . . Неведнъж го заварвах в печатницата „Майска роза“ (след Подуенския мост, до сегашния театър „Трудов фронт“) — в канцеларията на собственика бай Консулов се събираха неколцината печатари, някои с компасите в ръка, и слушаха захласнато как Марчевски им разказва за африканските джунгли, тигри и птици така, като че ли е бил там. . . Момчето от срещното кафене носеше едно след друго, на тенекиената си табла, кафета в големи филджани, а Марко разказваше и разказваше. . .(Там той печаташе своите речници и енциклопедии, а аз — моите стихове.)

Последните години на фашизма той прекара в лагерите — а когато над земята ни се дигна червеното слънце на свободата, с душа и сърце се включи в новия наш художествен живот. Дълго време председатулствуваше секцията на белетристите в Съюза на писателите, но най-активно заживя в средата на писателита за деца и юноши. Трудно се култивира писателският талант — Марко Марчевски навлезе в характеризиращата го, утвърдилата го като писател своя насока на 50-годишна възраст, в 1948 г., когато издаде детско-юношеския си роман „Партийна тайна“. Оттогава до края на живота му това беше основната му творческа дейност — до романа „Диарбекирски заточеници“, чиято първа част излезе през 1960 г. Налегнаха го обаче болести — и с намаления темп, с който трябваше да работи след първия си инфаркт, работата по втората част тръгна бавно; това беше последната му, много тревожеща го грижа, за която често говореше на своите приятели.

Когато през 1958 г. навърши 60 години, аз му предложих да напиша за него „весел репортаж“ във в. „Стършел“, където тогава работех. За тая цел се уговорихме

и един след обяд отидох в дома му на улица „Раковска“. Той седеше по домашен халат на малката кушетка в хола на апартамента, наливаше ми абсент, пушеше цигара от цигара и ми разказваше „куриозите на своя живот“, подходящи за моя фейлетон. Сред тях — такава „особеност“, че е роден във вторник и 60-годишнината му е също във вторник. „Това може да се напише само на шега — каза той — защото, както знаеш, ние сме хора на науката. А знаеш ли, като се криех след Априлския атентат, все сънувах едни сънища нощем, които много отговаряха на събитията в онова време! Чудех се как да си обясня това ненаучно положение, докато забелязах, че в стаичката ми имаше много саксии с цветя, особено едни качета с лимонени дръвчета — цяла нощ са ме тровили и оттам сънищата; изхвърлих тая растителност във вестибюлчето и засънувах весели работи напук на зловещите събития. . .“

После подробно ми разказа за пътуването си в 1950 г. с кораба „Вапцаров“ до остров Малта и Хайфа, за да събере наблюдения за романа си „Остров Тамбукту“. Корабът имал много по-дълъг маршрут и затова Марчевски се качил в Хайфа на една връщаща се в България гемия. Към остров Кипър — голяма буря, вълни — 4-5 метра, гемията се вдига и потъва надолу като треска — едва не потънали.

През същата 1958 г. Марчевски ми каза, че читалище „Иван Владков“ в град Дряново (близо до което е родното му село Марча) иска да организира юбилейна вечер за своя земляк, за 60-годишнината му, с предложение да участвувам с приветствено слово. Приех предложението и една сутрин група писатели — сред тях: Никола Ланков, Петър Аджаров, Кръстьо Генов и други — тръгнахме с коли за Дряново, заедно с юбиляра М. Марчевски. Посрещна ни поетът Атанас Смирнов, дряновчанин, който се беше погрижил за организирането на вечерта. Читалищният салон беше препълнен, след доклада на Кр. Генов и моето слово, спомени разказаха Петър Аджаров и други другари, накрай Марчевски благодари. Последва другарска вечеря в един дряновски ресторант, а после — вече късно през нощта — ние, софийските гости, отидохме в село Марча. Срещнаха ни, със семействата си, братята на Марчевски — Ганчо, шлосер във Вагонния завод в Дряново (следната 1959 г. той почина) и Рашко. Бяхме и в големия дом, който Марчевски си беше изградил в селото, с намерение да живее в него лятно време. Сутринта жената на Ганчо, Мита (техен син е поетът Марко Ганчев) сложи голямата селска трапеза; шеги, спомени от близките на писателя за детско-юношеските му години, а самият той в повишено настроение от облъхващата го родна сърдечност говореше неуморно.

В 1961 г. трябваше да срещна в Съюза на писателите, като един от неговите секретари в онова време, съветския толстоевед, директор на института-музей „Ясна поляна“, Александър Иванович Поповски. Звънах на Марчевски — да дойде на срещата, тъй като преподаваше руска и съветска литература във ВИТИЗ. След срещата в Съюза отидохме — неколцина души — с Поповкин и жена му, писателката за деца Поповкина, в кафе-сладкарница „Балкан“, дето продължихме нашия разговор. Поповкин — стар, но много жив човек — изрази голямото си желание да си сътрудничи с нас, българите, за да попълним „колекцията му с данни за връзките на Толстой с България — и ни покани да му гостуваме в Ясна поляна. „Когато сте в Съветския съюз по какъвто и да е повод — каза ни той — обадете ми се, аз ще дойда с колата да ви взема, за да поживеете известно време в Толстоевия дом! Така ще продължим традицията на Лев Николаевич, който много е другарувал с българи!“ — Оказа се, че е предстоящо пътуване на Марко Марчевски в СССР и се уговориха с Александър Иванович за такова гостуване. „А аз току-що си направих вила близо до София — каза му Марчевски — и ви каня, с жена ви, идното лято като мои гости!“ — Направихме пред мавзолея обща снимка с госта (последна снимка на Марчевски с писатели) и се сбогувахме с най-добри пожелания.

Марко Марчевски наистина отиде след това в Съветския съюз и оттам ми писа картичка, че Поповкин го е взел с кола от Москва, така че престоят в Ясна поляна

се осъществил. (Като избързвам напред искам да завърша разказа си за Поповкин: той ми писа след смъртта на Марчевски дълго писмо, с израз на изненадата и скръбта си, като прочел в съветския печат за смъртта на нашия общ приятел; и — какво съвпадение! — тъкмо се канех да отговоря на Поповкин, когато в „Литературная газета" прочетох некролог за смъртта му.)

В последните няколко години на живота си Марчевски имаше обичай да отива следобед, към 5—6 ч. в сладкарница „България", сред своя компания от приятели. Това не беше „нашето заведение", но специално, за да видим „нашия Марко" аз и Ланков няколко пъти се отбивахме там. При едно такова посещение той подробно ни разказа как е преживял — и надживял — първия си инфаркт. В безсъзнание го взели от дома му, за да го заведат в болницата. „Когато ме взеха от линейката пред пътната врата на болницата — каза той — и на носилка преминах двора, валеше ситен дъжд; от него отново дойдох в съзнание и си спомням, че си мислех в това време: още ще живея, защото имам още да пиша; и на ум си преповтарях плановете си за нови книги. . . но в това време отново изгубих съзнание."

На 10 април 1962 г. Никола Ланков съобщи по телефона за смъртта му — тоя път инфарктът излезе по-силен от писателските му планове. Събрани край бездиханния наш приятел, ние слушахме скръбния разказ на жена му. Преди обед той бил с Никола Ланков и с полския писател Йежи Лау (гост на нашия съюз) в радакцията на в. „Народна култура", след това обядвал в един ресторант с големия си син — Димитър Марчевски, талантлив кинорежисьор. Върнал се в къщи към един и половина, легнал си и чел нещо, но към 2 часа му станало лошо. Кризата приближавала, завели го в болницата „Пирогов". Вече там, в болничното легло, казал на жена си: „Знай, че аз няма да умра!" Към 4 ч. му станало много лошо, тя отишла да извика лекар. „Върнах се с него само след 2—3 минути — каза ни тя — но Марко вече беше умрял!"

КРУМ КЮЛЯВКОВ

Неговото име ми беше известно от страниците на хумористичния вестник „Звънар", който ние, видинските комсомолци-ученици, четяхме и пласирахме през 1924 г. и началото на 1925 г. (когато Априлският атентат и последвалият го разгром сложиха край за дълго време на целия ни трудов печат). Само месец преди атентата получихме книгата на Кюлявков „Хумористични разкази", изпратена от писателя на „пакети" до „настоятелите" на „Звънар" в страната, каквито бяхме и ние: това беше полулегално разпространение, с отбягване на книжарниците, отдето книгата би била конфискувана. Когато през есента на 1925 г. дойдох в София, той от месеци вече беше емигрант. По едно време, към 1928 г., в хумористичната страница на партийния ни всекидневник „Новини" (редактирана от Радевски), получихме по особен път разказ от Кюлявков и той излезе във вестника с един от безбройните му псевдоними. А след това, когато в 1930-31 г. бях във Франция, неочаквано получих от него писмо (адреса ми беше взел от Аплетин, който в Съветския съюз се занимаваше с чуждестранните литературни връзки и му бях писал за някои книги). Тъй като писма направо от Съветския съюз не можеха да се пращат в България, Кюлявков ме молеше да праща писмата си до мен във Франция, а аз в нов плик да ги препращам в България. Така между нас се установи кореспонденция — освен въпросните писма той ми изпращаше и съветски книги, а по едно време, в 1931 г. — стихосбирката си „Размахнати секири". После, след като се върнах в родината, тая връзка се прекъсна, но аз не забравих моя побратим по кореспонденция и към 1937-38 г. дадох за отпечатване в излизащия тогава наш хумористичен седмичник „Хоровод" един от старите разкази на Кюлявков, с гореща агитация пред другарите ми в редакцията, че той е другар на Смирненски и не трябва да го забравяме.

През 1940 г. Крум Кюлявков се завърна в България — тогава за пръв път го видях. Още първата вечер, когато заедно с жена си ми беше гост; той сърбаше шумно чая с коняк и с голямо въодушевление говореше за многобройните си литературни планове. „Книги. . .най-малко осем книги са в главата ми!“ — казваше той и така ги обясняваше и очертаваше, като че ли са вече излезли. От тях при ония условия можа да осъществи само една — „Весела антология“, в която събра много от хумористичните си творби, писани в продължение на години.

Живееше на една далечна улица в Конювица — и на няколко пъти в дома му правехме събранията на нашата писателска партийна организация (това можеше да стане в една стая, тъй като бяхме около десетина души). Но скоро, още в 1941 г., полицията го подгони и той трябваше да се укрива. Започна най-славният период в живота му — времето на отговорната му нелегална работа. Но и в това време не изпущаше перото, а пишеше — особено на страниците на в. „Заря“, пак с псевдоним; тогава на литературния фронт се бяха създали огромни трудности, засилиха се атаките от страна на реакцията — и той в редица статии по литературни въпроси отстояваше позициите на нашия фронт.

В литературната ни история недостатъчно е казано за гражданската еволюция на поета Емануил Попдимитров; през последните години на живота си той откровено застана на антифашистки позиции, говореше с жар за Съветския съюз и само преждевременната му смърт (1943 г.) и невъзможните условия за печатна проява попречиха на тоя стар символист да изяви в поезия и друго слово своите открити възгледи. При едно от моите посещения в дома му той ми каза усмихнат: „Имам важен гост — да отидем при него!“ Тръгна пред мене и за моя изненада ме заведе в кухнята, с изглед към една вътрешна стена в двора. Там седеше Кюлявков, когото не бях виждал от доста време. Разговорът се водеше тихо, но разпалено: Кюлявков искаше от Попдимитров да поговори с определени честни писатели от „буржоазната литература“: „тъкмо сега е време за широк фронт на всички патриоти!“ — казваше той.

За съжаление още не е написана история на „съпротивата“ (според популярния френски израз за борбата против фашизма) в нашия литературен живот. Тая история ще покаже, че Крум Кюлвков е в самия ѝ живец. Тук много могат да кажат и най-близките му хора на тоя фронт в ония години — Лозан Стрелков и Андрей Гуляшки. Кюлявков беше навлязъл с цялата страст на стар комунист в нелегалната работа. В кратката „ваканция“ между двете мои дълготрайни задържания в „червените роти“ (по своя характер — истински каторги), в началото на 1944 г. на ул. „Граф Игнатиев“, близо до „Витошка“, както бързах поприведен в студената здрачна вечер, внезапно за най-голяма моя изненада срещнах Кюлявков. С тъмни очила, с ръка в джеба на балтона си („там е револверът“, веднага си помислих), с посивяло лице и с бързаща, като че ли дебнеща походка, той беше истински тип на нелегален, излязъл за някаква много наложителна среща. Спряхме се само за няколко секунди — той ме попита дали адресът ми е тоя, който знае от по-рано, и каза: „Ще пратя да те извикат, трябва да се срещнем!“ Каза — и отмина. Само след няколко дена, като пълнех с пръст дървената количка в лагера на новата „черна рота“ и разговарях със Симеон Русакиев, който отвозваше пръстта на издигнатото от нас, неволниците, трасе на едно шосе, аз си мислех с умиление за стария другар Кюлявков: „Беше очевидно измъчен... но бодър!“

След Девети септември Крум Кюлявков зае отговорни места в нашия партиен живот. Въпреки това цялата му страст го влечеше към литературата — той се зае веднага с организирането на наш хумористичен седмичник, наред с ръководната си работа в одесеторената писателска партийна организация. Редакцията на предалия се на фашизма и словословещ бесните хитлеристи „Щурец“ беше опразнена, редакторите му се бяха изпокрили — ние с правата на пролетарската революция заехме тая редакция на бул. „Руски“ и там под председателството на Кюлявков обсъждахме въпроса

за името на новия седмичник. Той предлагаше упорито да го наречем „Смок свири на върба“ и аз и досега не съм на ясно шегуваше ли се или мислеше, че може да се нарече така. Приехме названието, което отговаряше на тогавашното бойно време — „Щурмовак“.

Имахме с него една обща любов — Пенчо Славейков. И той като мене още от юношески години беше запленен и омагьосан от вълшебния свят на „Острова на блажените“ — и даде израз на това свое увлечение, като насели тоя остров, след Пенчо Славейков, с нови поети, тоя път все кюстендилци: различните псевдоними на Кюлявков, към които той написа измислени биографийки и към всеки такъв образ-псевдоним сложи съответни свои хумористични стихотворения. „Съветският поет Семьон Кирсанов — каза ми веднъж той — чете, като летувахме заедно в един съветски писателски курорт, свои стихове, приписани според характера им на измислени поети. Всички го възхвалиха за голямата оригиналност, а като им казах, че още в 1910 г. нашият Пенчо Славейков има цяла такава книга, и той и другите много се заинтересуваха. „Но той е бил индивидуалист“, допълних аз. „Дай ни ти повече такива индивидуалисти“, обади се някой от тях.[1]

Новите наши години летяха — Крум Кюлявков живееше активно в литературата, изкуството (с портрети на Благоев и други) и политиката. Беше няколко години културен съветник в посолството ни в Прага, у нас се занимаваше с театър и преживя големи огорчения с няколкогодишното разтакане, преди да се постави, на пиесата му за Димитров, и по-дълго се застоя като ректор на Висшия институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“. Във връзка с моя служба известно време в апарата на Агитпропа на ЦК често бях в тоя институт, на събрания на партийната му организация, в разговори по разни въпроси на института с Кюлявков. Престижът му сред преподавателите и студентите беше голям — и при няколкочасови разпалени и взаимообвинителни разправии на такива събрания или активи, когато немалко обидни изрази и упреци се хвърляха от едного към другиго, Крум Кюлявков търпеливо слушаше и накрай вземаше думата. Всички стихваха, той започваше — така да се каже — отдалече, говореше за морала на новия художник, за големите комунистически задачи пред нашите художници и искуствоведи — за да се спре на конкретния спор, изроден често в караница. И аз виждах как страстите улегваха, лицата се проясняваха словото на стария комунист-художник даваше насока и одобряваше хората за творческа работа.

Във „Вечерни новини“ по времето на моята работа като редактор на тоя вестник, предложих на моите другари от радакцията Владимир Топенчаров и Тотю Белчев да се обърнем към Кюлявков с молба да ни пише редовно фейлетони. (Моето мнение е, че в разнообразното му и многожанрово литературно творчество главната и — бих казал по-заострено — истинската му сила е в хумористичната проза). Обадих му се по телефона — чух гласа му отслабнал, глух като изпод земя. „Болен съм, друже, зла болест ме бие — лазят ми тръпки, свестта ми се вие. . .“ — отговори ми той със стихове из нашия любим Пенчо Славейков. Веднага оставих другите работи и отидох у дома му. В стаята, в която го заварих, имаше два кревата — той лежеше

---

[1] Не знам дали има по-ранишни публикации на тия стихове на Кирсанов, но ги виждам в книгата му „Э т о т м и р“ (1958 г.) в цикъла „П о е м а н а п о е т и т е“. Тия поети, измислени от Кирсанов и представени с негови стихове (дадени като техни), не живеят на остров като Пенчо Славейковите в „Н а о с т р о в а н а б л а ж е н и т е“, но имат всички други техни признаци, плод на литературната мистификация. Интересни са имената им: Клим Сметанников, Варвара Хохлова, Андрей Приходко, Богдан Гринберг, Хрисанф Семьонов. Характеризирани са не с биографии, а с общо заглавие на всеки от тях — „П р и р о д н и я в л е н и я“, „Ш к о л с к и д н е в н и к“, „П о г л е д к ъ м в е щ и т е“ и др. Мистификацията е конструирана в уводно стихотворение, в което поетът Кирсанов съобщава, че е получил по пощата няколко „тетрадки“ със стихове от група поети.

на единия, завит с одеяло, но се изправи на лакът на ниската синя възглавница. „Много ме зарадва твоето предложение — каза ми той — отдавна ми е зажадувала душицата да пиша фейлетони.“ И — както говорехме — той стана, завит с одеялото, и — приседнал на края на кревата — продължи за други неща. „Не върви добре литературният ни фронт — каза той. — Създала се е у нас група от няколко души, които са взели всичко в ръцете си, не работят с големия писателски актив. Аз се чувствувам обиден, отхвърлен.“ И разговорът ни мина на конкретни теми — обиди и взаимни злепоставяния в нашия културен живот колкото щеш. . .. Но фейлетони Кюлявков се зае да пише — един след друг те се явяваха във „Вечерни новини“, докато го отвлякоха други задачи. Един от тия фейлетони беше за „шапката“ — кой, кому и кога сваля и как сваля шапка. . . наглед обща, безобидна тема, но един гражданин се почувствувал засегнат и написал до автора дълго оскърбително писмо; Кюлявков му отговори с много находчив нов фейлетон.

Към средата на декември 1955 г., както заседавах една сутрин в ръководството на Съюза на писателите, дойде записка, че Кюлявков — болен от известно време, в Правителствената болница във Владая — е много зле. Оставих заседанието и заедно с административния секретар на съюза Минко Чернокожев отидох в болницата. На 62-годишна възраст, прекарал живот в няколко етапа на нашето литературно развитие, още отпреди Балканската война, много видял и много преживял, старият писател-художник беше явно в последните си дни. Отиваше си един от малцината живи сподвижници на Христо Смирненски и Христо Ясенов, един от приятелите на Емануил Попдимитров, Николай Райнов и други наши писатели — един от особено заслужилите дейци на така важния и малко проучен период от първата половина на 20-те години. В леглото беше приседнал, главата му се тресеше непрекъснато, ръцете му трепереха. Беше обаче в съзнание — но какво съзнание! Той ме позна, нарече ме по име, каза ми два пъти: „Помниш ли. . .“ — искаше очевидно да ми припомни нещо, но нищо не можа да си спомни — и като в скоропоговорка каза: „тук има една служителка — идва до леглото ми и като ме вижда със затворени очи, иска да провери дали съм умрял и ме пита: „Отвъд ли сте?“ А аз скачам и й крещя: „Никога не съм бил отвъд — винаги съм бил на фронта на пролетариата, на пролетарския литературен фронт!“ — „Вие бълнувате, другарю Кюлявков, успокойте се — каза му сериозно придружаващият ни лекар — няма у нас такава служителка, тук всички също така служат на нашия фронт. . . легнете си, починете си!“ В това време издрънча телефонът — Кюлявков грабна така слушалката, като че ли чакаше да се реши съдбата му. Някой очевидно го питаше как е и даже в това състояние старият хумористнамери в себе си зърното на шегата: „Като. . . Марко. . . на Косово поле!“ — отговори той и като сложи слушалката, ни загледа с питащи, широки отворени очи. . . „Да си излезем, не бива повече да го безпокоим“ — каза лекарят — и след едно задавено „довиждане“, което фактически беше сбогом, аз се разделих завинаги с моя стар другар. Само след няколко дни край неговия ковчег, потънал в цветя, ние стояхме с наведени глави и обгръщахме с любов тая доскоро мислеща, жива, вдъхновена, борческа материя, тая малка, но така съдържателна точка в безкрайността.

ПЪРВИЯТ ТОМ ОТ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Институтът за литература при Българската академия на науките започна вече издаването на четиритомната „История на българската литература“. Ръководството на института се подготвяше от дълги години за това важно и отговорно дело. Той извърши голяма подготвителна работа. След обсъждане и широка дискусия беше приета една обща периодизация на нашата литература въз основа на важни и съществени белези, „присъщи на известните в историческото развитие обществено-икономически формации, тяхното определящо въздействие върху идеологията, а чрез идейната атмосфера и върху художественото творчество, както и вътрешните закони на литературното развитие“ (10). Историята на българската литература се разделя на три основни периода: 1. Стара българска литература — от IX век до средата на XVIII в. (написването на „Славянобългарска история“ от йеромонах Паисий Хилендарски); 2. Нова българска литература — от средата на XVIII в. до 9. IX. 1944 г., разделен на два подпериода: а. Литература на Възраждането — от средата на XVIII в. до 1878 г.; б. Литература от Освобождението до 9. IX. 1944 г.; 3. Литература през епохата на изграждане на социализма — от 9. IX. 1944 година до днес (10). „История на българската литература“ ще излезе в четири тома: за първия и третия период по един том, а за втория период два тома — по един за всеки подотдел.

Голяма грижа имаше институтът да намери подходящи литературоведи, които да се заемат с написването на отделните части в томовете. За първия том са ангажирани най-изтъкнатите и най-добрите наши специалисти по старата българска литература. Авторският колектив се състои от шест души (може би твърде голям) и е разработил материала по следния начин, посочен в съдържанието на книгата:

Емил Георгиев: „Наченки на писменост у славяни и прабългари“, „Кирил и Методий“, „Създаване на литературни школи в България през IX и X в.“, „Климент Охридски“, „Константин Преславски“ (23—127): Иван Дуйчев: „Йоан Екзарх“ (127—141) „Преводна книжнина“ (154—164), „Българската литература през XIV в. (с К. Куев — 267—285); Велчо Велчев: „Черноризец Храбър“ (141—154), „Богомилство“, „Богомилската книжнина“, „Презвитер Козма“ (193—242), „Григорий Цамблак“ (326—345); Петър Динеков: „Разкази и повести“ (164—178), „Българската литература през XI и XII в. “, „Литературният живот през XIII в. “(242—267), „Евтимий Търновский (285—308), „Българската литература през XVI в.“, „Поп Пейо“, „Матей Граматик“, „Българската литература през XVII и първата половина на XVIII в.“, „Йосиф Брадати“ (380—419); Боню Ст. Ангелов: „Апокрифи“ (178—193), „Българската литература през XV в.“, „Владислав Граматик“, „Димитър Кантакузин“ (349—380); Куйо Куев: „Киприан“, „Константин Костенечки“ (308—326), „Йоасаф Бдински“ (345—349).

Първият том е редактиран от проф. П. Динеков, чл. кореспондент на БАН (отговорен редактор), проф. Велчо Велчев и проф. Емил Георгиев. Общата редакция на четирите тома се извършва от Стойко Божков, Петър Динеков, проф. Пантелей Зарев, член-кореспондент на БАН, и проф. Георги Цанев, чл.-кореспондент на БАН. Към първия том има „Увод“ (5—10), написан от Г. Цанев, който е директор на Института за литература при БАН, и „Общи въпроси на старата българска литература“ (13—22) и „Заключителна глава“ (419

История на българската литература, I том, Старобългарска литература, Издателство на Българската академия на науките, 1962 г., стр. 454.

—424), написани от П. Динеков. На края е дадена „Библиография“ (425—439) и „Показалец на лични и географски имена, названия на църкви и манастири“ (439—451).

Още при четенето на първия том прави впечатление, че авторите и редакционните комисии са взели под внимание много неща от направените препоръки и внушения през време на няколкодневното обсъждане на ръкописа. Всяко предварително обсъждане на ръкопис има за цел да отстрани допуснати неточности, повторения, противоречия (особено при колективен труд), пропуски и т. н. Практиката ни показва, че в много случаи не се вземаха под внимание сериозни внушения и бележки. Трябва да подчертая, че при нашия случай обсъждането не е минало без полза: авторите са взели много неща предвид. По този начин се е получило сравнително поголямо единство при този голям колектив за книга от около 400 страници текст. Личните схващания на отделните автори по редица въпроси са изоставени. В повечето случаи са дадени осветления на фактите, които са или общоприети, или поне се смятат за най-вероятни от повечето автори при сегашното състояние на ръкописите и изворовия материал.

Авторите на първия том от „История на българската литература“ са поставени в твърде неблагоприятни условия по отношение на биографските сведения за отделните писатели. Това важи особено много за първите шест века(IX—XV). Малкото пък биографски сведения, които се намират в отделни жития, най-често носят легендарен характер. Откриването на вярното и ценното в тия случаи е мъчно и не винаги сигурно. Това е наложило на авторите да си служат често с предположения, да употребяват думи като „вероятно“, „по всяка вероятност“, „възможно е“ и подобни. В отделни случаи дори се злоупотребява с тази предпазливост (на стр. 127 в осем реда се среща два пъти думата „вероятно“ и един път „с голяма вероятност“). Авторският колектив във всички случаи е правил големи усилия, и то с успех, да гради животописа на отделния писател въз основа на съдържанието на неговите съчинения. Литературният анализ на съчиненията е служил и за извличане на биографски сведения.

По отношение на разпределението на материала по глави търпи възражение отделянето на апокрифите и богомилските книги в отделни глави. Разглеждането на богомилството в отделна глава (193—208) също не е необходимо за нуждите на една литературна история в среден размер. Много по-добре би било трите сегашни глави „Апокрифи“, „Богомилство“ и „Богомилската книжнина“ (178—221) да се обединят в една глава под наслов „Апокрифи“. Всяка богомилска книга е апокрифна и според определението, дадено в тома (178). Книгите с богомилски тенденции не се съгласуват с официалното църковно[1] учение за сътворението на човека, за целта и смисъла на живота, за края на света и т. н. При апокрифите обаче ще се отделят тези, които са с богомилски тенденции или навеи. Самото учение на богомилите е изложено твърде подробно и подхожда повече за една обширна гражданска история. За нуждите на литературна история тези подробности, сами по себе си дадени вярно и хубаво, са излишни. В това отношение авторите са постъпили правилно, когато са разгледали накратко исихазма, който е оказал не малко влияние върху нашата литература в по-късно време (стр. 271 и сл.). Йордан Иванов написа хубава и голяма книга за богомилските книги и легенди, без да се спира така подробно на богомилското учение. Той не един път подчертава, че разликата между апокриф и богомилска книга не винаги може да се прави. Затова той споменава за истински апокрифи, а другите са богомилски! Направеното деление на „апокрифи“ и „богомилска книжнина“ е твърде изкуствено и двамата автори (Ангелов и Велчев) често отнасят едно и също произведение към двата отдела! Без да цитирам всичките повторения, ще приведа само следния пример: „Твърде интересна творба е „Разумник“, който поради апокрифния си характер бе разгледан в главата за апокрифите“ (218). Все пак авторът разглежда тази творба на почти цели две страници, а при апокрифите (въпреки апокрифния си характер!) за нея се говори на непълна страница. Поне да не бяха двама автори на тези толкова близки по съдържание глави; повторенията в такъв случай биха били по-малко.

Колективното писане на книги винаги носи опасност от повторения и противоречия, щом колективът разпределя книгата на части и всеки автор пише своята част, както е в нашия случай. Затова в разглеждания том се срещат неуеднаквени места, излишни повторения и дори противоречия. Ще посоча

[1] Авторите употребяват почти само думата „църква“ сместо думата „църква“. У нас официално се говори и пише „Българска православна църква“, „Руска православна църква“, „Католическа църква“. Думата „църква“ се употребява по-рядко и то предимно със значение „храм“ или „църковна служба“.

само някои примери. Съчинението на византийския автор Евтимий Зигавин Δογματικη πανοπλῖα της ὀρθοδοξον πιστεως е цитирано три пъти: „Догматично всеоръжие“ (208), „Догматично въоръжение на православната вяра“ (266) и „Догматическо всеоръжение на православната вяра“ (297). Авторите можеха да се съгласят с един превод на това известно съчинение. Според мене най-правилен е последният превод. Същото е станало и с името на византийския автор Георги Амартол. Името на гръцки се пише Αμαρτωλός и според старогръцкото произношение се изговаря „Хамартолóс“, а според византийското — „Амартолóс“. Едни от авторите приемат първото четене и пишат Хамартол (223), а други приемат с право византийското четене (щом пишат Зигавин, а не Зигабен) и пишат Амартол (167, 404). „Константиновата правописна реформа (нарича се още ресавска редакция по името на Ресавския манастир, гдето се предполага, че Константин е работил“. . . (320) пише един от авторите, но това вече е казано от друг така: „Ресавска редакция (по името на Ресавския манастир, гдето се предполага, че е работил Константин Костенечки)“ (284). Когато авторите говорят за последните дни на патриарх Евтимий, те не са еднакво категорични за мястото на неговото заточение. П. Динеков пише: „Най-вероятно е, че той е прекарал последните си години в Бачковския манастир, където е починал към края на XIV или в първите години на XV в.“ (289), а К. Куев пише съвсем категорично: „В края на XIV или в началото на XV век той (Константин Костенечки) отива в Бачковския манастир да се учи при заточения там патриарх Евтимий. Но когато пристигнал в Бачково, Евтимий току-що е починал и той останал при неговия ученик Андроник“ (315). В случая категоричността на Куев има по-големи изгледи да се утвърди за окончателно мнение по този въпрос. „Проглас към евангелието“ се смята за произведение на Кирил, брата на Методий. За това са дават и доказателства (58). Но Велчев не е уверен в това и пише „по всяка вероятност негово (на Кирил) съчинение“ (152). „Болонският псалтир“ е изброен между литературните паметници от XIII век (260), но на стр. 247 е дадено клише от текста на този паметник с надпис „Болонският псалтир от XII век“. Специалистите знаят, че този старобългарски писмен паметник се намира в университетската библиотека на италианския град Болоня. От една приписка към ръкописа се вижда, че са го писали монасите Йосиф и Тихота при цар Асен. Понеже не е определено точно при кой от двамата Асеновци, то може да се смята, че паметникът е от XII век, ако и писан при Асен I, или от XIII век ако е писан при Асен II. Дори някои смятат, че е писан след 1230 г., когато Охридската област е била вече включена в пределите на българската държава (К. Мирчев, Историческа граматика на българския език, 1958 г., стр. 14—15). В разглеждания том обаче са посочени двата века без всякакво обяснение. Пък не може в една книга да се приемат за еднакво възможни и двете дати. Няма единство и при писането заглавията на книги и литературни произведения. Едни ги поставят в кавички като „Шестоднев“, „Небеса“ (137), но други не ги поставят в кавички като Шестоднев (90), Проглас към евангелието (57) и др. Дуйчев често членува заглавията и пише „Шестодневът“ (134), дори „Богословието“ или „Небеса“ — първото членувано, а второто нечленувано, макар да се отнася за една и съща книга, казано малко съвременно.

Авторският колектив отбягва да цитира съчинения, студии, извори и др., за да потвърждава свои схващания и твърдения. В. Велчев прави изключение в това отношение, понеже най-много цитира автори. След него е Б. Ангелов, който също посочва под линия литература и извори. И двамата обаче в редица случаи не посочват използуваната литература, която критикуват или приемат. Този начин на работа придава на тома популярен характер, което не отговаря на фактическото положение. На много места има изрази като „Както мислят някои видни руски слависти“ (46), „Едни изследователи виждат в кирилицата. . .“ (46), „Неоснователен е скептицизмът на някои“ (70), „Докато едни автори отнасят появата на произведението към 30-те години на XI в., други правят усилия да пренесат неговото възникване в началното десетилетие на XIII в., свързвайки го с известния събор на цар Борис против богомилите от 1211 г. Повечето автори обаче отнасят произведението на Козма към последната трета на X век. Към това време е живял и презвитер Козма (222), „Преобладаващо мнение в науката е, че произхожда от известния род на Кантакузиновците“ (373) и на много други места. Във всичките тези случаи не е посочено кои са тези „едни“, „други“, „повечето учени“, не е указано къде е писано по тези въпроси и т. н. Читателят трябва да вярва на авторите и да не може лесно да направи справка, когато се усъмни в нещо или пък има друго мнение по известен

въпрос. Дадената непълна библиография на края не освобождава авторите от задължението да цитират по-важните съчинения в тези случаи. Аз не правя упрек на авторския колектив, че не знае съчиненията и че не може да ги цитира, а изтъквам само несполучливия метод, усвоен в това отношение.

Особено бие на очи непосочването на изворови цитати, които са твърде важни за една или друга теза. На стр. 203 е цитирана известната византийска писателка Ана Комнина, но не е посочено къде се намира това място в нейната книга „Алексиада". Дори името на съчинението не е посочено. На друго място има такъв цитат: „Самите византийски източници твърдят, че бирниците „събличат и оголват клириците, преброяват пàриците изтънко, земята измерват по скоковете на бълхата, за да растат сега по нея тръни и бодили, а народа секат и режат на късове" (242). Няма никаква посочка за този византийски автор, а той е известният охридски архиепископ Теофилакт Български. Извадката е от неговите писма, издадени на времето си от Българската академия на науките, преведени и коментирани от митрополит Симеон Варненски. Когато се говори, че в „Краткото Климентово житие" има известие за покръстването на българите и княз Борис, изтъква се много добре, че такъв надпис е намерен при с. Балши, но не се дава нито едно изследване върху този надпис. Трябваше да се цитира поне Йордан Иванов, който дава клише на надписа и подробна библиография за неговите издания (100).

Е. Георгиев съобщава, че двете жития на Кирил и Методий са известни „по много преписи от XII в. насам" (70). Наистина преписите са много, но са по късни — от XV век насам, а не от XII. Това поне важи в абсолютна мяра за Кириловото пространно житие. След това авторът продължава: „Може да се смята за доказано, че са възникнали още в Кирило-Методиевата епоха: Кириловото житие е написано в първото десетилетие след Кириловата смърт, а Методиевото житие е написано наскоро след смъртта на Методий" (70). И на други места се срещат такива скокове: отначало се изказва нещо като вероятно и възможно, а след това се смята за факт и върху него се гради цяла теория или ново мнение. Например на стр. 33 се казва: „По всяка вероятност т. нар. сарацинска мисия, в която участвува Кирил, представя византийска мисия, отправена при сарацините за сключване на примирие и за размяна на пленници. Кирил е бил включен в мисията като владеещ чужди езици." Изворите не дават никъде такива сведения и затова и последното изречение трябва да си остане като предположение, а не като факт.

Съчиненията от времето на старата българска литература са писани на език, който е вече твърде далече от съвременния ни литературен и говорим език. Затова те не са понятни за днешните читатели, освен ако са изучили добре старобългарския език. Това налага да се превеждат старобългарските писмени паметници. По същия начин постъпват и съвременните гърци, които превеждат всичките литературни произведения от класическия период, писани на старогръцки език. Авторският колектив на разглеждания том обикновено дава цитатите в превод. Само понякога се дават кратки старобългарски изречения, словосъчетания и заглавия на съчинения от Ангелов, Георгиев, Динеков и Куев. По-дългите и по-трудните се придружават и с превод в скоби (311, 320, 400, 415 и др.). Преводите са правени от авторите или са взети от по-стари преводи. В. Велчев на няколко места посочва, че преводите, цитирани от него, са взети от превода на В. Сл. Киселков (336 и др.) Трябва да изтъкна, че общо взето преводите са точни, ясни и литературни. В отделни случаи има малки неточности, известна грапавина поради буквално превеждане. Например не е хубав превод „трудове и потове" (338), защото думата „пот" в тази литература се употребява предимно с преносно значение „подвиг", „усърдие", „труд" и подобни. Преводът „малки и велики" (370) е вместо „малки и големи", както подсказва ясно целият контекст. Не е сполучлив преводът на старобългарската дума „срака" с „далматика" вместо с „одежда" или „багреница" (138), защото думата „далматика" е латинска и неизвестна у нас. Освен това тя има повечето стеснено значение за богослужебна дреха на католически свещеник. Не зная от къде е взет цитатът „Всеки съвършен дар и всяко добро желание иде „отгоре" (224), но оригиналът не е така. Тези думи са от една литургийна молитва, написана на гръцки: Πασα δοσις αγαθῆ καὶ παν δώρημα τέλειον υφοθεν.

На църковнославянски тя е преведена „Всякое деяние благо и всякъ даръ совершен свише есть". Не ми е известно дали това е някакво променено още от Козма разночетение, или пък е станала грешка при преписването. Оригиналът обаче е този, който посочих на двата езика. В някои случаи оригиналът е твърде тежък и мъчно се превежда на български. „Защото всички се отклонихме от тебе: едни в еретичество, други в грабеж, други във вражда, други в блудство,

други в клевети и братска ненавист, други в гордост и леност, други в пиянство, в беззаконни игри и в други грехове“ (222). Това често повтаряне на думата „други“ не е съвсем гладко за ухото, макар че има стилна фигура анафора. Би трябвало да се разнообрази преводът с изпускане на отделни места думата „други“ и със заменянето ѝ с „трети“ и подобни. Като необработен превод се явява следният пасаж: „Тук са засеяни много лозя, като никъде другаде без голям труд както в тази страна, с изобилни семена, градини и плодове. Но тук съществува съгласуване между изворите на реките, кладенците и пределите един към друг, сходство в красотата, сякаш един друг тези предели превъзхождат по красота и плодородие“(321).

Понеже говоря за преводите, смятам, че тук е мястото да подигна един въпрос, който изниква сам от себе си при четенето на първия том от „История на българската литература“. Авторите разглеждат отделните съчинения, като презумират, че всеки читател има точна и ясна представа за обема на всяко произведение. Затова по правило не се дават сведения за ръкописите, за тяхното състояние, за тяхната големина, за обемността на съчиненията. Като изключение Б. Ангелов дава известни сведения в тази насока за съчиненията на Владислав Граматик, като ги нарича огромни, посочва броя на листовете на всеки ръкопис и т. н. (364, 366, 367, 368), но това не е достатъчно. Твърде малко съвременни читатели знаят колко е голямо например съчинението на Храбър „За писмената“, или „Пространното житие на Кирил“ и т. н. Петър Динеков пише, че „Житие на св. Никола Софийски“ е най-голямо по обем от всичките старобългарски жития (397), но твърде малко читатели, за да не кажа никой (извън специалистите), могат да си представят каква книга ще представлява това житие или житието на патриарх Евтимий, на св. Иван Рилски и т. н. В това отношение книгата търпи критика. Авторският колектив дори не е намерил за необходимо да даде пълна библиография на преведените старобългарски съчинения, за да улесни любознателния читател при желание да прочете нещо. Да не говорим, че не са дадени изданията на текстовете. Дадените интересни сведения за отделни случаи не изкупват пропуска. В случая имам предвид сведенията за „Солунска легенда“ (249), от които читателят узнава, че този литературен паметник е бил издаден за пръв път от Йордан х. Константинов Джинот през 1856 г.

В тясна връзка с преводите на старобългарските съчинения стои и въпросът за издаване на един корпус на старобългарската литература, който да обхваща всичките известни досега съчинения. Голяма част от произведенията на старобългарската литература са издадени в чужбина, а само някои са издавани у нас („Синодик на цар Борил“, „Беседата на Козма“ и други). Издаването на такъв корпус е отговорна и тежка работа. Тя е улеснена само в онния случаи, където има нови и хубави критични издания, които ще се вземат направо. Но в случая като с проповедите и словата на Климент Охридски, където не само има много спорове за автора, но и където има по няколко преписа все още в ръкопис, предстои една голяма и отговорна предварителна работа. Издаването на старобългарските текстове с паралелен превод, както Институтът за история издава изворите за нашата история, ще бъде най-хубаво. Но понеже това е все още много мъчно, добре е да се започне с издаването на преводите. Доколкото зная такава идея имаше в института още преди години, но резултат още няма. Не бива това наше богатство да стои затворено из различни библиотеки, често само извън нашата страна, и да бъде достъпно само на ограничен кръг от научни работници.

Томът е снабден с 30 илюстрации, които имат важно значение за нагледно доизясняване на текста. Повечето от поместените снимки имат точен и правилно ориентиращ текст. Наред с това има непълни и съвсем общи надписи. Към първите принадлежат надписите „Ръкопис на „Шестоднев“ от 1263 г.“ (133), „Симеоновият сборник от 1073 г.“ (161), „Образ на Георги Нови Софийски в самоковското издание на житието му от 1855 г.“ и др., а към вторите — „Дървена статуя на Климент Охридски“ (97) — не е дадена нито година, нито някакви сведения за по-ясно ориентиране. Всъщност това не е статуя, а по-скоро дълбок релеф. Двете илюстрации от Манасиевата хроника (276, 280) са дадени с обяснителен текст „Из Манасиевата хроника“, а трябваше да се обяснят и сцените, които читателят сам не може да разгадае. „Охридската черква „Свети Климент“ (91), „Рилският манастир“ (353) и други са хубави снимки сами по себе си, но трябва да са знае от кой век и година са. Снимката на Рилския манастир е много нова. Не е обяснена и снимката с разкопания дворец на Царевец (259). Под нея се пише само „Търново—Царевец“. При едно второ издание трябва да се помисли за по-точни текстове под илюстрациите. Така те ще изпълнят още по-добре своето предназначение.

Авторите употребяват много термини, които вече не са известни на съвремен-

ния читател. В отделни случаи те постъпват много добре като ги изясняват. Например „палимпсест“ е обяснен — „пергаментен ръкопис с изтрит по-раншен текст“ (20), „черноризец“ — монах (88), „еклога, сиреч избор на закони“ (156), „миней (месецослов)“, а е по-добре да се каже „богослужебна книга, в която се съдържат църковните служби за един месец, наредени по дати“. Терминът „четиминей“ също трябва да се обясни „сборник от кратки жития за един месец, наредени по дати“. „Ламбадарий (396). . . „ламбадарият обикновено е носил запалена лампада при богослужение пред патриарха или митрополита“ и др. Наред с това има известни неточности при обяснението на отделни термини. Думата „апостол“ (като книга) е обяснена в скоби „апостолски деяния“ (48). Това не е точно така. Новият завет на Библията съдържа 27 книги: четири евангелия, Деяния апостолски, Откровение (Апокалипсис) и 21 послания на апостолите. Книгата „Апостол“ съдържа избрани места от тези 21 послания и от „Деяния на апостолос“, които се четат през време на богослужение и различните църковни треби. В случая „Апостол“ има същото предназначение, както „Изобрно евангелие“, но от други църковни книги. Не зная какво ще разбере съвременният читател от съчинението „Отечески книги“ като тълкуване на „патерик“ (49), ако след това Е. Георгиев не беше дал обяснение. Но той трябва в това отношение да е по-положителен, защото „Патерик“ е книга с откъси от произведения на църковни отци или от произведения за църковните отци. На гръцки „отец“ значи πατηρ, а прилагателното е πατηρικος (чети патерикός). Паисий Хилендарски на два пъти споменава тази книга, но в превод „Отечник“. Неправилно се говори, че евангелието, псалтирът и апостолът са необходими за „черковно служене“ вместо за „църковно богослужение“ (48). Бих предпочел „основни стихии“ да се замени с „основни елементи“, защото се говори за ония елементи, които са лежали в основата на света според старите философи — земя, въздух, вода и огън (199). Думата стихия в старогръцки език и в старобългарски има значение и на „елемент“. Неточно думата „апология“ е обяснена като „възхвала“ (162). Вместо „освещение“ трябва да се говори за ръкоположение, както е ясно от целия текст. Старобългарската дума в случая значи „ръкоположение“ — чрез религиозен обряд очистване на някой, като по този начин се подготвя да стане годен за свещенослужител. Методий не е „работил в областта на създаването на каноническите християнски книги — евангелия, псалтири и др.“ (89). Методий е могъл само да ги превежда, а те са били създадени отдавна преди него. Освен това той не може да превежда „псалтири“, защото в „Библията“ ими само един „Псалтир“, съдържащ 151 песни (псалми), написани от еврейския цар Давид и др. Не са обяснени никак редица термини „руническо писмо“ (46), „канон“ (62), „бревиар“ (76), „примикюр“ (326) и др. Погрешно са дадени примерите на гръцките термини за първите две ударения: острото е представено като тежко (ˋ), а тежкото като остро (ˊ). Освен това гръцките термини с византийско произношение не са обяснени и аз се съмнявам, че мнозина ще разберат, че „вария“ е тежко ударение, „оксия“ — остро и „перисπомени“ — извито (320). Като говорим за термини, би трябвало да кажем, че не са сполучливи съчетанията „реална действителност“ (147, 225), „реални факти“ (148), защото латинска дума realis значи „действителен“ и се получава „действителна действителност“ и „действителни факти“! Не може действителността да не бъде действителна, нито фактите да не бъдат действителни, т. е. „не факти“.

Има отделни изрази или думи, които правят впечатление, че са „грешка на перото“ (lapsus calami), но които не би трябвало да ги има в едно такова хубаво дело, каквото е разглежданият том първи от „История на българската литература“. Например книгата на Йосиф Флавий „Юдейска война“ се цитира „Юдейски войни“ (396), а църковните отци Йоан Златоуст (умрял 407 г.), Григорий Богослов (умрял 389 г.) и Василий Велики (умрял 379 г.) са наречени „средновековни писатели“ (186). Когато се говори за апокрифната книга „Видение Исаиево“ се казва, че за пророк Исая имало „библийска канонична книга“ (216). Истината е друга: в Стария завет има пророческа книга от Исая, а не книга за него. В библеистиката пророк Исая е един от четиримата големи пророци. Не е точно обяснението, което се дава за „Коледник“. Б. Ангелов пише: „При „Коледника“ гаданията на събитията се обуславят от датата, на която ще се падне самият празник Коледа“ (186). Известно е, че християнските празници се разделят на подвижни, които се падат на различни дати, но винаги в един и същи ден (Великден е винаги в неделя, Възнесение винаги в четвъртък и т. н., но датите са различни) и на неподвижни, които се падат винаги на една и съща дата, но в различни дни (Коледа е винаги на 25 декември по стария стил, а на 7 януари по новия; Благовещение е винаги на 25 март по стария стил, а на 7 април по новия

и т. н.). Следователно не може да се гадае в зависимост от датата, в която ще падне празникът Коледа. Неточно е казано от Е. Георгиев: „Библията, признавана от юдеите за свещена книга“ (55). Ако беше така, нямаше да има разлика между юдеи и християни. Юдеите признават само Ветхия завет на „Библията“, а не признават нито една от 27-те книги на Новия завет. Като се има това под внимание, ще трябва да се даде и друго обосноваване на спора между юдеите и Кирил.

Езикът на авторския колектив е изискан, ясен и стегнат. Книгата се чете леко, дори увлекателно. Но и тука, като при всяко човешко дело, има някои пропуски. Тук-там са допуснати много дълги изречения, които спират общия плавен тон в езиково отношение. Например на стр. 32 има изречение от седем реда (Солун. . .), на 37 — изречение от шест реда („С пълно съзнание. . .“), на страница 39 — от 8 реда („Но въпреки. . .“). Последното дори свършва малко неясно: „духовници, които да имат сан на такива и дори по-високи санове за устрояване на славянска черковна йерархия“. Авторът има предвид в първия случай свещеници, а във втория — епископи, но това малцина ще разберат. Срещат се и претрупани изречения като „Сведенията за живота на този човек с бурен дух, с широк полет на мисълта и волята, с големи обществени стремежи, надхвърлящи възможностите, които тогавашното време му е давало, са оскъдни“ (326). Промъкнали са се и някои не съвсем ясни изречения като „Старобългарската литература, а може би и малко други средновековни литератури познават такова пластично и прочувствено описание, каквото е картината на раздялата на Евтимий с търновци“ (338). В изречението „Пътешественикът Цен в 1550 г. пише, че когато отивал за Унгария, султанът тук (— в София) правел преглед на войските си“ (338) не е ясно кой е отивал за Унгария — султанът или пътешественикът. „В развоя на събитията участвуват двама турски съдии, писателят Матей Граматик, който непрекъснато насърчава Никола, и турската тълпа, която има същото отношение към мъченика“ (397) — какво е всъщност отношението на тълпата към Никола, та е казано същото отношение? Не е казано много сполучливо: „и е водел проповеди срещу богомилите“ (209).

Отделните автори не винаги взимат под внимание, че пишат обща история на старобългарската литература и започват своите очерци като че ли пишат отделни студии за писателите. Някои от авторския колектив, а най-често В. Велчев, започват очерците с обща характеристика на писателя, която много повече подхожда за заключителната част. С това се обяснява и повтарянето в една или друга форма началната фраза на много очерци. За Храбър очеркът започва: „Черноризец Храбър е изключителен по своето значение писател“ (141). Нима същото не може да се каже за Йоан Екзарх, за който е вече писано в предходните страници? Или за кой от старобългарските писатели не би могло да се напише това общо изречение? Но Велчев почти повтаря изречението и в заключителните думи: „Черноризец Храбър е един от най-значителните представители на българската литература през средновековието“ (152). Или за други автори: „Презвитер Козма е забележителен писател от епохата на българското средновековие“ (221) и „Презвитер Козма има огромно значение в българската литература“ (240), или „Григорий Цамблак е една от найярките фигури в българската литература от края на XIV и началото на XV в.“ (326) и „Григорий Цамблак е един от най-значителните български писатели от епохата на средновековието“ (343). С уводни думи започва и главата за патриарх Евтимий, макар че би могла да започне направо с втория абзац. Повторения има и при разглеждане живота и творчеството на Йоан Екзарх: „Той се проявява едновременно като самостоен, оригинален писател и като преводач на съчинения от византийската книжнина“ (127) и „Йоан Екзарх е познат в своята книжовна дейност като преводач и самостоен книжовен творец“ (129). В отделни случаи авторите съвсем правилно отбягват всякакви уводни думи, понеже техните очерци са част от едно цяло. В това отношение трябва да се посочи главата за Владислав Граматик, която започва така: „Биографичните сведения за Владислав Граматик са твърде оскъдни — тях черпим от някои съвсем кратки изрази в съчиненията му“ (362). Тая глава е написана изцяло твърде фактично и много интересно: авторът дава кратки сведения за живота на писателя, описва запазените от него ръкописи, говори за съдържанието им, за размера им, за техните издания, за местонахождението им, след това прави литературен анализ на отделни части и т. н.

В отделни случаи едни и същи факти се тълкуват по различен начин. Например „Проглас към евангелието“ е отнесен към съчиненията на Кирил-Философ, брата на Методий. Емил Георгиев пише: „Съществува мнение, че произведението е дело на старобългарския писател Константин Преславски, което има някои с е р и о з н и (к. м.) доводи. Обаче повече до-

води насочват към авторството на Кирил“ (57). За сериозните доводи, които приписват съчинението на Константин Преславски , не е казано нищо, а от последните доводи е казано само следното: „Насловите, които носят преписите на произведението, сочат за негов автор Константин Философ-Кирил. Особено красноречиво сочи за автор на произведението надписът на Хлудовия препис. Той гласи: „Слово на нашия блажен учител Константин Философ“ (57). Разсъждението за глаголическа буква и за израза „наш блажен учител“ не говорят още в полза на авторството на Кирил. Не е казано нищо за честата практика у преписвачите да приписват по-късни произведения на авторитетни лица от миналото, за да ги представят по-стари и да увеличат по тоя начин значението им. Същият автор обаче приписва „Азбучна молитва“ на Константин Преславски, макар че и в нейните ръкописи стои същият надпис: „Молитва на Константин Философ, създадена по азбуката“ (115). Според Е. Георгиев този надпис говори за авторство на Константин-Кирил и затова той пише: „Поради това, че се намира в сборник с единия от преписите на „Учителното евангелие“ на Константин Преславски, в началото като встъпление към тоя сборник пред проэаичния пролог, тя се приписва от голям брой учени на Константин Преславски. Това мнение може да се оспори, като се приведат аргументи, че автор на молитвата е Кирил. Въпросът и досега не е окончателно решен.“ (115). Георгиев е прав да има свое мнение, но той не може въз основа на едни и същи писмени доказателства (в случая надписи на произведения) да прави различни изводи. При тези еднакви случаи трябваше да има еднакви заключения. Това разностилие се дължи вероятно на различните мнение по този въпрос на редакционната комисия. Дуйчев смята, че написването на „Шестоднев“ говори за „съществуването на такова образовано общество, което е вече имало доста висока култура и значителни културни изисквания“, но само няколко реда след това твърди: „Може да се каже направо: имената на такива представители на античността за първи път проникнали сред славяните“ (136). Дуйчев има предвид имената на противници на църковните схващания и езически писатели. Културната читателска публика на Йоан Екзарх едва ли не е знаела поне най-изтъкнатите от тези писатели. В какво ще се изрази нейната култура и начетеност в противен случай?

Известно е, че службите на светците се допълнят твърде често с нови песни, които съдържат сведения, създадени с течение на времето. Особено често става допълнянето на оная част от службата, която се нарича „канон“ и съдържа ирмоси и тропари (видове църковни песни), в които се дават много биографски сведения за светеца. В тази част на службите, която се състои от девет части, най-често има акростишия за автора на службата, или пък изречение, което характеризира живота на светеца. От това гледище право е твърдението, че службата за св. Иван Рилски е допълнена. Не ми харесва обаче твърдението, че тя била допълнена с „нови стихове“ (247). И на друго място в разглеждания том се казва, че „службите са писани в мерена реч — в стихове“ (75). Нито за момент не се съмнявам, че авторите на двата израза не знаят, че това не са стихове в съвременния смисъл на думата, но читателите ще се подведат. Само отделни части на църковните служби са били писани в стихотворна форма, например „ирмосите“ , а останалите части са писани в ритмована проза, нагодена да се пее. Понеже църковните мелодии са осем — известните осем гласа, то и църковните песнопения се пишат във форми, които да подпадат под един от тези напеви. В случая не се пише най-първо текстът и след това да се напише музика към него, а обратно: текстът се пише с оглед на вече установената музика. Като се има всичко това предвид и като се знае поне една от службите на св. Иван Рилски, където не само няма нито един стих, но повечето части са най-обикновена проза, то е пресилено да се говори за допълнения с „нови стихове“.

Аз започнах разглеждането на първия том с описание на тома и сведения за авторския и редакторския колектив и посочих пропуски, неточности, недоглеждания и някои малки грешки, но дърветата не бива да ни пречат да видим гората. Разглежданият том има много и много положителни качества, които далеч надхвърлят малките пропуски и неточности. Най-напред трябва да подчертая, че за пръв път у нас излиза цялостна и научно издържана история на старобългарската литература. Авторският колектив е излязъл от историческия и филологическия метод на разглеждане произведенията и авторите от тази епоха, но той е използувал мъдро и основно всичките постижения на тези школи. И от това няма никаква загуба, защото всичко е пресято, разгледано е отново и осветленията сега са съвсем нови. Всеки един от авторите помни, че литературните произведения изразяват „от една страна чувствата, мислите, копнежите, идеалите на народа, отразяват неговия живот и

борби, близки са до неговите разбирания, а произведенията от другата линия са близки до живота и духовния поглед на господствуващата класа“ (7). Тези две линии, отразени в произведенията, те са откривали и са градили върху тях своя литературен анализ.

Използувани са всички извори, които дават сведения за живота и творчеството на всеки един от старобългарските писатели. Взети са под внимание отделните ръкописи и особено приписките към тях, които съобщават интересни неща за отделните автори, или за епохата, през която всеки от тях е работил. Биографиите, макар и въз основа на оскъден изворов материал, са написани живо, увлекателно, стегнато и без всякаква фантастика. Изказаните предположения за авторите от най-старата епоха са твърде предпазливи. Например Емил Георгиев твърде хубаво е изтъкнал, че е възможно Климент Охридски да е станал монах в Рим и там да е приел това име, което е латинско и чуждо за Източната църква (97). Това си предпоожение той допълня и с аргумент, че братята са носили мощите на Климент, третия римски папа, към когото в Рим е имало голям пиетет и в чест на когото имало хубав храм. В тая насока може да се изкаже предположение, че Лаврентий и Сава са едно и също лице, но с две имена — второто след приемане на монашество, както мисли Партений Левкийски.

В. Велчев приема, че презвитер Козма е живял през X век и дава за това някои доводи. Той разглежда неговия живот и творчество в светлината на историческата обстановка през този век. И той е прав от свое гледище. Това обаче никак не пречи на други лица да разглеждат този въпрос и да поддържат други схващания за друго време, през което е живял нашият автор на съчинение против богомилите. Спорните въпроси нито е възможно да бъдат разрешени из един път, нито пък авторският колектив си е поставил такава цел.

Авторите на отделните глави са се постарали да охарактеризират стила и езика на старобългарските писатели. Те са посочили специфичните изразни средства на всеки един писател. Велчев посочва перифрази, сравнения, метонимии, други стилни фигури в съчиненията на разглежданите от него автори (333,341). Емил Георгиев пише най-възторжено за езика и стила на „Проглас към евангелието“, цитира от него много стихове, които често звучат твърде съвременно. Подчертано хубаво е описана композицията на съчиненията и стилът на Киприан (340—341). Стилните похвати на Димитър Кантакузин (378 и сл.), на Григорий Цамблак, на Владислав Граматик, на патриарх Евтимий, на Матей Граматик са предмет на грижливо разглеждане. Изтъкват се езиковите и стилни похвати на отделните автори. Този метод е присъщ и на ония автори от колектива, които са разработили отделите от най-старата епоха. Е. Георгиев прави хубав езиков и стилен анализ на словата на Климент Охридски, Иван Дуйчев съобщава, че Йоан Екзарх е създавал и нови думи (140), макар че не е посочил примери в това отношение.

Литературният анализ на съчиненията от старобългарската литература не може да се мери с мащабите, които се употребяват при художествената литература изобщо, особено пък от по-ново време. Героите на нашата средновековна литература са светци и религиозни деятели. Техните дела и подвизи имат винаги житиен характер, дори когато не са разгледани в жития и не идат от житийна литература. Мирогледът им е християнски — точно определен. Делата им са винаги украсени и преукрасени с легендарни случки, събития, подвизи и т. н. При това си приличат много един на друг. Ако човек прочете някое от словата на Климент, ще види, че казаното за един светец, може да се отнесе и за много други. Та нали той пише слова и поучения без име, в които е оставено свободно място за поставяне на името на празнувания светец. Изразът „имя рекъ“ (кажи името) сочи точно това: говорителят да каже името на чествувания светец. Ако се прочетат дори житията на св Георги Нови Софийски и на св. Никола Нови, ще се види колко си приличат в композиция, изложение, стил и схващания! Сред този трафаретен материал авторите са търсили да открият ценното и от литературно и историческо гледище. Често само малко загатване им е давало основание да разчоплят, да видят истинското положение на робите, на работещия народ, на отрудения селянин, а от друга страна, висшето духовенство, болярите, имотните и хората около княза и царя. В това отношение презвитер Козма дава много материал и авторът на очерка за него го е използувал умело и пълно.

В отледни произведения на старобългарската литература има много поетични страници, които са запазили своята свежест и до днес. Препирането на Кирил със свалените иконоборчески патриарх Йоан е предадено така живо, че диалогът прави впечатление като че ли е взет от някое драматично произведение (53). Описанието на преславския дворец от Йоан Екзарх е най-хубавото от художествено и познавателно гледище място

в съчиненията от епохата на автора. Дуйчев е направил много добре, като го е дал в превод цялото (137—138). Ограниченият размер на книгата, пък и самото естество на работата не са дали възможност за по-дълги цитати. А те са така необходими при този том, защото произведенията не са известни на широката публика.

В тома има много фактически материал. Читателят научава много нещо за оная епоха, в която се е била вече оформила българската държава, но е започнал да се създава духовният й живот. Дадените сведения от политическата история, характеризирането на отделни учения като богомилството и исихазма, макар и в различни размери, дават ясна картина за епохата,

Написаният увод от Г. Цанев в малко страници дава основните линии за развитието на нашата литература и посочва начина, по който трябва да се разглежда и изследва нашата литература, като се почне от нейното създаване, та до наши дни. Уводното му изречение „Българската литература е най-старата славянска литература“ звучи паисиевски и не може да не буди чувства на гордост и радост у всеки наш читател. Цанев е посочил различни периоди от нашата литература, когато тя достига високи върхове, а в други случаи запада съвсем, особено през време на турското робство, когато „на Запад засияват първите лъчи на Ренесанса“ (5). От увода читателят узнава, че народното творчество няма да бъде разгледано в общата история, а ще бъде предмет на специален том. Народното творчество е връстник на народа, но то се явява записано едва в по-късно време. Мъчно може да се вмести в отделните периоди на една пълна история на литературата. Целта на литературната история, казва Цанев, е да проследи „целия литературен процес от похвалните слова, житията, проповедите, първите стихотворения и пр. на старата българска литература до творенията на съвременните писатели“ (7). Уводът завършва с периодизацията на нашата литература.

П. Динеков в „Общи въпроси на старобългарската литература“ (13—22) поставя възлови въпроси, които имат съществено значение за литературата от тоя период. Като всеки отделен период, и този има свои подразделения, които са посочени на стр. 13. Те са: 1. Българска литература през IX—XII в.; 2. Българска литература през XIII—XIV в.; 3. Българска литература през XV—XVIII в. Това деление е изградено върху историческия процес, но материалът в това е разгледан някак си откъснато от него. Все в тази глава е поставен въпросът за естетическия вкус на читателя от времето на старата българска литература и наше време, като е подчертано, че нашите мащаби не са валидни за онова далечно минало, защото има разлика в схващанията за целта и предназначението на изкуството (15).

Динеков е написал също и „Заключителна глава“ (419—424), в която е изтъкнал значението на старобългарската литература, която е влияела на руската, сръбската и румънската. Чрез богомилството и богомилските книги тя е влияела дори в Италия и Франция. Там е била преведена на латински език „Тайна богомилска книга“, която без съмнение е била писана на старобългарски език. „Всъщност анализът на старобългарската литература ни разкрива големи идейно-исторически конфликти, които са раздрусали издъно средновековното общество и които са намирали отражение — в различна степен и в различна форма — в книжовния живот“ (420). Такива конфликти са между езичеството и християнството, между византийската екзпанзия и българската държавна идея, между богомилите и официалната църква. В старобългарската литература няма застой и в тематично отношение, макар че всяка тема е развивана от гледище на църковната идеология. Динеков открива и демократични елементи в старобългарската литература и пише, че тя „се издига като едно от най-ценните постижения на нашата средновековна култура. . . старобългарската литература създава свой художествен свят, със своя поетика, със свои жанрови и стилови особености“ (423).

Без съмнение в една рецензия нито е възможно, нито пък е желателно да се обхванат всичките страни на една книга от 450 страници. От казаното обаче се вижда, че разглежданият том има много качества. Посочените недостатъци не намаляват достойнството на книгата. Между другото те имат за цел да послужат и на авторите, които ще пишат другите томове, за да намаляват противоречията, несъгласуванията, повторенията и съвсем личните схващания. При едно второ издание този том ще бъде поправен и много неща, които аз не съм видял, или съм видял, но не съм ги казал, сами авторите ще ги видят и ще ги оправят. В сегашния си вид томът е най-хубавото, което е печатано досега за нашата стара литература. В това отношение заслужават признание както отделните автори, така също и двете редакционни комисии.

Александър Милев

НАШАТА ЛИТЕРАТУРА В ПЪРВИЯ ТОМ НА „КРАТКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ“

Миналата година се появи първият том на Краткая литературная энциклопедия — едно няколкотомно енциклопедийно издание, чиито създатели са си поставили, според собствените им думи, задачата да дадат в ограничените рамки на кратката литературна енциклопедия „по възможност пълна представа за литературния процес“, отделяйки внимание не само на утвърдените класически литератури в историята на човечеството, но и на художественото творчество на редица по-млади народи.

Своето място в това издание е намерила и нашата литература.

Немалко успехи постигна през последните две десетилетия съветската българистика в пупуляризирането на нашата литература в Съветския съюз както и в самостоятелното разработване на някои проблеми от литературната ни история. Тия успехи са закрепени в трудовете на редица известни съветски българисти, като Н. С. Державин, К. Н. Державин, Д. Ф. Марков, К. А. Копержински, В. И. Злиднев, И. М. Шептунов, Н. И. Кравцов, както и от по-млади учени, като Г. Я. Илина, А. И. Хватов, Г. Д. Гачев и др. При тия значителни традиции не е чудно, че и нашата литература намери в „Краткая литературния энциклопедия“ едно широко и вярно отражение.

Най-голям интерес за нас, разбира се, представлява преди всичко общата статия Болгарская литература, поместена тук. Това е един синтетичен очерк от няколко страници, който засяга целия единадесетвековен развой на нашата литература. Неговите автори (проф. Д. Ф. Марков и И. М. Шептунов) са положили максимални усилия, за да дадат една цялостна и вярна картина на нашето литературно развитие. Те са използували най-значителните постижения на нашата литературна история и на съветската българистика, стремейки се да издигнат очерка на равнището на съвременното литературознание. В него са дадени сведения за всички периоди от литературното минало на народа ни и за състоянието на съвременната ни литература.

При очертаване литературния ни развой през Средновековието авторите са се опитали да бъдат максимално кратки и лаконични. Може би поради това се е получило така, че старобългарската литература е представена до известна степен непълно и оскъдно. В очерка вярно е изтъкнато, че това е най-старата славянска литература, подчертана е връзката ѝ с народното творчество, но, струва ми се, недостатъчно е обърнато внимание на мястото, което тя заема сред славянските литератури. Ясно се чувствува стремежът на авторите да акцентуват някои възлови и преломни моменти в естетическото съзнание на средновековния човек, каквито са например последните десетилетия на XIV в., когато се забелязва известно отдалечаване от мистицизма, обръщане към действителността и засилване на демократичното начало в литературата. Но въпреки това картината на старата българска литература е твърде сумарна и недиференцирана. Неподготвеният читател едва ли би могъл да разбере, че става дума за една книжовност с единадесетвековен развой, с етапи на бурен разцвет и периоди на упадък, с различни авторски имена и с няколко книжовни средища. Авторите са се стремели да изнесат на преден план оригиналното в средновековното творчество на нашите книжовници, вярно и уместно е изтъкната сложната връзка на тяхното дело и с фолклора, който има свое самостоятелно многовековно развитие, и все пак непрекъснато влияе върху книжовните традиции. Може да се съжалява само, че в очерка не са намерили отражение връзките на старобългарската литература с други славянски литератури, като сръбската, руската и влиянието, което тя оказва върху тях и търпи от тяхна страна. Не е обърнато внимание и на влиянието на богомилството върху духовния живот на средновековния свят. Трябвяло е може би поради голямото значение на това крупно народно движение за средновековната прогресивна мисъл и култура на редица славянски и неславянски народи в енциклопедията да намери място и отделна бележка за него.

Значително по-подробно, отчетливо и точно е разработен разделът, посветен на българската литература през Възраждането. Тук вече читателят може да добие представа за различни етапи от литературния живот. Направен е опит да се набележи възникването и първоначалните моменти от развоя на отделни литературни жанрове. Авторите са отбелязали и тясната връзка на зараждащата се нова българска литература с националноосвободителната борба на народа, и положителната роля, която

играе руската литература за нейното оформяне. При излагането на самия литературен процес обаче в общия поток от имена и дати значението на някои централни личности в литературния развой от тоя период се губи. Така например само между другото се споменава за делото на Паисий.

Материалите в една литературна енциклопедия, т. е. енциклопедийната статия, очерк или бележка, имат свой характерен стил и специфика, представляват, така да се каже, своеобразен жанр на литературоведческа статия. Те говорят със свой език на читателя, дават оценките си за литературните факти не само с казаното, но и с премълчаното, не само с изредените имена, но и с начина, по който са разположили акцентите след тях. Максималната сгъстеност и икономичност тук изисква пределна точност на формулировките и вярно разпределяне на материала. Често отклоненията от истината тук са микроскопични — те са в начина, по който са подбрани фактите, в това, което е подчертано и в това, което е споменато между другото. Така например докато за Паисий и Софроний в тая част на очерка се споменава само в едно общо изречение, то имената на някои от първите наши стихотворци са изредени най-акуратно. Авторите очевидно са искали да отбележат началото на лирични жанр в нашата литература. Но затова едва ли е било необходимо да се изреждат всички тия имена. Едно такова разпределяне на съотношенията и акцентите деформира до известна степен картината на литературния развой, нарушава съотношенията между литературните стойности, между тяхното реално историческо и естетическо значение.

В стремежа си към пределна яснота и краткост авторите са представили в доста завършен и категоричен вид някои твърде сложни явления, нуждаещи се от по-диференцирана преценка. Така е дадено например съотношението между отделните литературни методи през Възраждането. На стр. 647 определено се говори, че „в 40-те години се развива сантиментална поезия; неин представител е Найден Геров. . .“ По-нататък на стр. 674—675 се споменава за революционен романтизъм с представители Добри Чинтулов, Раковски, П. Р. Славейков, Н. Козлев. Намеква се същевременно и за едно успоредно развитие на романтизъм и на „задълбочаващия се реализъм.“ И въпреки че малко по-надолу правилно се говори, че „най-важна особеност на българския реализъм, формирал се в условията на подем на националноосвободителното движение, е неговият романтичен патос, героичната романтика на революционния подвиг“ — все пак читателят може да остане с представата, че тия литературни методи са се развивали доста самостоятелно и са достигали до твърде пълноценни форми. А историческата истина е по-друга. Причината за това, че авторите не са успели да се доберат до една по-точна формулировка на тия въпроси, се корени, разбира се, и в обстоятелството, че въпреки някои по-нови изследвания на наши литературоведи, тези проблеми все още са недостатъчно проучени и осветлени в нашето литературознание. Тук между дадените без всякаква уговорка неустановени напълно литературно-исторически данни можем да посочим и датата на смъртта на Паисий Хилендарски, 1798 г., която авторите са поднесли на читателя без всякакви резерви.

По-нататък, проследявайки общественото развитие на страната след Освобождението, очеркът разкрива и основните моменти от литературния ни развой през тия години. Задоволително и вярно е предадена картината на критическореалистичната ни литература от миналия век. Изобщо там, където проследяват възникването на отделни теми и социални типове, авторите сполучливо успяват да свържат развитието на литературата с движението на обществения живот. Така например на стр. 675—676 редица писатели-критически реалисти (от една страна, Влайков, Х. Максимов, от друга — Елин Пелин, Страшимиров, Вазов, Яворов, Цанко Церковски) са обединени около темата за отразяване на селския живот. И макар че тая важна за онова време проблема едва ли е най-сполучливата база за групиране на литературните факти, все пак са казани много съществени неща и са посочени важни различия между някои социални типове в тогавашната литература. Значително по-трудно се удава на авторите да предадат същността на литературния процес в тесните рамки на енциклопедийната статия, когато се докосват до литературни факти и явления, при които социалната борба и общественият живот не са се отразили така пряко и непосредно, не са кристализирали в определени социални типове или теми, а са намерили по-сложен, противоречив израз. Това личи особено в абзаца, посветен на литературата от първите десетилетия на века. Неудовлетвореността, която чувствуваме, когато четем редовете за Пенчо Славейков и групата около „Мисъл“, идва да покаже само колко своеобразно и сложно явление представляват тия писатели и колко малко все още е направило нашето литературознание за изясняването им. Наистина и в тая част от

очерка се чувствува обновителният лъх на някои нови постановки и концепции на нашата литературна история от последните няколко години. Така например авторите справедливо не са отминали факта, че делото на писатели като Пенчо Славейков, Яворов, Дебелянов обогатява българския реализъм с една такава важна нова черта, като интерес към вътрешния живот на човека, проникновеният психологически анализ на раздвоената душа на съвременника. Нашата литературна наука обърна внимание и върху несъстоятелността на термина „индивидуализъм“, под който доскоро „се водеха“ в нашата литературна история тия писатели. Но едва ли може да бъде приет и начинът, по който са квалифицирани те в очерка, където за тях се говори като за творци, които поради загубване на връзка с народа понякога се оказват в лагера на декадентското изкуство и се проявяват като проводници на литературния модернизъм (вж. рубриката за периодика на българската литература). Изобщо Пенчо Славейков и Яворов твърде тясно са сближени с модернизма, чиято основна форма в българската литература авторите на очерка с основание виждат в символизма. Тук очевидно ред неща се нуждаят от доуточняване и прецизиране.

Несполучилият навсякъде стремеж да се съчетае тематичният с хронологичен принцип на изложение на някои места е довел до известни неточности в очерка. Така например едно до друго са се оказали такива твърде различни както по стилни белези, така и по художествена концепция произведения, като „Под игото“ и „Епопея на забравените“ на Вазов, от една страна, и „Кървава песен“ на Пенчо Славейков, от друга. Неприемливо изглежда и прикрепването на Димчо Дебелянов към групата на „Мисъл“, тъй като и по възраст и по литературна насоченост той принадлежи на малко покъсен период. Всъщност тук концепцията, заличаваща разликата между литературата на групата около „Мисъл“ и ранните прояви на нашия символизъм, е оказала своето влияние. Очевидно желанието да се очертае в по-едри линии една обобщена картина на литературния процес не навсякъде е дало положителен резултат. Може би затова от вниманието на авторите е изпаднал един такъв скромен, но с определено място в историята на нашата литература писател като Петко Тодоров или един критик с голямо влияние върху своите съвременници като д-р Кръстев. Характерно е, че почти в целия очерк (с изключение на самия му край) не се споменава нищо за развитието на литературната критика и литературната наука. Тук не могат да се срещнат имената нито на Ив. Д. Шишманов, нито на Боян Пенев или Арнаудов, макар че за последния справедливо е предвидено отделна кратка бележка в първия том.

Положителна страна на очерка представлява стремежът на авторите да очертаят при самото изложение на литературните факти някои основни моменти от историята на литературните жанрове в българската литература. Това им се е удало до известна степен при разказа и отчасти при лириката. И това е съвсем естествено — тия литературни жанрове са най-ярко оформените и най-силно развити в нашата литература. Много по-незадоволително е представен развоят на другите литературни форми. Читателят не може да добие никаква представа например за развитието на драматичния жанр у нас. На различни места могат, разбира се, да се срещнат отделни посочвания, но общата линия в развитието на жанра се губи. В очерка не се споменава нищо за драматургията на Яворов, за драмите на Петко Тодоров, за комедиите на Ст. Л. Костов. А това обеднява до известна степен картината на литературния развой.

За това впечатление спомага и начинът на изложение, който съставителите на очерка са избрали за представяне на литературата след Първата световна война. Тук проследяването на литературното развитие става твърде сумарно, без ясно и отчетливо разчленяване на отделни периоди и етапи, без акценти върху по-важните моменти и имена. Наистина авторите са успели вече да отделят и подчертаят сред общия литературен процес такива важни явления, като възникването на пролетарската литература в лицето на Димитър Полянов и Георги Кирков. А тук съвсем справедливо цял пасаж е отделен за появата и развоя на нашата марксическа критика след Димитър Благоев и на нашия демократичен и партиен литературен печат. Но самият литературен процес след Първата световна война в очерка се изчерпва само с изреждането на имена и дати. А в тяхната поредица се губи и не изпъква достатъчно нито значението на делото на Смирненски, нито смисъла на поезията на Вапцаров. За Смирненски е казана само една твърде обща фраза: „В проникнатата с комунистическа партийност поезия на Смирненски животът се разкрива в широка историческа перспектива: в неговите стихове е създаден образ на пролетарския революционер, активен преобразувател на света върху нови начала.“ Всичко това е вярно и заедно с

това крайно недостатъчно, защото е твърде общо. Извадете тая фраза от контекста и я прибавете към името на който и да е по-значителен наш или чужд пролетарски поет и ще видите, че тя няма да загуби своето значение. . .Не зная, може би в някои случаи общите места са необходимо зло в една енциклопедия, но, струва ми се, че когато става дума за такива преломни моменти в една литература, каквито са Смирненски или Вапцаров в нашата, трябва да се намерят по-точни и изразителни формулировки. Изобщо картината на литературния живот през 20-те и 30-те години е твърде равна, еднообразна и недиференцирана. Сред нея не може да се отдели за окото на обикновения читател дори фигурата на Вапцаров, за който се споменава сякаш между другото. Съвсем недостатъчно, за да не кажем почти нищо, не е казано и за един такъв художник като Йовков. Струва ми се, че в пасажа за 20-те и 30-те години величините изобщо не са разположени според значението си. Литературно-историческият характер на очерка в тая му част до голяма степен е изместен от голата информативност на обикновения литературен справочник.

Внимателно и грижливо са пристъпили авторите на очерка към съвременната българска литература. Вярно са изтъкнати усилията, които Българската комунистическа партия ежедневно полага за развитието на нашата литература. Посочена е тясната връзка на българските писатели с борбата на народа за социализъм, единството на творческите сили у нас под знамето на марксизма-ленинизма. Не е забравена и ролята на Съюза на българските писатели и на съюзните издания „Пламък“ и „Септември“ за изграждане на новата литература. Бързината, с която се извършват новите обновителни процеси в нашия литературен живот днес, изменя в кратки срокове картината на нашето литературно ежедневие. За това и някои формулировки в тая част на очерка се нуждаят от известно уточняване. Така например, наред с романа, който, както справедливо се сочи в очерка, доскоро беше водещ жанр в нашата литература, обнадеждаващо развитие през последните години показаха и лириката, и повестта, и разказът. Освобождавайки се от рамките на ограничената и дребнава култовска опека над художественото мислене, писатели от различни поколения правят опити да намерят приложение на творческите си сили в различни литературни форми. Затова панорамата на съвременната ни литература несъмнено е по-богата, отколкото бе преди две-три години, когато е писан очеркът за „Краткая литературная энциклопедия“. Порасnала е и художествената взискателност на читателите и критиката, повишили са се и изискванията, които времето поставя пред писателите. Не е чудно, че при тия бързи темпове на развитие някои от произведенията и авторите, посочени в раздела за съвременна българска литература, днес може да не изглеждат нито така представителни, нито вече твърде характерни за нашата литература. Така например сред поредицата от повести и книги с разкази, посочени в тоя дял на очерка, може би само едва-две заслужават вниманието, което им е отделено. Картината на съвременната българска драматургия несъмнено би станала по-вярна и по-богата, ако към постиженията на драматурзите от по-старото поколение се прибавят и усилията в тая насока на някои по-млади писатели, като Емил Манов, Иван Пейчев, Иван Радоев, Георги Джагаров и др. Би могло да се съжалява само, че сред представителите на нашата сатира не е намерило място и името на един такъв своеобразен, силен и оригинален сатиричен талант, като Радой Ралин.

Общо взето обаче, въпреки посочените недостатъци и непълноти, очеркът Болгарская литература в „Краткая литературния энциклопедия“ дава вярна и доста пълна картина както на историческия развой, така и на съвременното състояние на нашата литература. В това отношение и дума не може да става за сравнение между „Краткая литературная энциклопедия“ и някои западни енциклопедични справочници, където всички усилия на авторите са насочени сякаш към целта да се даде колкото се може по-изопачена картина на литературното минало на народа ни, а съвременната литература е превърната в предмет на най-долнопробни политически спекулации. Статията „Болгарская литература“ в „Краткая литературная энциклопедия“ е един от малкото кратки енциклопедични очерци за нашата литература, написани от позициите на марксическото литературознание и това вече само по себе си определя нейната стойност и значение. Това е твърде важно обстоятелство, като се има предвид, че „Краткая литературная энциклопедия“ със своя огромен тираж, с авторитета на съветската литература и на съветската книга представлява една широка трибуна за популяризиране на нашата литература, за разпространяване по света на истината за нея.

Затова не по-малко интересно е да се види и как са представени отделни дейци на литературата ни в първия том

на енциклопедията. Тук намираме шестнадесет кратки бележки или отделни статийки за наши писатели и литературоведи. Пет от тях са посветени на класици (Ботев, Вазов, Д. Войников, Д. Благоев, Вапцаров), три на писатели от по-стари поколения (Т. Г. Влайков, Кр. Велков, Г. Бакалов), пет на съвременни български писатели (Багряна, Орлин Василев, П. Вежинов, Веселин Андреев, Гьончо Белев) и три на литературоведи и литературни дейци (М. Арнаудов, Т. Боров, В. Велчев). Впрочем първият том обхваща материали от буква „а“ до буква „в“ и малка част от буква „г“. В нашите литературни справочници под тия букви обикновено могат да се намерят от 90 до 100 имена на класици и съвременници. Следователно от утвърдения състав на нашата литература в „основния фонд“ на „Краткая литературная энциклопедия“ (поне по данни от първия ѝ том) са влезли около 16%. Всъщност може да считаме, че българската литература тук е представена достатъчно широко и пълно. Що се отнася до подбора на представените имена, той е извършен общо взето сполучливо. Разбира се, и тук биха могли да бъдат направени известни забележки. Буди недоумение например фактът, че в първия том е намерила място отделна бележка за един такъв скромен представител на нашата университетска наука като проф. В. Велчев, а е изпуснато да се отбележи една такава значителна фигура в българската славистика, като Балан, много от трудовете на когото и до ден днешен не са загубили своето значение. (При това за Балан няма и препратка на Теодоров, където би могло да се очаква да се появи бележка за тоя виден наш литературен историк и езиковед.)

Както всички материали в „Краткая литературная энциклопедия“ и тия за българската литература имат различен характер. Някои от тях са кратки бележки, където се дават само основни библиографски и животописни бележки за писателя (така е при В. Андреев, Г. Белев, Кр. Велков); други пък представляват малки статии, в които се прави опит да се изтъкнат и някои характерни черти от творческата физиономия на даден художник (П. Вежинов, О. Василев, Т. Г. Влайков). Въпреки общо високото равнище, на което са написани тия материали, някои от тях не са лишени от пропуски и недостатъци. В доста обширно написаната бележка за Г. Бакалов например липсва всякаква оценка или намек за слабите страни в литературно-критическите позиции и в конкретната литературна практика на тоя виден наш литературен критик. Докато при Благоев пък съвсем обективно и вярно са посочени недостатъците и историческата ограниченост на неговите литературни възгледи. В статията за Вапцаров също могат да се намерят известни неточности. Изтъквайки връзката на поета с поетическата традиция на миналото, тук съвсем правилно са посочени имената на Ботев и Смирненски, чиято линия Вапцаров продължава в най-общ литературно-исторически план — така както всеки по-значителен поет продължава делото на своите велики предшественици. Затова пък нищо не се споменава за Яворов, с който авторът на „Не бойте се, деца“ и „История“ е свързан не само в общ литературно-исторически план, но и чрез непосредствен творчески контакт и вътрешна близост. Изобщо в цялата бележка за автора на „Моторни песни“ прави впечатление, че въпреки усилията да бъде представен той в целия си ръст, тематичният анализ на творчеството му е изместил конкретното разкриване на неговата поезия като нов етап в развитието на нашата литература. Не се чувствува достатъчно и международното значение на поета не само като антифашист, но и като откривател на един нов поетичен свят, съзвучен с духовните търсения на нашия съвременник.

Първият том на Краткая литературная энциклопедия представлява само част от усилията на колектива, работил по проблемите на българската литература. Очевидно, че грешките и недостатъците, допуснати в него, ще бъдат избегнати в следващите томове. Трябва да кажем, че общото равнище на материалите за нашата литература в Краткая литературная энциклопедия отразява преди всичко равнището на нашето литературознание и слабостите в нея са слабости и недостатъци и на нашата литературна наука.

Боян Ничев

ПРИНОС КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ

Появата на книгата „За някои особености на българската поезия 1923—1944 г.“ от Розалия Ликова е интересно явление. Това е опит да се систематизира огромният материал върху поетичното ни развитие за две десетилетия, да се очертаят насоките и дадат портретите на значителните представители на нашата поезия по това време.

Авторката Розалия Ликова е изследвала целия тогавашен литературен живот. Тя се е срещала с много проблеми, спорен увлечения и грешки в оценките на поезията. Нейната книга не е останала на равнището на установеното и казаното досега. Макар че се опира на богат историко-литературен и фактически материал, Ликова се старае да допълни и обогати нашите представи за поетите, да доизвае творческия им образ. В известен смисъл тя предвижва напред отношението на нашата литературна история и критика към творчеството на тези поети.

В книгата си Ликова следва мисълта на Ленин, че заслугите на дейците от миналото се определят не по това, което те не са дали в сравнение с днешните изисквания, а по онова ново, което те са внесли в сравнение със своите предшественици. На тази база авторката си поставя за цел да направи критически преглед на литературния живот след Първата световна война и с оглед изискванията на съвременната литературна история да насочи вниманието ни към по-специфичните въпроси от развитието на националната ни поезия след Септемврийското въстание. Като се опира на редица верни мисли у тогавашните поети и критици (напр. Н. Фурнаджиев и Мл. Иванов — Георги Цанев), Ликова вярно обяснява някои характерни черти на литературния процес след войната. Тя показва как се създава една земна, жизнерадостна литература с нови чувства и форми. За тази литература се изказва доста определено поетът Фурнаджиев още през 1925 г. „. . .И действително нови настроения, нов дух има в творбите на младите ни писатели. Едно възвръщане към първичните сили на земята и на рода ни, едно човешко, едно здраво творчество се слага пред нас и това не е дело на неколцина, а един общ устрем към родното и човешкото, надхвърлил границите на литературни кръгове и списания.“

Ръководната мисъл на Ликова е да посочи, че всичките черти и отлики на новата поезия говорят за едно съзнателно отрицание на предишната естетика на индивидуализма и символизма. Новите схващания и търсения се оформят като отрицание и в борба със старата символистична поетика. Стиховете на септемврийските поети също са наситени с много болка и скръб. Но в тази болка е правдата на живота и реализмът на поета, правдиво отразил народната трагедия. Тази скръб е „отрицание на самоцелната естетизирана и абсолютизирана скръб на символистите“. Тая скръб е „дълбоко човешка и земна“, тя поражда „новата конкретност“ в лириката, влива новите „земни сокове в нашата поезия“. В основата на тази поезия лежи не съзерцанието и отвлечените миражи, а горещият непосредствен отзвук на събитията. В искрената емоционалност на септемврийските поети се чувствуват традициите на Смирненски, но те са развити в нова обстановка, обогатени са от опита на непосредственото наблюдение.

Начинът, по който Ликова пристъпва към септемврийските поети, говори за някои положителни качества на нейния метод. Тя познава много добре фактите, използува не само поетическата продукция, но и литературните изказвания и статии на самите поети, търси литературните позиции на списанията, в които поетите сътрудничат. За да даде по-широка картина на литературния живот, Ликова се стреми да преодолее някои догматични постановки в нашата литературна история и критика, да види от нова страна естетическите постижения и разнообразието в поезията.

За да очертае богатството от форми при претворяване на жизнената правда, Ликова разглежда редица поети като романтици и показва възможностите на романтичната форма на поезията. Например типичното за Разцветников романтично виждане не влиза в противоречие със земната свежест на образите, с естетическото им внушение. Убеждението на Ликова за романтиката на някои поети е принос и постижение в нейната работа. Тя е далеч от стесненото разбиране за еднолинейно отразяване на жизнената правда. Тя търси различните форми на поетичния отклик и различните степени на художествено обобщение, за да покаже колко сложен, противоречив и богат процес е самата наша поезия тогава.

Като се стреми да спазва конкретно-исторически подход при обяснение на заслугите и слабостите на поетите, Ликова разкрива приемствената връзка между различните периоди от развитието на един и същ творец. Това проличава най-вече в нейния възглед за характера на идейно-естетическата еволюция, която

изминават Гео Милев и Ламар. Посочвайки Септемврийското въстание като главна причина за прелома у Г. Милев, Ликова вижда кълновете на този прелом още във „Везни“, когато се подготвя големия завой на поета. Според нея новото „нахлува в света на поета заедно с „Дванадесетте“ на Блок, със стиховете на Брюсов и Маяковски. . . В тоя смисъл — пише тя — новите обществени и естетически позиции в „Пламък“ са не само отрицание на възгледите във „Везни“, но и в развитие на ония нови елементи, които вече се забелязваха, кълняха в периода на „Везни“ (стр. 91).

Досега в нашата литературна наука се подчертаваше преди всичко голямата разлика между периода на „Везни“ и „Пламък“ у Гео Милев. Без да омаловажава тази разлика, Ликова е потърсила и свързващата нишка, която води от едното към другото списание. Също и при обяснение на лутанията на Ламар тя прилага подобен гъвкав метод. Още в идейния и художествен хаос на стихосбирката „Арена“ (1922) тя открива зародиши на едно ново, революционно изкуство и революционна естетика. Понататъшното творчество на Ламар наистина е превъзмогване на недостатъците и слабостите в „Арена“. Но „Арена“ е и оная огнена сплав, в която макар и още неоформен, клокочеше патосът на бунтарското изкуство, раждаше се живата материя на гнева и омразата, на протеста и устремното търсене на новото. В тоя смисъл „Арена“ е едно от стъпалата, по които се изкачваше поетът в търсенето на ново революционно изкуство.

Безспорен е за Ликова фактът, че революционната действителност след Септемврийското въстание изиграва решаваща роля за новата платформа на Гео Милев. В поемата „Септември“ тя сочи елементи, които са доказателство за изграждането на нов художествен метод. Не само с възгледите си, но и на практика, в тяхната художествена реализация поетът се насочва към новото социалистическо изкуство. Това дава право на Ликова да изгради тезата си за Г. Милев като творец, чието историческо място е непосредствено до Смирненски, в революционната, пролетарска линия на нашата литература (стр. 103). Това становище може да се оспорва. Ние нямаме достатъчно аргументи, за да причислим без уговорки Г. Милев към представителите на пролетарската линия в литературата ни. Според проф. Цанев поетът „продължава при новите исторически обстоятелства революционната линия на Смирненски и се приближи много до метода на социалистическия реализъм“. Но като оспорваме увлечението на Ликова, ние не можем да отречем нейния стремеж да пристъпва конкретно-исторически, а не с предварителна схема към явленията.

Похватът на изследване и цялостно оценяване на творчеството на Г. Милев и Ламар е доказателство за идейно-методологическия ръст на авторката. Тя успява да докаже приемствеността между делото на анализирания поет и творбите на предшествуващите го поети или пък връзката му с неговите съвременници. Такива връзки прокарва тя например между творчеството на Разцветников и Фурнаджиев, на Далчев и Багряна, на поетите от 30-те години и поетиката на Смирненски. Също така Ликова за пръв път е дала литературен очерк за Атанас Далчев, чието дело беше премълчавано години наред или пък оценявано опростено само като израз на буржоазен скептицизъм и безплодие в поезията ни.

В това поставяне на литературните проблеми на широк историко-литературен фон и в опита да се преодолеят редица схеми Ликова бележи успех. По-малки резултати постига тя при изясняване на художественото своеобразие и самобитност на произведенията. Тук критическата прецизност и научна издържаност на редица нейни характеристики търпят възражение и критика. В някои очерци, например главата за Багряна, се получава впечатление за емоционален преразказ на стиховете, а не за истински литературен анализ. Авторката на книгата ни подпомага да си припомним съдържанието, да почувствуваме силната лирична струя, сънищата и мечтите на много поети, но това не е достатъчно, за да вникне вярно в естетическото съдържание на поетичния образ, в неговите особености. Този емоционален преразказ, без задълбочаване в конкретното художествено явление, пречи за убедителната и правилна преценка на редица факти.

Според Белински задачата на художествената критика е да превежда от езика на изкуството на езика на философията и логиката. Разбира се, този „превод“ не означава, че критикът не бива да пише образно и емоционално. Сам Белински е пример за страстна и вдъхновена художествена критика. Но за да бъде критиката аргументирана, направена въз основа на познавателен анализ, е необходимо да се оперира с обективни естетически критерии. Критиката включва в себе си естетическото преживяване, но тя идва след него, тя го съдържа в своите логически доводи.

Слабост на очерците на Ликова е, че тя не винаги стига до тази по-висока степен на критическо обобщение. В нейните очерци се чувствуват „попити“ елементи от образната и емоционална атмо-

сфера на една или друга поезия. Но Ликова често пъти спира до тук. Тя не „претопява“ тоя емоционален материал и тия свои впечатления в едно стройно и ясно гледище за поета. Тя допуска смътни и неясни преценки, общи места и фрази, които пречат на индивидуалността на поета да се открои ясно. Например за Н. Фурнаджиев тя правилно подчертава такива качества на поезията му като движението, устрема, бунта, сливането с природата и стихията на народа. Но в края на очерка тя пише колко „тънко и внимателно“ се докосвал Фурнаджиев до явления, които са в разногласие с всички нейни разсъждения за „виталността“ и „грубостта“ в образната стихия на поета. Обратното за Асен Разцветников. След като надълго е говорила за баладичния характер на стиховете му, за неговия задушевен и малко съзерцателен лиризъм, Ликова изведнъж заговорва за „динамика“ в стихотворението „Каин“. „Всеки образ е движение“, пише тя така, сякаш характеризира не Разцветников, а Фурнаджиев.

Подобни увлечения не са само пример на неточност, с тях се срещаме често в книгата на Ликова. Тя е склонна да „отлита“ от реалността на разглежданото художествено явление и да заменя тази реалност със свои представи, които дават преувеличен и неточен образ на поета. Подобен субективизъм срещаме в оценката за Траянов. За риторичните стихове от Траяновия „Пантеон“ тя пише: „Тъкмо тези стихотворения идват да ни уверят, че пред нас стои жива творческа личност с много поетични възможности, с безспорен поетичен талант, с мощна поетична инвенция, силна фантазия, много поривност и полет на чувството.“ За Т. Траянов може да се спори, но явно пресилено е да се открива у него такава „мощна инвенция“, „фантазия“ и „полет на чувството“. Със същия възторг Ликова говори за различни поети, които имат по-скромни места в градацията на поетическите постижения между двете войни. Симпатиите на авторката, нейната най-обща любов към поезията са причина за прекалените суперлативни определения, които не почиват на доказателствени анализи. А това е довело до изравняване на идейно-творческия ръст на отделните творци. И Т. Траянов, и Сл. Красински имат свое поетическо лице, но създадените от тях стойности не ни дават право да преувеличаваме дарбите им и да ги изравняваме с Фурнаджиев, Багряна, Вапцаров. В непрекъснатия поток от венцеславни характеристики се губи необходимата естетическа градация, изтриват се профилите на поетите и се уеднаквяват индивидуалните им черти.

В книгата могат да се срещнат редица неточности от фактическо естество. Като изтъква положителната оценка през 20-те години за поезията на Смирненски, Ликова пише: „Поезията на Смирненски намери веднага своята утвърдителна, възторжена оценка от пролетарската критика, особено в статиите на Г. Бакалов, Т. Павлов, Г. Цанев, Ив. Мешеков, Д. Б. Митов и др.“ Терминът „пролетарска критика“ е неточен, а и всички изредени имена не могат да се подведат под него. На стр. 86 четем за стиховете на Фурнаджиев, писани през Втората световна война, характеристика, която може да се отнесе към Вапцаров, но не е точна за Фурнаджиев. Не споделяме също становището на авторката за „романтично виждане“ у Д. Пантелеев и „експресионистично виждане“ у Фурнаджиев. Тези понятия имат историко-литературен смисъл и са употребени произволно. Една неточност е допусната в интересния очерк за Г. Милев. За да разкрие по-пълно характера на демократизма на Г. Милев, Ликова прави неуместен паралел с демократизма на З. Стоянов: „Не унижение и подценяване на народа се е стремял да внуши Гео Милев в тези пасажи, а нещо от тоя демократизъм, който се съдържаше в записките на З. Стоянов.“ Главата „Поети-хуманисти“ е неопределена като граница за едно литературно явление, тъй като хуманисти са не само изброените там поети, а и включените в другите раздели поети. Като прави общ преглед и на поезията от 30-те години, Ликова се спира на К. Зидаров, Т. Харманджиев, П. Матеев и др. На какво основание тя премълчава Н. Ланков, който има свое място в нашата поезия от онова време?

Езикът на Ликова е емоционално приповдигнат, образен и богат. Но не бива да отминаваме факта, че тя има собствен реквизит от словосъчетания и прекомерно експлоатира някои от тях. Окото на читателя постоянно попада на общи места и натрапчиви изрази: „живата жажда по красота и хармония“, „стремеж към по-големи поетични хоризонти“, „раждането на една нова душевност“, „слънчево утвърждаване на живота“, „копнежът по небесата“, „нова емоционалност и ново звучене“ и пр. Увлечението в подобна фразеология е причина за многословието на авторката.

Книгата на Ликова страда от редица слабости и неточности. Но като цяло тя представлява принос към историята на българската поезия. Най-добрите от очерците са доказателство, че Ликова има успехи в конкретно-историческия подход към литературните факти.

Л. Кирова

ПРЕВОДАЧЕСКО ЗАНАЯТЧИЙСТВО

За преводите на художествени произведения у нас се говори твърде малко. Или ако се говори, разговорите ще бъдат повече „по принцип“, отколкото конкретни, за отделни произведения. А в ръцете на читателите влизат както хубави, тъй и невъзможни преводи. Така стои например въпросът с преводите от югославските литератури. Техните качества са съвсем различни — от хубави и художествени („Автобиографията“ на Бранислав Нушич, прозата на Мирослав Кърлежа, Иво Андрич,Иван Цанкар и пр.) до лоши и скандални (сатирите на Радое Домановић, „Преживелиците на Николетина Бурсач“ от Бранко Чопич и „Нечиста кръв“ от Борисав Станкович). Трите последни книги са може би най-лошите преводи, излезли в нашата страна от десетина години насам.

Дилетантският превод на сатирите на Р. Домановић (преводачи Д. Крецул и О. Рокић) е превърнал писателя в дилетант-писател. Това е впечатлението още от първите страници, такова си остава то и след прочитането на цялата книга, ако, разбира се, снизходителният читател има търпение да я прочете докрай. Тук има и буквален превод, и формализъм, и неточности, и съвсем недъгав български език. Липсва само оная атмосфера, наситена с образност и мисъл, която довежда замисъла на автора до читателя. Не много след този злополучен превод издателство „Народна култура“ (където изглежда понякога пренебрегват всякакви критерии за хубаво и лошо) поднесе още една уродлива рожба на дилетантщината — хубавата хумористична повест на Бранко Чопич „Преживелиците на Николетина Бурсач“, в превод на Б. Мисирков. Прекрасните, станали нарицателни в Югославия образи на Николетина и Йовица Йеж, техните весели приключения, селската им мъдрост и хумор са преобърнати от преводача с главата надолу. Пред читателя се движат скучни същества, чиято мисъл и език им пречат да изразят онова, което те са казали веднъж изпод перото на Бранко Чопич. В сборника с творби от Бранислав Нушич попаднахме на няколко разказа, преведени от Б. Мисирков, у които преводът имаше малко общо с Нушичевия хумор. Това личи особено ярко, защото може да се сравни с хубаво преведените творби на Нушич от Б. Ничев и С. Рачева.

Последното чадо на преводаческото занаятчийство е романът „Нечиста кръв“ [1] от Борисав Станкович, „преведен“ от Остоя Рокић и „редактиран“ от Д. Добрев.

Ако някога се пише върху проблемите на лошия превод обширно, струва ми се, тази книга може да послужи като сборник от всевъзможни примери. Тук има образци за всичко, като се почне от грешно преведени думи, та се стигне до окарикатурен стил на автора и на българския език. Преводът на „Нечиста кръв“ е правен с непоносима безотговорност и невежество. Човек добива впечатление, че над него се е мъчил ученик, който едва-едва е закърпил удовлетворителна бележка; ученик, който не знае както трябва нито езика, на който превежда, нито езика, от който превежда.

Почти на всяка прелистена страница попадаме на думи, чийто смисъл далеч не се покрива с оня, който е вложил авторът в тях. Преводачът явно не е знаел българското им значение, а е правел опит да налучка. И са се получили смешни главоблъсканици. Да започнем от предговора. За него е използувана прекрасна статия от бележития сръбски критик Велибор Глигорић. Но в превод тя се е изпълнила с толкова недомислия, че човек би помислил автора за глупак. Ето няколко дребни примера: „всеки момент се очаква да пламне пушка“, „неговата власт стъпва в действие с груба сила“, „Станкович прониква в интимния, вътрешен живот на мъжа (б. а. вместо „на човека“) и осо-

[1] Борисав Станкович — „Нечиста кръв“, прев. Остоя Рокић, изд. „Нар. култура“, 1962 г.

бено на жената“, „природата в поезията на Бора Станкович. . .лъха на чувствителност“, „впрочем в предаването на трагичния живот той внася една субективна нотка, примитивно наследена с фаталистично чувство на живота и съдбата в него“ и пр.

По-нататък, на едно място „очертанията на долините“ са преведени буквално и са се превърнали в „ръбове на долините“.

На друго — „паричните дарения“ стават ту „подаръци“, ту „подаяния“; „грижливо поддържаното лице“ е станало „отгледано лице“; „чардакът“ в хаджи Трифоновата къща е ту балкон, ту чардак, а пък дюкяните из чаршията са станали на „магазии“. Навсякъде в книгата „чивчиите“ са преобърнати на „чифликчии“. А чивчиите, както изрично е обяснено в изданията на романа и както сочат речниците, са селяни, настанени на чужда земя, за да я обработват или просто селяни, които работят ангария. В една мисъл срещнахме главната героиня Софка вместо да се „окопитва“, както казва авторът, да се „стресва“. И оттам се променя целият смисъл на изречението. Но да вземем на слуки една от многото грешно преведени фрази:

у преводача:	верен превод:
стр. 24	
За чифликчиите и за слугите от чифлиците, за ратая и за мелничарите в Собини той бе всичко на света... През време на пътуването му из Турция по търговия, където обикновено оставаше през цялото лято, тук редовно го споменаваха и му се заканваха...	За чивчиите, за слугите от чифлика в Ратай и за мелничраите от мелниците в Собина, той беше всичко... През времето, когато ходеше из Турция по търговия — а там обикновено оставаше през цялото лято — роднините му го споменаваха и плашеха с него...

Книгата гъмжи от такива примери.

Тук просто не може да се говори за обичайни преводачески несполуки, а за пълна небрежност и неуважение към литературата. Колкото и остро да звучи истината, тя е една: преводачът на тази книга е съвсем чужд на перото! Ето той често не може да пренесе значението и смисъла на фразата, нежели красотата на езика и поезията на произведението. Един след друг се редят усложнени до невъобразимост и заплетени пасажи, които в сръбския оригинал звучат съвсем ясно. Дългите изречения на Б. Станкович се четат леко, защото те са стилен и отличителен белег на големия народен писател. Преводачът обаче ги е превърнал в неразбираеми плетеници от думи. И ние затъваме в един непоносим „български“ език, който не съответствува на езика на автора (нека оставим настрана и често погрешният смисъл!). Метаморфозата, която е претърпял романът на Б. Станкович, докато премине през ръцете на преводача е такава, че едва ли е нужно да вземаме като база за сравнение верният превод, що се касае до критикуване на българския език на романа. Няколко такива пасажа не ще бъдат излишни:

„. . . тя почувствува, че се възстановява с това си геройство и пожертвуване. С тази си жертва тя толкова пренебрегваше себе си, та ето, отива не само при неравен на себе си, с не мил човек, а дори с истиско дете“ (стр. 106).

„На Софка стана ясно, че ако не се е убил заради нея, той нарочно е оставал в арнаутско. И като бе разбрал, че не убит на място, за да не се върне жив в къщи при Софка и бъде принуден да я гледа и да се черви, останал сам, изпокъсал поясите (б. а. вместо „превръзките“) около себе си, та кръвта бликнала от корема му“ (стр. 180).

„Само за себе си е мислила: за красивата си мека коса, за разкошната си снага, с която толкова се гордееше, за която толкова много говореха, от страстни желания и чувства се опияняваше до полуда“ (стр.104).

Безмислици от тоя род могат да се намерят навсякъде. Преводачът кара героите си да се разкриват „до кости“, да изпълват градините си с „най-известни“ (вместо „най-хубави“) дръвчета, да се веселят „пълноценно и цялостно“, да вървят по „сухи стълби“ (вм. по „тънки стълби)“ и пр. Невъзможно е да цитираме всичко, което мина пред очите ни. Не ще споменаваме онези изпуснати думи, които са се видяли трудни на преводача и той ги е изоставил, нито ще говорим за изпобърканите времена, за пряката реч, сведена до книжна фразеология, за неправилната употреба на предлога „поради“ и на други предлози, за гъмжилото от деепричастия, отглаголни съществителни, излишни местоимена, частици и пр., несвойствени за българската художествена реч.

В заключение бихме казали: хубавият художествен превод е задължение и към автора, респективно към националната литература, към която той принадлежи, и към читателя.

Ганчо Савов

ЗА ПО-ПЪЛНА ПРОВЕРКА НА ИСТОРИЧЕСКИТЕ ФАКТИ

Повод за написване на настоящето осветление ми дадоха неизвестните досега писма на Антон Страшимиров до Найчо Цанов, публикувани от другаря Трифон Вълов,[1] и поспециално някои от историческите пояснения, които е дал той към тях. Тази публикация е полезна, защото действително допринася за изясняване на някои моменти от живота и дейността на писателя, а именно, когато неговият неспокоен дух, макар и временно, се е бил подслонил под крилото на формиращата се тогава у нас радикал-демократическа партия. Между другото от публикуваните писма се вижда колко много Антон Страшимиров се интересувал от вървежа на македонското освободително движение и колко много това движение е било свързано с политическия живот в София.

Като се има всичко това предвид, др. Вълов трябваше по-сериозно да проучи в писмата случаите, които са във връзка с македонското революционно движение, за да им даде след това исторически вярно пояснение. Така в бележка 2 на стр. 99, искайки да обясни на читателите за каква „Солунска афера" говори Страшимиров, той пише: „От 15 до 18 април 1903 г. в Солун били извършени от македонски революционери-терористи —„гемиджиите"[2], начело с Орцето, редица атентати срещу обществени сгради, банки, параходи и други обекти с цел да се обърне внимание на европейските народи и се даде свобода на Македония. Всички „гемиджии" геройски загинали в развалините или се самоубили. Г. Делчев водел решителна борба срещу подобни методи, които имали за резултат нечувани репресии срещу населението."

Трябва да кажем, че в тази бележка са допуснати неточности.

Не е вярно твърдението, че всички „гемиджии" загинали в развалините при атентатите или се самоубили. Всъщност при схватки с полицията и войската загинали или се самоубили осем души. Другите четирима останали живи. Те били съдени и осъдени от специален военен съд на смърт. Впоследствие смъртната им присъда била заменена с вечно заточение. Откарани били в гр. Мозрук, областта Фезан в Сахара. Там двама от тях починали от лошия климат и от тежките условия на каторжния живот. С дадената след хуриета[1] през 1908 г. амнистия другите двама били освободени и се завърнали в родината си. Павел Шатев доживя до дълбока старост и почина преди няколко години.

Невярно е и твърдението на Трифон Вълов, че Гоце Делчев водел решителна борба срещу методите на борба чрез атентати. Тъкмо обратното. Делчев не само че не е бил против, но е бил сторонник на тези методи. Както е известно, по негова инициатива бил разрушен с милинит на 14 март 1903 г. (т. е. само един месец преди солунските атентати) ж. п. мост при гара Ангиста по линията Дедеагач—Солун. А що се отнася конкретно за отношенията му към плановете на „гемиджиите" Павел Шатев казва: „Мнозина (от ръководителите на организацията — Ив. Д.) се отнасяха към нашата група с респект, а особено най-първите хора от тогавашното представителство на ВМРО начело с Гоце Делчев, с когото ние сегиз-тогиз се срещахме и водехме разговори. Той напълно беше възприел и поддържаше и одобряваше този род акции (т. е. атентатите), защото беше изобщо против едно прибързано общо въстание, което при тогавашното общоевропейско и общобалканско положение, освен че нямаше да даде някои по-положителни резултати, а напротив, щеше да разстрои още повече ВМРО, без даже да се предизвика каквато и да била интервенция от страна на великите сили."[1] Че Делчев през онова време действително е предпочитал отделните нападателни действия пред общото въстание, ни сведетелствува неговият биограф, поетът П. К. Яворов, който е придружавал апостола в предсмъртната му обиколка: „Ний трябва да почнем — казвал Делчев — с нападения от страна на четите върху аскерски отделения и с атентати от страна на решителни момци по железопътни линии, също и по държавни учреждения. И да продължим така, но всякога далече от българското население, което не трябва да излагаме на турски преследвания и жестокости. Българите в Македония носят почти сами върху гърба си товара на революцията — и те са нужни, за да се продължи борбата ни, докато стигнем крайната ни цел. . ."[2]

Известният македонски революционер Дамян Груев също не е бил принципиа-

---

[1] Вж. кн. VI, 1962 г. на сп. Литературна мисъл.

[2] Младежки кръжок, наречен „Гемиджии", т. е. хора, простили се с живота и отпуснали своята лодка в бурното море. От турското „гемия" — лодка.

[1] Свобода, освобождение.

[1] Вж. Павел Шатев „В Македония под робство" стр. 195.

[2] Вж. П. К. Яворов — „Гоце Делчев", стр. 25.

лен противник на готвените атентати. Само че той е настоявал пред някои от „гемиджиите“ акцията да се проведе след предстоящето общо въстание. Груев и другарите му искали атентатите в Солун, по примера на Ботевата чета след Априлското въстание от 1876 г., да бъдат един вид последен акорд от борбата на македонския народ за освобождение. „Гемиджиите“ обаче не се съгласили. Те били завършили приготовленията си и ако акцията се отложела, имало опасност от провал. Освен това те искали да запазят своята самостоятелност и свобода на действие.

Така или иначе, „гемиджиите“ изпълнили своите планове. С извършените атентати те действително засегнали чувствително интересите на европейския капитал в Турция, нанесли удар върху престижа на султанската деспотическа система на управление и с това спечелили симпатиите на тогавашното световно прогресивно обществено мнение. С проявения от тях героизъм, с упоритостта си при подготовката на атентатите, със смелостта си при тяхното изпълнение и с готовността си за саможертва, макар и малко на брой, те за времето си внесли голям дял в общия склад на революционните движения против тиранията и мракобесието. Затова не е нужно 60 години след онния дни макар и в една бележка да се подценява тяхното дело!

Иван Дивизиев

ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА РЕФЕРАТИВНИЯ БЮЛЕТИН

В книжка 4 на сп. „Литературна мисъл“ бе публикувана бележка от Любен Георгиев „За по-голяма обективност на научната информация“, в която се подлагаше на критика редакцията на „Реферативния бюлетин“ при БАН — отдел за литературознание. По повод на тази критика излезе редакторът на бюлетина др. Кръстьо Генов с контрареплика, поместена в книжка 6 на списанието. В отговор на неговите обяснения в списанието се получи нова бележка от Л. Георгиев. В нея се прави разбор на възраженията, които дава др. Генов и се установява, че редакторът на бюлетина фактически отхвърля всички критични бележки. Л. Георгиев пише: „От изнесените 14 случаи на премълчани книги и два сборника редакторът има основание да протестира само за един — за книгата на М. Янакиев, която е излязла една година по-рано и случайно е попаднала в списъка на книгите от 1961 година. За останалите книги той и сега не дава задоволителни обяснения защо те липсват от Реферативния бюлетин. Др. Генов не счита за нужно да отговори на основния въпрос: по какъв принцип е извършен подборът на анотираните заглавия. А това оставя отворени вратите за личния произвол и субективните предпочитания на съставителя и редактора. За някои от изпуснатите книги др. Генов „обяснява“, че части от тях били анотирани в предишния брой на бюлетина, когато тия части са излизали като статии. С това той прави опит да се измъкне, защото в моята бележка се говори не за отделни статии, а за книги, които са пропуснати. В контра-репликата си Кр. Генов се опитва да ни убеди, че той е едва ли не е невинен за допуснатите сериозни пропуски, тъй като друг подбирал и предлагал за анотиране статиите и книгите, а той като редактор само упражнявал контрол върху предлаганите заглавия и преглеждал текста на реферативните рецензии. Но няма такъв редактор в България, който да не носи отговорност за пропуските, още повече щом той е длъжен и да упражнява контрол. От неговата контра-реплика заслужава внимание само твърдението, че пропуснатите книги ще бъдат включени в следния брой на бюлетина. Ако това стане, то ще означава, че бележката от книжка 4 на „Литературна мисъл“ е постигнала половината от целта си. Другата половина цели да бъде избавен бюлетинът за в бъдеще от подобно пристрастие и да се подобри неговото списване.“

С това редакцията смята въпросът за приключен и не възнамерява да продължава разговора. Тя е в правото си да очаква действително подобрение в подбора и анотирането на литературоведските трудове, представяни в бюлетина.

От редакцията

ОБСЪДЕНИ НАУЧНИ ТРУДОВЕ

На 16. I. т. г. в секцията по българска литература до Освобождението бяха обсъдени три работи: на Илия Конев — Христо Ботев в сръбската и хърватската литература, на Дочо Леков — Интересът на Каравелов към фолклора и етнографията на славянските народи, и на Стефка Таринска — Развитието на фейлетона през епохата на Възраждането. Изказаха се: проф. П. Динеков, С. Баева, Д. Леков, Ст. Таринска, П. Тотев, Б. Ничев.

Работата на Ил. Конев се оцени положително с оглед на интересната тема и нейната разработка. Като най-ценна бе посочена главата за влиянието на Ботевата поезия върху творчеството на хърватския поет Август Харамбашич. На автора бе препоръчано да внесе по-голяма системност и съразмерност в изложението и да увеличи анализирането на примерите.

Изследването на Дочо Леков бе посрещнато също с одобрение. Отбелязано бе наличието на ценен фактически материал, който обогатява представата ни за Каравелов като учен. Посочена бе необходимостта да се изтъкне, че Каравелов изпитва известно влияние и от страна на московските славянофили.

Обсъждането на третата работа оформи общото мнение, че Ст. Таринска се е справила успешно със задачата си. Изследването има по-скоро теоретически, отколкото исторически характер и е посветено на проблема, който засяга цялостното развитие на литературата ни. Авторката прие препоръката да помисли за известно избистряне на изложението и да привлече в подкрепа на изводите си повече факти.

И трите изследвания бяха приети за печат.

На 5. II. т. г. в секцията бяха приети за печат още шест работи. В обсъждането взеха участие: проф. П. Динеков, Б. Ангелов, Д. Петканова, Д. Леков, Л. Грашева и Кл. Иванова.

Проф. П. Динеков изложи в общи линии съдържанието и характера на материалите, изпратени от румънския славист Й. Юфу под надслов Старобългарски паметници в славянорумънската литература. Това са текстове, свързани със старата българска литература. Придружени са с коментар, главно библиографски, и свидетелствуват за полезно международно сътрудничество.

Д. Петканова докладва своя труд „Горски пътник“ и народната песен, в който проследява работата на Раковски върху трите редакции на поемата. Авторката установява, че в третата редакция влиянието на хайдушкия епос е най-голямо. Обект на интересите на Раковски е не толкова художествената форма, колкото съдържанието на народната песен, на което той гледа като на достоверен източник за историята на народа.

Изказалите се посочиха ценността на фактическия материал и конкретно проследената връзка на поемата с редица фолклорни елементи.

Обсъдени бяха и три статии на К. Мечев, посветени на старата българска литература — Свидетелство за непритворно изразени чувства, за някои художествени качества на старобългарския разказ „Чудото с българина“, Легендарни фолклорни моменти в „българския апокрифен летопис“ и наблюдения върху съдържанието и стила на народното житие на Иван Рилски.

Обща за трите статии е тенденцията да се търсят фолклорни мотиви в старата литература. На места авторът се увлича и прави прибързани изводи, но по принцип неговият подход е правилен. Изказванията съдържаха конкретни уточнения от фактическо и езиково естество.

Накрая по доклад на Д. Леков бе приета за печат и статията на Златка

Юфу Отражение на румънската действителност в творчеството на Каравелов. Решено бе да се промени заглавието. Общо бе мнението, че трябва да се потърсят допълнително публикации на Каравелов в периодичния печат във връзка с тази тема.

*

На 18 януари 1963 г. в секцията по теория на литературата се обсъди студията на Атанас Славов — Строфични тенденции в една народна песен. В обсъждането й взеха участие Боян Ничев, Атанас Натев, Стефка Таринска и Цанко Младенов. Бяха докладвани и мненията на проф. Пантелей Зарев и Искра Панова. Изтъкнаха се положителните страни в метода на автора, който се е постарал по научен път да анализира най-общата структура на народната песен, без да накърнява поетическото й съдържание. Направиха се и критични бележки за подобрение на студията, които авторът възприе.

Накрая се взе решение: след известни уточнения и допълнения статията да се предложи за печат в един от сборниците, подготвяни за Петия международен конгрес на славистите.

*

На 25 януари 1963 г. в Секцията за руска и съветска литература се обсъди една част от труда на Иван Цветков — Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската литература.

В обсъждането взеха участие Лиляна Минкова, Христо Дудевски и Васил Колевски. Те подчертаха умението на автора да борави с литературните факти както от руската, така и от българската литература. Изтъкна се, че авторът е привлякъл интересен материал, извършил е наблюдения за влиянието на Горки върху Смирненски, Вапцаров, Людмил Стоянов, Тодор Павлов, Георги Караславов и други; внесъл е нови постановки при интерпретацията на литературно-историческите факти и ги е обобщил в нова концепция. На автора се посочиха и отделни пропуски и недоглеждания в труда. Направиха му се някои критични бележки и препоръки за подобрението му.

Накрая Иван Цветков изложи цялостния план на своето изследване, сподели желанието си да обоснове по-пълно становището си в книгата и благодари за направените му критични бележки.

На 8 февруари т. г. в същата секция се обсъди и трудът на Христо Дудевски — Нашата поема през 20-те години — етапи, постижения и традиции. В разискванията участвуваха Васил Колевски, Лиляна Минкова и Иван Цветков.

При обсъждането към автора се отправиха следните пожелания: да се спре по-подробно на жанровите особености на поемата и нейното място в развитието на българската литература; да развие по-конкретно влиянието на руската и съветската поема върху нашата поема (Маяковски, Блок, Белий). Всички изказали се подчертаха, че авторът се е заел с трудна, но навременна задача, за творческото решение на която е нужно да се преодолее съпротивлението на огромния материал и да се обедини около една по-основна мисъл; да разгледа по-подробно поемите на Кирил Христов; да изясни по-подробно отношението между личното и фолклорно творчество и да покаже как се е обогатявала българската поема при творческото общуване със западноевропейски и руски поеми. На автора се препоръчва също да отдели част от обсъдения труд, за да се обнародва в Известията на института.

Христо Дудевски отговори на зададените му въпроси, благодари за препоръките и пожеланията и прие направената му препоръка да публикува част от труда си със заглавие „Към въпроса за съветското литературно влияние в България“ (поемите: „Русия“ — Емануил Попдимитров и „Септември“ — Гео Милев).

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София, тел: 8-42-89
на администрацията: Издателство на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/151 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лева

Поръчка № 51
Тираж 4 600
Формат 71/100/16
Дадена за печат на 1.III. 1963 г.
Печатни коли 10

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

SOMMAIRE

Pantéléi Zarev — Méthode artistique et recherches créatrices contemporaines 3
Chéorghi Dimov — Vassil Droumev, position littéraires-théoretiques et critiques 25
Stéphane Elévtérov — Histoire littéraire et époque contemporaine 49
Tchavdar Dobrev — Observations sur le style 74

Lioudmil Stoyanov à 75 ans

* * * — Une grande oeuvre d'écrivain et de socialman 95

A travers la vie littéraire à l'étranger

Botcho Markovski — Les problèmes de la littérature polonaise à la lumière du XIII-ème congrès de l'Union des écrivains polonais 98
M. Arghirova — De l'avant-gardisme décadent et réel 104
Nicolas Ghéorghiév — „Pluralité stylistique" dans une conférence scientifique sur le style 111

En vue du V-ème congrès de slavistique à Sofia 1963

Wanda Smochowka-Petrova — Adam Mickiewicz en Bulgarie 115
Petko K. Athanassov — „Rapports réciproques entre les littératures slaves" 123

MATÉRIAUX, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

Anghel Todorov — Souvenirs sur des écrivains 126

REVUE

Alexandre Milev — Le Premier volume de l'„Histoire de la littérature bulgare" 137
Boyan Nitchev — La littérature bulgare dans le premier volume de la „Kratkaïa litératournaïa encyclopédia" 149
L. Kirova — Contribution à l'histoire de la poésie bulgare 152

Echos, réplques, commentaires. .

Gantcho Savov — Le traducteur homme de métier 155
Ivan Divisiev — Pour une vérification plus complète des faits historiques 157
* * * — Encore du Bulletin des comptes-rendus 158

Chroniques

* * * — Examen de travaux scientifiques 159