1

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1969

ГОДИНА ТРИНАДЕСЕТА

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

1

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1969

ГОДИНА ТРИНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Разговор за старобългарската литература

Дмитрий С. Лихачов (Ленинград) — Старославянските литератури като система 3

*

Иван Славов — Историческата съдба на Марксовото естетическо наследство 39

Елка Константинова — В света на ужасите и кошмарите (Творчеството на Георги Райчев след Първата световна война) 57

Росица Димчева — Добри Чинтулов и развитието на жанровете в българската литература 72

Михаил Василев — Повествователят в съвременния български разказ 90

90 години от рождението на Ст. Л. Костов

Елена Димитрова — Ст. Л. Костов 104

Към 150-годишнината от рождението на И. С. Тургенев

Лазар Цветков — Тайната на Тургенев 118

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Желю Авджиев — По следите на българските писатели във Франция 137

ПРЕГЛЕД

Любомир Георгиев — Ново изследване за Любен Каравелов 152

Драган Ничев — „Познавах тези хора“ 155

Никола Г. Николов — Проблемите на литературната теория в един юбилеен сборник 156

Хроника

* * * — Изследване на съветски учен за Презвитер Козма 162

СОДЕРЖАНИЕ

Разговор о древноболгарской литературе

Д. С. Лихачев (Ленинград) — Древнеславянские литературы как система 3

*

Иван Славов — Историческая судьба эстетического наследия Карла Маркса 39
Елка Константинова — В мире ужасов и кошмаров (Творчество Георгия Райчева после Первой мировой войны) 57
Росица Димчева — Добри Чинтулов и развитие жанров в болгарской литературе 72
Михаил Василев — Образ повествователя в современном болгарском рассказе 90

90 лет со дня рождения Ст. Л. Костова

Елена Димитрова — Ст. Л. Костов 104

К 150-ой годовщине со дня рождения И. С. Тургенева

Лазар Цветков — Тайна Тургенева 117

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Желю Авджиев — По следам болгарских писателей во Франции 138

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Любомир Георгиев — Новый исследовательский труд о Любене Каравелове 152
Драган Ничев — „Я знал этих людей“ 155
Никола Г. Николов — Проблемы теории литературы в одном юбилейном сборнике 156

Хроника

* * * — Исследовательский труд о Презвитере Козме 162

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

СТАРОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ КАТО СИСТЕМА[1]

Д. С. Лихачов

УВОДНИ БЕЛЕЖКИ

Литературата на всеки народ, изследвана в който и да е период, представлява цялостна динамична система.[2]

Под система на литературата разбирам определено съотношение на нейните части помежду им: на видовете литература (преводна и оригинална, църковна, историческа, естественонаучна, публицистична и др.), на нейните жанрове, на нейните отделни произведения. В понятието система на литературата се включва освен това и отношението на литературата към другите области на културата: към науката, религията, обществената мисъл, към различните изкуства, фолклора и т. н. Накрая към системата на литературата спада и нейното отношение към културите и литературите на други страни и народи. В крайна сметка системата на литературата се определя от нейното отношение към историческата действителност — съотношението с нея съставя най-съществената част на системата.

Тоя вътрешен строеж и съотношението с външната, заобикаляща литературата среда, представлява органично цяло.

Системата на литературата, независимо от това, че отделните ѝ части са в постоянно равновесие помежду си, не е неподвижна. Тя непрекъснато се изменя. Въпреки това перманентно нарушаваното равновесие отново се възстановява и съществува едно динамическо равновесие.

Литературата като система не е изследвана. Самото понятие „система“ или „структура на литературата“ отсъствуваше в науката. Въпреки това не можем да кажем, че съвременните литературни историци нямат известни свои представи за строежа на литературите. Самото разделяне на „историите на литературите“ на глави и отделни части изразява представите на изследователите за строежа на литературата. Но в по-голямата си част тези представи неволно отразяват състоянието на съвременната на изследователите литература, а не на оная, която

---

[1] Редакцията помества статията на видния съветски учен Д. С. Лихачов, в която се поставят важни проблеми относно развитието на старобългарската и старославянските литератури. Поради важността на поставените проблеми редколегията кани и други български и съветски литературоведи да се изкажат по тях.

[2] Настоящата статия представлява в известен смисъл допълнен вариант на моя доклад пред VI Международен конгрес на славистите в Прага (виж сборника „Славянские литературы“, VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации, М., 1968, стр. 5—48). Понятието „система“ и „структура“ употребявам алтернативно. Аз не смятам при това, че правото да употребяват тези термини принадлежи само на структуралистите. Изследвайки в настоящата статия литературата като система, аз въпреки това не се причислявам към структуралистите и наред с това далеч не смятам такъв подход при изучаване на литературата единствено правилен или дори просто главен. За разлика от обикновените структуралистки изследвания (макар че самият структурализъм далеч не е еднородно явление) аз считам, че е необходимо структурата на литературата да се изучава в нейната историческа изменяемост, а всеки елемент на структурата в неговия обществен генезис и обществена функция. Това ще проличи по-нататък.

те изучават. Изследователите не придават особено значение на принципните различия между строежа на средновековните литератури и строежа на литературите на новото време. Те неволно модернизират средновековната литература, внасят в нея съвременни представи за жанровете, за авторското начало, за литературното творчество, за движението на литературата, за нейната роля в обществото и пр. А литературоведът е длъжен да види строежа на литературата на изследвания период, без да налага на тая литература една или друга примитивна или „универсална" схема, изработена под влияние на съвременната на изследователя художествена литература. Освен това историята на литературата не е само история на авторите и техните произведения, история на обществените идеи, изразени в художествена форма, и история на стиловете —тя е също история на изменящите се съотношения на нейните части и взаимоотношенията ѝ с външните явления.

Анализирайки строежа на литературата на който и да е период, ние трябва да обясним особеностите на тоя строеж, да изучим функциите на литературата и нейните отделни елементи. Не можем да се задоволяваме само с голи констатации и формално описание на литературната структура. Външните сходства и съвпадения в строежа на литературите от различни периоди могат да имат не само различен произход, но и различни функции. Те могат да бъдат различни по значение, по своята същност, независимо от външното сходство.

И така, структурата на литературите непрекъснато се изменя. Необходимо е да се изследват структурите на отделните периоди. В настоящия доклад ще се ограничa само с най-стария период на славянските литератури — IX—XIII век.

Няма да се ограничавам само с една от старославянските литератури, а ще взема цяла група източнославянски и южнославянски литератури, които представляват известно единство; техните структури на тоя най-стар етап не могат да се разгледат поотделно, изолирано една от друга, тъй като съотношенията им също представляват от себе си една система. Резките граници между националните литератури са явление от много по-късно време (настъпването на това време е различно у различните славянски литератури). Но главно съсредоточавам вниманието си върху старорускатa литература, чийто паметници са запазени макар и не напълно, но сравнително разнообразно. Старорускатa литература служи в доклада като пример за онези явления, които са свойствени и на другите старославянски литератури.

Анализа на структурата на старославянските литератури ще започнем с разглеждане на въпроса за техните отношения към литературите на други езици и техните взаимоотношения помежду им.

ЯВЛЕНИЯ НА ЛИТЕРАТУРНА ТРАНСПЛАНТАЦИЯ

Взаимоотношенията на литературите помежду им се разглеждат обикновено само в три насоки: по отношение общността и родството на произхода, по отношение „влиянието" на една литература върху друга и по отношение на типологическите сходства и различия помежду им. А с това кръгът от въпросите, които подлежат на изследване, не само се ограничава, но и съвсем неточно се ориентира.

И наистина под общност на произхода и родство на литературите се има предвид предимно общността на произхода и родството на народите, за литературите на които става дума, а не на самите литератури; към понятието пък „влияние", както ще видим това по-нататък, се свеждат понякога съвсем различни явления. Що се отнася до традициите и типологическите сходства, то и тук още не са изработени основните термини и не е направена систематизация на включващите се в тях явления.

Ще се спрем преди всичко на въпроса за влиянията в средновековните литератури.

Взаимодействието на литературите е явление, характерно за всички степени на тяхното развитие. В това взаимодействие назряват техните своеобразни черти и в това взаимодействие те могат постепенно да се заличат и да изчезнат.

Различните влияния от страна на една литература върху друга са една от проявите на живота на литературите. Литературите живеят, като си взаимодействуват и формите на това взаимодействие са безкрайно разнообразни. При това типовете взаимодействия между литературите са често част от тяхната структура: структурата, в която те се включват, и структурата, която развиват вътре в самите себе си.

Старославянските литератури през IX—XIII век, както и всички други литератури са се изграждали при участието на други литератури.

През последните години се появиха доста много трудове, които характеризират преводната литература на стара Русия, литературните взаимоотношения на Русия със славянските страни и установяват периодизацията на византийското и южнославянското влияние в стара Русия. Имам предвид трудовете на В. Велчев[1], Б. Ангелов[2], Д. Петканова-Тотева[3]. Н. А. Мещерски[4], Н. К. Гудзий[5], И. П. Ерьомин[6], В. А. Мошин[7], В. П. Адрианова-Перетц[8], В. Д. Кузмина[9], Д. С. Лихачов[10], П. Динеков[11] и др.

Във всяка от тези работи има стремеж не само да се установяват фактите, но и да се обобщават — да се създаде обща картина на литературните взаимоотношения на страните от православния югоизток и изток на Европа. Но проблемата за определяне на самия тип влияние на чуждите литератури върху славянските и взаимното влияние на славянските литератури в широк план не е поставена.

Влиянията на една литература върху друга могат да бъдат от различен тип. Типовете влияния в литературите са тясно свързани с типовете влияния на културите като цяло. Литературните влияния са само част от влиянието на културите помежду им. Това особено се отнася за средновековните литератури. Типовете влияния в литературите повтарят типовете общокултурни влияния.

---

[1] В. Велчев, Българи и руси в светлината на движението за славянско единство. Исторически преглед, г. V, 1948—1949, кн. 4.

[2] Б. Ст. Ангелов, К вопросу о начале русско-болгарских литературных связей. ТОДРЛ, т. XIV, 1958.

[3] Д. Петканова-Тотева, Книжовни връзки между България и Русия през Средновековието. Език и литература, г. XIII, кн. 5.

[4] Н. А. Мещерский, Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. ТОДРЛ, т. XX, 1964; същия автор, Искусство перевода Киевской Руси. ТОДРЛ, т. XV, 1958.

[5] Н. К. Гудзий, Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов, М. 1960.

[6] И. П. Еремин, О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). М. 1963.

[7] В. А. Мошин, О периодизации русско-южнославянских литературных связей в X—XV вв. ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

[8] В. П. Адрианова-Перетц, Древнерусские литературные памятники в югославянской письменности. ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

[9] В. Д. Кузьмина, Проблемы изучения переводной литературы древней Руси. ТОДРЛ, т. XVIII, 1962.

[10] Д. С. Лихачев, Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. Москва 1960.

[11] П. Динеков, Общност и различия в развитието на старите славянски литератури. Славянска филология, т. XI, София, 1968.

Културните влияния могат да се осъществяват в различни области и по различни пътища, с различна степен на проникване в дълбочината и в същността на културата. Един тип влияние изпитват културите, когато са в началния етап на своето развитие, и друг — когато са в зрелите етапи. Влиянието може да засегне само материалната култура или и духовната. То може да се разпространи чрез непосредствени битови контакти на населението — там, където се касае за съседство, а също и чрез търговията, чрез завладяване, чрез религиозно общуване, книжовно общуване и т. н. Обменът на културни ценности в началните етапи от живота на народите се извършва на „кратки разстояния"; по-късно, с развоя на висока духовна култура разстоянията започват да играят все по-малка роля и културните връзки преодоляват огромни пространства, пренасят се през междинни държави и разделящите народите морета и страни. Накрая влиянието може да бъде едностранно и двустранно, а в последния случай насрещното влияние може да бъде от друг характер, отколкото основното влияние.

Нека разгледаме като пример влиянията, които са действували в староруската култура.

Влиянията, изпитани от староруската култура в началните етапи на нейното формиране, са различни по тип, макар че са едновременни.

Могат да се набележат пет основни направления на културни влияния върху източните славяни. Едно от влиянията идва от Юг — от Византия. То не се появява внезапно, а е резултат от развоя на хилядогодишните връзки със северночерноморската гръцка култура в Източноевропейската равнина. От края на десетия век това влияние е паралелно с българското. Едното и другото вървят ръка за ръка и често, в отделни свои прояви са неотделими. Другото влияние е много по-малко продължително и идва от скандинавския Север. От страна на югоизточните степи се чувствува въздействието на степните народи, от Запад — влиянието на западните славяни и на германските народи, което е по-разнообразно, пъстро и сравнително по-високо по своя тип, отколкото влиянието от Север и Югоизток. Наистина влиянието на финитe и степните народи върху Русия е слабо и главно по своя тип е твърде архаично. При това културното общуване със степните народи и финитe е двустранно и предимно мирно. То не е приемало сложни форми и не се е издигало до високото равнище на духовно общуване, било е предимно битово, „неосъзнато" и не е срещало идейна съпротива.

За да се изясни самият факт на съществуване на различни типове влияние, накратко ще се спра на различията между византийското влияние и скандинавското. Византийското влияние се издига до сравнително съвършени форми на общуване на високоразвити духовни култури. Върху Русия влияе византийската литература, изобразителното изкуство и архитектурата, приложното изкуство, политическата мисъл, естественонаучните възгледи и, разбира се, богословието. В Русия се пренася църковната организация; руската държава подражава на най-високите форми на византийската държавна организация; Русия частично възприема придворния етикет и отделни похвати на управление.

Друго е влиянието на Скандинавия. По своя тип то е по-близко до влиянието на степните народи върху Русия, отколкото до византийското, макар че се отличава от влиянието на степните народи и излиза извън границите на битовото общуване. Освен на материалната култура то се отразява и на военното дело, на държавния живот и икономиката. Но във всички тези области то е по-повърхностно и по-малко определено, отколкото влиянието на Византия.

Ще посоча разликата между византийското и скандинавското влияние с един чисто литературен пример. В най-стария от стигналите до наше време руски летописи „Повесть временных лет" е представен и византийски слой от източници, и скандинавски. Византийският слой — това са преди всичко щателно, точно и художествено използувани откъси от византийски исторически съчине-

ния: на първо място хроники и жития на светии. Тези откъси свидетелствуват за сложните исторически идеи и за широкия обхват на световната история, станала посредством тях достъпна на руския читател. Съвсем друг характер имат скандинавските източници на същия летопис — така наречените „варяжки предания". Въпреки че са подложени на подробно изследване в редица трудове на проф. А. Стендер-Петерсен[1] и Е. А. Ридзевска[2], които стоят на съвсем различни становища, много неща в тях остават неясни и спорни; техните скандинавски източници са в по-голямата си част неизвестни; в някои случаи е трудно да се определи дали скандинавските източници са се появили в самата Скандинавия или във варяжката среда в Русия; в редица случаи техният скандинавски произход изобщо може да бъде оспорен. Тая неопределеност се дължи на тяхната фолклорна аморфност. Независимо от високите художествени качества на сюжетите на „варяжките предания", от гледна точка на съдържащите се в тях исторически представи те принадлежат към съвсем друг, много по-архаичен стадий на историческо съзнание, макар че фактически са едновременни в „Повестта" с византийските източници.

Скандинавският слой на „Повестта" е архаичен. Напротив, византийският пласт е на равнището на съвременната на „Повестта" европейска култура. Между скандинавското и византийското влияние има такова стадиално различие, каквото има между фолклора и литературата.

*

Трябва да направим още някои общи забележки.

Развитието на историческата наука ни води до все по-голямо и по-голямо признаване ролята на вътрешните закони за развитието на една страна, на нейната държава и култура. Чуждите влияния се оказват действени само в такава степен, в каквато те отговарят на вътрешните потребности на страната. Прогресът на историческата наука ни заставя все по-внимателно да се отнасяме към вътрешния смисъл на събитията. При това външните въздействия постепенно се разкриват пред нас в своето дълбоко, органическо значение. Външните въздействия се оказват явления от вътрешния живот на страните и народите.

Разбира се, вътрешните потребности на страната са могли да бъдат удовлетворявани както отвътре, така и отвън. Византийското влияние се провежда и от представителите на местната култура, и от самите гърци, които се отзовавали на потребностите на славянските страни, и на самата Византия едновременно (естествено, в онния случаи, когато те са съвпадали). Поради това не можем да смятаме, че местните черти съществуват само в изкуството на местните майстори: пристигналите майстори-гърци също са могли да внесат в своето изкуство местни черти под влияние на изискванията, които се предявявали към тях в оная страна, където те са работели. Същото трябва да се каже и за преводачите: те са могли да бъдат и местни (и предимно така е било, тъй като преводите изискват отлично познаване на езика, на който се превежда), но не е изключена възможността за съществуването и на преводачи-гърци.

Накрая трябва да отбележим, че отношенията между влияещата и изпитващата влияние страна могат да бъдат твърде сложни. Активното отношение на

---

[1] A. Stender-Petersen, Die Varägersage als Quelle der altrussischen Chronik. Köbenhavn, 1934; пак той, Varangica. Aarhus, 1953; пак той, Das Problem der ältesten byzantinisch-nordisch-slavischen Beziehungen. В сб. Relazioni del Congresso Internazionale di Scienze Storiche, vol. III. Firenze, 1955; пак той, Varaegersppгgsmälet, Viking, Bd. XXIII. Oslo, 1959 и др.

[2] Е. А. Ридзевская, К варяжскому вопросу. Известия Академии наук, VII серия, Отделение общественных наук, 1934, N 8. В Ленинградското отделение на Института по археология към АН СССР се намира ръкопис от незавършената работа на Е. А. Ридзевска (Е. А. Ридзевска загина по време на Ленинградската блокада) Варяжские предания Начальной русской летописи (около 10 печатни коли).

страната, върху която се влияе, може да се съпровожда и с частични прояви на неприязън, стремеж да се освободи от това влияние, борба за своята независимост. Руското летописание два пъти нарича гърците „льстиви“ (лъжливи), киевският митрополит Иларион оспорва в своята знаменита проповед „О законе и благодати“ превъзходството на гръцката църква над руската и т. н.

В книгата си „Возникновение русской литературы“ (М.—Л., 1952) съм охарактеризирал вътрешните потребности, които предизвикват византийското влияние през IX—XI век. Сега ще подчертая една особеност на тези вътрешни потребности на културата: те се отразяват по-силно и по-определено в пренасянето на цялото, отколкото в пренасяне на отделни елементи на културата, на нейни единични прояви. Създаването на един или друг ръкопис на паметник, на един или друг превод, преработка, свод от исторически или естественонаучни съчинения може да бъде предизвикано от случайни причини: от преминаването на някое лице, от частни потребности на манастира, от индивидуалните склонности на тоя, който поръчва и на преписвача — но в явленията от масов характер, които се повтарят и са свързани помежду си, винаги се отразяват общи потребности.

*

Работата обаче не е само в това, че съществуват различни типове влияния: не всички явления на византийско въздействие върху Русия могат изобщо да бъдат приведени към термина „влияние“. Можем ли да твърдим, че византийската религия е „повлияла“ на руската, че византийското православие е оказало „влияние“ на руското езичество? Разбира се, не! Византийското християнство не просто е „повлияло“ на религиозния живот на русите — то е пренесено в Русия. То не е изменило, не е преобразувало езичеството — то го е заменило. Можем ли да твърдим, че византийската литература е „повлияла“ на руската литература в началния етап на нейното формиране? Работата без съмнение е по-сложна. Византийската литература не е могла да повлияе на руската литература, тъй като последната просто не е съществувала. Има фолклор, има висока култура на ораторската реч, но писмени творби до появата у нас на преводни произведения не е имало. Влиянието започва по-късно — когато пренасянето вече е извършено.

Недостатъчността на термина „влияние“ може да се посочи и в редица други области на византийското въздействие. Затова в много случаи е по-правилно да говорим не за „влияние“ на отделни културни явления от Византия, а за пренасянето на тези явления. Това пренасяне обаче е съвсем своеобразно. То не е механическо и с него животът на явлението не е свършвал. На новата почва пренесеното явление продължава да живее, да се развива, придобива местни черти.

Ще поясня това с пример от преводни произведения. Пренасянето на литературното произведение в средните векове е свързано с продължаване на неговата литературна история, с появата на нови редакции, понякога с неговото приспособяване към местните, национални условия. Византийското произведение в резултат на това се оказва в известна степен творба на местната, националната литература.

Разбира се, не всички преводни произведения се изменят в еднаква степен. Не са се изменяли или сравнително незначително са се изменяли църковно-каноническите съчинения, богослужебните, осветени от строго установените и устойчиви форми на църковния живот. От преводачите и преписвачите се е изисквала особена точност (ἀκρίβεια) по отношение паметниците на патристичната литература, на литургическите паметници и църковно-каноническите. Текстът на тези паметници се изменя сравнително малко. Повествователните и историческите произведения се променят в много по-голяма степен. Освен това съществували са преводни произведения, чиято връзка с византийския оригинал постоянно се е

осъзнавала и чийто текст поради това се е изменял на славянска почва не само под въздействие на местните условия, но и в резултат на ново използуване на оригинала от страна на преписвачите. В. А. Мошин прекрасно посочва изменения на текст от тоя род с пример от славянския превод на Синодика.[1] Значително по-рано това показа В. П. Адрианова-Перетц с примери от „Житие Алексея человека божия.[2]

Всичко изложено ни кара да отделим една категория явления от културното въздействие на Византия, в които трябва да виждаме не проява на „влияние", а проява на трансплантация на византийската култура на славянска почва. Явленията се присаждат, трансплантират на нова почва и тук продължават самостоятелен живот при нови условия и понякога в нови форми.

Не само отделни произведения, но и цели културни пластове се присаждат на руска почва и тук започват нов цикъл на развитие в условията на новата историческа действителност: изменят се, приспособяват се, придобиват местни черти, изпълват се с ново съдържание и развиват нови форми. Техният живот малко се отличава от живота на местните произведения — само със своята по-голяма сложност във връзка с вторичните въздействия на гръцките оригинали.

Явлението трансплантация е било възможно поради това, че повечето културни явления и произведения на руското средновековие не са имали окончателен вид. Паметникът живее във всяка епоха, приема нови форми и се изпълва с ново съдържание. Той е подобен на растение, изменящо се под влияние на климатическите и новите природни условия.[3]

Показател на новото време е появата на други тенденции в живота на старите произведения. В ново време старото произведение се пази от промени. То се консервира, а понякога и „реставрира", ако все пак се подлага на някакви изменения. Работата на ренесансовите филолози, които се стремят да възстановят първоначалния вид на паметника, е показател за появата на историческото съзнание на новото време. В Русия на това съответствува до известна степен появата на „исправление книг" през XVI и XVII век.

Стремежът да се запази културата в старите ѝ форми или дори да се възстановят тези стари форми, да се реконструират е явление на новото време, на новото историческо съзнание. Напротив, продължаването живота на старата култура в нови форми, трансплантацията на културата е явление, типично за средновековието. Трансплантацията позволява кълновете на старата култура да се развиват самостоятелно, творчески на новата почва. Тя води до поява на местни черти и местни варианти на трансплантираната култура. Това явление е извънредно важно за образуването и формирането на новите култури: то е признак на тяхната „младост" и жизнеспособност.

Културното въздействие на Византия върху славянските страни се проявява във формите на трансплантация на византийската култура и нейни отделни паметници и явления. Влиянието е — както казахме вече — много по-късно явление. То представлява въздействие, което води до изменение на вече установени форми и съдържание. Трансплантацията предшествува влиянието и след това го съпровожда.

От изложеното е ясно: не можем механически да делим старорускатa литература (а заедно с нея и други старославянски литератури) на „оригинална" и „преводна". Това деление би било подходящо за литературите на новото време

---

[1] В. А. Мошин, Сербская редакция Синодика в неделю православия. Анализ текстов. Византийски временник, т. XVI, М., 1960.

[2] В. П. Адрианова, Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг. 1917.

[3] Виж Д. Лихачев, Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. М.—Л., 1962, стр. 53—94.

с техните устойчиви текстове. При старославянските литератури работата е много по-сложна. Така наречената „преводна" литература е органична част от националните литератури; тя няма точни граници, които да я отделят от „оригиналната" литература. Преводачите и преписвачите в по-голямата си част са съавтори и съредактори на текста. Текстът на преводните произведения живее също така, както и текстът на оригиналните. Наред с това той има сложно отношение към оригинала, от който е направен преводът. Преводният паметник участвува в общото развитие на литературата, която го е приютила, той реагира на измененията в идеологията и литературните вкусове на новата среда. От друга страна, самата оригинална литература вследствие ограничеността на средновековните представи за авторска собственост е включвала в себе си елементи на преводни паметници, трансформация на идеи, образи и представи, заимствувани от чужди литератури.

Отсъствието на точни граници между оригиналната и „преводната" литература (поставяме тая дума в кавички, за да покажем условността на термина) се обяснява също, както ще видим по-нататък, с „ансамбловия строеж" на повечето литературни произведения, където могат да се съединят оригинални и „преводни" части.

Традиционното деление на старославянските литератури на две главни части — оригинална и преводна — е направено от наша, съвременна гледна точка и модернизира средновековната литература. Що се отнася до вътрешните свойства на самия литературен материал, то в старославянските литератури много по-важни са може би някои други принципи за деление на литературата на дялове, един от които сега ще разгледаме.

СТАРОСЛАВЯНСКАТА ЛИТЕРАТУРА-ПОСРЕДНИЦА И СЛАВЯНСКАТА РЕЦЕНЗИЯ (РЕДАКЦИЯ) НА ВИЗАНТИЙСКАТА КУЛТУРА

Към явлението трансплантация се доближава още едно явление, на което трябва да обърнем внимание, когато изучаваме общите форми на византийското влияние. Това е образуването на една обща за всички страни на южното и източното славянство литература-посредница. Терминът „литература-посредница" не е нов в литературознанието. Обикновено под литература-посредница разбират национална литература, която предава на друга национална литература в свои преводи и обработки паметници от трета национална литература. Предлагам тоя термин да се прилага и за онези наднационални литератури, които са съществували на свещено-културните езици на средновековието: латински, църковнославянски, арабски, санскрит и пр. Тези литератури се създават изведнъж в много страни, били са общо достояние на тези страни, служили са на тяхното литературно общуване. При това тяхното литературно посредничество не е тяхна странична функция, а основна. Произведенията, написани на някои от свещените и културните езици, влизат в единния фонд паметници на страните, обединявани от тези езици, и участвуват в създаването на литератури на националните езици. Това са общи литератури на редица страни и имат изключително важно международно значение.

От изложеното е ясно, че понятието „литература-посредница" за средновековието е малко особено. Това не е само литература, „пропускаща" през себе си отделни литературни произведения от други литератури — това е литература, която създава особен международен фонд от паметници, съществуваща като единно развиващо се цяло едновременно на националните територии на редица страни. Тя не толкова „пренася" чужди произведения, колкото създава собствен литературен фонд въз основа на чуждите. Нейните произведения съставят едно органично цяло, съществуващо едновременно в редица страни, обединяващо тези страни в резултат на общуване и културно единство.

Такава наднационална единна литература-посредница съществува и у южните и източните славяни. Тя притежава свой наднационален църковнославянски език, общ за всички южнославянски и източнославянски литератури фонд от паметници и единна литературна съдба, единно литературно развитие.

Основа на тая велика литература-посредница създава старобългарската литература. Старобългарската литература постига високо развитие по-рано, отколкото литературите на другите славянски страни. Тя е със столетие по-стара от руската литература. Но не това само по себе си определя водещото значение на старобългарската литература. Самата сравнително ранна поява на старобългарската литература е резултат на високото обществено развитие на България през IX и X век. Бързите успехи на България в социалната област и свързаната с това ранна християнизация на страната позволяват на българската литература да усвои от византийската литература сравнително сложни произведения и да развие собствена оригинална писменост — служебна, богословска, „естественонаучна" и пр. Именно тази старобългарска литература става основа на литературата-посредница. Обаче независимо от огромното значение на старобългарската литература като литература-посредница, едната и другата не могат да се отъждествяват, тъй като литературата-посредница в процеса на своето съществуване и развитие постоянно се попълва с преводи и оригинални произведения, създадени от западните славяни, в Сърбия и Русия.

Да се обърнем към състава на литературата-посредница от първите два и половина века съществуване на староруската литература (към X — началото на XIII в.).

Общият за всички южни и източни славяни фонд от паметници се отличава със своеобразие. Той не е съкратено повторение на византийската литература.

Основният фонд обаче на тая литература се изгражда от преводни паметници. Важно е поради това на първо място да охарактеризираме тая преводна литература. Опит за такава характеристика направи И. П. Ерьомин за Киевска Русия. И. П. Ерьомин обръща внимание на обстоятелството, че в своя състав преводната литература на стара Русия не съответствува на състава на византийската литература от същото време. Следвайки К. Крумбахер, И. П. Ерьомин така характеризира византийската литература от XI—XII век: „Възражда се интересът към античността — към античната философия, античната художествена проза и поезия. В областта на историографията — водещия отрасъл на византийската литература — дори в езика, в стилистиката се чувствува подражание на старите образци (*μιμησις τῶν αρχαίων*), едни историци следват Тукидид и Полибий, други — Херодот и Ксенофон. Появява се светска сатира по маниера на диалозите на Лукиан от Самосата („Тимарион"). В поезията започват да се култивират антични жанрове и антични метрични размери. Развива се любовният роман и в стихове, и в проза. Не само светските, но и църковните автори (Евстати Тесалонийски и др.) дейно се занимават с коментирането на стари поети и драматурзи — Омир, Хесиод, Пиндар, Аристофан, Менандър. В Цариград—най-крупния център на византийската философска и богословска мисъл — предмет на щателно изучаване наред с отците на църквата стават Аристотел и Платон. В епохата на окончателното разделяне на църквите на източна и западна, в нов етап на своето развитие навлиза и църковната литература — тълкуването, полемиката и пр. Наред с „книжната" литература от края на XI в. започва да се формира демократическа литература на народен (*γλῶσσα δημώδης*) разговорен език. Този широк размах на обществено-литературното движение във Византия през XI—XII в. за стара Русия от същото време обаче е минал безследно. Нито един от повече или по-малко забележителните византийски автори от тая епоха не е преведен, дори най-прочутият от тях — Михаил Псел (1018—1078), богослов и философ, историк и филолог, оратор и поет. „Житие Андрея Юродивого" на анонимен

автор от X—XI в. и „Толкования на слова Григория Назианзина“ от Ни ита Ираклийски — екзегета от втората половина на XI в.— ето, струва ми се, всичко, което познава старорускиият читател от XI—XII в. от съвременната му византийска литература.“[1]

И. П. Ерьомин твърди: „Достъпният до нас материал свидетелствува, че на стара Русия от XI—XII в. съвременната ѝ византийска литература е била съвсем неизвестна или почти неизвестна.“[2]

И. П Ерьомин обяснява отсъствието на активен интерес към съвременната византийска литература в България и Русия през IX—XII в. с обстоятелството, че „запознаването с нея изисквало осведоменост, каквато още недостигала“ в староруското и старобългарското общество.[3] По нататък Ерьомин пише: „Даже един бегъл преглед на преводната литература показва, че българските и старорусските книжовници от това време, подбирайки материал за превод, се ориентират предимно към автори от IV—VI в., към класиците на гръцката църковна литература.“[4]

След това Ерьомин пита: как да се нарече „литературната продукция“ от II—VI в., която става предмет на особено внимание от страна на българските и староруските книжовници: „ранновизантийска“ или „старохристиянска“? Ерьомин разглежда съвременната на тези преводи византийска книжнина като посредница, чрез която „в Русия и България периодически се вливат все нови и нови паметници на класическото наследство на раннохристиянската писменост“.[5]

Концепцията на И. П. Ерьомин не е лишена от полемическа заостреност и известна опростеност. Той предполага, че всички преводачи — в която и страна да са работели — съзнателно и предумишлено са се ограничавали само със старохристиянската писменост.[6]

И. П. Ерьомин пише, че „българските и старорусите книжовници, подбирайки материал за превод, съзнателно пренебрегват съвременниците, по някакви съображения от принципен характер. Какви? Да се отговори на тоя въпрос не е трудно — твърди И. П. Ерьомин. . . Трябва да се започне не от края, а от началото. Трябва да се обърнем към „първоизточниците“, стъпка по стъпка да изследваме дългия път, изминат отдавна от византийската литература“.[7] С други думи, И. П. Ерьомин предполага у преводачите сложни представи за стадиалност в развитието на културата и единна за всички преводачи съзнателна концепция, съгласно която стадиалното развитие на византийската литература би трябвало да бъде повторено от славянските литератури. И. П. Ерьомин счита първите произведения на византийската литература (на „старовизантийската“ или „раннохристиянска“) за по-прости и по-приспособими за възприемане от славянските читатели.

Наблюденията на И. П. Ерьомин са важни, но неговото обяснение ми се струва не съвсем правилно. Аз не мисля, че съчиненията на Йоан Златоуст, Григорий Назианзски, Василий Велики и неговият брат Григорий Ниски, Атанасий Александрийски, Кирил Йерусалимски, Епифаний Кипърски, Исидор Пелусиот, Исихий Йерусалимски, Кирил Скитополски и др. са значително по-прости за разбиране, отколкото съчиненията на авторите от IX—XII в. Не смятам, че из-

---

[1] И. П. Еремин, О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. В сб. Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов, София, сентябрь, 1963, М. 1963, стр. 6.

[2] Пак там, стр. 5.

[3] Пак там, стр. 8.

[4] Пак там.

[5] Пак там, стр. 11.

[6] Пак там, стр. 8.

[7] Пак там.

бирайки ги за превод, славянските книжовници съзнателно са имали предвид тяхната специфичност за началото на литературното развитие и са смятали за необходимо да повторят пътя на развитие на византийската литература.

Преобладаването на „старохристиянски“ или „рачновизантийски“ произведения в състава на преводната литература трябва да се обясни, както ми се струва, съвсем не с това, че съвременната на преводите византийска литература е била малко достъпна на новопокръстените народи. Обяснението се крие в това, че са превеждани на първо място канонически и църковно-авторитетни произведения, без които църковният живот не е могъл да съществува. Към тях се прибавят съчинения с общомирогледен характер — по световна история и природонаучни — Хрониката на Георги Амартол и Йоан Малала, Християнската топография на Козма Индикоплов, Шестоднева, много апокрифи, патерици, сборници със сентенции и т. н. Въз основа на византийската литература се съставят съчинения с компилативен характер, съставят се съчинения, нужни в условията на новата, християнска култура на славяните. Не можем да твърдим, че цялата тази създавана в славянските страни литература е съвсем чужда на съвременната ѝ византийска литература. Нека отбележим например, че съчиненията на Климент Охридски се отличават със сложните особености на късновизантийския ораторски стил.

Много по-правилна и в известна степен и по-пълна, отколкото у Ерьомин, е характеристиката на славянската преводна литература, направена от Ив. Дуйчев на XII Международен конгрес на византолозите в Охрид (1961 г.). В своя съдоклад към доклада на Р. О. Якобсон „The Slavic Response to Byzantine Poetry“ Ив. Дуйчев дава разгърната картина на цялата преводна литература на южното и източното славянство, без да отделя впрочем оная част от преводната литература, която е обща за всички южни и източни славяни, от преводите, които влизат само в една от славянските литератури. Също както Ерьомин и той подчертава значението на раннохристиянската литература (предимно патристична), като я нарича предвизантийска („prébyzantin“)[1] и я причислява към наследството, което византийската култура усвоява от предшествуващото време.

Обаче Ив. Дуйчев не ограничава преводната литература с тази „предвизантийска“ епоха — той показва разнообразието на възприетите от славяните паметници: предвизантийски и византийски, гръцки и на други езици (доколкото византийската култура е многоезична), църковни и светски, ортодоксални и еретически, канонически и апокрифни.

Литературата-посредница изисква обаче особена характеристика. В литературата-посредница не се включва цялата преводна литература, доколкото отделни преводи (впрочем те не са така много) са били известни само в една от славянските страни. Същевременно в нея се включват и отделни паметници на местните литератури, разпространили се извън пределите на своето възникване — в други славянски страни. Литературата-посредница в значителната си част се състои от преводна литература и частично от съчинения, появили се на национална почва.

Доколко голям е общият слой паметници в литературите на южните и източните славяни, показва сравнителният анализ на състава на писмените паметници в две продължително и традиционно изграждани библиотеки: на Рилския манастир — за южните славяни, и на Соловецкия манастир — за източните. В библиотеката на Рилския манастир, що се отнася до ръкописите по-стари от

---

[1] Ivan Dujčev, Rapport complémentaire. — Actes du XII Congrès International d'Etudes Byzantines. Ochride, 10—16 septembre, 1961. Beograd, 1963, p. 412.

XVII в. до 90% от паметниците са общи за всички славянски литератури. В библиотеката на Соловецкия манастир същият слой паметници в посочените хронологически граници заема в книжните фондове малко по-малко място — до 75%.

Разбира се, тези изчисления са условни, тъй като не винаги може точно да се определи дали имаме налице един компилативен паметник или няколко самостоятелни. Въпреки това приведените цифри са показателни. Те показват в частност, че източнославянските литератури по-енергично от южните са развили в себе си слой паметници от местно, национално значение.

Като цяло литературата-посредница, състояща се от преводни, компилативни и оригинални съчинения, се отличава с удивителна цялостност и до известна степен пълнота. Разглеждайки тая литература-посредница като известно единство, нужно е да отбележим нейната близост до византийската култура, независимо от отклоненията в подбора и наличието на отчетливо изразен местен слой. Тази литература-посредница не е филиал на византийската литература, но тя без съмнение е филиал на византийската култура. Тя принадлежи към византийската духовна култура. Поради това можем да кажем, че литературата-посредница сякаш е част от редакция или рецензия на византийската култура.

Убеден съм, че конкретните изследвания на състава на тази обща за всички южни и източни славяни писменост и на нейното развитие ще покажат нейните отличителни черти като единно цяло и ще помогнат тъкмо с това да се изяснят „принципите на нейния подбор". Но и сега можем да кажем, че подборът е правен не във Византия, а в самите славянски страни и той се определя не толкова от състава на съвременната византийска литература, колкото от потребностите на славянските страни. Това е процес на усвояване-борба, където действуват сили на привличане и отблъскване. За създаването на литература-посредница се привличали не само гръцки паметници, но и преводи от староеврейски[1], латински[2], сирийски[3].

Независимо от това, че при превеждането на паметници от тези езици не е имало гръцко посредничество, те трябва да се разглеждат като част от славянската рецензия на византийската култура, защото все пак те произхождат от многоезична Византия и отговарят на духа на тая култура. Трансплантират се не отделни съчинения, а именно културата с присъщите ѝ религиозни, естетически, философски и правови представи. В славянските страни въз основа на трансплантираните и собствените паметници се извършва процес на формиране на отделна литература, обща за всички южни и източни славяни, а на първо време отчасти и за западните славяни. В процеса на изграждането на тази литература-посредница се прави подборът на паметници от различни страни и тези паметници стават достояние не на една, а на всички южни и източни славянски страни. Това се улеснява от обстоятелството, че самата византийска култура и в своята родина се отличава с многонационален характер, като при изграждането ѝ са изиграли значителна роля и славяните.

В създаването на славянската литература-посредница първостепенно значение имат българите, но не единствено те: фондът на общославянската литература се попълва с преводи и произведения, създадени в Русия, Сърбия и т. н.

---

[1] От староеврейски в Киевска Русия са преведени книгите Есфирь, книгата „Иосиппон" (Н. А. Мещерский, Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. ТОДРЛ, т. XX, 1964, стр. 198 и сл. Пак тук и за староруския отклик на кумранските текстове).

[2] А. И. Соболевски смята, че са преведени от латински език дошлите в руски преписи Хумполдова легенда за Вячеслав Чешки, житията на Вит, Аполинарий Равенски, Анастасия Римлянката и Хрисогон и редица молитви (А. И. Соболевский, Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб., 1910, стр. 43, 95 и др.).

[3] От сирийски оригинал явно е преведена „Повесть об Акире Премудром".

Въз основа на византийски съчинения се създават собствени, славянски съчинения с компилативен характер (например Прологът). Във фонда на общата славянска литература влизат някои жития на славянски светци, признати във всички православни страни, най-хубавите проповеди (например на Кирил Туровски).

Невъзможно е да смятаме, че в общия състав на славянската писменост се включват само съчинения, така или иначе свързани с църквата. Славянските преводачи превеждат съчинения с повествователен и исторически характер, станали достояние на всички южно и източнославянски литератури. Тази единна славянска литература е притежавала, както вече казахме, и единен славянски език.

Когато говорим за литературата-посредница, трябва да вземем под внимание, че тя съществува не сама по себе си: тя е част от културата-посредница. Отделните преки контакти между страните (в частност, преките контакти на някоя от славянските страни с Византия) трябва да се изучават на фона на цялото — онова цяло, което представлява от себе си културата-посредница и цялата система на взаимоотношения между страните при условията на съществуването на тази култура-посредница. Културата-посредница на южните и източните славяни представлява също своего рода „рецензия" (редакция) на византийската култура. Всякакви частни случаи на контакт (преминаване на писател или художник, пренасяне на икони) стават съобразно с потребностите и на фона на съществуването на общата култура-посредница.

В състава на славянската рецензия на византийската култура се включват не само духовни ценности. Съществува обща църковна организация, общи центрове на славянско общуване: Атон, манастирите на Йерусалим, на Синай, Цариград, Солун, впоследствие на България и пр., общ състав на духовенството, което обслужва на първо време различни славянски страни и което пътува понякога от една страна в друга. Освен известна част от духовенството, пътували са и майстори, преводачи, книжовници. Подвижният, даже „чергарски" характер на феодалната интелигенция се запазва твърде дълго — дори в XIV и XV век. Той е типичен за средновековието, но не единствено от него се определя общуването на културите.

В работата си „Цариград и националните школи в светлината на нови открития" В. Н. Лазарев, когато говори за „експанзията на византийската художествена култура", вижда четири пътя на тая „експанзия": 1) „изнасяне на произведения на приложното изкуство. . . на икони и илюстрирани ръкописи" от Византия, 2) „докарване в родината на предмети от византийски произход", чрез пътували във Византия лица. . . 3) „непосредствено пристигане на гръцки майстори" и 4) „изпращане на местни майстори в Цариград, Атон и други крупни църковни центрове за повишаване на квалификацията им и завръщането им впоследствие в родината".[1] Без да говорим за това, че не можем да различим като две самостоятелни явления изнасянето от Византия в други страни и донасяне от Византия в същите тези страни на аналогична група произведения, позволяваме си да се усъмним, че такова голямо явление като „експанзията" на художествената култура и появата на местни школи може примитивно да се сведе до „изнасяния", „донасяния" и „преминавания". Пренасянията и пътуванията могат, разбира се, да имат съществено значение в историята на отделни паметници на изкуството; появата на местни преводачи и пристигането на книжовници от други страни може да обясни особености на отделни писмени произведения, но нито едното, нито другото могат да бъдат причина и основание за появата на местни култури и школи, не може да разкрият същността на взаимоотношенията на кул-

---

[1] В. Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. — Византийский временник, т. XVII, 1960, стр. 93—4.

турите и образуването на „национални школи“, които в подобен род „концепции“ в крайна сметка се разглеждат само в резултат на изопачаване на високите традиции на византийското изкуство, на неговото огрубяване и налагане върху него на „ярко изразен архаичен отпечатък“.[1]

Но, като отхвърляме примитивните представи за пътуванията и пренасянията като единствена основа на византийското влияние, ние не трябва да си затваряме очите пред типичната за средновековието подвижност на интелектуалния слой от феодалната класа. Тази подвижност има зад себе си общи причини поради единната за всички южни и източни славяни църковна ориентация, наличието на многобройни центрове за общуване на славянството — манастирите на Атон, Цариград, Йерусалим и други, съществуването на общ език и в крайна сметка на обща култура-посредница.

Трансплантацията на отделни форми, паметници и явления на тая култура-посредница (традиции на майсторството, мирогледа, църковната организация и пр.) се регулира и определя от потребностите на тази славянска рецензия на византийската култура в нейната цялост. Преминаването, пристигането и заминаването на майстори в едри мащаби се регулира от потребностите на църквата, на културата като цяло. Ако в Киев идват майстори на мозайката от Византия, за да изработят мозайките в храма „Св. София“, то това е станало поради обстоятелството, че в Киев има християнска религия, свързана с Цариград, има митрополит, назначен от Цариград, има грамотност, наченки на християнска просвета, има паство — т. е. съществува вече оная култура-посредница, която определя формите за възприемане на византийската култура. И така е навсякъде, където работят византийски или местни майстори, но възпитани в традициите на византийското изкуство. Местни черти в изкуството се внасят под влияние на потребностите на културата-посредница. В страните на южните и източните славяни се създават не национални школи на византийското изкуство, а единна славянска рецензия на византийската култура и в пределите на тази славянска култура-посредница — местни, национални школи. Признавайки това, не трябва да изпускаме предвид общуването на славяните помежду им, тяхното единство. Славяните общуват с Византия не пряко, а посредством общата за всички тях междинна култура, в създаването на която огромна роля принадлежи на българите и на първо място на Кирил и Методий, създателите на общославянската писменост и разпространители на единния за всички православни славяни литературен език — старобългарски в своята основа.

При това трябва да имаме предвид, че въздействието от страна на България върху другите славянски страни е въздействие само на оная част от нейната култура, която е била подложена на византинизация. Нищо не ни е известно за влиянието на прабългарските елементи в Русия или за влиянието на елементите на народната славянска българска култура. Повтарям: българската култура влияе и се „трансплантира“ в Русия само в оная своя част, която представлява от себе си християнската култура-посредница.

Русите попълват със свои преводи онова, което не намират в България, и обратно: руските преводи влизат във фонда на южнославянските литератури. Някои паметници се превеждат и създават съвместно: така е например с Пролога. В тази съвместна литературна работа от самото начало играят значителна роля посочените по-горе центрове на славянско общуване.[2]

България дава на Русия не само относително пълен комплекс богослужебни книги и книги, свързани с християнския мироглед; тя дава на Русия и литературен

---

[1] В. Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий — Византийския временник, т. XVII, 1960, стр. 102.

[2] Виж И. Дуйчев, Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

език, на който са написани тези книги и отчасти дори представители на църковната йерархия.[1]

Ако в известна степен можем да говорим за трансплантация на моравски и чешки паметници в Русия, то тая трансплантация, независимо от това в какъв обем ще я признаем за XI—XII в.[2], също както и българската трансплантация се извършва в пределите на византийско-църковната култура.

Културата-посредница е посредница между Византия и южните и източните славяни и посредница в културното общуване на славяните помежду им. Това е славянска култура, но тя може да се разглежда като славянска редакция (или „рецензия") на византийската култура, доколкото най-общите принципи на религиозните, философските и естетическите представи идват у славяните именно оттам.

Тази византийска култура извън границите на Византия се възсъздава на нова основа и в нови форми във всички кръгове на мисълта и творчеството. Славянската рецензия на византийската култура се създава, както вече отбелязахме, не само въз основа на произведения, излезли от Византия, тя се определя и от свои вътрешни потребности.

Трансплантацията на византийската култура, както и всяка трансплантация, съвсем не е нейно механично пренасяне при нови условия. Трансплантацията на културата е свързана с нейното изменение и то понякога твърде съществено. Не можем да поставим знак на равенство между византийската култура, каквато тя е в родината си, и оная византийска култура, която се трансплантира в славянските страни. Елементите на византиийската култура, трансплантирани в славянските страни, силно модифицират оная византийска култура, която съществува в родината. Византийската култура в славянските предели е породена от византийската култура, израсла е на нейна основа, но не е тъждествена с нея. Славянската рецензия на византийската култура има поради това свое собствено лице. Това е някакво ново единство на религия, светоглед и обществени възгледи, литература, живопис и архитектура.

Посредничеството на тази особена култура изпъква много ясно там, където тя е тясно свързана с езика и по-малко ясно там, където интернационалният език на изкуството (живопис, архитектура, приложно изкуство) позволява да се установят наред с това посредничество и преки връзки с Византия. Поради това най-висок показател на тая култура-посредница е включващата се в нея литература. Посредническата роля на литературата изпъква особено отчетливо в славянската рецензия на византийската култура. С помощта на литературата-посредница се осъществява общуването на славянските литератури помежду им. Създадените на славянска почва патерици, пролог, чети-минеи, отделни сборници с постоянен състав (тържественици, Златоуст), жития на славянски светци, отделни славянски слова, проповеди и молитви (например на Кирил Туровски) наред с произведения от чисто преводен характер са развивали в славянска среда богатствата

---

[1] А. А. Шахматов, Заметки к древнейшей истории русской церковной жизни. Научный исторический журнал, 1914, № 4, стр. 42—52; пак той, Введение в курс истории русского языка, ч. I, Пг., 1916, стр. 81—82.

[2] Виж различните възгледи по този въпрос: Н. К. Никольский, Повесть временных лет как источник для истории начального периода русской письменности и культуры. — К вопросу о древнейшем русском летописании, вып. 1, Л. 1930; В. М. Истрин, Моравская история славян и история Поляно-Руси как предполагаемые источники начальной русской летописи. — Byzantinoslavica. т. III, 1931, стр. 308—331; т. IV, 1932, стр. 36—55; Olaf Jansen (R. Jakobson) Český podil na cirkevněslovenské kulture. — Co daly naše země Europé a lidstvu. Praha, 1939, s. 11; А. И. Соболевский, Церковнославяские тексты моравского происхождения. — Русский филологический вестник, 1900, т. 43, стр. 150—218; А. В. Флоровский, Чехи и восточные славяне. — Очерки по истории чешско-русских отношений (X—XVIII вв.), т. I, Прага, 1935, пак той, Чешские струи в истории русского литературного развития, Славянская филология. Сборник статей, т. III. М., 1958, стр. 221—232; R. Stolinka, K česko-ruským vrtanum vr. 10 století — Sbornik praci filosofické faculty Brněnské university. V. II, стр. 2—4, 1953, s. 218—235.

на византийската духовна култура и са служели за общуване на славянските литератури, за обмен на сюжети, теми, мотиви и литературни похвати, начини на художествено обобщение.

Не трябва да се страхуваме да признаем огромната роля на Византия в изграждането на славянската култура-посредница и на отделните национални славянски литератури. Славянските народи не са провинциални самоуци, ограничени от местни интереси и местни традиции. Посредством Византия и други страни те дишат въздуха на световната култура. Те развиват своята обща и местните си култури съобразно нивото на общоевропейското развитие. За своето време техните култури са в известна степен резултат от общоевропейското развитие. Изпреварилата другите славянски страни България извършва велико дело, като приобщава и себе си, и литературите на другите славянски страни към общоевропейското развитие и наред с това създава общ литературен език за всички православни славянски страни, а частично и за някои неславянски (Молдавия, Влахия и др.). Велико щастие за славяните е, че самата византийска литература не е тясно национална, а в значителна степен многонационална. Въз основа на многовековния общоевропейски опит е било възможно в бъдеще по-дълбоко да се отразят националните интереси и да се създаде литература на високи национални форми. Общославянската междунационална литература-посредница, появила се в резултат на отделяне от различните национални литератури на известна тяхна обща част, е била подходяща почва за създаването в бъдеще на високи национални литератури.

*

Какво е положението на тая култура-посредница по отношение на местните народни култури на отделните южни и източни славянски страни?

За всяко феодално общество е характерно рязкото разделяне на културата на културата на феодалната обществена върхушка и на народна култура, при което първата притежава наднационални черти. Положението на тая феодална култура с черти на универсализъм е до известна степен аналогично на положението на религиозно-литературните езици във феодалното общество. Средновековният латински обединява редица страни на Западна Европа. Класическият арабски език обединява страните на халифата от Гибралтар до границите на Китай.[1] Санскритски стои над новоиндийските езици в Индия, „венян“ — над китайските диалекти и т. н. Изправени сме пред една закономерност: феодализмът развива писмени езици, които обединяват редица страни, редица етнически групи. Но работата не се ограничава с това: тези писмени, наднационални езици съществуват въз основа на също такава наднационална, обща за редица страни култура, типична черта на която е нейната връзка с религията.

„Езикът — пише Н. И. Конрад — не е само оръдие за общуване и съвместна дейност, но и материален израз на интелектуалната общност на даден колектив.“[2] Наличието на общ за цялото източно и южно славянство език е показател за наличие и на обща култура. Независимо от появата на местни рецензии на тоя език, той съществува като цяло и дори продължава да се развива като цяло и тъкмо с това свидетелствува за наличие на общуване между славянските народности: общуване предимно писмено, но независимо от това достатъчно действено.

---

[1] Отпращам към статиите: А. Н. Болдырев, Некоторые вопросы становления и развития письменных языков в условиях феодального общества. Вопросы языкознания, 1956, бр. 4; същият автор, Из истории персидского литературного языка. Вопросы языкознания, 1955, бр. 5.

[2] Н. И. Конрад, Запад и Восток. М., 1966, стр. 499.

Положението на църковнославянския език спрямо местните славянски езици в много отношения съвпада с положението на общославянската литература-посреднища спрямо местните славянски литератури. Този език и тази литература са свързани на първо място с религията, те са езика и литературата предимно на феодалната обществена върхушка, те са наднационални, служат на посредничеството между славянските литератури и свързват всички тях заедно с Византия.

Ролята и значението на църковнославянския език са аналогични на ролята и значението на латинския и арабския език. Разликата обаче се състои в това, че църковнославянският език не е език на матерната култура подобно на арабския или латинския език, а е отделен от нея език. Византийската култура е представена в славянските страни не от гръцкия език, а от език, близък за всички славянски страни, макар че се е издигал над народните, не се е сливал с тях. Поради това славянската рецензия на византийската култура е по-близка до народните култури на славянските страни, отколкото културите на латински и арабски език.

Общият за всички славянски, а отчасти и неславянски литератури език на „високата“ литература, така наречения църковнославянски (употребявам това наименование като влязло в руски език и поради това невъзможно да бъде произволно изменено) е национален език, български по своя произход и наднационален по своята функция, по ролята , която изпълнява. Благодарение на своята българска основа този език е понятен навсякъде сред славяните много повече, отколкото латински, арабски, санскрит, персийски или венян сред обединяваните от тях страни. И в тая насока пак огромна заслуга има България.

*

Твърде рано в южнославянските и източнославянските страни започват да се появяват местни форми на литературата на феодалната обществена върхушка, местни паметници, които имат само национално значение и не преминават от страна в страна. В Киевска Русия се появява летописание, което никак не е свързано нито по форма, нито по своите идеи с византийската историческа литература, появява се политическо ораторство, свързано с местни политически въпроси, местни форми на житийна литература и пр. Тези местни паметници и форми на литературата минавт от една славянска страна в друга много по-трудно, отколкото паметниците, намиращи се по-близо до византийската литература.

По-слабо, отколкото литературата на Киевска Русия, си представяме българската литература — нейните местни, национални отличия. Нали българската книжовна култура, както вече посочихме, повлиява на Русия и се трасплантира в руските граници не изцяло, а подробно: предимно в своята византийско-християнска част.

Известен е спорът, възникнал между Н. К. Гудзий и П. Н. Динеков[1] по въпроса дали старобългарската литература е изключително църковна. Струва ми се, че е прав П. Динеков, който твърди, че старобългарската литература съдържа значителна национално-историческа част. Грешката на Н. К. Гудзий се състои в това, че той характеризира старобългарската литература по нейната запазила се част, а тя е запазена предимно в ръкописните хранилища на Русия и частично в сръбски преписи, тъй като ръкописното наследство в самата България в значителна степен е унищожено от турските завоеватели[2] и от дейността на господствуващото гръцко духовенство през XVIII и XIX в., което се бори срещу българското духовенство и българската писменост. Ръкописното наслед-

[1] П. Динеков, Основни черти на старата българска литература — Литературна мисъл, 1959, 1; Н. К. Гудзий, Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. Сб. Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов, М. 1960, стр. 25—26.

[2] Впрочем за същото пише Н. К. Гудзий в цитирания по горе свой доклад, стр. 31.

ство на България е запазено в по-голямата си част в староруски преписи. И това е все пак литература с определено устройство: църковна и „естественонаучна“ предимно, тъй като местните български теми малко са интересували читателите от други страни.

Именно поради това очевидно не стигат до нас големите български исторически произведения, за съществуването на които можем да се досещаме по редица косвени данни.

Оригиналната българска литература е представена в Русия от съчиненията на Кирил и Методий, Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх Български, Презвитер Козма, Черноризец Храбър и др. Но цялата тая литература е „славянска рецензия на византийската култура“ — литература-посредница, която е в състояние да задоволи потребностите на другите славянски страни.

Местните школи (по строителство, живопис, занаяти, литература и т. н.) не трябва да се разглеждат като местни школи на византийското изкуство. Местните школи по живопис и занаяти са местни школи на разглежданата от нас славянска култура-посредница. Те са част от цялото и техните отношения със съответните форми на византийската култура не са независими едно от друго. Те не се осъществяват поотделно, „на дребно“. Дори тогава, когато може да се проследи непосредственото влияние на византийско културно явление в една или друга славянска страна, външно изключвайки културата-посредница — все пак това влияние се определя и формира от нея — от нейния характер, нейните изисквания и нужди. Отделните прояви стават в недрата на общото, имат обща почва, известна „среда“.

В руската форма на занаятите, живописта, строителството, литературата се отразяват в значителна степен общите за всички форми на културата местни, национални особености. Също такова единно цяло представляват от себе си местните особености на всички форми на сръбското и българското изкуство и литература.

*

Разглежданият в настоящия доклад период (края на X — началото на XIII век) е период на най-интензивно и най-типично съществуване на културата-посредница.

Характерът на отношенията на местните славянски култури към културата на Византия и на взаимоотношенията на отделните славянски култури в недрата на славянската рецензия на византийската култура постоянно се изменят и развиват.

В. А. Мошин пише: „. . .Историята на литературните взаимовлияния между южните и източните славяни представлява не праволинеен непрекъснат процес на равно общо развитие, а има характер на сменящи се последователно вълни на влияние от едната и другата страна — вълни, които в отделни исторически моменти предизвикват оживление на литературната дейност в Русия и на Балканите на базата на нов комплекс идеи и литературно-художествени понятия, от които се раждат нови литературни движения и направления.“[1]

Сменящите се „вълни“ представляват колебания не само от количествен порядък: колебание на нарастване и спадане интензивността на влиянието. Изменя се и самият характер на взаимоотношенията.

Векове след установяването на единната славянска литература-посредница — в XIV и първата половина на XV в. настъпва период на всеобхватно умствено

---

[1] В. Мошин, О периодизации русско-южнославянсикх литературных связей X—XV вв. — ТОДРЛ, т. XIX, 1963, стр. 29.

течение, довело до образуването на нов стил в литературата, на нови течения в богословската мисъл, нови явления в манастирския живот и т. н.

Последният период е период на византийското влияние след падането на Византия. В този период влиянието преобладава над трансплантацията. Тогава са налице отделни въздействия, запазване на традициите, получаване на литературен материал от отделни манастири и други центрове на южнославянската и византийската култура.

Влиянията, дошли от южнославянските земи и гръцките манастири, се смесват със спорадично появилия се интерес към старата византийска традиция, с влиянията, дошли от Запад, с общото натрупване на хуманистични традиции от XIV в. нататък, за които толкова убедително пишат в редица свои статии М. П. Алексеев[1], А. И. Клибанов[2], И. Н. Голенищчив-Кутузов[3] и много други.

Каквито обаче и да са отделните етапи във взаимоотношенията на славянските литератури с византийската, съществуването на общата за всички славянски страни от Южна и Източна Европа единна славянска литература-посредница придава особен характер на взаимоотношенията на славянските литератури помежду им и с византийската на последния етап от тяхното общуване. Общата за всички южни и източни славяни литература-посредница не само облекчава развитието на отделните влияния и въздействия, но и способствува за творческото преодоляване на византийските форми, за появяване на национални черти в националните славянски култури.

Една от най-важните задачи при изучаване структурата на средновековните славянски литератури е изучаването на тая литература-посредница. На първо място тук е нужно да бъде определен съставът на литературните паметници, общи за всички южни и източнославянски литератури. Нужно е да се изучат измененията на тоя състав по векове и пътищата на общуване, довели до образуването на общия фонд на нейните паметници. Нужно е да се отдели повече внимание на изследването на църковнославянския език не само в неговите национални видоизменения, но и в неговото исторически изменящо се единство и в езиковото общуване на славянските народи.

В тези изследвания литературоведите и езиковедите трябва да бъдат подпомогнати от историците с проучвания на българската култура от IX—X в., на центровете за славянско общуване и на оная историческа действителност в различните славянски страни, която създава почва за славянска рецензия на византийската култура.

ЖАНРОВЕ И ВИДОВЕ НА СТАРОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

В системата на литературата челно място заема системата на жанровете. Жанровете се намират помежду си в определено, далеч не случайно съотношение. Това е своего рода „растителна асоциация“, в която се включват в съвместно съжителствуване различни породи, видове и индивиди. Всяка епоха има свое съотношение на жаровете, което се изменя в зависимост от функцията на лите-

---

[1] М. П. Алексеев, Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси (XVI —XVII вв.). М. 1958; същият авт., Эразм Роттердамский в русском переводе XVII века. — Славянская филология. Сборник статей, т. I, М. 1958, стр. 275—330.

[2] Списъкът на работите на А. И. Клибанов по тези въпроси е доста голям. Ще приведа само основните: А. И. Клибанов, У истоков русской гуманистической мысли (Исторические традиции идеи равенства народов и вер.). — Вестник истории мировой культуры, 1958, кн. 2; същият автор, К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности. ТОДРЛ, т. XIII, 1957.

[3] Н. И. Голенищев-Кутузов, Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). — Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963), М. 1963.

ратурата, от едно или друго литературно направление (в ония случаи, когато литературните направления вече са се появили)[1], от „стила на епохата“ и пр.

Аз съм посветил специално изследване на системата на жанровете.[2] Не е необходимо да повтарям неговото съдържание. В настоящия доклад ще се насоча само към оная страна на жанровата система, която е особено важна за характеризиране системата на старославянските литератури в нейната цялост. Преди всичко ще напомня това, че в старославянските литератури жанровете се открояват по малко по-други признаци,отколкото в новата литература. Главното е употребата на жанра, оная „практическа цел“, за която той се е предназначавал. Църковните жанрове (жития, проповеди, поучения, песнопения) имат определени функции в църковния ред. С определени функции в политическия живот на страната са свързани и наново появилите се в руската литература жанрове. Летописите се предназначават за дипломатическата практика, в която историческите справки винаги са играли много важна роля. Описанията на пътувания в други страни служат в не по-малка степен на практическите цели на поклонничеството, отколкото за поучително четене.[3] Определени „служебни“ цели имат посланията. Сравнително малко са произведенията, предназначени просто за занимателно четене.

Друга особеност е обилието и многообразието на жанровете. Тая особеност е в несъмнена връзка с първата: с разнообразието на потребностите от тях и с използуването им в различни области на църковния и държавен живот.

При цялата си многобройност жанровете се намират в своеобразно йерархическо подчинение един към друг: има главни и второстепенни жанрове, има жанрове, обединяващи други произведения и влизащи в състава на тези големи обединения. Литературата със своя жанров строеж като че ли повтаря устройството на феодалното общество с неговата система на васалност-сюзеренност.

В тоя сложен жанров строеж на литературата главната роля принадлежи на своеобразните жанрове-„ансамбли“.

Произведенията се групират в огромни ансамбли: летописи, хронографи, чети-минеи, патерици, пролози, различни видове палеи, различни видове сборници с устойчиво и неустойчиво съдържание.

Ансамбловият характер на житията е подчертан от В. О. Ключевски: „Житието — това е цяло архитектурно съоръжение, напомнящо с някои детайли архитектурна постройка.“[4] Аналогична, и дори по-сложна е архитектурата на летописа, хронографа, родословната (степенната) книга, временника, тържественика и др. Ясно е, че структурата на произведенията на старорускатa литература дълбоко се отличава от структурата на съвременните произведения. При това несъмнено е и друго: художествената структура на творбите на старорускатa литература допуска съжителствуването в тях на различни художествени методи, свързани с тези жанрове. Произведенията на старорускатa литература „нарастват“ с произведения от други жанрове и други епохи със свои художествени методи. При това ние намираме не само „нараствания“, но и преработки, съдържащи следи от предшествуващи стадии.

Една от най-важните задачи в изучаването на руската литература от XI—XVII в. — е да се изяснят условията на съжителствуване на различни жанрове и различни художествени методи, защото самото обединяване на различните про-

---

[1] Виж Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы. М.—Л. 1967, стр. 67—83.

[2] Д. С. Лихачев, Система литературных жанров древней Руси. — Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963); М. 1963; същият автор, Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, стр. 40—6. истории русского искусства, т. I, М. 1967, стр. 32).

[3] Виж В. В. Данилов, О жанровых особеностях древнерусских „хождений“. ТОДРЛ, т. XIII, 1962.

[4] В. О. Ключевский, Курс русской истории, I. II, М. 1908, стр. 321.

изведения става не без участието на художествени изисквания. „Сводовете“ на старорускатa литература са и сводове на художествените методи. Стиловете и методите в старорускатa литература изпъкват като масиви, обхващайки „участъци“ от произведения или отделни жанрове.

Понятието „произведение“ е по-сложно в средновековната литература, отколкото в новата. Произведението — това е и летопис, и включващите се в летописа отделни повести, жития, послания. То е и житие като цяло, и отделни описания на чудеса, „похвали“, песнопения, които се включват в това житие. Поради това отделните части на произведението могат да принадлежат на различни жанрове, а тъй като през средните векове художественият метод е тясно свързан с жанра на произведението, то в различните свои части произведението е могло да бъде написано по различни художествени методи.

При какви условия в едно „ансамблово“ произведение съжителствуват различни художествени методи? Всички ли методи могат да съжителствуват един с друг? Дали това съжителствуване се извършва въз основа на контрасти или въз основа на хармонията и сходството на отделни методи? Всички тези въпроси са извънредно важни и на тях бъдещите изследователи трябва да се спрат. Но още сега можем да кажем, че контрастите и противопоставянията са играли твърде важна роля в старорускатa литература. Те са имали изключително значение също в строителството и живописта.[1] Възможно е поради това различните художествени методи да са се включвали в по-общо явление, при което се е използувала за художествени цели самата игра на съпоставяния и противопоставяния на отделните художествени методи.

Минавайки от произведение на произведение, дори от една част на произведението към друга, написана в друг жанр и стил, читателят сякаш върви по една пищна анфилада, потъвайки безкрайно в ритмическото редуване на нейните части или отделни полусамостоятелни произведения, които трябва да го поразят с мъдростта и грандиозността на светоустройството, с мъдростта и сложността на извършващото се в света, да му внушат мисълта за краткотрайността на неговото земно съществуване. В предисловието на житието на светеца авторът внушава на читателя мисълта за неизразимостта на цялата святост на светеца, след това по строго хронологичен път го води по всички стъпала на неговото героично усъвършенствуване; след заключителната похвала на светеца авторът описва в отделни части неговите посмъртни чудеса и завършва с предаване текста на службите и молитвите към светеца. Всички тези части са разностилни и в различни жанрове, понякога принадлежат на различни автори и дори са написани в различни епохи, но всички те са обединени в един ансамбъл и са подчинени на една задача — да прославят светеца, да внушат молитвено настроение на читателя, да го удивят с неговата светост и силата на вярата му.

Ансамбловият характер на старорускитe произведения създава благоприятни външни условия за появата на чужди на традиционните художествени методи елементи на реалистичност. На аналогични явления се натъкваме и в изобразителното изкуство. На фона на крайно условни изображения можем да срещнем отделни изразителни детайли, създаващи илюзия за действителността, психологически верни движения.

По същество същият ансамблов характер има и изобразителното изкуство. Иконите се групират в ансамбли, в ансамбли се обединяват и фресковите изображения. Едното и другото се гледат не от неподвижна гледна точка, а в движение.

---

[1] Срвн. това, което пише М. В. Алпатов за византийското изкуство: „Самата структура на византийското изкуство е такава, че в нея съжителствуват няколко разнородни стилови направления, по-точно различни форми на художествено мислене“ (М. В. Алпатов, Этюды по истории русского искусства, т. I, М. 1967, стр. 32).

Живописта е насочена към зрителя, който идва или обгръща с поглед наоколо си цялото пространство или последователно разглежда изображенията.

Същият ансамблов принцип, и то ансамбъл, който често съединява разнородни и разновременни части, е характерен и за архитектурата — особено староруската. Архитектите се стараели да създадат парадни входове към града, мислели с градостроителни мащаби, подчинявали постройките си на широки градостроителни идеи. В Киев строителната дейност на Ярослав Мъдри създава ансамбловия вход от Златните врата до катедралата „Св.София" и Десетинната църква. Подобен на Киевския ансамбъл е изграден и във Владимир: от Златните врата до Успенската катедрала. Както прекрасно е посочил това Н. Н. Воронин, градостроителният ансамбъл на Владимир започва далеч зад пределите на самия Владимир — край Покровската църква, която посреща плуващия към Владимир.[1]

Всичко, което пише по тоя въпрос Н. Н. Воронин, намира точно потвърждение в основния естетически кодекс на старославянските литератури — „Шестоднева" на Йоан, Екзарх български, откъдето черпят своите естетически идеали староруските читатели и чието значение още не е достатъчно изяснено в научната литература. В началото на главата, посветена на шестия ден, Йоан Екзарх описва в „Шестоднева" как пред обикновения зрител се разгръща анфиладата на строежите, как той се приближава към двора, влиза през вратата, вижда храмовете от двете страни, влиза в двореца, в неговите високи палати и църкви, украсени с камък, дърво и багри („шарки"), със злато и сребро, как той накрая вижда и самия княз, заобиколен от придворни в скъпоценни, пищни облекла. Князът и неговите приближени в техните блестящи одежди, златни гривни, пояси и пръстени на ръцете служат като заключителен акорд на тази архитектурна композиция.[2] Изкуството на Византия, на източните и южните славяни се стреми преди всичко да порази зрителя, читателя или слушателя с величието, с тържествеността си, да въздейства на въображението на обикновения човек, като създаде чувство на дистанция между него, бога и княза. Произведенията на строителството трябва да контрастират на обикновената постройка, на „сламените" къщички на селяните в селската местност, на къщите на занаятчиите в града, на околната природа. Изкуството трябва да контрастира на обикновения живот.

Същото е и в литературата: литературните произведения трябва да се открояват сред обикновената, служебна писменост със своя език (църковнославянски), със своя стил (витийски), с възвишеността и „етикетността" си, с церемониалността на изображението.

При съпоставянето на литературата с изобразителното изкуство и архитектурата отчетливо изпъква важна страна на ансамбловия строеж на литературата: съединяването на литературните произведения по анфиладния принцип — това е резултат не само на външни условия в съществуването на литературата (слабост на авторското начало и недостатъчен стремеж за запазване на първоначалния текст, позволяващ да се варира безкрайно и да се комбинират отделни произведения), но и важен естетически принцип на средновековието. В този естетически принцип се отразява стремежът към създаване на величествени и обширни произведения, към възможно пълно обхващане на целия разнороден материал, игра на контрастни съпоставяния на големи „маси", корпуси, с всичките им присъщи индивидуални черти.

---

[1] Н. Н. Воронин пише: Покровският храм „се явява като „архитектурно предисловие", след което се е откривал белокаменният ансамбъл на Боголюбовския замък и по-нататък — престолнината на Владимир. Широтата на архитектурния замисъл на владимирския княз и неговите строители е сродна със замислите на великия новгородски майстор Петър, създал на подстъпите към Новгород църквите на Антониевия и Юриев манастири" (Н. Н. Воронин, Зодчество Северовосточной Руси XII—XV веков, т. I (XII столетие) М. 1961, стр. 299).

[2] Шестоднев, съставен от Йоан, Екзарх Български. По харатейния списък на Московската синодална библиотека 1263 г. М. 1879, стр. prẽ об. и об. и prs̃.

Изкуството — и в неговия състав — литературата, е в значителна степен съобразено с официалните церемонии, неговото предназначение е да служи за оформяне на богослуженията, на тържествените процесии, то е заемало твърде голямо място в уредбата на манастирския живот и т. н. Произведенията на архитектурата, живописта, литературата се разгръщат тържествено по анфиладния принцип, „нанизват“ се едно до друго. Самото произведение на изкуството е своего рода „процесия“: било то летопис, житие или чети-минеи, пролог, палея, хронограф.

Всяка жанрова система е динамична система, система, намираща се в състояние на подвижно равновесие. При това степента на устойчивост на отделните жанрове и тяхното съчетание в тая система е различна. Доколкото църковният живот е консервативен, жанровете, използувани в църковния ред, и техните съчетания се отличават с голяма устойчивост. Жанровете пък, които са свързани с държавния живот, се менят и развиват заедно с развоя на самия държавен живот. Така например с развоя на чуждестранните връзки на единната централизирана държава се появява жанрът на статийните преписи — отначало документален, по-късно придобиващ и известна литературна самостоятелност, а в началото на XVII в. породил дори свой чисто литературен жанр на „подправени статийни преписи“.[1]

Във всеки случай следва да отбележим факта, че най-неустойчивата част на жанровата система е оная нейна част, която се развива под въздействието на чисто местни, национални потребности. Така в XI и XII в. в старорускатa литература се появяват редица произведения, чиято жанрова принадлежност е трудно определима и които наред с това са извънредно тясно свързани с руската действителност.

Наистина още едно от първите произведения на старорускатa литература отговорило на някои потребности на политиката на Ярослав Мъдри — „Слово о законе и благодати“ на митрополит Иларион — отстъпва в своите жанрови признаци от традиционната форма на тържествените църковни слова. То е тържествено слово, съединено с политическа реч. Иларион утвърждава в това произведение правото на един млад народ на политическа и църковна самостоятелност. Това произведение няма аналогично в старата руска литература. То е „уникално“, стои изолирано.

Изолирано стои и „Поучението“ на Владимир Мономах. То е своеобразно политическо завещание, отправено към всички руски князе. И не случайно първият му издател — граф А. И. Мусин-Пушкин — го нарича „духовна грамота“, завещание. Но други подобни завещания не са известни. Няма аналогия и автобиографията на Мономах, а също и писмото до Олег Светославич. И трите произведения са твърде тясно свързани с нуждите и потребностите на руската действителност, и трите са написани с нарушение на жанровите канони. Не е случаен спорът и по въпроса към какъв жанр трябва да се отнесе „Слово о полку Игореве“. Едни го смятат „героическа песен“ (първите издатели),[2] други — „воинска повест“ (А. С. Орлов)[3], трети — „билина от XII век[4] (А. И. Никифоров), четвърти — „тържествено слово“ в чест на Игор Светославич (И. П. Ерьомин)[5]. Твърде разпространено е и наименованието му „поема“ и т. н. Лично аз отбелязах неговата близост до плачовете и възславите в чест на князете. Но,

---

[1] М. Д. Каган, „Повесть о двух посольствах“ — легендарно-политическое произведение начала XVII века. ТОДРЛ, т. XI, 1955.

[2] „Ироическая песнь о походе на половцев уделньного князя Новагорода — Северского Игоря Святославича“, М, 1800.

[3] А. С. Орлов, Слово о полку Игореве, М.—Л., 1938, стр. 22.

[4] А. И. Никифоров, Слово о полку Игореве — былина XII в. Тезиси за дисертация при кандидатстване за научната степен доктор на филологическите науки. Л., 1941.

[5] И. П. Еремин, Литература древней Руси. М.—Л., 1966, стр. 144—163.

разбира се, точно определение на това, какво представлява „Слово о полку Игореве“, не може да се даде. „Словото“, както и много произведения на XI—XIII в. е единично по своите жанрови признаци. Също така единично и близко в някои отношения със „Слово о полку Игореве“ е „Слово о погибели Русской земли“. Няма жанрови аналогии в старорускатa литература и „Моление Даниила Заточника“.

Характерно е, че жанрово неопределени са предимно забележителни произведения. Литературата именно в тези неопределени в жанрово отношение произведения придобива национални черти, отразява действителността, посочва нейните недостатъци. Литературата се формира чрез произведения „излизащи извън реда“ в буквалния смисъл на тая дума — извън жанровия ред във всеки случай.

И така, старорускатa литература се състои от произведения, съставляващи твърде сложна (йерархическа и ансамблова) жанрова система и притежаваща в различна степен „устойчивост“ в отделни свои части.

С най-висока степен „устойчивост“ се отличават частите, принадлежащи на литературата-посредница, с най-малка степен — националната част на литературата.

СТАРОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ И ФОЛКЛОРЪТ

Взаимоотношенията между литературата и фолклора не са такива през средновековието, каквито са в новото време. В новото време фолклорът се отличава от фолклора на средновековието по средите, в които се разпространява. Той е словесното изкуство на трудовия народ. Фолклорът, макар и да не носи класово еднороден характер (различните идеологически пластове на руския фолклор от XVIII—XX в. постоянно се отбелязват в съветската фолклористика), той все пак като цяло принадлежи предимно на трудовия народ. За представителите на господствуващите класи в новото време фолклорът служи само като допълнително и в известна степен чуждо явление: различен по своите идеи, различен по език, по образна система, художествени средства. Разбира се, фолклорът се използува в литературата, особено реалистичната, за да я „оживи“, за да ѝ придаде своеобразен, народен колорит, за да изрази народността и при случай да даде израз на съчувствие към народа. С други думи: дори и когато е използуван в литературата, фолклорът се възприема в известна степен като чужд, отделен от литературата елемент, но тясно свързан със своята, народната среда. Улавянето на особения характер на някои фолклорни елементи в литературата — е необходим компонент за неговото използуване от писателя. Насочването към фолклора в литературата на новото време винаги носи повече или по-малко съзнателен характер, то влиза в художествения замисъл на произведението. Това е използуване на чужд художествен материал, при което съзнанието за чуждия, особен произход на тоя материал не изчезва. По такъв начин в ново време фолклорът и литературата в известна степен взаимно се противопоставят.

Друго е положението в средните векове: тук фолклорът не само по друг начин противостои на литературата, но я и допълня. Да видим в какво се състои това.

В най-стария период от историята на славянството фолклорът не е ограничен социално: той живее сред всички слоеве на населението. Имаме свидетелства за изпълнението на устни музикални и словесни произведения на пирове у князе и велможи, при погребения на князе („плачове“). Тези свидетелства не са много, тъй като фолклорът не е привличал вниманието като нещо изключително, но те все пак са достатъчни, за да може да се съди, че фолклорът не е бил ограничен от някаква среда. Фолклорните произведения са се изпълнявали и слушали във всички слоеве и класи на обществото. Имаме данни, че в стара Русия са същест-

вували исторически произведения, прослави и плачове, пословици, поговорки, шеговити произведения и произведения, свързани с езически обряди. Може да се допусне, че са съществували приказки (писмени свидетелства за тях не са запазени, но сами по себе си приказките носят следи от много древен произход) и лирически песни. Фолклорът очевидно е бил представен в своите жанрове не по-малко пълно, отколкото в ново време, но може би е притежавал и някои жанрове, които не са се запазили в по-късно време, вследствие на социалното му ограничение и отмирането на езичеството. Във всеки случай, в ново време няма свидетелства за съществуването на прослави и песни в чест на герои, за които споменава Я. Длугош и данни за съществуването на които има в летописанието и в „Слово о полку Игореве“. Това е било сравнително пълна система за удовлетворяване потребностите от словесни художествени произведения. „Сравнително пълна“ — тъй като в нея не се оказват средства за задоволяване потребностите от нова религия. Фолклорът е бил и си е останал ако не езически, то в краен случай не християнски. Християнството е първата област от духовния живот на човека, която не е могла да се обслужва от фолклора. По-късно се набелязват и някои други области: областта на сложното историческо знание, изискващо не епическо обобщение на историята, а точни сведения за известни събития и точното им хронологическо фиксиране, след това областта на публицистиката, областта на науката и т. н.

Следователно, за разлика от новото време, фолклорът съществува във всички слоеве на обществото, но в средните векове в неговите висши слоеве той не може вече да удовлетворява всички потребности от художествено слово. Тези нови потребности на висшите, образовани слоеве на обществото започва да задоволява литературата. За разлика от новото време литературата не удовлетворява всички потребности от художествено слово, а само онния от тях, които фолклорът не може да задоволи.

Оттук е ясно защо в старославянските литератури лириката е слабо развита. Потребността от нея във всички слоеве на обществото се задоволява от фолклора. Лиричността е във висша степен присъща на литературата, но тя не съставлява отделна област в нея. Писмена лирическа поезия няма, тъй като съществува устна лирическа поезия, разпространена сред цялото общество — от долу до горе. Същото можем да кажем и за всички форми на литературно-забавното четиво. Развлекателността е представена предимно от фолклора — по-специално от приказката. Наистина развлекателността в известна степен е свойствена и на най-стария период на славянските литератури, но предимно в нейната преводна част. Тук, в преводната литература, тя също е проникнала трудно: превеждат се онези произведения на развлекателната литература, които се смятат за познавателни: Александрията, Девгениево деяние, апокрифи и др. Развлекателността съществува в литературата, но не като отделна област със свои жанрове, тя не заема в нея признатото ѝ „законно“ място, а съществува като че ли прикрито.

По такъв начин, ако в ново време фолклорът и литературата са две повече или по-малко независими една от друга области, обслужващи две различни среди, то в средните векове те са две тясно допълващи се области. В ново време литературата се обръща към фолклора като към нещо, лежащо вън от нея, самостоятелно. В средновековието двете системи (на фолклора и литературата) са несамостоятелни една спрямо друга. Тази несамостоятелност специално се изразява в литературата. Системата жанрове в литературата се допълва от редица фолклорни жанрове. Литературата като цяло не може още да удовлетвори всички потребности от художествено слово. Християнската религия и потребностите

---

[1] А. В. Соловьев, Политический кругозор автора „Слова о полку Игореве“, Исторические записки, 1948, бр. 25, стр. 48.

от публицистика, нарасналото историческо съзнание и наченките от научни представи търсят свой художествен израз в писмеността. Обаче потребността от лирика, от оформяне в художествено слово на още нескъсалия изцяло с езическия бит човек — не може да се удовлетвори с писмеността. Именно благодарение на това литературата трябва да се допълва от фолклора, но тя малко се смесва с него.

Да се постараем накратко да обясним това явление. Преди всичко трябва да отбележим, че систематически записи на фолклор до XVII в. в южно- и източнославянските литератури няма. От такива записи няма нужда, тъй като фолклорът не се възприема като нещо рядко или изчезващо. Фолклорните произведения са повече разпространени от литературните. По-скоро поради това би могло да се очаква, че литературните произведения се предавали в някаква форма наизуст, но свидетелства за това (преки или косвени) не са запазени. Записи на фолклорни произведения започват да се правят едва тогава, когато между литературата и фолклора в сферата на тяхното разпространение се забелязва социална диференциация, когато фолклорът напуска градовете, става рядкост в града и когато напуска висшите слоеве на обществото. Тогава се появяват не само записи, но и стремеж да се изразят лирически чувства по подражание на фолклорните песни. Такива песни са записани, или по-точно, написани през XVII в. от П. А. Квашнин-Самарин. Не е случайно, че Квашнин-Самарин е представител на висшата класа на обществото: той пише своите фолклорни песни, тъй като фолклорната лирика през XVII в. не се среща в болярската и дворянска среда, но още не е заменена с писана лирика. За да изрази своите любовни чувства, той използува обичайните форми на народната лирика.

Отсъствието на повече или по-малко точни записи на фолклор в най-старите южни и източни славянски литератури се обяснява още и със следната причина. Езикът на литературата и фолклора, техният стилистичен строй рязко се различават помежду си. Явно, било е невъзможно просто да се запише устното произведение, да се направи то писмено, без да се измени формата му. Литературният етикет не е могъл да допусне това.[1] Устното произведение може само да се преразкаже. Но тук се явява въпросът: какво може да се запише изобщо от това, което е произнесено устно. Записват се в съкратен вид речите на посланиците, речите, произнесени преди битката (за ободряване на воините), исторически значителни слова, произнесени от исторически лица. Ако речите съдържат народни сентенции (поговорки и пословици), последните се запазват и попадат в летописите, в историческите повести, в житията. В преразказа на летописеца се използуват за историческа информация сказания, исторически песни и билини. В тоя случай историческият епос като че ли се „пресявал“ през представите на летописеца във връзка с това — кое той смята, че заслужава внимание. Накрая в съкратен вид в литературното произведение са могли да попаднат и слова-плачове. Летописецът или агиографът, съобщавайки за оплакването на княза от народа, „цитирал“ и думите на това оплакване; той им придавал (в някои части) документално значение. С една дума, фолклорът се отразява в летописа в такава степен, в каквато е могъл да се възприеме със своята твърде ограничена документална страна в представите на древния книжовник. В руската литература е отразен не само руският фолклор, но и чуждият: скандинавски[2] и кумански[3].

---

[1] За литературния етикет виж Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы. М.—Л. 1967, стр. 84—108.

[2] Виж по-горе, стр. 10.

[3] М. Д. Приселков, Летописание Западной Украины и Белоруссии. — Ученные записки Ленинград. гос. у-та, серия ист. наук. Л. 1941, вып. 7, стр. 9—11 (куманската песен за Алтуноп); други следи на куманski епос има в Ипатиевския летопис при 1151 г. (в разказа за смъртта на Севенч Бонякович), при 1185 г. (в разказа за спора на Кончак с хан Кза), при 1201 г. (известната легенда за тревата евшан). Виж също „Повесть временных лет“ при 1114 г. ло-

Условията на това отражение са: използува се предимно информационно-„документалната“ страна на фолклора.

Но между фолклора и литературата в средновековието трябва да се отбележат не само разграничения. Между тях има генетическа връзка. Много традиционни образи, сравнения, метафори и символи имат общи корени — и в писмеността, и в народното творчество. Благодарение на това общи художествени похвати и обща система на образи се откриват не само между фолклора и литературата на една народност, но и на различни народности. Този общ материал може да сближи преводната литература и оригиналната, Библията и славянския фолклор. Във фолклора и литературата се срещат многобройни традиционни сравнения на всичко идеално и добро със светлината, а на злото и враждебното с тъмнината. И във фолклора, и в литературата са обикновени сравненията на действителността с море, на човешката съдба с кораб, на вълненията с вълни. Във фолклора и литературата мътната вода означава скръб, символ на тъга е люлеещо се или увяхващо растение, символ на тъгуваща жена — жално пееща птица, на герой — орел (или сокол, кречет, ястреб у славяните) и т. н.[1]

Показателни са дадените сравнения за образната система на летописа и народната поезия, приведени от А. Н. Робинсон. И в летописа, и в народната поезия с еднакви похвати се подчертава безбройното количество врагове. И в летописа, и в епоса еднакво се уподобява обсаждащия града враг с гора. И тук, и там враговете вървят като диви зверове. Еднакво се говори за „стона“ на земята под тежестта на враговете. Еднакви са сравненията на вражеската войска с тъмни облаци. В историческите повести и в епоса еднакво се говори за това, че в ожесточеното сражение стрелите летят като дъжд, оръжието се притъпява и не достига в битката. Гласът на героя в литературата и в епоса се сравнява с тръбяща тръба. И във воинските повести, и в епоса бронята на героя сияе като слънце; в сражението текат реки от кръв; с трупове е осеяна земята; броят на повалените врагове е толкова голям, че и конят не може да „скача“ по земята. Битката еднакво се сравнява с оран, с харман, на който вършеят с диканя; воините косят хората като трева; убитите врагове падат като снопи. И в писмеността, и в народната поезия битката се сравнява с пир и т. н.[1]

Отделни образи, формули и художествени похвати сродяват с фолклора едно толкова необикновено от гледна точка на своята жанрова природа произведение като „Слово о полку Игореве“. Образите и формулите на народната поезия успяват да проникнат в такива нетрадиционни по жанр произведения като „Поучението“ на Владимир Мономах, „Слово о погибели Русской земли“, „Повесть о разорении Рязани Батыем“, в отделни пасажи на летописите.

Като цяло литературата и фолклорът в епохата на средновековието се отнасят помежду си като две области, които имат известна обща част, но във всичко друго водят самостоятелно съществуване, като разликата в това самостоятелно съществуване се състои в обстоятелството, че фолклорът изцяло задоволява естетическите потребности на трудовия народ от художествено слово, а

парският разказ за малките елени, които падат от облаците и се разбягват по земята; в Ипатиевския летопис при 1217 г. се привежда унгарската поговорка (острый мечю, борзый коню — многая Руси“), при 1215 г. се привежда пруската поговорка („можете ли древо поддьржати сулицами“); познаване на литовската митология ярко се чувствува в същия Ипатиевски летопис при 1252 г.

[1] Виж по-подробно: В. П. Адрианова-Перетц, Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л. 1947.

[2] Примерите са взети от статията на А. Н. Робинсон „Фольклор“ в том II от История культуры древней Руси, под редакцията на Н. Н. Воронин и М. К. Каргер (М.—Л., 1951, стр. 154—161).

литературата обхваща само онези области, които надвишават възможностите на фолклора. В сферата на потребностите на феодалната обществена върхушка литературата и фолклорът се допълвят взаимно, обединяват се в единна система.

СТАРОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИТЕ ИЗКУСТВА

Разстоянието, което отделя литературата от другите изкуства, е по-късо в старославянските култури, отколкото в ново време. Наред с това и границите между отделните изкуства не са така рязко определени, както те се определят в по-късните епохи. Това се обяснява преди всичко със своеобразния синтез на изкуствата в границите на християнската религия. Християнското богослужение обединява архитектурата (доколкото богослужението става предимно в храма), музиката (музиката е широко застъпена в богослужението), живописта (иконите, фреските и мозайките се включват като важен съставен елемент при подредбата на храмовете) и изкуството на словото (химнография, всички форми на богослужебното четене, манастирското и индивидуалното четене и пр.).

В един кратък доклад не могат да се разгледат достатъчно подробно всички аспекти от отношението на словесното изкуство към другите видове изкуства. Ще се спрем само на една област: отношението на литературата към изобразителните изкуства — към иконите, фреските и мозайките.

Известни са примери на отношение между отделни конкретни произведения на словесното и изобразителното изкуство. На времето писах за отношението на „Слово о законе и благодати“ на митрополит Иларион към изображенията на стените в храма „Света София“.[1] Проповедта на Иларион може да се илюстрира с изображения, намиращи се в същия храм. Т. Н. Михелсон пише за отношението на стенописите в храма „Рождество богородично“ във Терапонтовия манастир към „Акатист на божията майка“.[2] Примерите за други конкретни връзки между произведения на словесното и изобразителното изкуство са многобройни. В настоящия доклад ме интересуват само общите форми на връзките между тези две изкуства — формите, които имат непосредствено отношение към структурата на литературата.

Цялото изобразително изкуство е посветено на общи с писмеността теми и сюжети. То разказва и изобразява онова, което така или иначе е свързано с теми на писмеността: сюжети и персонажи на Вехтия и Новия завет, жития на светии, религиозни сказания, притчи и пр. В основата на много произведения на изобразителното изкуство лежи текст. От друга страна, произведенията на живописта често стават обект на литературни творби: сказания за оживяващи изображения (сказание за фреската на Пантократора в купола на Новгородската Софийска катедрала, „Повесть о посаднике Шиле“, повест „О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого“, Сказание о Новгородской варяжской божнице и др.), многобройни сказания за икони, пренасяни от място на място (такива има десетки в литературите на южните и източните славяни), предвождащи войските, така или иначе взимащи участие в събитията. Обекти на литературни произведения стават и произведения на строителството: разкази за построяване на манастири, храмове, крепости, за тяхното обновяване, възстановяване и разрушаване.

---

[1] Д. С. Лихачев, Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л. 1945, стр. 30—35.

[2] Т. Н. Михельсон, Живописный цикл Ферапонтова монастиря на тему Акафиста. — ТОДРЛ, т. XXII („Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси“, 1966, стр. 144—164. Там има многобройни примери за връзки на произведения на живописта и литературата.

Когато говорим за връзката на изобразителните изкуства и писмеността, нужно е да отбележим съществуването на многобройни междинни между едното и другото изкуство произведения. . . Текстът на „Сказание о князьях владимирских“ е изрязан на престола на Иван Грозни и е използуван като орнамент, свързан с изображения на епизоди от това сказание. Житийните икони и фрески в църквите се съпровождат от написан текст: повече или по-малко съкратен, кратък, но въпреки това играещ съществена роля в изображението. Необходимо е да отбележим също така многобройните илюстрации в староруските ръкописи и постоянно срещащите се надписи в произведенията на изкуството. Словото и изображението са слети най-тясно. Това е изисквала самата условност на изобразителното изкуство: изображението е знак, близък до такъв род знак, какъвто представлява от себе си словото, писмената реч. Литературата и изобразителното изкуство в еднаква степен се ползуват от общата система на символите и алегориите, от общите похвати за използуване на метафори и общи образи. И в литературата, и в живописта много неща не се изобразяват, а само се обозначават, съкращават до степен на хералдически знак.[1]

Спецификата на отделните изкуства (в това число и изкуството на словото) през средните векове е по-слабо изразена, отколкото в ново време — същевременно по-силно, отколкото в ново време, се отразява общността на всички изкуства, тяхното обединяване от единния „стил на епохата“. Развитието на стила на епохата се улеснява от отсъствието на точни граници между литературата, другите изкуства, естественонаучните знания, обществената мисъл и пр., от „отворения“ характер на всички форми на културата и проникването в тях на естетическото начало. Естетическото начало се проявява в естественонаучните съчинения (в „Шестоднева“ напр.), в религията, в обредното оформяне на бита и пр.

Какво представлява този „стил на епохата“? Ние доста добре познаваме сега един от тези стилове на епохата — барока. Барокът обединява с единни стилообразуващи моменти строителството, скулптурата, приложното изкуство, живописта, музиката, литературата. Във всички тези области могат да бъдат определени едни и същи стилистични явления. Това се отнася дори до философията и обществената мисъл, доколкото в тях участвува елемент на изкуството. Литературата, която изследва барока във всички форми на културата, е огромна. Обаче други стилове на епохи малко са привличали вниманието на изследователите. Бих искал само да посоча, че романският стил (или „романеск“; в Англия той се нарича „нормански“) също както и барока, обхваща не само строителството, но и живописта, приложното изкуство и има явно осезаеми съответствия в литературата. Този стил обединява не само Западна, Южна и Северна Европа. Той е много близък до стила, който господствува във Византия и в страните, изпитали културното влияние на Византия. Особена близост сочи ранният период на този стил (до средата на XI век). Като цяло той се нуждае от свое определение, от точно наименование, разглеждане на всичките му стилообразуващи елементи и проявата на тези стилообразуващи елементи в различни области на човешката култура, като се започне от V век за Западна и Южна Европа, за южните славяни от IX век, а за източните — от края на X век.

Онова, което на времето нарекох в литературата „стил на монументален историзъм“ през X—XIII в. разкрива своето несъмнено родство с едновременния нему монументален стил в строителството и живописта. Той не се среща в „естественонаучните“ съчинения, в стилистичните явления на политическата и обществена мисъл на същата епоха. Във всички тези области господствуват еднакви похвати на „съкращаване“ на огромния разкриващ се пред човека свят,

---

[1] За хералдичността на изображението в литературата виж по-подробно: Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси. М.—Л. 1958, стр. 33.

превръщане на света в хералдически знак на божествената воля, монументализъм, стремеж да се въздействува на човека посредством размерите, чрез точните съотношения на огромните масиви, чрез тържественост, парадност на изобразеното, стремеж „да се преодолее времето“, противопоставяйки на временната суета вечната същност, да се съчетае симетрията на цялото с подчинената ѝ асиметричност на отделните части, да се създават крупни ансамбли, при това предимно по „анфиладен“ маниер. Всяко произведение на изкуството се стреми в една или друга степен „да обгърне света“; произведенията на литературата поразяват със своята енциклопедичност, със стремежа да разкажат сюжета от начало до край, да предадат световната история „от Адама“ или от Вавилонското стълпотворение. Произведенията на строителството се ориентират към посоките на света, а в своите стенописи изобразяват светоустройството и свещената история на света. В литературата, живописта, строителството, дори в символичната страна на приложното изкуство и, разбира се, в музиката, а също в стремежа на политиците да изхождат от най-общи положения, за вечни времена, се извършва своеобразна „концентрация на вечността“.

Една от най-съществените и важни особености на стила на епохата се заключава в това, че тоя стил притежава извънредно голяма интегрираща способност. Елементите на варварските изкуства, източните и традиционно-местните се вливат в този стил, включват се в него като органическа част. За това способствува и ансамбловият характер на стила и умението му да поглъща в себе си пряко противоположни елементи по признака на съчетанието на контрастни явления. Тая особеност в края на краищата даде възможност да се образуват национални форми на културата върху общата почва на културата-посредница.

В моята задача не се включва да установя и определя чертите на тоя „стил на епохата“. Това е извънредно сложна задача, която изисква усилията на много изследователи от различни специалности. Нужно ми е само да посоча самия факт, че тоя „стил на епохата“ съществува в старите култури на южните и източните славяни, тъй като това обстоятелство има принципно важно значение за определяне системата на старославянските литератури.

Посредством съществуването на „стила на епохата“ се определя връзката на литературата с другите изкуства, с другите естетически страни на културата. Литературата в известна степен е дифузна на културата, не е успяла още да придобие точни граници, които да я отделят от близки до нея страни на културата. „Законите на вътрешното развитие“ действуват в нея по-слабо, отколкото в по-късно време. Ето защо в нея няма още и литературни направления. Литературните направления се появяват едва тогава, когато влиянието на стила на епохата започва да отслабва. Тогава литературата започва да проявява своето стилистическо родство не с всички страни на човешката култура, а само с някои, и кръгът на това родство все повече се стеснява. В последния от великите „стилове на епохата“ — барока — литературата разкрива своето стилистическо родство с всички явления на човешката култура. Ако в епохата на барока можем да говорим за появата на първото литературно направление в литературата, а не само за стил на епохата, то е затова, че литературата на барока съжителствува с литературата, която няма отношение към барока. Барокът не е само стил на епохата, но направление в литературата, тъй като част от литературата не се подчинява на тоя стил на епохата: тя отразява традиционни явления в литературата или противостои на барока с други — народни форми. Класицизмът в литературата им съответствия в строителството, музиката, живописта, приложното изкуство. Но романтизмът няма вече ясни съответствия в строителството и приложното изкуство. Реализмът изключва съответствие не само в строителството и приложното изкуство, но и в музиката. В XX век значението на литературните направления още повече се стеснява: някои от тях са затворени само в пределите на литературата

или дори в границите само на един вид литература (символизмът — в поезията и отчасти драматургията). Такъв е пътят на „специализирането“ на литературата.

Връщайки се към старославянските литератури, трябва да отбележим, че последните съвсем не притежават тоя „специализиран“ характер. Те са тясно свързани с другите изкуства и с другите страни на културата и по-специално с фолклора.

СТАРОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Отношението на литературата към външната ѝ среда — в това число и към чуждите литератури, към фолклора, към другите изкуства, религията, науките и т. н. — е отношение към заобикалящата я действителност в широкия смисъл на тая дума. Но в по-тясно и по-специално значение под отношение на литературата към действителността ще разбираме в дадения дял на доклада само нейното отношение към историческата действителност, към социалния живот. И едното и другото отношение имат съществено значение за образуването на структурата, обаче последното от тях е особено важно, тъй като в крайна сметка то именно определя и отношението на литературата към цялата останала култура.

Литературата като цяло и в своите отделни части зависи от действителността. Тя зависи, като получава от действителността и ѝ въздействува; зависи в своите външни и вътрешни отношения, зависи в съдържанието и формата си. При това типовете зависимост са съвсем разнообразни. Те подлежат на специално изследване. В заключителния дял на моя доклад ще се спра само на структурообразуващите моменти на тая зависимост.

Отношението на литературата към историческата действителност може да бъде непосредствено и условно, опосредствувано — опосредствувано от съзнателната творческа воля на писателя.

В опосредствуваното отражение на действителността в литературата доминира съзнателната трансформация на действителността в условните форми на нейното цялостно отражение — отражение, подчинено на определен художествен метод на писателя, на неговата творческа воля. В непосредственото отражение на действителността доминира „неволното“ пренасяне на отделни факти и елементи от действителността в литературата. Когато анализира това непосредствено отношение на действителността в литературата, изследователят може да си състави по-пълна и дори по-правдива представа за действителността от оная, която съзнателно се стреми да му внуши писателят. Така например, изследвайки редица староруски литературни творби (на първо място „Моление“ и „Слово на Даниила Заточника) Б. А. Романов възсъздаде относително пълна картина на староруския живот.[1] Той постигна това главно въз основа на материали на неосъзнато отражение на действителността: не въз основа на онова, което е искал да каже авторът, както той е искал да представи действителността, а въз основа на недомлъвки, случайни споменавания и анализ на целия ход на мисли у Заточник. Образът на княза в „Молението“; образът на „злата жена“, тиуна — това са плодове на творчеството на Заточник, но образът на самия Заточник, както той се осветлява от изследването на Б. А. Романов — това е изследователска реконструкция въз основа на анализа на всички творчески „ходове“ на Заточник, на неволното отражение на действителността в неговото произведение.

Всяко литературно произведение съдържа и непосредствено отражение на действителността, и условно. Обаче съотношението между едното и другото може да бъде различно в различните произведения. В средновековните славянски литератури контрастът между непосредственото и условното отражение на дей-

---

[1] Б. А. Романов, Люди и нравы древней Руси, Л., 1947, изд. 2. М.—Л. 1966.

ствителността е несравнимо по-рязък, отколкото в литературата на новото време.

В средновековните литератури можем да забележим наличие на цели жанрове, в които наред с условното, художествено претворяване на действителността особено забележима роля играят елементите на непосредственото отражение на действителността: това са преди всичко историческите жанрове (летописи, повести за княжески престъпления, исторически повести) и публицистическите. В тези жанрове можем да намерим елементи на реалистичност, в които макар и да е отразена художествената воля на автора, стремящ се по възможност към по-детайлно изображение на случилото се, все пак има относително малко условност.

Наред с такова непосредствено отражение на действителността в средновековните литератури е твърде силна тенденцията към условно, „етикетно" преобразяване на действителността, към условни, идеализирани образи, към развита символичност, алегории и т. н. Двата полюса на условно и неусловно изображение на действителността са определено изразени в средновековната литература. И колкото по-силно се е проявявал полюсът на непосредственото отражение на действителността, толкова по-рязко се е изразявал в друга част на литературата и в други нейни жанрове полюсът на нейното условно преобразяване, стремеж да се създаде особен свят на литературата, който трябва да бъде някак възнесен над действителността и да разкрива вечната същност на последната. Тоя условен свят рисуват не само жития на светии и други жанрове на църковната литература. „По елементи" той прониква в летописите, в историческите и битовите повести, в проповедите и пр. Идеалният свят и реалният свят не само са противопоставени един на друг, но в известен смисъл са и неделими. Жанрове с преобладаване на непосредствено отражение на действителността и жанрове, в които преобладава условното ѝ преобразяване образуват цялостна система и взаимно са се нуждаели един от друг.

В условното отражение на света вниманието на средновековния автор е насочено към неизменяемите сфери или към онези, които му се струват неизменяеми, „вечни". В непосредственото пък отражение на действителността доминират онези страни от действителността, които се изменят — злободневието, всичко „суетно" според средновековните представи. Поради това там, където литературата е свързана с богословието, с църквата — преди всичко изпъкват условните форми на отражение на действителността, на пръв план излизат богословските понятия, представи, символи, изложението се подчинява на литературния етикет. А там, където литературата отразява политическата борба на своето време, където се стреми не толкова да осмисли фактите на действителността, колкото да ги фиксира — условността отстъпва и все по-голямо място заема непосредственото отражение на действителността, макар че трябва да изтъкнем, че пълнотата на тая непосредственост никога не може да бъде постигната — нито в средновековната литература, нито в литературата на новото време. Известна условност остава, тъй като литературата никога не може да се слее с действителността или да замени действителността.

Формите на условност, както и формите на приближаване до непосредствеността в отражението на действителността, могат да бъдат в различна степен близки до действителността.

Ще поясня своята мисъл за преобладаващото отражение на „временните" явления на действителността в нейните неусловни форми или форми, където условността се проявява относително слабо, и за отражението на „вечните" от средновековна гледна точка същности — в условните форми.

Летописът фиксира отделни моменти от изменящата се действителност. Той е свързан с мястото и с определени дати. Дават се сведения за това какво се е изменило, какво се е случило, но не за това, което съществува „винаги" (разбира

се, това „винаги“ в средновековен смисъл). Тези сведения са „закрепени“ териториално и хронологически. В летописите в най-силна степен е намерило израз непосредственото отражение на действителността.

Друг тип отражение на действителността има в средновековната притча. В нея събитията не са определени нито хронологически, нито териториално, в по-голямата си част не са прикрепени към конкретни исторически имена на действуващите лица. Притчата разказва за действителността в обобщено-трансформирана форма. Тя фиксира онова, което средновековният автор и читател смята, че съществува и че е съществувало винаги и ще съществува винаги, което е неизменно или се случва постоянно.

Ето защо летописите влизат в националната литература, а притчата в по-голямата си част принадлежи към литературата-посредница, скита от една литература в друга.

Съществено се различават по степента на условност отраженията на действителността в оригиналната и преводната литература. Аз писах по въпроса, че явната измислица не се е допускала в старорускатa литература. Същото може да се каже и за южнославянските литератури — частно за църковнославянската литература-посредница.[1] Но какво значи „явна“ измислица? Тук именно се появява важният „структурообразуващ“ момент. Старославянският автор не е могъл съзнателно да въведе в своето произведение измислицата. Той вярва на всичко, което пише: той вярва в чудото, извършило се до мощите на светията или на бойното поле, той вярва във фантастическите подробности от живота на светеца. Пък и да не е вярвал (искреността на вярата му, естествено, ние сега не можем да проверим), то той в крайна сметка си е давал вид, че вярва. Поради това в собствените съчинения на старославянския автор измислицата ако и да не отсъствува (да отсъствува, напълно разбира се, не може), то във всеки случай е силно ограничена. Старославянският автор вярва и „вярва“ на всичко, на което се е полагало да вярва християнинът, но той не е могъл да внася свободно в своите произведения приказна, митологическа, литературна фантастика, да усложнява сюжетите с произволни прибавки, необходими от гледна точка на развоя на сюжета, за създаване цялостния образ на героя. Фантазията на средновековния писател е ограничена от онова, което може да бъде определено като средновековно „правдоподобие“. Това „правдободобие“ рязко се отличава от съвременното правоподобие. То допуска чудото, но не допуска отстъпление от хронологията, не допуска измислени имена, измислено време, измислена топография на действията.

Обаче така стои въпросът само с личните творби на старославянския писател, с други думи — със старославянската оригинална литература. Но в преводната литература онова, което е измислено в нея, си остава, не се изхвърля и се приема за „истина“. Поради това преводните и оригиналните произведения имат различен характер в зависимост от своето отношение към художествената измислица. Така например преводните жития могли да включват елементи, свойствени на елинистичния роман: белетристични, занимателни елементи, елементи от приключенски характер и пр. Но тези елементи не могат да проникнат в оригиналните жития дори и като литературно влияние. Няма съмнение, че приключенията на Александър Македонски в страните на Изтока, неговите срещи с рахманите, любомъдрите, амазонките и пр. са занимавали и интересували старославянските читатели. За това ни свидетелствуват многото преписи на „Александрията“ и наличието на нейни преработки на славянска почва. Но би било съвсем невъзможно да очакваме поява на нови романи от подобен тип в оригиналните старославянски литератури.

---

[1] Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, М.—Л., 1958, стр. 123.

Това е важна отлика на преводната литература от оригиналната. Ограниченията, налагани на оригиналната литература, не съществуват за преводната. В резултат се стига до известна незаменимост на преводната литература и нейната огромна роля в състава на старославянската литература.

Преводната литература не може да бъде изключена от състава на националните литератури така, както това се прави по отношение на националните литератури на новото време. Преводната литература е отговаряла на потребностите на читателите, които не се задоволявали с оригиналната литература. Сферата на действие на оригиналната литература не съвпада със сферата на действие на преводната. Потребностите, задоволявани от преводната литература, не са могли да бъдат задоволени от оригиналната литература. Както фолклорът и литературата в известно отношение взаимно се допълват, така се допълват и преводната и оригиналната литература.

Рязката разлика на отделни области от литературата в тяхното отношение към действителността има съществено значение в изясняване историко-литературния процес на средновековието. Измененията в литературата се направляват от развоя на историческия процес. Там, където действителността се отразява в литературата в трансформиран вид, тя се представя на автора в своята малкоизменяема част и не предизвиква съществени изменения в литературата. Но там, където действителността се отразява непосредствено или по-точно, относително непосредствено, тя се отразява в своята изменяема част и предизвиква силно изменение на литературата.

Ето защо в литературата-посредница измененията са много малки. Нейният състав се натрупва и запазва с векове. Тя малко изменя своя характер. Напротив, националните части на старославянските литератури се изменят силно и рязко. Литературата по-слабо се изменя в онния свои части, които са свързани с теологията, и силно се изменя в историческите. Оттук и особеното значение, което имат в историята на литературата историческите жанрове на средновековието, тяхното водещо положение, тяхното влияние върху другите области на литературата. Оттук и водещото значение на публицистиката. Несъмнено е, че богословската мисъл и религиозните представи доминират в литературата, но формиращо значение имат историческите и публицистични страни на литературата.

Измененията на действителността обхващат със своето движение преди всичко близките до нея части на литературата. Там, където „сцеплението“ с действителността е по-голямо, там литературата е повече въвлечена в движението. Сцеплението с действителността е по-голямо там, където има по-малко условни форми на нейното отразяване. Ето защо средновековните литератури на южните и източните славяни са не само крайно разнородни по своето отношение към условното и непосредствено отражение на действителността, но и крайно неравни по степента на своята изменяемост. Но от това не следва, че литературата трябва да се дели на „прогресивна“ и „консервативна“, според това й отношение към действителността.

Непосредственото и условното отношение към действителността не могат да съществуват едно без друго. Те взаимно се уравновесяват. Анализът на литературата на всеки период като определена система не позволява да се откъсва едната страна на литературата от другата. Литературата е като релеф, в който дълбочината на отделните вдлъбнатини на материала създава височината на неговите недокоснати части. Колкото по-дълбоко е условното преобразяване на действителността в литературата, толкова по-високо е в нея и непосредственото отражение на действителността. Насочването към „вечността“ създава благоприятни условия за съществуването на „литературата на действителността“ — историческата и публицистическата. Литературата-посредница се намира в тясна

връзка с оригиналната литература. Бързото движение на последната „по петите на изменящата се историческа действителност контрастира на неподвижните точки на литературата-посредница.

*

В заключение бих искал да обърна внимание на следното обстоятелство. Сложният характер на структурите на старите южнославянски и източнославянски литератури (в качеството на образец в доклада е използувана предимно старорускаta литература като най-пълно представена със запазени паметници) се обяснява преди всичко със слабата им разграниченост от другите сфери на духовната дейност на човека, неточните граници с фолклора, с изобразителните изкуства, с литературата, с науката и пр. В структурата на старославянските култури доминират външно отворени и вътрешно отворени форми (неточни граници между жанровете, техният йерархически строй, отсъствието на точни граници между произведенията, приглушаването на индивидуално-авторското начало и пр.). Литературата няма точна сфера на своето действие. Тя нахълтва в областта на религията и науката. Тя няма строги национални граници. Нейното развитие е неравномерно: в едни жанрове то е по-бързо, в други — по-бавно. Фолклорът и литературата не са разграничени помежду си, а се допълват взаимно, имат до известна степен обща, допълняща ги жанрова система: в тая система на жанрове отсъствуват дублиращи жанрове; литературата не може да съществува самостоятелно без фолклора, тъй като не задоволява всички потребности на обществото от художествено слово. На законите на историческото развитие на литературите в условията на тая „отворена“ структура на литературите трябва да бъде посветено специално изследване. Може би това специално изследване трябва да се извърши като опит за построяване история на старославянските литератури. Както се вижда от гореизложеното, структурите на старославянските литератури са толкова тясно преплетени помежду си чрез общия език на „високата“ литература, посредством общия фонд на литературните паметници, общите исторически съдби, сходството на естетическите основи и т. н., че напълно да се изяснят всички особености и различия в отделните национални славянски литератури ще бъде възможно едва тогава, когато тези отделни литератури бъдат изучени в тяхното общо развитие. Общата история на старославянските литератури е необходима не само за съпоставяния и разграничения — тя е нужна, за да се изучи онова, което представлява единно цяло в тези старославянски литератури и онова, което е у тях национално, местно. Именно при такова изучаване ще изпъкне с цялото си величие оня огромен принос, който е направила България в историята на славянските литератури. Колкото и да взимаме под внимание историческите условия, предизвикали в Русия появата на нейната литература, с тези местни, руски исторически условия, ако се съобразяваме само с тях, не можем да обясним „внезапната“ поява в Русия на извънредно богат литературен език и извънредно богат фонд от паметници на литературата-посредница. Това може да се обясни само като се вземе под внимание ролята на България в общото разположение на историческите сили в югоизтока и изтока на Европа. Появата на руската литература е предизвикано не само от местни, руски условия, но и от историческите условия на целия славянски свят.

---

[1] П. Динеков, Общност и различия в развитието на старите славянски литератури. — Славянска филология, т. XI, София, 1968.

В своя доклад пред VI Международен конгрес на славистите в Прага „Общност и различия в развитието на старите славянски литератури“[1] акад. П. Динеков възрази против опитите да се създаде обща история на старославянските литератури. Всички възражения на акад. П. Динеков следва да бъдат приети, ако някой би направил опит да построи тази история на старославянските литератури, без да вземе под внимание националните различия, без да се съобрази с историческите условия в отделните славянски страни и дори без да вземе под внимание реалната история на старославянските литератури, при която например появата на писменост, на литературен език и на самата литература в България значително е изпреварила същите процеси в другите славянски страни.

[1] П. Динеков, Общност и различия в развитието на старите славянски литератури. Славянска филология, т. XI, София, 1968.

ИСТОРИЧЕСКАТА СЪДБА НА МАРКСОВОТО ЕСТЕТИЧЕСКО НАСЛЕДСТВО[1]

Иван Славов

I

Въпреки „заговорът на мълчанието“ спрямо марксизма от страна на официалната буржоазна наука, в средата на миналото столетие той бе вече респектираща реалност. Но неговата естетическа теория бе „преоткрита“ едва в 30—40-те години на нашия век от съветските учени. Това ограничава временно периметъра на нейното въздействие над световната естетическа мисъл; забавя формирането на марксистката естетика; изостря международната полемика относно теоретическото значение на Марксовата естетическа концепция. А предубежденията към нея, съмненията в самото ѝ съществуване и дори във възможността от изграждане на естетика върху принципите на историческия материализъм, са покрайни, отколкото традиционния буржоазен скептицизъм към марксизма като цяло. На пръв поглед късното откриване на Марксовото естетическо наследство е обикновена аномалия. Фактически тук се пресичат комплекс причини от научно, социално, идеологическо, естетическо и библиографско естество. В съвкупност те детерминират своеобразната съдба на това наследство. Тяхното изследване е предмет на настоящата статия.

Изложението не претендира за нещо повече от хронологическо подреждане на разполагаемия материал с опит да се разкрие логиката в процеса на научното еманципиране на Маркосвите естетически възгледи. Не предлагаме проект за тяхното периодизиране, понеже не разполагаме с пълни библиографски данни. Ограничаваме се с проследяването на тенденцията, характерна за откриването на тия възгледи до 40-те години, когато те се превръщат в теоретическа основа на марксистката естетика.

Изнамирането, систематизацията и разработката на Марксовото естетическо наследство се осъществява в завършващия етап от цялостното изследване про-

---

[1] Естетическите възгледи на Маркс разглеждаме до известна степен обособени от тия на Енгелс и от марксистката естетика. В първия случай се придържаме към съображението, че Маркс формулира своите възгледи за изкуството в по-чист теоретичен вид, отколкото Енгелс; при втория случай сме имали предвид становището, което споделяме: „Марксизмът. . . не се изчерпва с трудовете на Маркс и Енгелс“ (А. Лабриола, Историческій материализм и философіи, Спб, 1900, 15); Възгледите на основоположниците на марксизма „не са цялата естетика, която в наши дни се развива на основата на социалистическата действителност“ (Г. Кох, Марксизм и эстетика, М. 1964, 22).

цеса на формиране на марксизма към 30—40-те години в Съветския съюз. За пръв път тоя проблем става актуален, когато бурното разпространение на Марксовото учение[1] засилва интереса към историята на неговото възникване. Най-ранните опити за изясняване генезиса на марксизма са правени от Маркс и Енгелс, когато се е налагало да проследят оформянето и перипетиите на някоя тяхна идея или концепция.[2] Но те още не излизат извън повода и необходимостта да се скицира предисторията на проблемите. Както последователите, така и критиците на марксизма са срещали в тази област извънредно сериозна трудност: липса на точно установена и документирана библиография на съчиненията на Маркс и Енгелс. Произведенията им не са били приведени в пълна известност. Някои от тях не са били въобще преиздавани и намирането им било почти невъзможно. Цялото им литературно и философско творчество до 1844 г. оставало извън обсега на споровете и изследванията във връзка с идейната еволюция на марксизма. Главната причина за това състояние е враждебността на буржоазната наука и критика към Марксовото учение. Повечето произведения на Маркс са излезли при изключителни затруднения, често на негови разноски[3], с помощи от последователи[4], в крайно ограничени тиражи[5]. „Богинята на века", както иронично Енгелс нарича полицията, поради ревностния си интерес към марксизма, също допринася за изключването на част от литературното му наследство от сферата на обращението. На свой ред Маркс се отнасял към своите публикации като истински професионален революционер. За него те са изчерпвали значението си с решаването на задачата, която ги е предизвикала. Ф. Леснер в своите спомени пише за Маркс: „Будеше удивление неговото безгрижие, което проявяваше към собствените си произведения, след като те са изпълнили своето предназначение. Когато ставаше дума за излезлите негови статии, той обикновено ми казваше: „Ако искаш да имаш в цялост моите съчинения, обърни се към Ласал, той е събрал всичките. От повечето от тях аз нямам нито един екземпляр". Че това беше така, свидетелствуваше фактът, че той често ме замолваше да му заема едно или друго негово съчинение, което се намираше у мене".[6]

В последните години от своя живот Енгелс отделя нарастващо внимание на процеса на формиране на марксизма. Очевидно той е имал предвид освен голямото научно и практическо значение на тоя въпрос и опасните последици от неправилното му тълкуване. Енгелс констатира неточности и дори извращения при интерпретация на марксизма, както и погрешно осветлявани епизоди от Марксовата биография. Във втората си статия за Маркс, посветена на неговия живот и дейност, отпечатана в „Handwörterbuch der Staatwissenschaft" Енгелс отбелязва, че „повечето от появилите се в печата биографии на Маркс гъмжат от грешки". В тая връзка той изяснява научния смисъл на създалото се тогава понятие „марксист", което предполага начин на мислене и действие в конкретна ситуация максимално близък до Марксовия, а не фетишизиране на думите, с които е изложен. В писмото си до Й. Блох от 21. IX. 1890 г. Енгелс възразява срещу повърхностното усвояване на марксизма, водещо до неговото профаниране: „За съжаление много често предполагат, че напълно са разбрали новата теория и могат да

---

[1] Ленин характеризира периода 1872—1904: „Учението на Маркс удържа пълна победа и върви нашироко" (Собр. соч. 4-е изд., 18, 546).

[2] Вж. напр. предговорът на Маркс Към критиката на полит. икономия.

[3] Напр. брошурата, разобличаваща полицейския заговор във връзка с Кьолнския процес срещу комунистите (1852 г.), вж. К. Маркс и Ф. Энгельс, соч. 28, 542—544, 470.

[4] 18 брюмер е издаден със средства на един немски емигрант в САЩ.

[5] Капиталът, том I излиза в тираж 1000 екземпляра.

[6] Воспоминания о Марксе и Энгельсе, М. 1956, 167; сам Маркс иронично споменава, че заедно с Енгелс през 1845 г., след като се убедили, че не ще могат да издадат един техен общ ръкопис, го предоставят на „гризещата критика на мишките" (Към критиката на политическата икономия, БКП, 1949, стр. 10).

я прилагат веднага, щом като са усвоени основните положения, а това далеч не всякога е правилно. В това аз мога да упрекна мнозина най-нови „марксисти“ и поради това понякога възниква учудваща бъркотия“[1]

Преценявайки важността на изясняването на Марксовите възгледи, Енгелс се обръща към ръководителя на социалдемократическото издателство „Vorwärst“ Р. Фишер с писмо (15. IV. 1895 г.) с предложение да се публикуват най-значимите работи на Маркс от първия „Рейнски вестник“, като той поема доброволно задълженията на редактор и автор на предговора. Междувременно във връзка с него бил Ф. Мерингˌ който подготвял „История на германската социалдемокрация“ и проявявал силен интерес към ранните произведения на Маркс. Смъртта на Енгелс осуетява проектираното издание.

Погълнати от непрекъсната борба и научни изследвания, Маркс и Енгелс не са могли сами да обозрат и приведат в систематичен ред колосалната маса от свои архиви, публикации, подготвяни за печат ръкописи. Много от тях са безвъзвратно изгубени, други незавършени, а трети познати само като заглавия. Приживе те не са имали нито време, нито средства за едно прегледно събрание на своите съчинения. Ф. Леснер отбелязва по тоя повод: „Много от съчиненията на Маркс оставаха в течение на десетилетия непознати на широките маси и досега още не са оценени*, особено онези съчинения, които той написа през революцията от 1848 г., преди и няколко години след нея, и които по това време можеха да се разпространят с най-големи трудности“.[2] Докторската дисертация на Маркс „За разликата между натурфилософията на Демокрит и натурфилософията на Епикур“ (1841) стояла забравена в ръкописите на някакъв архив; в същото положение се намирали „Към критиката на Хегелевата философия на правото“ (1843), „Икономическо-философски ръкописи“ (1844), „Светото семейство“ (1845), „Немска идеология“ (1845—46) и др. Статиите на Маркс от „Рейнски вестник“ (1842) и „Немско-френски годишници“ (1844), където е публикувал и Енгелс, не фигурирали в официалния списък на литературното наследство на основоположниците на марксизма. Никой освен Маркс не е подозирал за съществуването на блестящите полемични статии по философски и литературни въпроси от младия Енгелс.

Лидерите на II Интернационал (Бернщайн, Каутски и др.) се отнасяли с недопустимо, но обяснимо за нас пренебрежение към литературното наследство на класиците на марксизма. В тяхно разположение остават редица ценни ръкописи от Маркс и Енгелс, които те не издават с години или публикуват в осакатен вид.[3]

2

Това състояние на Марксовото литературно наследство повлиява сериозно върху изследването, интерпретацията и популяризирането на неговите проблеми.[4] Трудно, а в някои случаи и невъзможно е било да се изгради сигурна и пълна представа за формирането на различните страни на марксисткото учение или да се схване как тяхната историческа последователност прераства в принцип на съпод-

---

[1] К. Маркс и Ф. Енгелс за изкуството, БКП, 1951, 14—15.

[2] Воспоминания о Марксе и Энгельсе, 167.

* спомените на Ф. Леснер са писани в 1893 г.

[3] Вж. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М. 1957, стр. VIII, предговора.

[4] Засягайки трудностите при изучаването на марксизма, А. Лабриола в писмо до Сорел (Рим, 24. IV. 1897) споделя за съчиненията на Маркс и Енгелс: „Не е нужно, разбира се, да се съставят Corpus juris или Testamentum juxtra canonem receptum — но е необходимо да се съединят всички произведения на тези мислители в едно ограничено цяло, достъпно за всеки. Само при това условие писателите от другите страни могат да имат в свое разположение всички източници, които сега те използуват от втора ръка, вследствие на което до последно време на какъвто и да е език, освен немски, не се е появил труд за марксизма, който да носи следи от критическо изучаване на източниците“ (Историч. материалізм и философія, стр. 11).

цеса на формиране на марксизма към 30—40-те години в Съветския съюз. За пръв път тоя проблем става актуален, когато бурното разпространение на Марксовото учение[1] засилва интереса към историята на неговото възникване. Най-ранните опити за изясняване генезиса на марксизма са правени от Маркс и Енгелс, когато се е налагало да проследят оформянето и перипетиите на някоя тяхна идея или концепция.[2] Но те още не излизат извън повода и необходимостта да се скицира предисторията на проблемите. Както последователите, така и критиците на марксизма са срещали в тази област извънредно сериозна трудност: липса на точно установена и документирана библиография на съчиненията на Маркс и Енгелс. Произведенията им не са били приведени в пълна известност. Някои от тях не са били въобще преиздавани и намирането им било почти невъзможно. Цялото им литературно и философско творчество до 1844 г. оставало извън обсега на споровете и изследванията във връзка с идейната еволюция на марксизма. Главната причина за това състояние е враждебността на буржоазната наука и критика към Марксовото учение. Повечето произведения на Маркс са излезли при изключителни затруднения, често на негови разноски[3], с помощи от последователи[4], в крайно ограничени тиражи[5]. „Богинята на века", както иронично Енгелс нарича полицията, поради ревностния си интерес към марксизма, също допринася за изключването на част от литературното му наследство от сферата на обращението. На свой ред Маркс се отнасял към своите публикации като истински професионален революционер. За него те са изчерпвали значението си с решаването на задачата, която ги е предизвикала. Ф. Леснер в своите спомени пише за Маркс: „Будеше удивление неговото безгрижие, което проявяваше към собствените си произведения, след като те са изпълнили своето предназначение. Когато ставаше дума за излезлите негови статии, той обикновено ми казваше: „Ако искаш да имаш в цялост моите съчинения, обърни се към Ласал, той е събрал всичките. От повечето от тях аз нямам нито един екземпляр". Че това беше така, свидетелствуваше фактът, че той често ме замолваше да му заема едно или друго негово съчинение, което се намираше у мене".[6]

В последните години от своя живот Енгелс отделя нарастващо внимание на процеса на формиране на марксизма. Очевидно той е имал предвид освен голямото научно и практическо значение на тоя въпрос и опасните последици от неправилното му тълкуване. Енгелс констатира неточности и дори извращения при интерпретация на марксизма, както и погрешно осветлявани епизоди от Марксовата биография. Във втората си статия за Маркс, посветена на неговия живот и дейност, отпечатана в „Handwörterbuch der Staatwissenschaft" Енгелс отбелязва, че „повечето от появилите се в печата биографии на Маркс гъмжат от грешки". В тая връзка той изяснява научния смисъл на създалото се тогава понятие „марксист", което предполага начин на мислене и действие в конкретна ситуация максимално близък до Марксовия, а не фетишизиране на думите, с които е изложен. В писмото си до Й. Блох от 21. IX. 1890 г. Енгелс възразява срещу повърхностното усвояване на марксизма, водещо до неговото профаниране: „За съжаление много често предполагат, че напълно са разбрали новата теория и могат да

---

[1] Ленин характеризира периода 1872—1904: „Учението на Маркс удържа пълна победа и върви нашироко" (Собр. соч. 4-е изд., 18, 546).

[2] Вж. напр. предговорът на Маркс Към критиката на полит. икономия.

[3] Напр. брошурата, разобличаваща полицейския заговор във връзка с Кьолнския процес срещу комунистите (1852 г.), вж. К. Маркс и Ф. Энгельс, соч. 28, 542—544, 470.

[4] 18 брюмер е издаден със средства на един немски емигрант в САЩ.

[5] Капиталът, том I излиза в тираж 1000 екземпляра.

[6] Воспоминания о Марксе и Энгельсе, М. 1956, 167; сам Маркс иронично споменава, че заедно с Енгелс през 1845 г., след като се убедили, че не ще могат да издадат един техен общ ръкопис, го предоставят на „гризещата критика на мишките" (Към критиката на политическата икономия, БКП, 1949, стр. 10).

я прилагат веднага, щом като са усвоени основните положения, а това далеч не всякога е правилно. В това аз мога да упрекна мнозина най-нови „марксисти“ и поради това понякога възниква учудваща бъркотия“[1]

Преценявайки важността на изясняването на Марксовите възгледи, Енгелс се обръща към ръководителя на социалдемократическото издателство „Vorwärst“ Р. Фишер с писмо (15. IV. 1895 г.) с предложение да се публикуват най-значимите работи на Маркс от първия „Рейнски вестник“, като той поема доброволно задълженията на редактор и автор на предговора. Междувременно във връзка с него бил Ф. Меринг, който подготвял „История на германската социалдемокрация“ и проявявал силен интерес към ранните произведения на Маркс. Смъртта на Енгелс осуетява проектираното издание.

Погълнати от непрекъсната борба и научни изследвания, Маркс и Енгелс не са могли сами да обозрат и приведат в систематичен ред колосалната маса от свои архиви, публикации, подготвяни за печат ръкописи. Много от тях са безвъзвратно изгубени, други незавършени, а трети познати само като заглавия. Приживе те не са имали нито време, нито средства за едно прегледно събрание на своите съчинения. Ф. Леснер отбелязва по тоя повод: „Много от съчиненията на Маркс оставаха в течение на десетилетия непознати на широките маси и досега още не са оценени*, особено онези съчинения, които той написа през революцията от 1848 г., преди и няколко години след нея, и които по това време можеха да се разпространят с най-големи трудности“.[2] Докторската дисертация на Маркс „За разликата между натурфилософията на Демокрит и натурфилософията на Епикур“ (1841) стояла забравена в ръкописите на някакъв архив; в същото положение се намирали „Към критиката на Хегелевата философия на правото“ (1843), „Икономическо-философски ръкописи“ (1844), „Светото семейство“ (1845), „Немска идеология“ (1845—46) и др. Статиите на Маркс от „Рейнски вестник“ (1842) и „Немско-френски годишници“ (1844), където е публикувал и Енгелс, не фигурирали в официалния списък на литературното наследство на основоположниците на марксизма. Никой освен Маркс не е подозирал за съществуването на блестящите полемични статии по философски и литературни въпроси от младия Енгелс.

Лидерите на II Интернационал (Бернщайн, Каутски и др.) се отнасяли с недопустимо, но обяснимо за нас пренебрежение към литературното наследство на класиците на марксизма. В тяхно разположение остават редица ценни ръкописи от Маркс и Енгелс, които те не издават с години или публикуват в осакатен вид.[3]

2

Това състояние на Марксовото литературно наследство повлиява сериозно върху изследването, интерпретацията и популяризирането на неговите проблеми.[4] Трудно, а в някои случаи и невъзможно е било да се изгради сигурна и пълна представа за формирането на различните страни на марксисткото учение или да се схване как тяхната историческа последователност прераства в принцип на съпод-

---

[1] К. Маркс и Ф. Енгелс за изкуството, БКП, 1951, 14—15.

[2] Воспоминания о Марксе и Энгельсе, 167.

* спомените на Ф. Леснер са писани в 1893 г.

[3] Вж. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М. 1957, стр. VIII, предговора.

[4] Засягайки трудностите при изучаването на марксизма, А. Лабриола в писмо до Сорел (Рим, 24. IV. 1897) споделя за съчиненията на Маркс и Енгелс: „Не е нужно, разбира се, да се съставят Corpus juris или Testamentum juxtra canonem receptum — но е необходимо да се съединят всички произведения на тези мислители в едно ограничено цяло, достъпно за всеки. Само при това условие писателите от другите страни могат да имат в свое разположение всички източници, които сега те използуват от втора ръка, вследствие на което до последно време на какъвто и да е език, освен немски, не се е появил труд за марксизма, който да носи следи от критическо изучаване на източниците“ (Историч. материалізм и философія, стр. 11).

чиненост, съгласуваност и взаимна допълняемост.[1] Хронологически, обосноваването на Марксовите философски възгледи предшествува политическите, икономическите и историческите му концепции. Но от това не следва, че той превръща философията в постулат, от който дедуцира останалите съставни елементи на своето учение. Антимарксистката критика от г-н Михайловски до Я. Хомес, К. Льовит, Л. Ландгреб обвинява Маркс, че стигнал до крайно революционните си заключения не въз основа на анализа на капиталистическата действителност, а прилагайки спрямо нея категориите на Хегеловата диалектика.[2] При формирането на Марксовото учение отделните му части не се детерминират взаимно по хегелиански маниер, а се допълват, интегрирайки към цялостност на концепцията. Така философията е теоретическа предпоставка за научния метод на Маркс в политическата икономия (както той го формулира в увода към т. I на „Капиталът"). Но тя не предопределя насоките на изследването и принципите на конкретния анализ, а още по-малко — крайния резултат. На свой ред икономическите възгледи на Маркс не индуцират пряко естетическите му идеи. Те са теоретическа база за изясняване фундамента на обществения и духовен процес, респ. изкуството. Своите естетически анализи Маркс прави предимно в контекста на политическата икономия, прецизирайки изводите с оглед на това как се отразява една обща тенденция или явление в индивидуализираните факти на изкуството. Следователно положението и значението на Марксовата естетическа теория се определя от принципите на логическа съгласуемост и допълняемост с другите части от неговото учение. Не само конкретно-историческите обстоятелства налагат приоритета в разработката на икономическите схващания пред останалите части от системата, но и специално теоретически съображения. Критиката на Маркс срещу Хегел му открива ограничеността и спекулативността на чисто идеологическото обосноваване на науката, в това число и естетиката. Концентрирайки своето внимание върху анализа на икономическия фактор, Маркс не е имал възможност да направи същото с останалите елементи на взаимодействието. Но това не е израз на каквото и да е подценяване, както впоследствие ще твърдят антимарксистите.[3]

Малцина от последователите на Маркс, в това число и професионалните отрицатели на учението му, са познавали историята и фазите на неговото формиране. Най-развитата теоретически част от същността му — икономическата, те са считали единствено представителна, нещо като синоним на неговото съдържание. Ранните проявления на Марксовите възгледи, тяхното съзряване и израз, особено от периода 1844—48 г., когато фактически изкристализират философско-политическите им аспекти, остават непознати. Преобладаващото множинство последователи на Маркс, предимно доктринерите, възприемат учението му в обратна перспектива: „Изходен пункт на тяхното развитие се оказва крайният (за това време) пункт в развитието на самия марксизъм. Този напълно естествен факт определя и последователността на реалния процес на създаване на научната комунистическа теория: усвоили икономическото ѝ съдържание, посочените дейци са приемали и неговото учение; от първия том на „Капиталът"

---

[1] Използувайки тия принципи, М. Лифшиц сполучливо реконструира основните положения от изгубения и недовършен „Трактат за християнското изкуство" (1842) от Маркс.

[2] Вж. сб. Отчуждение и гуманность, М. 1967, 41—44.

[3] „Маркс и аз бяхме отчасти виновни за това — пише Енгелс до Йосиф Блох на 21. IX. 1890 г. — че младите (марксисти) понякога придаваха по-голямо значение на икономическата страна, отколкото би следвало. Случваше се, че възразявайки на нашите противници, да подчертаваме главния принцип, който те отричаха, и не всякога се намираше достатъчно време, място и повод и да отдаваме необходимото и на останалите моменти, участвуващи във взаимодействието. Но щом работата идваше до изобразяването на някакъв исторически период, т. е. до практическото приложение, работата тук се изменяше и тук вече не можеше да има никаква грешка" (Маркс и Енгелс за изкуството, стр. 14).

те са отишли към „Манифеста“. От тяхното внимание убягва периодът на формиране на марксизма, чието съдържание образува разработката на основите на диалектическата философия“.[1] Това отчасти обяснява защо Бернщайн, Кауцки и др. са смятали за необходимо да „допълнят“ неговото учение с философията на Кант, Спиноза или етиката на Фойербах. Те не са осъзнали революционното значение на диалектическия метод, третирали са го като момент от личната идейна еволюция на основоположниците на марксизма. „Ние никога не ще свършим, ако започнем да изброяваме всички причини, вследствие на които така е закъсняла обективната критика на „марксизма“ — пише в 1897 г. А. Лабриола на Сорел — Вие добре знаете, че някои френски писатели от крайно левите виждат в историческия материализъм не научна теория, достойна за сериозна критика, а лично мнение на двама писатели, които въпреки своето величие, са били само обикновени, в сравнение със шефовете на социалистическата теория. . . възгледите на Маркс и Енгелс се смятат за мнения на другари, затова, са оценявани от гледна точка на симпатиите и антипатиите към техните личности“.[2] Именно това подценяване на идейното богатство на Марксовото литературно наследство стеснява същността му до икономическата част, а диалектическият материализъм се представя за „лично дело на Маркс и Енгелс, частна работа на всеки демократ“[3] Оставяйки неизяснена диалектиката при формирането на Марксовото учение, Бернщайн, Кауцки и други техни съмишленици отъждествяват неговата същност с икономическата теория. А като я превръщат в универсално средство за разшифроване целия комплекс обществени явления, неизбежно я вулгаризират. „Работата съвсем не стои така, че само икономическото положение е единствената активна причина, а останалото е само пасивни фактори. Не, тук взаимодействието е на основата на икономическата необходимост, която в края на краищата ще се прояви — изрично предупреждава Енгелс срещу профанациите на марксизма: „няма някакво автоматично действие на икономическото положение“.[4]

Веднъж легализирали ограниченото си познаване и едностранчиво тълкуване на Марксовото учение за негова същност,[5] Кауцки и Бернщайн по аналогичен начин определят отношението си към естетическата му страна. Ако те самоуверено са преценили, че диалектическият материализъм е „частна“ работа на Маркс и Енгелс, какво може да се очаква да проявят към възгледите им за изкуството? Впрочем някогашната „младежка склонност към бързо обсъждане“ на Кауцки вече се е превърнала според Енгелс в предубеждение към фактологията и неспособност за истинска научна работа. Без да е адепт в естетиката, нито запознат с Марксовото схващане за изкуството, Кауцки прави принципни отстъпления от историческия материализъм. В спора си през 1896 г. с английският десен социалист Ъ. Бакс[6] — привърженик на психологическия възглед върху историята. Кауцки признава, че изкуството не може да бъде изяснено чрез метода и категориите на историческия материализъм.[7] Впрочем би могло да се разкрие само общото в идейното съдържание между творчеството на Шекспир или Гьоте и духа на съответните епохи. Но „поетическите особености“ на двамата гении са извън компетентността на историческия материализъм, който бил безсилен да рашзиф-

---

[1] Н. И. Лапин, Борьба вокруг идейного наследия молодого Маркса, М. 1962, стр. 8.
[2] Историческій материализм и философія, 17.
[3] История философии, М. 1961, V, 507.
[4] Маркс и Енгелс за изкуството, 12, писмо до Г. Щаркенбург, 25. I. 1894.
[5] К. Кауцки заявява: „Аз разглеждам марксизма не като философско учение, а като емпирична наука, като особено разбиране на обществото“ („Der Kampf“ Heft 10, Wien,1909, S. 452).
[6] В спомените си за Енгелс, Бакс с гордост изтъква „как венъж спорехме с него по повод материалистическото разбиране на историята“ (вж. Воспоминания о Марксе и Энгелсе, 321).
[7] Вж. подробности за тая дискусия у Г. Фридлендер, Русская литература, 1960, кн. 2.

рова всичките страни на художественото творчество. Тук са пределно ясно очертани две кардинални отстъпления на Каутски от марксизма, превърнати впоследствие в „класически“ постулати на буржоазната и ревизионистка критика на Марксовата естетика. Първо, той отъждествява марксическото гледище за многофакторната зависимост на обществените явления с идеята за пряката им обусловеност от икономиката.[1] Занапред антимарксизмът, пренебрегвайки автентичното схващане на Маркс, ще критикува тезата на Каутски като ортодоксално маркистка. Второ, от това, че Маркс не аргументира всичките страни на художественото творчество, не следва, че не е дал за пръв път строго научна постановка на най-главните. Никъде Маркс не е претендирал, че неговата теория дава окончателно решение на всички въпроси. Най-малко може да се очаква друго отношение спрямо собствените му естетически възгледи, развити при това ескизно, по повод.[2] Каутски не противодействува правилно и по тоя пункт и така санкционира втория „класически“ постулат на антимарксизма в областта на естетиката: принципната невъзможност на марксизма да интерпретира научно индивидуалните явления като изкуството, художествената творба, личността на художника, понеже неговите методи, категории са чужди на тяхната природа. Абсурдно е да се съди за потенциала на едно учение като марксизма, някои страни от което на първо време са били само очертани[3], а доразвиването им се осъществява чрез тяхната по-нататъшна конкретизация. Впрочем, приемайки интерпретацията на Каутски за чиста монета, антимарксистите демонстрират интелектуалните си възможности на същото равнище.

3

Липсата на цялостно издание на Марксовото естетическо наследство, дори на сведения за ранните му публикации, обуславя един странен факт в работите на първите марксисти-естети: отсъствието на преки позовавания на естетическите възгледи на Маркс. Й. Дицген, А. Лабриола, У. Морис, П. Лафарг, А. Бабел, Ф. Меринг, Г. В. Плеханов, В. И. Ленин, Р. Люксембург, К. Либкнехт, К. Цеткин — отнасяйки се с дълбоко уважение и преданост към Марксовото идейно наследство и сами обогатявайки в различна степен марксистката естетика, не са подозирали съществуването на възгледите на Маркс за изкуството.[4] Дори в своите мемоари, появили се в периода 1890—1906 г., близките и приятелите на Маркс като П. Лафарг, В. Либкнехт, Елеонора Маркс-Евелинг дават важни сведения за неговите естетически предпочитания и оценки, но без да изтъкват в тях нещо повече от индивидуално характеризиращ елемент. Това убеждение, последица от непознаването на Марксовото литературно наследство, ще доми-

---

[1] Изходният момент в „естетиката“ на Каутски: „. . .естетическата потребност расте заедно с икономическия прогрес и даже непосредствено се развива от него“ (цит. по В. Десницкий, Введение в изучение искусства и литературы, Л. 1925, 110/к. м.). Всъщност това е кредото на вулгарния социологизъм в изкуствознанието, а не на марксизма.

[2] „Трябва да се изследват в подробности условията за съществуване на различните формации, преди да се опитаме да извлечем от тях съответстващите им политически, частно правни, естетически, философски, религиозни и т. н. възгледи. В това отношение е направено твърде малко, защото малцина хора са се занимавали сериозно с това. В това отношение ни е необходима масова помощ, областта е безкрайно голяма“, пише в 1890 г. Енгелс (сб. Маркс и Енгелс за изкуството, 15).

[3] А. Лабриола, Исторический материализм и философия, 10: „Енгелс няколко дни преди смъртта си ми писа: „Ние направихме само първата крачка“. Ленин дава преценката: „Ние съвсем не гледаме на Марксовата теория като нещо завършено и неприкосновено; напротив, ние сме убедени, че тя е положила само крайъгълните камъни на оная наука, която социалистите са длъжни да движат по-нататък във всички посоки, ако не искат да изостанат от живота“ (соч. т. 4/191).

[4] Вж. П. С. Трофимов, Очерки марксисткой эстетики, М. 1963, 109—204.

нира чак до първата четвърт на нашия век, а ще бъде окончателно превъзмогнато по-късно. Изтъкнати представители на марксистката естетика като Ф. Меринг и Г. Плеханов са считали научното ѝ обосноваване само като възможност. Меринг се опитва да очертае нейния изходен пункт: „Проблемата за научната естетика се свежда до въпроса, може ли да бъде написана научна история на естетическото чувство, неговото развитие и еволюция в човешкото общество. Не се ли проявяват в безкрайно пъстрия калейдоскоп на субективните вкусове някакви обективни фактори, определящи това чувство? Този, който стои на почвата на историческия материализъм, е длъжен да даде на този въпрос положителен отговор, трябва да вижда в историческия материализъм единствения ключ за разрешение на задачата“.[1] Очевидно Меринг, ако е познавал идеите на Маркс за генезиса на естетическото развитие в неговите „Икономическо-философски ръкописи 1844 г.“ не би очертал така общо задачата за създаване на марксистка естетика. Но, както е известно, те са публикувани едва през 30-те години на нашия век.

Ф. Меринг, първият крупен биограф на Маркс и систематизатор на неговото литературно наследство, извършва истински научен подвиг с издаването на три тома от литературното наследство на Маркс, Енгелс и Ласал.[2] Публикацията на тритомника не се изчерпва с библиографски съображения. Меринг пределно ясно формулира тяхното предназначение с оглед повелята на тогавашния момент: „Да се разкрият историческите корени на марксизма — значи да се разсее безпочвеността на разсъжденията, че марксизмът се е „изживял“.[3] Същевременно той е искал да опровергае мнението, циркулиращо сред „вождовете и учителите на широките работнически маси“, че „ранните незрели произведения на Маркс и Енгелс не са сами по себе си ценни за разбиране същността на марксизма“. При съставянето на тритомника Меринг се ръководел от съображенията за достъпност, за да не стане изданието „прекомерно претрупано“. Затова редица полемични произведения на основоположниците на марксизма остават невключени, а други съкратени. Издателят Дитц още по-настойчиво внушавал на Меринг да се поместят предимно „четивни“ материали. Оттук неизбежните слабости на „Литературното наследство“: несигурно идентифициране на някои Марксови работи, невключването на други, несъвършенства в структурата на тритомника. Но постигнатото е несравнимо по-съществено от недостатъците на тоя пръв компендиум на марксическото литературно наследство. В него е поместена познатата дотогава само фрагментарно преписка между Маркс и Енгелс с Ласал по повод неговата трагедия „Франц фон Зикинген“. Значението на „Литературното наследство“ се оценява от някои дори като начало на „нова епоха“ в изследване историята на марксизма. И това е вярно, без да се преувеличават резултатите от тритомника. Защото опортюнистичните възгледи сред широки социалдемократически среди допринасят още задълго „обществено-естетическия идеал на Маркс и Енгелс да остава в сянка като нещо незадължително за социалистите“.[4] Освен това, въпреки отделните прозрения Меринг още не се издига до ясното

---

[1] „Ästhetische Streifzüge“ (1898—99); Neue Zeit от с. г. — цит по Ф. Меринг, Мировая литература и пролетариат, М. 1922, 5. В предговора към същата книга Е. Цобел преценява, че „историческата естетика“ на Меринг не е теоретическа система на естетиката, тя се свежда изключително до основи на изкуството и литературата“(5).

[2] Aus literarischen Nachlass von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lasale; Hrsg. v F. Mehring, Stuttgart, 1902 съкратено „Nachlasausagabe“. Второ изд. на немски: Aus dem literarischen Nachlaß von Karl Marx und Friedrich Engels, 1841, bis. 1850, I Bd, Berlin und Stuttgart, 1923. На руски: „Из литературное наследия К. Маркса и Ф. Энгельса и Ф. Лассаля, Одесса, 1908 (изд. само 2 тома)

[3] Н. И. Лапин, Борьба вокруг. . . стр. 21; имат се предвид също 19, 20, 23 стр.

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М. 1957, I, стр. X.

разбиране, че зад приведените в „Литературното наследство“ възгледи, преценки и мнения на класиците на марксизма за изкуството се крие новаторска естетическа концепция.* Следователно, може да се обобщи: формирането на марксистката естетика и литературна критика до първата четвърт на нашия век е протекло под влиянието на общофилософските и икономическите идеи на Маркс и Енгелс, но не и на естетическото им наследство[1].

4

Отношението на буржоазната критика към марксистката естетика е, както вече се изтъкна, по-безапелационно, отколкото към марксизма като учение. Тя е отминавала Марксовото естетическо наследство като несъществуващо дори след публикуването на „Литературното наследство“. Разбира се, неговата поява в сравнително ограничен тираж и то само на немски, а впоследствие и на руски, не е могла да осигури голяма популярност на Марксовите естетически схващания. Да приемем и това, че фрагментарната им форма усложнява откриването на концепцията, която съдържат. Но изглежда тия обективни основания не са достатъчни за „ликвидирането“ на тия схващания, щом критиците им прибягват до арогантност: те заклеймяват марксизма в духовна стерилност, понеже бил принципно несъвместим с каквато и да е естетика! Както може да се предположи, тъкмо профанациите и извращенията на опортюнистите от II Интернационал са изходните аргументи на антимарксистката критика в сферата на естетиката и изкуствознанието. Вълната на доктринерско отрицание на марксизма, представян като антипод на духовното, творческо начало в човешката дейност, прониква в Италия (Б. Кроче), Франция (Сорел), Белгия (Вандервелде), Англия (фабианците, Б. Бакс), Русия (Струве).[1] Самомнението на буржоазните естети за техния абсолютен приоритет в познание на изкуството спада към „благородните“ им предразсъдъци, онаследени от аристократите. Като отъждествява марксизма с опортюнистичните му разновидности, буржоазната критика „доказва“ несъвместимостта на историческия материализъм с естетиката и изкуството!

Н. Бердяев обвинява „икономическия материализъм“(!)* в покушение над „всяко предание, всякаква свещена приемственост в историята. . . В концепцията на икономическия материализъм историческият процес окончателно е лишен от душа. . . единствената реалност на историческия процес се оказва процесът на материално-икономическото производство, и тези икономически форми, които се раждат от него, са единствените онтологични, истински първични и реални. Всичко останало е само вторично, рефлекс, надстройка. Целият реален живот, цялата духовна култура, целият човешки живот е само отражение, рефлекс, а не истинска реалност.Извършва се окончателно процес на лишаване на историята от душа“.[3] Тоя измъчен извод резюмира целия фалш на изходните предпоставки на Бердяевата критика на марксизма (наричан от него „икономически материализъм“). Лишавайки от душа историята, превръщайки живота в „неистинска реалност“, той разкрива аскетичната си враждебност към духа и неговата сублимна проява — изкуството!

---

[1] Тук трябва да се има предвид решаващият принос на Ленин върху формирането на марксистката критика и естетика, на който не се спираме тук.

* в интерес на точността трябва да се изтъкне, че Меринг е бил близо до възгледа, че мислите на Маркс и Енгелс за изкуството имат теоретическо значение, понеже са „дали твърде плодотворни указания“ в естетиката“ (Из литературное наследие Маркса, Энгельса и Лассаля, II, 437).

[2] Р. Люксембург о литературе, М. 1961, 17, предг. от М. Коралов.

[3] „Смысл истории“, Обелиск, 1923, Берлин, 17.

* „Свещената приемственост“ на тезата на Бердяев с опортюнизма е съвсем очевидна, за да се доказва.

В своята сензационна студия „Как се роди и как умря теоретическият марксизъм в Италия“ (1895—1900)[1], Б. Кроче прибягва до традиционните аргументи на буржоазната критика срещу теоретическата възможност от марксистка естетика. „В 1930 г, на философския конгрес в Оксфорд — пише той в изповеден тон — болшевикът и експросветният министър на съветската просвета Луначарски направи презрително изказване върху „буржоазната естетика“ (без да изключва Кант и мене персонално) и прокламира в замяна на това марксистката и пролетарската; и аз, ставайки да говоря след неговата реч, — в желанието си да го накарам да отбележи, че „марксистката естетика“ е contraddizione in termini, и че не по-малко лишени от смисъл са думите „буржоазна поезия“ и „пролетарска поезия“[2]. По-нататък Кроче споделя: Луначарски репликира „моето твърдение за несъвместимостта на историческия материализъм с естетиката“ и тържествено извести, че при издаването съчиненията на Маркс ще бъде включена една цяла, непубликувана глава от увода „Към критиката на политическата икономия“ (1859), която се отнася точно за естетическата проблема“[3].

В същия изповеден стил Кроче изтъква заслугите си за „кончината“ на марксизма в Италия. Едно детайлно проучване на икономическата теория на Маркс му открива нейната „пълна погрешност, особено що се касае до приnадената стойност“. След това Кроче отрича вече „всички философско-научни тези на Маркс“[3] като несъстоятелни. Логическата аргументация на Кроче е образец на мистификационна критика на марксизма: аксиомата е, че марксизмът е „само икономия и никога естетика“ (аргумент: досега още няма интегрална марксистка естетика, следователно не може и да има). Прави се след това обратна дедукция с наукообразен анализ, за да се обяви фиаското на „всички философско-научни тези на Маркс“. Така неусетно марксизмът се извежда вън от науката, а самият Маркс — от категорията на учените. Според Кроче той имал „характер не точно и не главно философски на учен, но на един мощен политически интелект, или по-скоро един революционен гений, който беше дал тласък и съдържание на работническото движение“.[4] А за неговото учение: „Струва ми се, че интерпретацията на марксизма като революционна формула, а не вече като научна и философска, си проправя път, и че тя доминира в книгата на марксиста-комунист Hook, Pour comprendre Marx (trad. franc. Paris, Callimard, 1936).

---

[1] B. Groce — Come nacque e come mori il marxismo teorico in Italia (1895—1900) — в книгата на A. Labriola „La concezione materialistica della storia“ Bari 1938.

[2] Пак там, 279.

Към тая полемика проявява жив интерес от затвора А. Грамши. В писмо от 1. XII. 1930 г. той се обръща със следните думи към Таня (сестра на жена му): „Ще бъда доволен, ако успееш да намериш в някоя римска книжарница октомврийската книжка на сп. „Нова Италия“, редактирана от Луиджи Русо, и можеш да я изпратиш на Джулия. В тази книжка е поместено писмо, в което се говори за вежливия диспут, станал на неотколешния международен конгрес на философите в Оксфорд между Бенедето Кроче и Луначарски по повод на въпроса дали съществува, или може да съществува естетическо учение на историческия материализъм. Писмото е може би от Кроче или поне от някой негов ученик и е интересно. От това писмо излиза, че позицията на Кроче спрямо историческия материализъм се е напълно променила в сравнение със заеманата от него допреди няколко години. Сега Кроче поддържа чисто и просто, че историческият материализъм бележел връщане към стария. . . средновековен теологизъм, към философията преди Кант и Декарт. Това изумява и кара човек да се усъмни дали и той въпреки олимпийското спокойствие не е почнал да дреме много често, по-често, отколкото се е случвало на Омир. . .“ (Писма от затвора, Н. култура, 1956, 111).

[3] Под линия Кроче продължава своя коментар на съобщението, направено от Луначарски: „Тази глава или параграф не беше нищо друго, освен няколко страници, публикувани вече от Каутски в „Neue Zeit“, в които се поддържа, че гръцкото изкуство е напълно свързано със социалните и икономически условия на антична Елада и че Ахил сега, след откриването на барута, би бил смешен и се търси обяснение защо това изкуство още ни доставя такова удоволствие, привеждайки като причина, че се харесват на възрастните наивностите на децата (Омир, Есхил, Софокъл и тем подобни деца, 279, к. м.).

[4,5] цитираната студия на Кроче, 298—299.

Друг аргумент на буржоазната критика срещу Марксовите естетически възгледи е тяхната „неоригиналност“. Х. Фишер отбелязва като нещо самоочевидно за Маркс: „. . .неговото отношение към религията, изкуството, природата е съвършено непродуктивно, неоригинално, и при това в такава степен, в каквато при такъв огромен ум това е възможно само в пустинята на XIX столетие“[1].И тук същата софистика както при Кроче, — в първия случай Маркс беше „мощен политически интелект“, за да не бъде признат за учен; при втория — „огромен ум“, но за съжаление мислещ „съвършено непродуктивно, неоригинално“! И за всичко е виновна епохата, в която е живял!

В по-стеснен обсег резервираността към Марксовата естетическа теория се аргументира с критични бележки относно. . . художествения му вкус. П. Демец в книгата си, посветена на естетическите възгледи на основоположниците на марксизма, стига до извода, че Маркс бил „сериозен и доста консервативен ценител на изкуството, чиито любими писатели били Есхил, Шекспир и Гьоте“.[2] И за да не заглъхне „свещената приемственост“, М. Юнг преповтаря, без да споменава името на Бердяев, неговия упрек, че Маркс „лишил историята от душа“!. . .[3]

П. Франкастел в своята статия „Социология на изкуството“ превръща в аргумент срещу марксисткото обяснение на изкуството обстоятелството, че в съчиненията на Маркс изкуството, с изключение на литературата заема невероятно ограничено място. Нещо повече, Франкастел дори открива, че Маркс е изневерил на своята диалектика, като не я приложил стриктно в сферата на изкуството. Следователно неговите естетически изводи трябва да бъдат приети с резерва.[4]

Пак по линията на „свещената приемственост“ швейцарският литературовед М. Верли възпроизвежда стереотипната буржоазна теза срещу марксистката естетика, че тя пренебрегвала поетическия феномен: „. . .на социалната и икономическа обусловеност на литературата се придава дотолкова изключително значение, че тя се превръща в проста функция — орган или продукт на социално-икономическите закономерности, при което обикновено такива закономерности се установяват предварително във вид на схематично опростени тезиси на някаква определена политическа доктрина. Такава методология се проявява особено ярко у последователите на историческия материализъм в разбирането на К. Маркс. В марксистката трактовка на литературата това социално направление, е може би, в своята най-принципиална форма, но заедно с това, понякога се вулгаризира. Във всеки случай, то е представено, особено в немското литературоведение, от лица, стоящи вън от литературата и проявяващи се доброволно или по необходимост. . . Това са, тъй да се каже, литературоведи malgré eux (против собствената си воля).[5] Ако марксисткото схващане за литературата се поддържа от импровизирани теоретици, некомпетентни лица*, то едва ли представлява наука. М. Верли имплицитно прокарва мнението, че не става въпрос за един възглед върху литературата, който „понякога се вулгаризира“, но че е по същество несъвместим с нея! Дори в случаите, когато принципите на марксистката естетика се прилагат от хора с изтънчен усет — Верли сочи като пример Лукач и

---

[1] Hugo Fischer, Karl Marx und sein Verhältnis zu Staat und Wirtschaft, Jena, 1932, S. 11 f.
[2] цит. по Иностранная литература, 1962/1, стр. 191.
[3] La Table ronde, Paris, 1959, 142.
[4] M. Young, Thonias Garlyle and the art of history, London 1939, S. 181.
[5] М. Верли, Общее литературоведение, М. 1957, 179, 180—181.

* Ето мнението на Маркс за „компетентните писатели“, към които по традиция и самочувствие спада и Верли: „Ако немецът се огледа назад, върху своята история, то главната причина за своето бавно политическо развитие, а така също за жалката литература до Лесинг, той ще види в „компетентните писатели“. . . Некомпетентни писатели създадоха нашата литература. Готшед и Лесинг — избирайки между тях кой е „компетентен“ и кой е „некомпетентен“ автор“ (Сб. за изкуството, 476).

Кодуел, — все пак „постоянно се хвърля в очи противоречието между примитивната схема, ограничаваща мисълта на автора, и дълбокомислието на отделни, често блестящи бележки, на каквито тези писатели се оказват способни“. Но за да не помисли, че марксистката естетика може да бъде научно реабилитирана чрез интелектуалните достойнства на някои нейни представители, Верли се заема с развенчаването ѝ: „Решаващо опровержение на марксистката литературна концепция е този факт, че марксистите игнорират или отричат поетическият феномен*, че разглеждането на литературата служи в тяхното разбиране на интереса на чужда на този предмет аргументация. Ако те разглеждат Ваймар от 1800 г. като исторически (т. е. съгласно марксическия график за движение на историята) „изостанал“ свят, то това е, може би, правилно приложено към историята на развитието на социализма, но няма ни най-малко отношение ни към Гьоте, нито към историята на литературата“.[1]

II

Едва след победата на Октомврийската революция отношението към Марксовото литературно наследство се поставя на научни основи, а събирането, систематизацията и теоретическата му разработка става първостепенен идеологически въпрос. В 1918 г. вече се проектира първото събрание на съчиненията на Маркс и Енгелс в размер 28 тома.[2] В състава на редакционната колегия влиза и Ленин, чието великолепно познаване библиографията на марксизма, както и принципите на научния превод дават решителен тласък на начинанието. В тия сурови и героични времена от историята на младата Съветска република се издават редица от съчиненията на основоположниците на марксизма: „Въведение към критиката на политическата икономия“ (1922); избрани писма от епистолярното наследство на Маркс и Енгелс в един том, подготвен от В. Адоратски; други писма и документи от наследството на класиците се публикуват в сп. „Под знаменем марксизма“ (1922—23). Със създаването на института Маркс-Енгелс (1920—21) по решение на ЦК на РКП (б), работата по издаване съчиненията на класиците на марксизма се поставя на висока професионална основа. Съветското правителство отпуска големи средства за закупуване на всички открити документи от Маркс и Енгелс, цели библиотеки от бивши социалдемократически лидери, „Новата американска енциклопедия“, където са били поместени статии от двамата създатели на научния комунизъм, почти целия архив на I Интернационал и пр.[3] През 1924 г. въз основа на доклада на Д. Рязанов първият директор на института Маркс-Енгелс, за новооткритите материали от литературното наследство на класиците, XIII конгрес на РКП (б) „възлага на ЦК в съгласие с Коминтерна да вземе всички мерки за възможно най-скорото издаване пълното събрание на съчиненията на Маркс и Енгелс на руски и други езици“[4]. Предприемат се с голям размах паралелни издания на руски и немски, с известни типологични различия в тяхната структура. Международното издание — МЭГА (Marx-Engels Gesamt-Ausgabe) било замислено като академично, с цел „да възпроизведе с максимална

---

* „Отричайки“ поетическия феномен, Маркс напр. пламенно е обичал поезията на Омир, Данте, Шекспир, Гьоте, Бърнс, а с Хайне, Фрайлиграт, Веерт са разисквали по поетически въпроси,

[1] М. Верли, Общее литературоведение, 182. Че Германия и Ваймар като „изостанал“ свят съвсем определено са влияели върху съзнанието на Гьоте се вижда от неговите горестни слова: „Германски писател — значи германски мъченик“ (вж. по-подробно — Екерман, „Разговори с Гьоте“, Наука и изкуство, 1966, 366—367).

[2] Великое наследие, М. 1968, 12—13 (от предвидените 28 тома излизат само четири).

[3] Вж. по-подробно: Е. Кандел, О публикации литературного наследства К. Маркса и Ф. Энгельса, М. 1947; Е. Степанова в сб. „Из истории марксизма“ М. 1961.

[4] Великое наследие, 19.

точност и в систематичен ред цялото духовно наследство на Маркс и Енгелс“,[1] като всеки документ и съчинение се отпечатва на съответния език от оригинала. Първият том излиза в 1927 г., а общо под емблемата на МЭГА — 7 тома (в 8 книги). Втората световна война прекъсва неговата пълна реализация*. МЭГА допринася извънредно много за проучването и разпространението на Марксовото литературно и естетическо наследство. Тук са публикувани за пръв път „Към критиката на Хегеловата философия на правото“, „Немска идеология“ повече от 40 нови статии от периода на революцията 1848 г., писма на Енгелс до сестра му, юношеските стихотворения, епиграми и поеми на младия Маркс и др.[2]. Същевременно се пуска и „Архив Маркса и Энгельса“ (от 1932 до 1963 г. общо 15 тома). Само в първото руско Събрание на съчиненията (1928—46) влизат 1247 произведения и 3297 писма. За пръв път са включени и „Икономическо-философски ръкописи 1844 г.“ (частично), погрешно сметнати тогава за „подготвителни работи“ към „Светото семейство“. Тая внушителна панорама на Марксовото литературно наследство[3] открива възможност за съветските учени да пристъпят към по-задълбочено изследване на естетическите възгледи на Маркс.

Но дори в съветско време естетическите възгледи на Маркс не получават бързо признание. И тук на първо време преобладава мнението, че това са епизодични изказвания за изкуството, елемент от личната култура на Маркс. В други случаи се поддържа версията, че такива схващания изобщо не са били изказвани от него. Това разногласие протича на специфичния за тогавашната епоха фон на т. н. „плехановска ортодоксия“. Почти единодушно се е приемало, че изграждането на марксистка естетика като наука е възможно само като продължение на Плехановите традиции и принципи в изкуствоведението. Върху облика на тия разисквания указват сериозно въздействие А. Богданов, а даже Шулятиков и В. М. Фриче са имали значителна популярност.[4] Те не са познавали Марксовото естетическо наследство или са споделяли повърхностното заключение за тясно личния му характер. Усилено е бил разискван въпросът: кой би могъл да бъде издигнат в ранг създател на научната марксистка естетика? Привеждали се имената на Плеханов, Меринг, П. Лафарг, К. Каутски, Р. Люксембург, Фриче и дори на „марксисти“ като В. Хаузенщайн! Очевидно, теоретическото превъз-

---

[2] Пак там, 20 и 22.

[3] Фактически все още не разполагаме с пълно издание на Марксовото естетическо наследство. Неговите „ексцерпти“ от „Естетика“-та на Ф. Т. Фишер са познати отчасти само по коментарите на Лифшиц и Лукач. Не са публикувани всички конспекти на Маркс от прощудираните от него естестически и литературоведчески съчинения. Съвсем наскоро Г. Фридлендер публикува в свой превод обширния конспект на Маркс върху многотомната „История на френската поезия и красноречие“ (1801—1809) от Ф. Бутеверк (вж. Известия на АН СССР, серия Лит. и языка, том XXVII, вып, 3, 1968). Не е преведена на руски език пълната преписка на Маркс с Фрайлиграт, тритомната преписка на Енгелс с Пол и Лаура Лафарг, издадена на френски Fridrich Engels Paul et Laura Lafargue, Correspondance, Paris, 1856—1959.

Косвени данни за естетическите възгледи на Маркс могат да се намерят в сб. писма „Brief von und an Georg Herveg“, München 1896; Wilchelm Libknecht, „Briefwechel mit Karl Marx und Friedrich Engels“, Monton, 1963.

Има спорни въпроси при идентифицирането на някои произведения, свързани с името на Маркс. Съветският естетолог Х. Пузис излезе в печата с тезата, че статията „естетика“ в „Нова американска енциклопедия“ е написана от Маркс. Научният сътрудник от ИМЕЛ В. Брушлински отхвърли предположението на Пузис с думите: „аргументите противоречат на фактите“ (вж. Вопросы литературы, 1966/5). Същото становище срещаме преди това у Лукач, който категорично отхвърля версията, че Маркс или Енгелс са автори на спорната статия. (вж. Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, 1952. S. 6). Г. Фридлендер споделя схващането, че статията не е от Маркс. (К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы“, М. 1962.).

Не е документирано твърдението, че Маркс възнамерявал да напише систематична естетика, което Ю. Борев приема за аксиома (вж. Введение в эстетику, М. 1965, 37).

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, I, предг. XI.

ходство на Марксовите естетически идеи не е било осъзнато не само по отношение на буржоазните теории, но и спрямо популярните опити на неговите последователи (с изключение на Плеханов и Меринг). Въпросът продължавал да се дискутира, когато В. Десницкий в 1925 г. публикува първия сборник с извадки от естетическото наследство на Маркс, Енгелс, Ленин, Меринг, Плеханов и Каутски[1]. В предговора авторът пише: „Ние ограничихме съдържанието на сборника с материали взети само от „класиците“ на марксизма. Това, разбира се, го прави беден на „завършени“ отговори на много от поставените в сегашно време въпроси. И това е напълно естествено, понеже пред основоположниците на марксизма, в неговата теория и практика на пръв план са стояли други въпроси, други първостепенни задачи. Оттук — често неразвити докрай, частни изказзания по въпросите на изкуството у Маркс, Енгелс и Ленин; оттук липсата на специална трактовка на въпросите на изкуството, като от тях, в по-голямата им част се поставят само пътьом, във връзка с постановката на основните проблеми на теорията и практиката на марксизма. Но в тази тясна връзка с трактовката на основните проблеми на марксизма се състои особената ценност на „фрагментите“, откъслечните съждения на основоположниците.[2] Тая оценка е типична за тогавашната степен на проникване в същността на Марксовите естетически възгледи. Те дори не са обособени, както и съответните изказвания на Енгелс и Ленин, от идеите на „класика“ на марксизма К. Каутски! А разпределението на фрагментите от естетическото наследство на авторите подсилва тая погрешна тенденция — от 79 фрагмента само 20 са от Маркс, Енгелс и Ленин, а от общо 228 стр. съдържание на сборника, на тях са отделени 20![3] Някои от изказванията на действителните класици на марксизма са представени за „частни съждения“. Това е погрешно, не защото няма такива, но оценката е извън контекста на цялото, което в тоя момент далеч не е било известно. И въпреки това, появата на тоя сборник е признак на една нова, плодотворна тенденция — пръв опит за систематизация на естетическото наследство на марксизма и изясняване своеобразието на неговата съдба.

Но преобладаващи все още били възгледите, подценяващи значението на Марксовото естетическо наследство. Л. Я. Зивелчинская в 1927 г. заявява, че „марксистка естетика едва сега се очертава“[4]. В. М. Фриче изказва уверено своето заключение, че „Маркс ни е оставил освен общата концепция на историческия материализъм, само сравнително неголям фрагмент, посветен на изкуството,* а Енгелс с въпросите на изкуството въобще не се е занимавал“[5]. Истинският основоположник на „научната естетика“ бил Плеханов, който освен това „е един от

---

[1] Введение в изучение искусства и литературы, Л. 1925.

[2] Пак там, 3.

[3] Списъкът на цитираните в сборника извадки от произведенията на Маркс и Енгелс позволява да се установи, които от тях вече са били използувани като библиография към естетическите им възгледи: Към критиката на политическата икономия; Енгелс — Реч на гроба на Маркс; Теории на принадената стойност; Писма на Енгелс до И. Блох, К. Шмидт и Г. Щаркенбург; Архив, М., 1924, I; Анти Дюринг; Ролята на труда. . ., Произход на семейството. . . ; Маркс и Енгелс — писма; Капиталът, I т.; Маркс — статии от „Рейнски вестник“; „Манифеста“.

[4] „Опыт марксисткой критики эстетики Канта, М—Л, 1927, 166.

В следващата си книга „Опыт марксисткого анализа истории эстетики“, М. 1928, Зевелчинска представя в раздела „Естетиката на пролетариата“ само Плеханов (цит. по З. Г. Апресян, „Разработка на естетическото наследство на К. Маркс и Ф. Енгелс в 30-те години“, Вопросы филос. 1966/9). В нашето изложение се позоваваме няколкократно на библиографията в статията, без винаги да упоменаваме това.

[5] Проблемы искусствоведения, 1930, М—Л, 5.

* Фриче има предвид фрагмента, посветен на своеобразието и съдбата на гръцкия епос в труда на Маркс „Към критиката на политическата икономия“.

основателите на марксистката социология на изкуството". В същата книга Фриче привежда характерен пасаж от съчинението на Ф. И. Шмидт, което той рецензира — „Искусство. Основные теории и истории": „Марксистката теория на изкуството — тази научно-теоретическа основа на практическата художествена политика на съветската власт — досега не е разработена. Марксистите са заети непосредствено с насъщните въпроси на държавния живот и те нямат време да се заемат достатъчно с въпросите на изкуството"[1]. Аналогично становище защищава и М. Н. Покровски: „Теория на историческия процес отдавна имаме, марксистка теория на художественото творчество тепърва ще създаваме... Това не е, както общата история или политическата икономия. Там нашите велики учители са ни оставили редица класически образци. По история на художествената литература, освен няколкото работи на Плеханов и Меринг, нищо няма"[2]. Никак не е чудно, че при тая неправдоподобна историческа перспектива В. М. Фриче е могъл да „коригира" Маркс в своята „Социология на изкуството"[3], а тя — истински компендиум на вулгарния социологизъм — да бъде изтъквана като книга със „световно значение"[4] Обобщавайки типичната за тоя период тенденция спрямо Марксовото естетическо наследство, М. Лифшиц пише: „И така гледаха на работата не само Покровски и самият Фриче — подир тях следваха цяла редица безкрайно по-дребни автори. Всички те внушаваха на читателя, че у Маркс и Енгелс повече от най-общ исторически поглед не може да се намери, че марксистката теория на литературата и изкуствознанието трябва да създаваме отново, като се ръководим от указанията на Плеханов и от съмнителните открития на „западната" социология на изкуството".[5]

В противовес на тя тенденция, както вече се отбелязва, към 30-те години все по-определено се налага друго, принципно различно схващане за теоретическото значение на Марксовата естетическа теория. То намира своя най-ярък и аргументиран израз в статията на М. Лифшиц „Към въпроса за естетическите възгледи на К. Маркс"[6]. Годината на публикуването ѝ заслужава да се отбележи — 1927 г. За пръв път Лифшиц строго научно, въз основа на прецизно изследван материал, стига до извода, че тук се касае за естетическа концепция, а не за фрагменти, че е логически свързана с останалите части на марксизма, носейки голям теоретически потенциал. Но инерцията на старото схващане била достатъчно силна, за да се очаква триумф на новото разбиране. Дори сам Луначарски, чийто заслуги впоследствие за популяризирането на Марксовите естетически възгледи са особено големи, в 1931 г. констатира с горчивина: „Ние сме много бедни в естетическата литература. И не само ние, руските комунисти, но и въобще марксизмът. Самите Маркс и Енгелс са ни оставили само отделни, малко или повече откъслечни бележки".[7] Очевидно, условията за решителна преоценка на естетическите възгледи на Маркс още не са били назрели. И все пак, тъкмо в това брожение и стълкновение на противоположните тенденции изкристализират възможностите за обрат. „И значението на това десетилетие — не е в няколкото публикувани статии, а в тази работа, която е била извършена по подготовката и издаването на първото събрание на съчиненията и „Архива" на Маркс и Енгелс".[8] Дълнето на първото събрание на съчиненията и „Архива" на Маркс и Енгелс".[8] Дъл-

---

[1] Проблемы искусствоведения, стр. 36.
[2] сб. Марксисткое искуствознание и В. М. Фриче, М. 1931, 29.
[3] Социология искусства, М—Л., 1926, 59.
[4] Литературная энциклопедия, М—Л., 1930, т. 3, предг. IX.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, предг., стр. XI.
[6] Известия ОВКОН, № 1, 1927—28, Бюро кафедр общественных и искусствоведческих наук ВХУТЕИНА, Архив ЦГАЛИ, фонд 681, опис № 3, ед. хр. 59а.
[7] Цит. по статията на Апресян, стр. 37.
[8] Пак там, 39.

боките социално-политически и идеологически преобразувания, които стават по това време в Съветския съюз, способствуват за интензиввото преодоляване на вулгарния социологизъм, на рецидивите от буржоазната социология, както и за триумфа на Марксовото разбиране на изкуството.

2

В 30—40-те години сред съветските марксоведи вече се налага убеждението, че естетическите идеи на Маркс са вътрешно необходим аспект от неговото учение. Най-цялостно тоя възглед е обоснован от М. Лифшиц в неговата статия „Естетическите възгледи на Маркс“[1]. Още в началото ѝ той формулира, че те са „съставни елементи на тоя последователно революционен мироглед“. Тук се намира първата научна периодизация на процеса на формирането на Марксовите естетически възгледи; използувана е пълната библиография за тия възгледи, с каквато е разполагала съветската наука; обособени са ясно централните проблеми в естетиката на Маркс, проследена е тяхната историческа и теоретическа страна; очертана е перспективата за евентуалното изследване и доразвиване на проблематиката. В своята книга „Вопросы искусства и философии“ (1935 г.) М. Лифшиц включва статията си за Марксовите естетически възгледи от „Литературная енциклопедия“ (1932). Но сега някои изводи са по-задълбочени, приведена е допълнителна аргументация и още по-определено е защитена тезата, че се касае за естетическа концепция, а не импровизирани изказвания на Маркс за изкуството. Към това разбиране се придържа и друг от крупните съветски марксоведи от тоя период — Ф. П. Шилер. Той пише: „Маркс и Енгелс са ни оставили не само отделни, откъслечни „бележки“ за литературата и изкуството. Ако се съберат всичките им съждения с теоретически и конкретно-критически характер по тези въпроси. . . ние ще получим не само основите на марксистката естетика, но и богат материал за характеристиката на редица най-важни писатели и явления от световната литература“.[2] Тук вече се застъпва убеждението, че ако липсата на формална завършеност е усложнявала откриването на Марксовите естетически възгледи, то интегрирането им в едно литературно цяло ще открие концепцията, която съдържат. Всъщност повечето материали от естетическото наследство на основоположниците на марксизма по това време са били вече издадени. Това прави възможен „цялостният подход при усвояването на естетическото наследство на марксизма“.[3] :Борбата срещу „школата на Переверзев“, механицизма, вулгарната социология, буржоазното изкуствоведение изисквала комплексно разработена естетическа теория, която ефикасно да им противодействува. По тоя начин изследването и разработването на проблемите от Марксовото естетическо наследство излиза от академичните рамки и добива актуално идеологическо значение. И действително идеите на Маркс и Енгелс допринасят решително за интензивното преодоляване на рецидивите от немарксистки разбирания, съществуващи в тоя преходен период.

Научноизследователската дейност в областта на Марксовото еститеческо наследство се разраства с бързи темпове и обхваща почти всички негови аспекти. Едни от тях засягат природата на изкуството и съотношението му с общите предпоставки на духовния и идеологически процес; други аспекти се отнасят до отделни видове изкуства; и накрая — изказванията за писатели, поети от различни епохи и направления. Общата тенденция, обединяваща тия проучвания на Марксовите естетически идеи, е максималното използуване на техния теоретически по-

---

[1] Литературная энциклопедия, 1932, т. VI, 843—908.
[2] Энгельс как литературный критик, М—Л, 1933, 6.
[3] Статията на Апресян, 39.

тенциал за обосноваването на марксистката естетика като наука. Тая линия се защищава убедително от М. Лифшиц, Ф. П. Шилер, а също и Г. Лукач. Той напр. разработва идеите на Маркс и Енгелс за реализма, изказани от тях в полемиката им с Ласал (във връзка с неговата трагедия „Зикинген“)[1]; разглежда на широк исторически фон съотношението между литературните теории от миналия век и марксизма (в своите по-късни работи).[2]

Ф. П. Шилер открива, превежда и публикува със свой коментар писмото на Енгелс до М. Харкнес. Това се съдържа в неговата статия „Энгельс о тенденциозности и других вопросах марксисткого литературоведения“.

В 1933 г. излиза първата по-цялостна книга с материали от наследството на основоположниците на марксизма.[3] Тук са поместени освен статията на Ф. П. Шилер за писмото на Енгелс, също и анализът на Лукач върху полемиката около „Зикинген“. Включени са и съответните писма на Маркс и Енгелс, както и на Ласал. Достойнството на двете публикации е в убедително аргументираното предимство на цялостно-историческият подход при изследване марксическото естетическо наследство. Г. Лукач доказва каква е зависимостта на позицията, заета от Маркс и Енгелс от принципните им схващания за революцията и класовата борба. Разногласията им с Ласал в естетическата сфера са отражение на непримиримостта в социалните и политическите им концепции. В същата статия Лукач анализира термините „шекспиризация“ и „шилеризация“, използувани от Маркс. Той предупреждава, че би било „голяма грешка да се вижда в изтъкването на Шекспир срещу Шилер само чисто естетически въпрос или заедно с Меринг да се търси в пристрастието на Маркс и Енгелс към Шекспир, а на Ласал към Шилер, само различие в индивидуалните вкусове.[4]

В 1932 г. съветската научна общественост е имала вече на разположение първия тематичен сборник с изказвания на Маркс и Енгелс за античността и древногръцкото изкуство.[5] Тая тенденция на по-цялостни издания и изследвания наследството на основоположниците на марксизма се уплътнява от нарастващ брой публикации.[6]

Паралелно с това се проучват и отделни страни на наследството с оглед решението на конкретни въпроси от естетиката и изкуствознанието. Тук спадат

---

[1] Г. Лукач, Маркс и Энгельс в полемике с Лассалем по поводу Зикингена; по същия въпрос вж. Georg Lukacs, Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturkritiker, S. 5—44; общотеоретическите възгледи на Лукач за марксистката естетика са изложени в книгата му Prologomena marksističku estetiku, Beograd 1960.

[2] Г. Лукач, Литературные теории XIX века и марксизм, 1937. Тук е даден и коментар на Марксовите „ексцерпти“ от „Естетика“-та на Ф. Г. Фишер.

[3] Маркс и Энгельс о литературе: Новые материалы. Коментарии Ф. П. Шиллера и Г. Лукача, М. 1933.

[4] цит. по статията на Апресян, стр. 41.

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс об античности, под редакцията и с предисловие от С. И .Ковалев.

[6] А. Луначарски, Маркс об искусстве; Л. Спокойный, Маркс об искусстве, Вопросы искусства и философии от М. Лифшиц и пр.

Има данни, че по това време интересът към Марксовите естетически възгледи добива международен характер. В книгата на Max Raphael „Proudhou Marx Pikasso“, trois études sur la sociologi de l'art, Paris, 1933 е включен етюд за „Марксовата теория за изкуството“ (123—185). Обстоятелството, че тоя етюд се появява още в 1932 г. като статия, изключва вероятността авторът да е ползувал съветския сборник „Маркс и Енгелс за изкуството“ (1933 г.). Фактически М. Рафаел ограничава изследването си до единствен въпрос: социологичното обяснение на своеобразието на древногръцкия епос, което дава Маркс в съчинението си „Към критиката на политическата икономия“. Той привежда освен това мисли от „Капиталът“, „Теории на приnадената стойност“, от кореспонденцията на Маркс и Енгелс. Много оригинално и прецизно по форма е изследването на М. Рафаел върху ролята на митологията като междинен елемент във взаимодействието „икономика-изкуство“. Повечето от изказаните от автора идеи запазват оригиналност и до днес, откривайки плодотворни насоки за проучвания на Марксовото естетическо наследство.

опитите за периодизация на историята на изкуството и литературата, анализ на социалното съдържание на естетическите категории проблемите на реализма, типичното, тенденциозността в изкуството, литературната политика на Маркс и пр. Към тоя род изследвания са напр. работите на Ф. П. Шилер: „Фрайлиграт как поэт германской революции 1848 года“[1], „Гейне и Маркс“[2], „Гервег и Маркс“[3], „Маркс и мировая литература“[4]. В същата област е и работата на А. И. Белецки „Мировая литература в сочинениях Маркса и Энгельса“[5].

Най-важно постижение през тоя период от работата върху естетическото наследство на основоположниците на марксизма е публикуването на първия сборник „К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве“[6]. Негови съставители са Ф. П. Шилер и М. Лифшиц, а редактор и автор на предговора — А. В. Луначарски. Сборникът има някои своеобразия: в него са включени само мисли на Маркс и Енгелс от периода на тяхната зрялост;[7] състои се от два раздела: „Мястото на изкуството в обществения живот“ (материалистическото разбиране на изкуството, изкуството в буржоазното общество, трагично и комично, полемиката с Ласал във връзка с неговия „Зикинген“, за художествения метод и др.); вторият раздел — „За литературното наследство“ съдържа мисли, преценки, отзиви на Маркс и Енгелс за писатели от различни епохи и направления. Сборникът е снабден с научен апарат. Направен е опит за библиографски указател. От тоя момент безапелационното отрицание на Марксовото естетическо наследство — като съществуващ факт или на теоретическите му достойнства — става несъвместимо с научната почтеност.

М. Лифшиц разглежда появата на сборника в по-широк контекст: „Не трябва да се забравя грамадната критическа работа, извършена от партията, особено в периода на големите социални промени в края на двадесетте и началото на тридесетте години.“[8] Той споменава благоприятните последици и от поражението на „самодоволното сектантство“ в Комунистическия интернационал и началото на тактиката на народния фронт на Запад.

С издаването на сборника се открива всъщност международното популяризиране и признание на Марксовите естетически възгледи. В 1936 г. Жан Фревил публикува на френски антология с мисли на основоположниците за изкуството. В предговора той отбелязва какво е предназначението ѝ: „Текстовете, включени в тази антология, са, по наше мнение, необходими за формирането на една литературна марксистка критика във Франция, където Лафарг беше до този момент единствен представител, и за разработването на една марксистка история на

---

[1] Ф. Фрайлиграт, Мертвые живым, М—Л., 1931, 3—26.
[2] Литература и марксизм, М. 1931, № 6.
[3] Пак там, № 4.
[4] Литературный критик, М. 1934, № 4.
[5] А. И. Белецкий, К. Маркс, Ф. Энгельс и истории литературы, М. 1934.
заб. Приведената в статията библиография е далеч непълна. Тя има предназначението да очертае реалната тенденция в разпространението на Марксовото естетическо наследство и изследванията посветени на него, но без да я проследява в подробности.

[6] Съставителите вероятно са се съобразявали със съществуващата тогава предубеждения към най-ранните възгледи на Маркс за изкуството. Дори в 1936 г. все още се срещат такива мнения: „Ние съзнателно оставяме тук встрани естетическите възгледи на Маркс от хегелианския период на неговото развитие, защото те имат за нас главно биографичен интерес“ (Д. Тамарченко, Литература и эстетика, 7). В цялост обаче книгата на Тамарченко е в дух на правилно отношение към Марксовото естетическо наследство.

[7] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве , предг. XI.

[8] Сборникът излиза през 1933 г. М. Лифшиц се отнася впоследствие доста критично към неговото равнище: „беше далеч непълен, а по вътрешна организация и разпределение на материала оставаше да се желае още много. И все пак той стана необходимо пособие и до известно степен полезен.“ В друг случай той го характеризира „като твърде несъвършен сборник от откъси“ (вж. „Маркс и Енгелс за изкуството“, бълг. изд. стр. 6, съветско изд. 1957 т. I, XXVII).

френската литература.“[1] В основата на тая антология е съветският сборник на Ф. П. Шилер и М. Лифшиц.

В 1937 г. издателството Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der URSS пуска в Москва немски превод на сборника.

В 1946 г. аржентинското издателство „Библиотека за всеобща култура“ — Ла Плата разпространява на испански вариант на Парижката антология от Ж. Фревил.

В 1947 г. в Ню Йорк „International publischers „издава книгата „Literature and art by Karl Marx und Firdrich Engels“, също използувайки съветския сборник.[2]

В 1938 г. се появява преработено и допълнено издание на сборника на руски език под редакцията на М. Лифшиц, който е и автор на предговора. Обстоен и задълбочен коментар, както и подробен указател на цитираните имена, произведения на литературата и изкуството, на литературните и митологически лица изготвят А. Вигодски и Г. Фридлендер. В предговора се изтъква, че „това е съвършено нова книга, съдържаща всичко или почти всичко, което има отношение към изкуството в публикуваните произведения на Маркс и Енгелс. . . значително е разширен материалът, отнасящ се към общите въпроси на историята на културата, необходим за по-пълно разбиране хуманизма на Маркс. Ранните изказвания на Маркс и Енгелс са извадени в специален отдел с изключение на няколко откъси.“[3]

Превъзхождащите качества на изданието от 1938 г. го утвърди за канонизиран вариант, който послужи впоследствие за преводите на чужди езици.[4]

*

Историческата съдба на Марксовите естетически възгледи е симптоматична като доказателство за острите идеологически борби и сложни перипетии около признаването на марксизма като неоспорима революционно-научна теория и практика. Близо век отминава докато борбата за еманципирането на тия възгледи изкристализира в библиографски документ, научен факт и естетическа концепция с дълбоко въздействие върху съвременната наука за изкуството и литературата.

---

[1] J. Fréville. Karl Marx — Fridrich Engels, Sur la litteratur et l'art, Paris 1936. Б. Кроче не скрива превзетото си мнение към тая антология, където, според него били поместени освен познати неща от Маркс и „други по-тривиални още от Енгелс“ (цит. произв. на Кроче, 279).

[2] Тук се ограничаваме с изброяването на някои от преводите, направени само въз основа на съветския сборник от 1933 г. За разпространението на Марксовото естетическо наследство след тоя период разполагаме с непълни данни.

[3] Маркс — Енгелс за изкуството, 6.

[4] Българското издание на сборника от 1951 г. БКП, е по текста на същия вариант от 1938 г. заб. Разпространението на Марксовите естетически възгледи в България ще разгледаме в друга статия.

В СВЕТА НА УЖАСИТЕ И КОШМАРИТЕ

(ТВОРЧЕСТВОТО НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ СЛЕД ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА)

Елка Константинова

Първата световна война и трусовете на Октомври измениха целия ход на световната история и неизбежно дадоха ново направление на изкуството. Ударът, който разтърси и промени света, се стовари върху буржоазно-естетическата мисъл от предвоенното десетилетие и разчисти пътя за нови идейни и художествени търсения. В българската литература започна да зрее нов, дълбоко възродителен процес на възвръщане към реалния живот, към бойките викове на улицата, към спечената пръст на черноземa, към живителните земни сокове. Октомврийската революция, която тласна по нов път духовното развитие на народите, изигра съдбоносна роля и за българския народ, като определи до голяма степен понататъшното му икономическо и културно развитие. Достатъчно е да надзърнем в литературата ни през ония години, за да почувствуваме неотразимата мощ на революцията, за да почувствуваме възродителната сила на новите ѝ духовни двигатели.

След 1917 г. целият културен и литературен живот у нас коренно се променя. В него нахлуват стремително революционните събития, засилва се демократичното начало у редица творци. Тези процеси са много сложни и многообразни, те в различна степен засягат различните писатели, по различен начин продължават революционните традиции на българската литература от миналото.

За дълбоките промени в психиката и естетическите възгледи на българския писател след войната и Октомврийската революция свидетелствува и явно изразеният стремеж за общуване с народа, с неговите нравствени тревоги и вълнения и за разрешаване на националните ни проблеми. В следвоенните години се засилва повече от всякога интересът към българския народ, изнесъл на плещите си войните, интересът към неговата национална съдба, към историята му, към художественото му дело, към бита и езика му, към социалната неправда. . .

С тайнствените дълбочини и необяснимите загадки на българската душа се занимава цялото следвоенно творчество на Антон Страшимиров, Йордан Йовков, Константин Петканов. . . и част от творчеството на Георги Райчев (повестта „Грях“ например). Той продължава да търси тъмните стихии в селската душа и, учейки се от Достоевски, рови, дълбае, човърка паталогичните ѝ състояния, първичните ѝ прояви. Напълно естествено е за развитието на Райчев след „Мъничък свят“ задълбочаването на психологическия анализ, углъбяването на реализма. За съжаление този процес на вглъбяване и развитие след войните откриваме само в повестта „Грях“ и в разказа „Лина“. Георги Райчев сякаш съзнателно се опълчва срещу собственото си естествено развитие и тръгва срещу самия себе си и срещу преобладаващите демокгатични насоки в цялостния литературен процес. Той като че ли изпитва страх от творческото равновесие и точно

когато е намерил най-сетне себе си в „Мъничък свят“, когато е узрял за реалистично, задълбочено възпроизвеждане на живота, се хвърля в мътните и коварни води на диаболизма, свързва името си с една съмнителна „модерна“ литература, която се интересува само от мрачната психология на престъпника, на еротомана, на противоречивата, болезнена индивидуалност. Чувството за противоречие и този път взема връх над всички останали чувства в душата на Райчев, засилва неговото неспокойствие и лесно го отклонява от истинското му призвание.

Болезнената амбиция на Георги Райчев, подхранвана от стихийно нахлули от Запад течения, да се отърве напълно от „наивните“ реалистични традиции на нашата литература и да се изяви като безспорен новатор му струва много нови безплодни търсения и пропилени творчески възможности. През 1923 г. той издава книгата си „Разкази“ — плод на новите му увлечения по диаболизма. Всъщност тази книга съвсем не е някакво уникално, самобитно негово проявление, а до голяма степен е подражание на чужди образци и е в унисон с диаболичното творчество на Светослав Минков, Владимир Полянов и редица по-незначителни, безславни техни епигони.

Картината на литературния живот в България след войните не се изчерпва само с възвръщането на творците при народа, със събуждането на колективитета и приобщаването на личността към емоционалното богатство на новата революционна психика. Характерно за българската литература през този период е, че тя засилва непосредствения си контакт с модерната европейска литература и се стреми да не изостава от опитите ѝ за дирене на нови пътища. Българският писател постепенно преодолява тесните рамки на чисто традиционното, домашното творчество и, следвайки заветите на Пенчо Славейков и символистите, се домогва до едно по-значително и общочовешко изкуство. Фотографичното описание, детайлното, епизодично повествование са превъзмогнати от всички по-големи наши писатели, които творят след войните. Нашата литература има благородната амбиция да се разгърне свободно и по-чувствително да даде отражението си в световното изкуство. На тази амбиция се дължи разпространението у нас и на различни модерни школи като футуризма, експресионизма, имажинизма.

Различните модерни школи на западноевропейските литератури след войната оказват частично влияние върху отделни наши писатели, но нито една от тях не намира благоприятна почва за трайно съществуване и развитие. Влиянията идат най-често от Германия и Русия и внасят ярка дисхармония с неоформените нови литературни възгледи на следвоенното поколение. Особено тревожен и натрапчив става проблемът за съотношението между родното и европейското. В художественото творчество той се отразява като борба между битовизма, традиционния реализъм и модерното, лишено от детайли и конкретност повествование, за което воюват най-страстно експресионистите. В това отношение Георги Райчев е най-близък до тях, въпреки че неговата белетристика няма нищо общо с експресионистичната проза. Експресионизмът е направлението, което остави сравнително най-бледа следа в следвоенната ни проза, въпреки че на времето някои погрешно са го преценявали като основно и определящо. Неговите привърженици в живописта и литературата издигат експресията като основно художествено средство, противопоставяйки я на статичното, съзерцателно символистично изкуство. Най-изтъкнатият и всъщност единственият експресионист в българската проза Чавдар Мутафов населява своите произведения „Марионетки“ (1920) и „Дилетант“ — декоративен роман (1926), със сенки, гноми, светлини и настроения, които будят само физиологически представи, остри усещания за цвят, светлина, болка, прозрачни вълни и розови линии, но са напълно лишени от обобщаваща мисъл, от емоционално и рационално съдържание. Единствената заслуга на този писател е, че внася известна свежест и оригиналност в литературата, изостря чувствителността и сетивната възприемчивост на читателя. Георги

Райчев няма вкус към подобен род творчество и остава незасегнат от маниерната му артистичност и книжна изисканост.

Страстни литературни спорове и борби между различните течения се разгарят в годините, когато Райчев пише своите диаболични разкази, зашеметен от вихъра на следвоенния живот и противоречивите твърдения на нашумелите западни и руски модернисти. Негов кумир става „пияния герой на вертепите" Едгар По. Когато старозагорското издателство издава през 1919 г. поемите на По, преведени блестящо от Георги Михайлов, Райчев е омагьосан от американския поет, който смело отвръща погледа си от мимолетните кръгове на „реалността", от веществения„ Вън-и потъва в своите сънища и видения. Вътрешната музика в поемите на Едгар По го омайва, разтърсва го силата, с която този творец се опълчва срещу външния свят. Ужасът от житейския хаос ражда в душата му презрение, а презрението — злоба, развихряне на черни, пагубни страсти, разбужда жестоката жажда за престъпления и убийства. И писателят най-често убива героите си, убива стареца със страшното бледно, синьо око на хищна птица, заковава го под дъските на пода, където предателското му сърце непрестанно бие и го издава. Убива жената и черната котка, зазижда ги в стената на своя зимник, където внезапно пламва призракът на черната котка. . . Кошмарни нощи на кървави убийства, безгранична скръб, погубваща любов, ужаси, неврастения, мистицизъм — всичко се слива в творчеството на великия американец в един шеметен водовъртеж, който води до свръхземната загадка на неизвестното.

За неотразимото впечатление, което произведенията на Едгар По са оставили в съзнанието на Райчев, съдим и от самите му диаболични произведения. В разказа „Карнавал"[1] нашият писател описва пиянските оргии на карнавалното пиршество с познатата от разказите на американския творец атмосфера на сласт и загадъчност, с подобно на неговото предчувствие за наближаващ ужас от нещо свръхестествено. В това отношение „Карнавал" много напомня разказа на Едгар По „Маската на Червената Смърт"[2].

Веднага след войната, през януари 1919 г. Георги Райчев се разделя завинаги с писарската си кариера и става библиотекар в Министерството на финансите. На тази спокойна служба той остава седем години. Тя му дава възможност да чете до захлас, до умопомрачение своите любими „страшни автори", в чиято компания преживява мигове на върховно нервно напрежение, на кошмарни душевни драми. Той поглъща жадно произведенията на „лудия скандинавец" Стриндберг, на „белгийския натуралист" Камил Лемоние е на още „няколко неуравновесени безумци, които искат да ни уверят, че действителността не е действителност:" Ернст Теодор Амадеус Хофман — известния автор на „Принцеса Брамбила" и „Златното гърне", в чиито творения надделява мистиката и ужасът на кошмарните видения, Ханс Хайнц Еверс, чиито разкази из негърския живот са наситени с ужаса на суеверието и с чудовищни сцени на жестокост и сладострастие[3], Густав Майринк — автор на популярния у нас диаболичен роман „Голем,[4] Станислав Пшибишевски, Михаил Арцибашев. . .

Романът на М. Арцибашев „Санин"[5] възмущава световната общественост с човеконенавистическата философия на своя автор, който се мъчи да внуши отвращение от човека, от неговите низки страсти, жалки егоистични чувства и извратено съзнание. Главният герой Санин не потиска своите разюздани жела-

---

[1] Разказът на Георги Райчев „Карнавал" е псчатан за пръв път в сп. „Демократически преглед", XV—1922, кн. 1, стр. 51—60

[2] Разказът на Едгар По „Маската на Червената Смърт" е включен в кн. „Лигейя и други фантазии" с предговор от К. Балмонт, преведена от Светослав Минков 1921 г.

[3] Романът на Х. Х. Еверс „Ужасът" е преведен от Владимир Полянов, 1922 г.

[4] Романът на Густав Майринк „Голем" е преведен от Светослав Минков, 1922 г.

[5] Михаил Арцибашев, Санин. Роман. Превел: Валкира. С. 1927 г.

ния, с гордост върши мерзости и престъпления и това му дава сили, волност, увереност в себе си. Всички останали герои в произведението са жалки интелигенти, жертва на своите потиснати комплекси и се оставят да бъдат унижавани, мачкани, оплювани от „силната“ личност на Санин, пред чийто открит и нагъл цинизъм авторът благоговее. През 1919 г. в София се организира публично обсъждане на този роман и всички изказали се интелектуалци, изпаднали под неотразимото обаяние на горкиевския възглас: „Человек — это звучит гордо“ се обявили яростно против мрачната, патологична философия на Арцибашев. Единствен Георги Райчев се изправя пред публиката да защити „Санин“ и неговия автор от „хулителите“ и с присъщото си чувство за противоречие говори точно обратното на това, което всички в залата мислят.

„Задавам въпроса: е ли Санин здрав психически човек, нормален човек, настоящ човек и отговарям — да! Санин е здрав и силен, Санин е жив човек, който се ражда в настоящето и ще живее в бъдещето. Санин е човека, който трябва не само да желаем и да създадем в себе си, но за когото трябва да се борим и да създадем условия за неговото живеене. . .“

Подобни изявления Георги Райчев прави не един път и те са най-често резултат от стремежа му да остане верен на индивидуализма, с който е закърмено неговото поколение, израсло под крилото на Пенчо Славейков, да провъзгласи своите герои за граждани на света, за живеещи извън времето и пространството, с проблемите на вечността и кошмарната неизвестност. Всички философски и естетически идеи, които е попил на младини от средата на символистите, се проявяват в следвоенното му творчество като солидна база, върху която се наслояват новите, заимствувани от модерната упадъчна литература възгледи и убеждения. В известен смисъл Георги Райчев пренася индивидуализма на предвоенните години в новата, в „модерната“ естетика на дведесетте години. Естествено сега, когато се търсят нови пътища за свързване на литературата с народния живот, с народното мислене, неговите декларации звучат архично, в дисонанс с основното демократично направление на следвоенната естетическа мисъл. Той сам чувствува това и понеже изгаря от желание да бъде в крак с времето, търси непрекъснато опорни точки в нашумелите световни авторитети. Така постъпват най-често несамостоятелните творчески личности, които трябва да се въоръжат с чужда мисъл, за да компенсират липсата на собствена култура и не строен светоглед. Сега отново се засилва пристрастеността на Райчев към творчеството на Пшибишевски, което рисува живота само като проявление на голата индивидуалност, на сомнамбулистическия екстаз, на паталогичната страст. Книги като „Pro domo mea“ и „De profundis“ са далеч от така нареченото нормално мислене и действуват като опиум върху нервите, разрушават, гнетят, притъпяват човешкото съзнание и Райчев добива илюзията, че по този начин се създава най-силно съпреживяване, най-изострено естетическо наслаждение, че те проникват дълбоко в душата, отвратена от постоянния си допир със „смешната баналност на живота“.

„В моята книга „De profundis“ — пише Станислав Пшибишевски — аз си поставям за цел изключително и едничко да изобразя душевната проява, душата, която аз винаги считам като най-остра противоположност на мозъка. . . Животът, за да породи конфликти, не се нуждае от действие. Като разглеждам хората, аз не се ръководя нито от съображението, гениално сръчни ли са те или не, нито от това, живеят ли те в грозна материална немотия или имат коне и любовници, нито се грижа ще се добере ли Ханс до Грета или не; също така аз твърде малко ги разглеждам от гледна точка какви са те като „логически мислещи хора“ и какво те могат като такива да извършат. Едничкото, което ме интересува, е загадъчното, тайнственото в проявлението на душата с всичко, което го съпровожда: бълнуванията, привижданията, тъй наречените психолозни състояния.“

Никак не е трудно да се убедим в решаващото въздействие, което тези възгледи на Пшибишевски оказват върху Георги Райчев. Достатъчно е да разгледаме разказите: „Страх“, „Безумие“, „Съновидения“, „Lustig“, „Карнавал“, „Неизвестният“, в които стриктно и добросъвестно се изпълняват поръченията на учителя. Райчев се стреми в тези разкази да изнамери различни варианти на страшни душевни страдания, на небивали падения, водещи неизбежно до дълбоко разстройство в психиката, което се проявява в бълнувания, съновидения, предчувствия, натрапчиви мисли, самоубийства. В произведенията си „Децата на сатаната“ и „Hommo sapiens“ видният представител на полския символизъм се проявява повече като философ, отколкото като художник и именно като философ влияе най-силно върху Георги Райчев. Неговите дръзки, отчаяни мисли за разпадането на човешката същност са породени от спазмите и гърченията на буржоазния свят, разтрошен от разрушителните стихии на войната. Болните нерви на човека, минал през огъня на шрапнелите и бомбите, разрушеното равновесие на нормално мислещата личност — всички последици от безсмислената касапница се оглеждат в болезнената, декадентска литература. Георги Райчев има известни предпоставки да я оправдава, да я харесва и търси и да се влияе от нея. Той е преживял на собствения си гръб всички ужаси на сраженията и на развихрените животински страсти пред лицето на зловещата смърт. За него войната е съвсем пресен спомен, също както за героя от разказа „Безумие, който не престава да халюцинира и да възпроизвежда в болното си съзнание чудовищни сцени, току-що преживени сътресения. Отчаянието на невротизираното човечество е напълно понятно на писателя, преживял на фронта най-страшните мигове от живота си. „Това време е време на масова психиатрия, когато заразителната истерио-епилепсия се разпространява със светкавична бързина из целия свят, когато всеки час се очаква свършека на света“ (Ст. Пшибишевски, „Синагога на Сатаната“, 1919 г.).

Черното крило на едва що отшумялата война у нас е дълго време простряно над обществено-политическия и културен живот и у мнозина творци, подобно на Георги Райчев това създава една пълна дезориентираност по отношение на утрешния ден, обуславя крайното отрицание на материалните и духовни ценности и в същото време — крайното утвърждение на националното достойнство и моралните сили на българина. Небивалото разнообразие на литературни течения и моди е още едно доказателство за силните поражения, които войната е нанесла на следвоенната психика и за мъчителните усилия на част от нашата творческа интелигенция да намери в изкуството отдушник, средство за разтоварване и духовно облекчение. „Отчаялото се човечество — пише Пшибишевски — има само един изход: да се опиянява. И то се опиянява. Опиянява се с отрова, опиянява се с мръсота, и цялото това опиянение завършва със сектата на пола така, че нервите се късат, човекът се раздвоява, понася поне за миг най-ужасното, това, което превъзхожда мръсотията и отвращението на неговите отвратителни мехлеми, неговите жаби, отвратителни гостби, забъркани с най-погнусителни примеси — той забравя живота.“

В разказите на Владимир Полянов „Смърт“[1], „Един гост“[2], „Ерих Райтерер“[3] героите лекуват разстроената си психика, раздвоеното си съзнание чрез ужасяващи престъпления, за да се упоят, да се опиняват от садистичните си склонности. Криминалната интрига тук води до някакво чудовищно убийство и маркира психологически проблеми. Това е типичен пример за псевдопсихология. Един от героите на Полянов убива своята красива годеница, тласкан от безумно

---

[1], [2], [3] — Тези разкази на Вл. Полянов влизат в кн. „Смърт“, Разкази. С., Аргус, 1922, стр. 65.

силна любов и се любува на отсечената ѝ глава, която крие в куфара си, опиянява се от обезобразените ѝ черти, от засъхналата по нея кръв.

В диаболичните разкази на Светослав Минков: „Синята хризантема“ (1922), „Часовникът“ (1924), „Огнената птица“ (1928) е възпроизведена същата „опияняваща“ със своя кошмарен колорит атмосфера, в която действуват мистични, ирационални сили, сомнамбулни психически реакции. Тази жестока проза на Светослав Минков внушава страшната мисъл за фаталното предопределение на човешката съдба“, „зашеметява с ужаса на необяснимото“,[1] внушава страх от ирационалното, мистичното предчувствие за нещо неотвратимо. От всички модерни западни диаболици Светослав Минков сякаш харесва най-много Густав Майринк и по-специално — неговия известен роман: „Голем“[2] — очевидно оказал влияние и над Райчевото диаболично творчество. „Голем“ се отделя от евтината диаболична литература със своя психологизъм, със заразяващата атмосфера на изключително силно нервно напрежение и мъчителна тревога. Авторът познава тънкостите и нюансите в състоянията на разстроения човешки дух, ония състояния между сън и бодърствуване, които удивително вярно възпроизвежда и Райчев, когато като в просъница в душата се сливат преживяното с прочетеното и чутото, когато личността се раздвоява, потъвайки в спомена. Завладяващо и ужасяващо е предадено от Майринк и състоянието на лудост, усещането, че някакви призрачни пръсти ровят в съзнанието, разбъркват го и го размътват напълно. Сякаш усещането трябва да измине едно безкрайно дълго разстояние от непрогледен мрак, докато се влее в съзнанието, сякаш предметите са отдалечени от героите посредством пластове от години и принадлежат към отдавна минали времена.

В подобни болезнени състояния изпадат често и героите на Светослав Минков и Георги Райчев и по същия начин удивително ясно отчитат всички нюанси на комплицираните си, бързо менящи се настроения. Ровейки в непрогледните кътчета на човешката душа, Райчев се учи от Густав Майринк на съсредоточено, хладно преценяване на всеки оттенък на патологичност в преживяванията на героите. Но докато героите на австрийския диаболик сами преценяват себе си, сиреч своята разполовена същност, сякаш съществуват някой от своите минали животи, то героите на Райчев са наблюдавани от трезвия поглед на своя създател, от позициите на психически здравия човек, крайно заинтригуван от душевно болните си пациенти. Колкото и силно да е влиянието на диаболиците над Георги Райчев, то не може да промени неговата същност, не разклаща неговото завидно душевно здраве. В разказите му се създава една осезаема дистанция между автор и герои, както между лекар и пациенти. Обектът на изследване: страх, истерия, безумие. . . остава във всички случаи компонент на чуждата душевност и това съвсем не намалява обективната стойност на художественото възпроизвеждане. Точно в отношението на страничен наблюдател, на силен и жизнен човек към чуждите патологични страдания се проявява оригиналният творец Райчев, напрегнал творческите си сили да превъзмогне напластените чужди влияния. Неговото присъствие на задълбочен психолог, успял да преодолее описанието на външните проявления и битовизма и да нахлуе направо в интимната същност на личността, се долавя в хладнокръвието на анализите, в отчуждението, което писателят си налага, за да съхрани своята девствена, селска природа. В най-хубавите диаболични разкази на Райчев: „Безумие“, „Съновидения“, „Страх“, „Незнайният“ се откриват черти на реално съществуващата болна психика на част от следвоенното поколение, разголва се неврастенията — последица от близката война с присъщите ѝ халюцинации и съновидения, с потиснатото, раз-

---

[1] Милена Цанева, Светослав Минков. Литературно-критически очерк, 1961 г.
[2] Густав Майринк, Голем. Превел Св. Минков. С. 1922 г.

късано от действително преживени военни кошмари човешко съзнание. Авторът не спекулира често със свръхестественото, не се заразява напълно от мистичните настроения на своите модерни учители. Загадъчното и мистичното в разказите му е винаги предизвикано от болезнените реакции на душата, а не от външни свръхестествени сили, от кошмарни предчувствия и предвиждания на разстроените хора, а не от обективно съществуващи суеверия и фанатизъм. Религиозното чувство е не само непознато, но дори враждебно на Георги Райчев, който носи дълбоко в душата си характерния за българския селянин атеизъм. Земният, жизненият писател и в диаболичните си творби е обърнат към земята, тревожната му творческа мисъл изследва човека като земна рожба, с поразена от обективни причини психика. Героят от „Незнайният" е нервно болен, поради дълбоко преживяно разочарование от любовта. Офицерът от „Безумия" полудява вследствие военните кошмари и кръвопролития. Нежното младо момиче Опи от „Сънодения" страда от натрапчиви мисли и халюцинации, защото отвратителният живот, който е принудена да води, я опустошава и омаломощава с мерзостта и откритията си цинизъм. Вдовицата от „Страх" се самоубива, защото дивата ревност и ненормална подозрителност на покойния ѝ мъж тъй жестоко са я измъчили и унижили, че неусетно се е разяла душата ѝ, помрачило се е от животински страх съзнанието ѝ. Единствено в „Карнавал" и „Lustig" реалните причини за душевното заболяване на героите не са напълно разкрити и затова тъкмо в тези два разказа най-слабо е проявена творческата индивидуалност на Райчев. Те са най-подражателни и неиздържани в художествено отношение. В тях първичната сила на пола, голата стихия на женската природа се разкриват не чрез действията и преживяванията на героите, а чрез претрупани словесни украшения и книжни, превзети тези, подобно на ранните, лишени от художествена плът творби на автора: „Ecce homo", „Царица Нераза", „Аглаида", в които също така силно се чувствува робуването и преклонението пред догмите на Пшибишевски. Полът за Райчев, както и за видния полски символист, е основната ос на всички психични явления и, за да задоволи вечно растящата нужда на пола у своите герои, той прекрачва всички прегради на нормалното човешко поведение, оставя личността да се опиянява от разюзданите си страсти, от собственото си морално израждане и духовна гибел.

В разказа „Карнавал" най-осезателно се долавя вредното, отровното влияние на модерната декадентска литература над нашия автор. Липсата на хармония в духовния свят на героите, откъсването им от природата и реалния живот се поднасят като тяхна абсолютна същност, а не като вторично настъпили прояви в резултат на обективно съществуващи фактори. Тук изображението на развихрените животински инстинкти у хората се превръща в самоцел на повествованието. Конфликтът между „азът" и сексуалността липсва, а вместо това личността е представена като чиста сексуалност. Писателят сякаш забравя, че в душевния живот на човека съществуват и не само сексуални нагонни сили и по този начин изневерява на своя пълноценен психологизъм, създава една повърхностна, упадъчна творба. Непознатият в „Карнавал" говори същите банални неща за мъжа и жената, за дълбоката бездна, която ги дели, развива същите книжни философии, които са ни тъй добре познати от ранните белетристични опити на Райчев: „. . .винаги, когато гледам влюбена двойка, изпитвам безмерна тъга, като че ли пред мене стоят двама осъдени на смърт. . . представете си двама залутани хора, които вървят мижишком по ръба на тъмна пропаст" или „Ах, ако мъжът можеше да се отрече, ако можеше да победи, да превъзмогне нечистата тръпка на физическо сближение със жената, той би бил спасен навеки. . ." И тук Георги Райчев става най-безпомощен и наивен, когато се отдаде на философствувания, загубва чувството си за мярка, усета си за художествена плътност на мисълта. Разговорите между неговите герои за живота, за любовта, за мечтата и илюзията. . .

са почти едни и същи навсякъде, почти еднакво досадни, плитки, преднамерени. Разказът „Карнавал“ и по отношение на композицията си, и по отношение на езика, на който е написан, е много под възможностите на писателя. Тъй като в него няма разкрита човешка психика, няма сериозно преживяване и фразата звучи кухо, самоцелно, думата става суверенна и затъмнява смисъла на страниците. Подобно на повечето диаболични творби на Владимир Полянов, писани по същото време, този разказ на Райчев води към „нищото“ или по-точно — към крайния песимизъм и абсолютния хаос. За щастие в „Незнайният“, „Безумие“, „Сновидения“, „Страх“ и особено в реалистичните разкази „Грях“ и „Лина“ (които нямат абсолютно нищо общо с диаболизма, въпреки че са писани по същото време) авторът не загубва своята самобитност, трезвото си отношение към света и рядката си дарба на зорък наблюдател. В тези творби героите на Райчев също почти не действуват, но в замяна на това дълбоко, динамично преживяват, раз-

двояват се между своите полюсни душевни състояния, страданията им са силно кондензирани и неизбежно въздействуват върху цялостния им вътрешен живот. По времето, когато ги пише, самият автор се чувствува раздвоен, потиснат от пресния спомен за войната.

„Аз съм раздвоен — изповядва той — и моята душа се гърчи в противоречия: здравият селянин, който живее у мене, отчаяно се съпротивлява срещу болния градски човек, който наскоро се пресели в душата ми.“ В тази борба побеждава здравият селянин и в резултат на тази победа Георги Райчев скоро се отрича от своите учители — диаболиците и отново поема пътя на „психологическия реализъм“, но творческата си неуравновесеност не успява докрай да преодолее.

Всички произведения на Райчев, написани след войната до 1923 г. ни убеждават, че „болният градски човек“ не е успял да се пресели в душата му, че полюсните моменти в творчеството му не се дължат на раздвоение вътре в самия него. Ако у Райчев съществува наистина някакво „раздвоение“, то е обосновано от несъвместимостта на самобитния му талант и първичната му жизнена природа с временно завладелите го диаболични настроения. Не е чудно, че самият писател не може да определи точно причините за нарушеното си творческо равновесие, че се вживява в чуждите душевни състояния и постепенно си внушава, че са негови собствени. Подобни реакции са характерни за личности, които не познават душевната хармония и мъдрото спокойствие, а вечно воюват срещу себе си и срещу авторитета на учителите си.

Но най-сигурният показател за характера на Райчевото „раздвоение“ в случая си остава начинът, по който той изследва патологичните прояви на героите си, неговият зорко наблюдателен поглед на трезво мислещ, психически здрав автор, който ги дебне добросъвестно и с чувство за отговорност подобно на психиатър, търсещ най-вярната диагноза. За разлика от великия си учител Достоевски, за разлика от Едгар По и останалите диаболици, Райчев никога не се слива с душевно болните си герои, не се разтваря в болезнената атмосфера на усложнената интелектуалност или свръхизтънчената емоционалност. Писателят не може да скрие дори в „Карнавал“ и „Lustig“ своето цветущо душевно и физическо здраве. В сравнение например с умората, изхабена психика на Димитър Шишмановите герои (от „Хай-лайфът“ и „Депутат“) светът на Райчев е духовно млад, жизнен, неуморен. При него нервноболните, безумците, които най-често страдат от натрапчиви мисли и се блъскат в кошмарния хаос на поразеното си подсъзнание, са винаги активни в лудостта си, действени в трагичните си преживявания, без признаци на умора, отпуснатост и равнодушие. Тяхното активизирано подсъзнание ги довежда винаги до крайни постъпки. В седем следвоенни разказа на Райчев има девет убийства и самоубийства, защото авторът не може да не доведе до кулминационната точка динамиката на патологичното преживя-

ване. Чувствува се, че Райчев е писал тези произведения в състояние на силно нервно напрежение, на афект, затова интонацията им е задъхана, нервна, възходяща. В подобни афектни състояния той е изпадал винаги, когато си е спомнял прочетеното от диаболичната литература или когато, импровизирайки, е разказвал различни страшни случки пред аудитория. Литературният критик Борис Делчев пише в спомените си за Райчев, че по време на Втората световна война писателят с голямо увлечение разказвал страшни епизоди, както например мрачната случка с едно оцеляло от бомбардировките скимтящо пиано и шлагера.[1]

„. . .С внезапна импровизаторска страст — разказва Борис Делчев[2] — Райчев мина на една друга случка, пак от времето на бомбардировките. Този път той ни поведе из някакви мрачни съсипни, из някакво зловещо царство на сенките. Тук звуците от поломеното пиано, шибано от вятъра, се преплитаха с последния уличен шлагер, подет от някакви подобия на хора, и един некролог върху каменен зид напомняше за невинно затрупаните жертви на човешкото безумие. Всичко това беше вече друго — не обикновен разказ за нещо, което се беше случило в действителност. Спомнил си за една случка, оставила мъчителни следи в съзнанието му, Райчев започна да я вижда през възбудата на едно тревожно въображение, което не държи сметка за житейската достоверност и представя нещата в други съотношения. Така той ни въведе незабелязано в една кошмарна атмосфера, където човек се раздвоява между реалното и нереалното, за да превърне преживелицата в някакъв епизод от апокалипсиса“. Подобна апокалиптична атмосфера създава Райчев във всичките си диаболични произведения, като преднамерено възбужда въображението си за отразяване на безумни постъпки със страшни последици. Мисълта на Фройд, че когато човек е душевно болен, най-дълбоко се прониква в интимния му свят, е завладяла нашия писател и той се мъчи да разгадае тайните на човешката душа чрез патологичните ѝ изяви. В шестте разказа: „Грях“, „Лина“, „Незнайният“, „Безумие“, „Страх“, „Съновидения“ Райчев стига до ужасяващи дълбочини в разкриване патологичната човешка същност и подобно на Достоевски зашеметява, обърква, разтърсва читателя. Болезнената впечатлителност на героите му провокира буйни реакции, наелектризирано напрежение. Вълнуванията на истеричната Опи от разказа „Съновидения“, изтерзана от жестоките насилия на похотливи, развратни мъже, принудена да води безпътен живот, са дълбоко прозрение в едно помътено съзнание, където сън и действителност странно се преплитат. Нейната душа реагира на непрестанните външни дразнения чрез съновиденията, които са детайлно анализирани като пресни спомени от преживени кошмари, в които вземат участие мислите и чувствата ѝ, но в притъпено, омаломощено състояние. Мислите на Опи са напълно омотани от някаква сънна мъгла. Личността ѝ е разрушена от непрекъснатия контакт с извратени субекти. Всички причини за психическото разстройство на момичето авторът добросъвестно излага като анамнеза на заболяването. Не е пропуснат дори изнервящият градски шум, хаоса и блъсканиците в трамвая и по улиците, истеричната обстановка на големия град:

„. . . ечеше шумната улица: стаята огласяше грохот от трамвайни колела, примесен със звън от копита по паважа, писък на автомобилни свирки и несмълкните викове на уличните продавачи. . .“ Райчев нито за миг не изолира героинята си от реалната градска обстановка, напротив, изхожда от обективно съществуващи фактори и в описанието на бълнуванията, кошмарните видения, страшните предчувствия. Опи живее в непрестанен ужас, предусещайки подсъзнателно нещо

---

[1] През лятото на 1945 г., около 6, 7 месеца след като разказал тази случка в кафене „Цар Освободител“, Райчев написва по нея очерка „Концерт на открито“, печатан във вестник „Литературен фронт“.

[2] Борис Делчев, Познавах тези хора, мемоарни очерци. С., 1968 г., стр. 140

страшно, което ще я връхлети всеки момент, подплашена, психически разстроена. Болестта в душата ѝ зрее и застрашително бързо се развива до самоубийството. Крехката психика на младото момиче е подложена на подробна дисекция от едно майсторско, обиграно перо на тънък познавач и зрял художник. Той одухотворява всеки нюанс в проявленията на душевната болест, градира развитието ѝ чрез осезаеми художествени възприятия, а не чрез конвенционално подбрани илюстративни средства. Всъщност Райчев изхожда тук от една трагична житейска история, търсейки само последствията ѝ, пораженията ѝ върху психиката на Опи и абсолютно игнорира реалното ѝ протичане. Едва когато настъпва зловещият край и разказът свършва, става ясно, че Опи всъщност е станала жертва на една престъпна банда от касоразбивачи и сексуално извратени хора. Това съзнателно бягство от фактите на действителността, на съществуващата „реалност“ се извършва под влияние на диаболичната литература, но Райчев е успял да го осъществи всъщност твърде формално — във всяка болезнена тръпка на душата, във всяко кошмарно видение на разстроения мозък прозират обективно съществуващи, реални факти.

Разказът „Съновидения“ е написан сякаш на един дъх — композицията му е поразително стройна и цялостна както е цялостно разгърнато и самото душевно състояние. Настоящото преживяване и споменът се осъществяват едновременно чрез съновиденията, чиято градация изчерпва композиционната структура на този тъй майсторски разгърнат разказ. В „Съновидения“ Райчев е проявил в значителна степен своето артистично чувство на творец, който борави с най-деликатна материя и умело избягва вулгарните описания, циничните самопризнания. Много мисли от сферата на сексуалния живот остават скрити в подтекста, само загатнати или пък трансформирани в духовно преживяване.

И в останалите диаболични разкази на Райчев натрапчивите идеи и продиктуваните от тях безумни действия на героите са подложени на детайлно анализиране, чрез което се търси обяснението им в подсъзнателните подтици, най-често — в подсъзнателния сексуален живот на индивида. Със забележително психологическо проникновение е проследено развитието на налудничавия страх в душата на нещастната вдовица от разказа „Страх“. И тук натрапчивата мисъл, която преследва героинята и я заставя да се обеси с дългите си коси, е разнищена и изследвана под микроскоп. Г-жа Ветка, също като Опи е преживяла нещо ужасяващо, което завинаги е разтърсило психиката ѝ. Студените мъртви очи на покойния съпруг я преследват навсякъде, преследва я неговата ненормална ревност. „Пред очите ѝ заставаше нейния покоен мъж — ревнив, подозрителен, груб — който зад всяка нейна дума, на всяка стъпка търсеше повод да я наскърби.“ Така са мотивирани всички следващи афектни преживявания на жената. По-късно породилият се в душата ѝ панически страх е обяснима реакция на един отгатнат веднага по различни признаци от поведението ѝ, неосъзнат процес. Също като лекар писателят отделя специално внимание на всички отделни симптоми, които предшествуват катастрофата: полудяването и самоубийството и, представяйки ги в едно драматично, стремително развитие, постига онова силно вътрешно напрежение, което ни завладява във всички най-хубави негови произведения. Разказът „Страх“ е посветен на психическо разстройство пак на сексуална почва, но разпростряно върху цялостния духовен живот на героинята. Ярките прояви на душевна болест са придружени най-често със задълбочени анализи и обяснения: „Зад нея лежеше страшна нощ; от всичките свои мисли тя съзнаваше ясно само една — че зад нея лежи страшна нощ. Но когато поискваше да си уясни някои случки, мислите ѝ се обръкваха и не можеше да разбере дори как и кога се е случило всичко — снощи или други път, или много хиляди пъти. . . В ума ѝ се мяркаха разкъсани спомени — за детинството, после леля ѝ, после сватбата и още нещо, което искаше и не можеше да си спомни. . .“ Колкото повече се разраства

ужасът в подтиснатото подсъзнание, толкова повече се проявява раздвоението на личността. Всяка случка и всяка мисъл добива свой двойник в миналото и Райчев предава сгъстените преживявания така както индивидът ги преценява: като че ли вече са се случили при същите обстоятелства, когато се е извършвало фаталното, затормозяващото събитие.

Не само в разказа „Страх“, но и в останалите следвоенни разкази на Георги Райчев героите напрегнато, мъчително мислят върху всеки най-дребен психически факт, засегнал болезнено впечатлителната им натура, терзаят се в самоанализи, разпъват на кръст изтощените си душевни сили. Повествованието обикновено свършва точно в момента когато те решават най-сетне да действуват, когато фактът на подсъзнанието се стреми да се изяви във външен факт: убийство или самоубийство. Тези „диаболични“ герои са без индивидуални черти, те поразително си приличат един на друг, тъй като авторът не се интересува от тях самите, а от сходството в преживяванията им или по-точно от тяхното общо състояние, от психологическото явление изобщо. „Типичен пример в това отношение е разказът „Безумие“ — правилно констатира проф. Георги Цанев — където, героят, бих рекъл пациентът, няма дори име. То изглежда маловажно. Същественото, важното е безумието, а не безумецът. Психологическият анализ е голямата му и най-любима грижа. Той събира всичките усилия на автора. . . Сякаш е проучване, подготовка за нещо по-голямо. Но то не идва и ние запомняхме само явлението, на което се набляга още в заглавието: безумие, страх, съновидение и т. н.... Но героите му не са безкръвни, безплътни сенки. . . навсякъде ни срещат живи хора с външен и вътрешен образ. Наистина те са очертани повече от тая страна, която интересува авторът в зависимост от художествената идея, като е подчертано по-силно душевното явление.“[1]

Действително всеки отделен герой на Райчев се запомня като случай, като вид разстроена психика, а не като ярко изявен характер. Това е един от характерните белези на персонажа в почти всички диаболични произведения, пренаселени с ужаси, с кошмари, убийства, садистични самоубийства, а не с галерия от човешки индивидуалности.

В разказа „Безумие“, за който стана дума, безименният герой — високият, тънък момък с тъжните, замислени очи, с поглед, който остава завинаги врязан в душата, е описан като символ на човешкото страдание. Тънкото му бледо, изнурено от маларията лице, с вечно скритата си тъга говори много повече за душевни терзания и мъченичество, отколкото за безумие. Причините за душевното му разстройство са същите, които тласнаха Липованов от „Мъничък свят“ към загубване на разсъдъка: преживените по време на войната кошмари. Войната се превръща в помътеното му съзнание в огромна, черна пропаст от кръв и ужаси в глутница обезумели мъже, които се настигат, избиват се един друг и умират с проклятие на уста. В душата на героя се надига един кървав вопъл: „защо?“ Защо се избиват тези хора? Абсурдната нелепост на това човешко изтребление довежда младия човек постепенно до безумието. Бълнуванията на изтерзаната му душа са все около действителни преживелици на фронта. Те са предадени прекалено реалистично, с цялата си жестокост, с кървавия ужас на зловещата масова касапница. Георги Райчев е отново в стихията си при възпроизвеждане на животинската свирепост, на развихрянето на всички най-тъмни, зверски стихии у човека по време на войната. Земята той описва като безкрайна, обезлюдена, черна равнина, постлана с избити хора, сред които героят гази отмалял, грохнал, обезумял от скръб и отчаяние, а от разкъсаните му жили тече топла кръв и багри пръстта. . . С присъщата за Райчев нервна възбуда е описана съдбовната нощ, която раз-

---

[1] Георги Цанев. „Разказите на Георги Райчев“. Статия. Сп. „Златорог“, VII—1926, кн. 7, 324—332 стр.

сича на две живота на младежа (както се случва обикновено с героите му) — това е кошмарната нощ на убийството на английския войник на фронта, след който героят се чувствува като жив покойник и започва да гледа на хората като на морни спътници, за които дните са дълги като години, а живота — спомен от разкъсани, бледи мисли. Образът на убития англичанин периодически изплува в съзнанието, слива се ту с лика на Исус от иконите, ту с изображението на злия местен свещенник. С умение авторът комбинира детайлите от истинското преживяване в бълнуванията и халюцинациите, които никога не са самоцелни, а са плод на една логически последователно развиваща се душевна болест. Всеки нов нюанс във видения на героя има своето дълбоко оправдание и сериозна обоснованост.: „В отсрещния ъгъл, право срещу леглото си, той виждаше три железни кревата, с бели болнични покривки. Върху единия лежи човек, цял омотан в бинтове, с отрязани до коленете крака. Той прилича на бяло кълбо, от което висят две ръце и над тях — човешка глава. На другия седи друг човек. Лицето му е цяло в рани; дясното му око изтекло, бузата разкъсана чак до носа, а долната челюст сдробена и зарасла накриво. Те се гледат и равномерно се люлеят, като махала ту наляво, ту надясно. . . Той не може да ги гледа, вие му се свят, притваря очи и чувствува, че леглото се раздвоява и той пада, пада надолу, до безкрая. . .“ С учудваща, педантична точност са описани поредицата припадъци и с една нарастваща възбуда, която обаче не нарушава осезаемата дистанция между писателя и обекта на изображение. Тази дистанция дори нараства с развитието на психическото разстройство, към което авторът се отнася като към крайно любопитен, чужд феномен.

„Безумие“ щеше несъмнено да бъде един от най-силните психологически разкази на Райчев, един от най-цялостните и издържани в стилно отношение, ако не бяха няколкото сц ни, които излизат от рамката на кошмарните видения и възбуждат погнуса, физиологическо отвращение. С описанието на „смрадливата безумна жена, което се мярка пред тревожния поглед на героя, Райчев отново е нарушил чувството си за мярка: „Права, притисната гърбом до кирпичената стена, впила пръсти в зида, лудата го гледаше като страшно видение. По цялото ѝ тяло висяха смрадни дрипи, между които прозираше нечиста, изтощена и покрита с рани плът; краката ѝ бяха обвити в парцали, из които се подаваха гноясали пръсти. Тя цяла гъмжеше от рани; плешива глава с гнойни струпи; къси сплъстени посивели коси кръстосваха лицето и раменете, а две безумни очи го гледаха, приковани о него, плахо и зловещо...“ Интересно е, че подобни ,зловещи в своята грозота картини, с каквито е пълно Райчевото творчество, винаги са създадени като реално съществуващи, а не като халюцинации и призраци на нервно болни хора. Страстта на писателя да развенчава, да отрича човешките ценности в подобни случаи се проявява в необикновеното ожесточение и настървение, с което рисува човешката грозота и животинщина. Като антипод на Йовков, Райчев се опива от изроденото, обезобразното, антиестетичното. . ., изпада в напрегнато състояние на възбуда и заразяваща нервност.

„Има мигове — изповядва Райчев — когато вдъхновение обладава душата, сърцето тръпне в предчувствие за нещо загадъчно и непонятно, дъхът е пресечен от бързи и нервни вдишки, а пред замрежения поглед се мяркат смътни образи“. В такова състояние на трескавост и вдъхновение е написан и разказът „Безумие“. Но и тук трезвият, реалистичен поглед на Райчев не се замъглява, не загубва своята проницателност и рентгенова дълбочина. Той не допуска мистериозност, загадъчна фаталност в характерите на героите си, навсякъде е сложена безмилостно трезво диагнозата на заболяването, степента на полудяването, а това вярно и прецизно диагностициране съжителствува по много странен начин с диаболизма, засилва самобитния облик на тези разкази, приобщава ги към типично райчевската творческа, оригинална атмосфера. Героите на нашия автор

в диаболичното му творчество са от един и същ психологически кръг, но болезнеността им е различна и в различна степен проявена, различно разбрана и анализирана, благодарение на вродената интуиция на писателя и рядката му дарба на многостранен наблюдател. Най-ценното в тези произведения е присъствието на здравомислещият творец, на безпощадния изобличител на човешката мерзост и военната истерия, на оня Райчев, който намира сили в себе си да се пребори с напластените чужди влияния, да ги подчини на своята самобитност. Да вземем например разказът „Незнайният". Не е трудно да усетим колко силни са тук влиянията на Пшибишевски и диаболиците, но и да констатираме, че Георги Райчев взема надмощие над тях.

„Незнайният" — това не е евтина криминална история, въпреки че се извършва едно тайнствено убийство и че едва накрая, също както в криминалните произведения тайната се разкрива чрез съобщение във вестника. Не е и обикновена илюстрация на някои от мислите на Пшибишевски, които се повтарят до втръсване от главния герой, като например идеята за абсолютната самота на човека или пък не особено дълбокомисленото откритие, че човек най-малко от всичко познава себе си, външността си, гласа си, маниерите си. . . Тук не е основен и нашумелият през ония години проблем за двойника, за разкъсването на личността, граничещо с обезумяването. Всички тези чужди мисли и „модерни" теми под перото на зрелия писател, на обиграния разказвач добиват особено, оригинално звучение и се превръщат само в допълнителни, странични белези на едно самобитно повествование. Същността на разказа е задълбоченият психологически анализ, осъществен чрез една тревожна развълнуваност и вглъбеност на неспокойната авторова мисъл. Още първите редове на разказа ни въвеждат в извънредно сложни човешки преживявания, в комплицирания душевен свят на „възрастния, тих господин". Веднага се създава силно нервно напрежение и тайнствена неизвестност, които се засилват със всеки следващ ред и произтичат единствено от вътрешното състояние на „непознатия", а не от ефектните случки и обективно съществуващите външни фактори. Дори само тревогата и необяснимото вълнение на домакинята в присъствието на незнайния квартирант има достатъчно силен психологически ефект над читателя, който напълно се доверява на изострената женска чувствителност и интуиция и остава в напрегнато очакване за нещо страшно и неотвратимо. Първият разговор на присъствуващите в стаята на домакините с непознатия е предаден със забележително психологическо умение. Още с влизането на невзрачния, свит и срамежлив човек въздухът в стаята сякаш се заразява с тревога и болезнена нервност. Всички присъствуващи изпадат в крайно възбудено състояние, стават неестествено раздразнителни, проявяват подчертана склонност към преувеличаване на действителността. В този незабравим момент от разказа се проявява особено ярко предразположението на самия Райчев към преувеличаване на тъмните страни от живота, както и страстта, с която не се уморява непрекъснато да спори с другите и със самия себе си. Той търси истината най-често чрез спора:

„И знаете ли защо хората са вечно сами? — проповядва Незнайният. — Защото не се откриват никога напълно един на друг и не че не могат, а — не смеят. Да, не смеят. В душата на всеки човек има едно потайно кътче, което той никога никому не поверява. . ."

Един от присъствуващите възразява яростно на тези мрачни истини: „Аз обичам хората, аз ги разбирам, те ме разбират. Само като си помисля и пред мене застават стотици мили, близки хора, с които ме е срещнала съдбата през живота ми; делил съм с тях скърби и радости, обичал съм ги, обичали са ме. . . Не, аз не съм сам. Дори когато съм бивал действително сам, посред природата, и тогава съм чувствувал, че всичко край мене ми е близко и родно, че аз не съм нищо друго, освен една неделима частица от безкрайното всичко." Всъщност тук самият пи-

сател страстно спори с възгледите на своите учители: диаболиците, защото съвсем не е убеден в тяхната правота. Когато е под най-силно тяхно влияние той най-енергично въстава срещу тях. Такава е диалектиката на неговото сложно, противоречиво творчество, на неговата богата, неспокойна душа. Най-силен си остава у него стремежът да стигне до своя собствена, лично изстрадана истина, да се отърве от чуждите мисли, от чуждите художествени образи. Когато този му стремеж се реализира — тогава Георги Райчев стига до най-големи дълбочини, тогава в душата му всичко се бунтува, кипи, бушува.

Напрегнатият, неврастеничен спор, който се повежда за литературата и по-специално за творчеството на Мопасан (този уморен парижанин — ясновидец), Стриндберг, Едгар По и други „неуравновесени безумци“, е извънредно динамичен и наситен с богат подтекст. „Аз не споря — заявява един от героите — тия писатели може да са гениални, но в такъв случай те са едни гениални безумци и аз не разбирам защо обществото трябва да ги търпи, дори да им благодари, когато те, със своите болни умове, заразяват и тровят собствената му здрава душа!“ Не е ли това една искрена присъда над болните декадентски духове, произнесена от жизнения, здрав българин? Хапливата усмивка на незнайния господин не слиза от устата на самия писател, който с присъщото си душевно здраве издевателствува над чуждите болни психики.

От втората част на разговора, от момента, когато непознатият започва да разказва за срещата си със своя двойник, преживяванията добиват все по-определено патологичен характер. Следващите случки продължават да задълбочават състоянието на поразено съзнание, на изтерзана, разтроена душа.

Без да достига изумителната дълбочина, с която само Достоевски може да предаде сложността на болезненото човешко преживяване, Райчев в следвоенното си творчество успява да задържи докрай душевното напрежение с цената на твърде майсторски построени ужасяващи сцени и страшни описания. До тях той прибягва под влияние на диаболизма и до известна степен от безпомощност да издържи докрай вътрешната логика на преживяването. Обиграността на разказвача, минал през „модерната“ школа на литературата на ужасите, компенсира в отделни моменти грешките на психолога. Героите от Райчевите диаболични разкази непрекъснато зорко се самонаблюдават и все пак действуват винаги с изтървана воля, с притъпено съзнание, без това да се отразява на буйната интензивност на страстта (най-често любовната страст) и на съсредоточеността на страстта, но значително се отразява на дълбочината, с която авторът измерва бездната от контрастиращи душевни преживявания. Странните постъпки на героите си той не винаги съумява да представи като факти на самото им съзнание, разядено от собствените си противоречия и тогава прибягва до страшното, кошмарното злодейство. Райчев разкрива с проникновение и възбуждаща към много сериозни размисли трезвост състоянието на депресия на потиснатото човешко съзнание, когато подсъзнателната душевна дейност командува поведението на човека. Той възпроизвежда майсторски безпомощността на съзнанието в подобни състояния и проследява постепенното му помрачаване от момента, когато то не може да разграничи реалното от ireалното, не може да се даде ясна сметка за нещата, до момента, когато, обзето от луда паника, то бяга от самоизтъкване, бяга от себе си и се преселва в своя двойник. Двойникът в Райчевото творчество е всъщност раздвоеното съзнание, залутано между безсилието си и мигновените си сепвания и проблясъци, с които сякаш разбира безизходността си и в следващия момент разрушава всичко. Двойниците у Райчев се появяват обикновено в най-зловещия момент от живота на човека, момента, в който той усети ужаса от самотата и вечността, когато осъзнае колко жалък, дребен, безмерно нещастен е всред огромния световен хаос. Ако не се самоубие в такъв момент, героят на Райчев започва грубо, противно да се гаври с човешката личност, да се киска лудо, за-

дъхан от злоба и безизходност. Особено характерна за нервноболните герои на Райчев е непрекъснатата смяна на настроенията, поради болезнено впечатлителната им същност и острите им реакции на всяка най-дребна промяна в околната действителност. Нощта винаги им изглежда бездънна, необхватна, страшна и сякаш ги притиска до земята, всеки детайл от пейзажа в такава нощ всява в душите им безмерен ужас, непонятна, тежка мъка.

Интересна особеност на Райчевите безумци е неизменната им способност да разсъждават отвлечено върху общочовешки проблеми — за човешката същност, за вечността, за любовта, за абсолютната самота, за искреността. . . и със садистично настървение да намират навсякъде разрушителната сила на мерзостта и покварата.

В „диаболичните" разкази на Георги Райчев е абсурдно да търсим лъч просветление, искрица вяра. Те водят към отчаянието и песимизма, към хаотичното, болезненото разпадане на душевната хармония, което в редица случаи е по-страшно от смъртта.

Във всички тези разкази на Георги Райчев не могат да не ни удивляват здравите нерви на писателя, който, надвесен над страхотните бездни на болната човешка душа, запазва равновесието си и уверено се задържа на ръба, въпреки че пропастта го притегля с магнитната си сила.

Георги Райчев посреща с любопитство и възхищение новите, модернистични течения в литературата след войните, временно окрилен от надеждата, че те ще му помогнат да се отърве най-сетне от мъчителните си търсения, да излезе от творческото си раздвоение, но всъщност става точно обратното. Те още повече го объркват, задълбочават противоречията му, отклоняват го от истинския му път на реалист и сърцевед, чиято сила е в отразяването на нормалната, първичната човешка психика, на здравото начало в душата на българския селянин.

ДОБРИ ЧИНТУЛОВ И РАЗВИТИЕТО НА ЖАНРОВЕТЕ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Росица Димчева

Добри Чинтулов е първият наш поет, който има развит усет за естеството на разните литературни видове и форми. Лириката и поемите на Пушкин и Лермонтов, произведенията на руските псевдокласици и предромантици (Жуковски, Батюшков, Баратински и др.) пробуждат у него последователя, а не подражателя. Запознаването с една внушителна литературна традиция довежда до проява и напредък на личните сили. Както при всяко самобитно дарование, така и тук школата подсказва преди всичко онова, което отговаря на собствената природа. Чинтулов не изживява тревогата на П. Р. Славейков, който трябва да се бори със слаба литературна подготовка, и слага началото на онова интимно сродяване с формите на поетическото изкуство, със стила и композицията на поетическите видове, без което е немислимо всяко творчество. Докато Найден Геров се бори още с принципа на организиране, у Чинтулов мотивите намират своя най-подходен израз във формите на химната, елегията и поемата.

Чинтуловата поезия, запазена така фрагментарно, пресеква твърде рано. Малките вариации, на които е подхвърлен емоционалният живот и идейният свят на поета, оправдават по-скоро една метода на разглеждане, която държи сметка за основните прояви на темперамент и въображение. Възбудено химнично движение и потиснато елегично съзерцание определят границите на тази първа по-значителна поетическа изповед в нашата литература. Това раздвоение между героичното и елегичното, риторично-патетичното и музикално-съзерцателното е познато явление в световната литература. В поезията на Фр. Шилер например елегичната болка се вплита във въодушевлението. Така се пораждат неговите стихотворения „Das Glück“ (1798) и „Nänie“ (1799), които са елегически оформени, но химнически почувствувани. Хьолдерлин, един от най-големите майстори на химната, излиза от елегията, която постепенно прояснява в химна. Докато при двамата титани на поезията се наблюдава нарушаване на чистотата на вида, нашият скромен начинател обработва и двата жанра. Своеобразното за Чинтулов е, че химничното се изживява в сферата на патриотичния блян и на поетичното, докато елегията засяга по-отблизо съкровената човешка същност на твореца — затворена и мечтателна натура на съзерцател, който страни от борбите на живота.

Нека се спрем на основните категории поезия на Чинтулов, за да проследим неговия влог в големия преврат в темите, тенденциите и формите на литературата през Възраждането.

Ако се обърнем към предходните фази в общата еволюция на литературните форми и видове, често срещаме елементите на химнично заклинание във фолклора, например в познатата песен от Софийско „Що ми е мило и драго“ (СбНУ, I, 23). Към предходните типове химнична поезия можем да прибавим и литургичните видове. За разлика от латинската меса, която поради своята по-силна консервативност се придържа в по-голяма степен към прозаичните текстове на библията и църковните отци, източно-православната литургия допуска разнообразие на химнични видове: Hymnos, Tropàrion, Kontàkion, Triodion. Химните са застъпени и във византийската лирика (Синезиус, Романос). Религиозното въодушевление, поривите към свръхчувственото са благоприятна атмосфера за обработването на жанра. В нашата дамаскинска книжнина през XVIII в. една от често преписваните книги е „Часословът“ — сборник от кратки молитвени четива, тропари и кондаци за отделни по-важни християнски празници. Покрай обичайните литургични химни се срещат тропари и кондаци, посветени на българските светци. Така например в „Часослова“ на Милко Котленски от 1748 г. покрай песните за Богородица, за отделните празници и светци, намираме тропари и кондаци за Кирил философ (14 февруари), Петка Търновска (14 октомври), Иван Рилски (19 октомври), Иларион Мъгленски (21 октомври).[1]

Новият тип химнична поезия (бунтовнишката песен), уведен от Чинтулов, е в тясна зависимост от превратa в идеите през Възраждането и появата на едно изкуство, което не повтаря старите форми, чужди на новите домогвания и на новата чувствителност:

„Новото време — пише Добри Ганчев — дойде в училищата не само с новите програми и с новите учебници. С него дойдоха и нови песни, нови идеи, нови чувства, други идеали. Наместо църковните песни, разните тропари, божествени словословия и пр. взехме да пеем бунтовните песни: „Къде си, вярна ти, любов народна“, „Стани, стани, юнак балкански,“ „Вятър ечи“.[2]

Революционното въодушевление на патриотичните химни от възрожденската епоха, в които се изразява едно борческо начало, раздвижило дълбоко духовете, е различно от наивния патос на апотеозата на труда в народната обредна химна „Що ми е мило и драго“. В дитирамбичен подем Ботевото стихотворение „Моята молитва“ отрича догма и църковно благочестие, отхвърля всичко черковно-тържествено и плоско-морализаторско, за да се извиси като истинска духовна химна на новото време. И същевременно тези съпоставки свидетелстват за появата на различни вариации на вида, които при вътрешно родство, запазват автономия, защото всяка от тях има особена историческа съдба.[3]

Бунтовнишката химна възниква, когато се появява спонтанно волята на организовано и съгласувано действие от страна на целия народ. За първи път Неофит Бозвели се опитва във финала на „Мати Болгария“да намери химничен израз на масовите национални вълнения. В химнични призиви за просвета в нацио-

---

[1] Срав. Милко Котленски, Часослов, Църковен историко-археологически музей, № 1509. Публикация на някои тропари у Боньо Ангелов, Съвременници на Паисий, С. БАН, 1964, т. II, стр. 67.

[2] Цит. по Н. Табаков, Добри Чинтулов, биографичен очерк, Бълг. пис., С. 1955, стр. 127.

[3] Хвърлим ли бегъл поглед към общото развитие на този лирически вид в европейските литератури, ще забележим лесно, че той разцъфтява във времена, които изискват опиянение на чувствата, въодушевление: химничната поезия на френската революция, лириката на направлението „Бурни устреми“ (Гьотевите дитирамби „Wanderers Sturmlied“ „Schwager Kronos“ химните в проза на М. Мюлер „Heidelberger Schloss“, „Kreuznacht“), химните на романтиците (Ламартин, Хьолдерлин, Новалис). Епохите на песимизъм и на реализъм са също така чужди на химната, както и спокойствието и хармонията на класиката (в поезията на зрелия Гьоте например не намираме химни).

нален дух изкънтява и проповедта на К. Фотинов за отстраняване на пагубното невежество (пробен брой на „Любословие“, 1842 г.). Родило се е едно ново колективно съзнание, заговорила е паисиевската „ревност и жалост по рода своего“, което с елементарна сила разтърсва душите. Дотогава българите живеят затворен, частен живот, не чувствуват нуждата от единение в името на народността. Черковният въпрос, повдигнат през 40-те години, се явява първата по-значителна проява на народната солидарност заедно с по-слабите опити за революционно раздвижване, дошли в пълен разрез със застоя сред масите. Призивите на Н. Бозвели за единение са последвани от големия завой в народностното съзнание през Кримската война. Чувството за големия прелом в духовете и въодушевлението и формата, в която то се излива, е химната. Ритъмът на словото трябва да се постави в съзвучие с народните вълнения. Нужни са творби, предназначени не за спокойна и внимателна публика, а за хора, които действуват и се борят. Н. Бозвели пише „Мати Болгария“ през 1846 г. Между 1842 г. и 1849 г. Чинтулов създава в Одеса „Стани, стани, юнак балкански“ и „Къде си, вярна ти, любов народна“. През 1855 г. Раковски пише „Постъп (марш) български“, а през 1857 г. изпява в „Горски пътник“ (стр. 118—119) една химна за смъртта на бореца за свобода. Между 1850 и 1853 г. под въздействието на Чинтулов Славейков съчинява слабите художествено и технически химни „Към българите“ (О, унуци цар Шишмана“) и „Към дружината“, а между 1850 и 1857 г. пише „Хади, братя“, „Българине, не разбра ли“, „Тръгвай, Българийо, за безценни права свещени“ и „Бъдний ден“ — бунтовни песни, които с изключение на „Бъдний ден“ издават безсилие за по-дълбоко вживяване и за оригиналност в концепцията:[1]

О, унуци цар Шишмана,
дет живейте по Балкана. . .
Днес е време и прилика
Хад'те внуци, хад'те чяда,
за свобода как се пада
ударете връх тирани,
връх безбожни агаряни

Реминисценции от Чинтулови стихове се долавят ясно при тези призиви за събуждане от дълбокия сън на робството:

Хади, братя, хад', дружина,
що чакаме, що седим,
съмна вече, нощ се мина
имал още ний да спим
Дълги нощи пролежяхми,
потопени в тежък сън.
Много назад ний остахми
и сега да н' останем вън !

Славейков не постига индивидуален тон при въодушевлението си. Неговите химни, както по-късно опитите на Л. Каравелов в същия литературен вид, са подражателно-маниерни, с тромава дикция, с напълно безличен и условен език:

Стари, станете,
млади поведете —
тръгвайте, ергени —
синца оражени !
Ето ви готови
с пушки и топове. . .

Докато при Бозвели, Фотинов и Раковски определени възгледи добиват силна емоционална окраска, без да се достига до художествено прояснение на вкорененната в душите патриотична страст, единствен Чинтулов, при несъмнен поети-

[1] Хронологията на Славейковите патриотични песни определя С. Баева в студията си Творчеството на П. Р. Славейков от периода на Кримската война (историко-патриотични и бунтовни стихотворения). Изв. на инст. за бълг. лит., кн. 7, стр. 63 и сл.

чески талант и здрава школа, решава задачата на момента — създаването на бунтовната химна.

В руската литература Чинтулов попада на видове, близки до химната: одата и политическото послание. Внушения идат от някои призиви на Пушкин във „Воль ность“:

Тираны мира, трепещите
А вы мужайтесь и внемлите,
востаньте падшие рабы !

Въздействуват и патетичните възхвали на освободителната мисия на Русия в творбите на славянофила Алексей Хомяков („Просьба“, 1928 г.; „Клинок“, 1829 г.; „Орел“, 1832 г.). От 20-те години в руската литература се появяват химни и послания — отглас на революционното раздвижване от началото на века в Гърция и Сърбия. Пушкиновите лирически късове „Восстань, о Греция, восстань!“, (1829 г.) и „Война“ (1821 г.), стиховете на Хомяков „Сербская песня“ (1849 г.) и „России“ (1839 г.) са произведения на въодушевлението, обхванало прогресивната руска интелигенция пред драматичните събития в балканския юг. Към тези видове поезия можем да прибавим и тържествените славословия, написани при официални случаи, както химната на Жуковски „Песень русскому царю“.

Без да показва пряка зависимост от своите образци, Чинтулов създава нов литературен вид — бунтовнишката песен — съвсем различен от Пушкиновата ода, написана в традициите на класицизма на Державин и обагрена с романтичен тон, или от тържествените възхвали и послания в конвенционален стил на Хомяков. Творбите на нашия писател могат да бъдат разбрани само във връзка с народностния патос в България. Чинтулов намира свой собствен лирически израз за големите емоции на времето.

Позорно робско подчинение и пробуждаща се хайдушка волност при извисяване на бъдещето над мрачното настояще е основна тема на революционните песни на Чинтулов:

Че сълзи кървави пролива
във робство милий наш народ;
високо той ръце простира
да го избави вишний бог !

И тъй ний много претърпяхме,
но стига толкоз да търпим,
да бъдем пак, каквото бяхме,
ил' всинца да се изтребим.

Сентенцията иде тук като просветление, за да реши с един замах въпроса за бъдещето на народа. Това специфично химнично прояснение на чувствата при силен вътрешен подем, отразен в ритмичното движение, говори за овладяна тематика и техника на литературния вид. Чинтулов чувствува и изживява своите творби като лирически израз на емоционално-волевото на една общност. Покрай призивите във второ лице (пламни, стани, станете), най-често срещнато глаголно лице е „ние“:

Докога, братя, да се губим?
Защо да не се съберем?

И двете химни („Стани, стани, юнак балкански“ и „Къде си, вярна ти, любов народна“) носят призивната сила на заклинанието. Поетът прибягва до заклинанието като изблик на афектация, на живо чувство за мъст, родило се от оскърбеното народностно съзнание. Той посяга към този древен начин на отреагирване, възникнал в магическата практика на едно първобитно общество, проникнато от самовнушението, че думите като израз на воля и чувства имат власт да извикват самите неща или състояния. При настъпилия обрат в нравите заклеването

се пречиства и от егоистично удовлетворение се превръща в регулатор на общественаta справедливост. С Чинтуловата поезия навлизат нови изрази за отливане на клетвени настроения и афекти:

Да си развием знамената,
да светне нашата земя,
да си прославим имената,
да гинат турски племена

Както във фолклора[1] така и в „Къде си, вярна ти, любов народна“ клетвата е вътрешно свързана с молитвата като израз на дълбоко таени надежди и на неизкоренима вяра в една възвишена правда. Принудителната мощ на заклинанието — молитва с избухването на една афективна реакция, извикала в съзнанието обредни действия и думи, е в пълна хармония с основния химничен тон на стихотворението. Словото добива нова енергия, изтекла от въодушевление и вяра, намира съответната ритмична и синтактична форма. Изречения в повелително наклонение стегнато и лапидарно предават афектация от най-чисто естество:

За нашето отечество и слава,
за нашата свобода и държава
да си пролеем вси кръвта,
да си добием волността
от нашите тирани
неверни мюсюлмани!
Байраци български навред да дигнем
в ръка с кръст към бога да извикнем:
о, наш създателю Христе!
я виж от ясното небе
на нашето мъчене,
и дългото търпене!
Благослови ти нашето желане!
На тебе имаме ний уповане. . .

Познатата великденска песен от Софийско „Що ми е мило и драго“ съчетава също химнично заклинание със съкровена молитва:

Що ми е мило и драго,
че се е пролет пукнала! . .
Я дай ми, боже, я дай ми
тая година най-добра
на всички здраве и живот,
орачу добър берекет!

Докато в обредната химна молитва и заклинание изникват органически от поетическото възприятие на красотата и изобилието на природата, тук те целят да извикат волеви тласъци и съкровени патриотически пориви.

Химничното се проявява и в градежа на строфата. Докато в „Стани, стани, юнак балкански“ Чинтулов се придържа към четиристъпен ямб, в „Къде си, вярна ти, любов народна“ размерът се променя съответно на емоционалното състояние. За да постигне бързина в действието, възбуда в настроението и да събере акцента върху повика за свобода, поетът внезапно се отклонява към по-кратки енергични ритмични единици. От петостъпен ямб той преминава към четиристъпен и тристъпен. И ако ямбът подхожда най-добре за дейното и страстното в неговите химни, то пречупената ритмична верига е съществен елемент на жанра, който не търпи монотонността и изисква непрестанно движение, динамика на чувствата. За първи път Чинтулов постига специфичното за формата на този лирически вид: вътрешният ритъм, изразил волево-енергичното на душата чрез особеното подреждане и свързване на строфичната верига:

---

[1] Неведнъж и при клетвата, и при молитвата срещаме обращение към бога или към светците, чиято милост трябва да бъде спечелена, за да се изпълни доброто или лошото пожелание. Същото наблюдаваме и при народните обредни песни.

Къде си, вярна ти, любов народна?
Къде блестиш ти, искра любородна?
Я силен пламък ти пламни,

та буен огън, разпали
на младите в сърцата,
да тръгнат по гората.

Тези наблюдения върху характерната извивка на строфата в стихотворението се потвърждават и от сравнителни съпоставки с чужди литератури. В немската история на литературата е установено, че химната клони към така наречените свободни ритми, уведени за първи път от Клопщок, който нарушава античните строфи, за да даде израз на едно екзалтирано настроение. Още по-далеч в това отхвърляне на редовната схема отива Гьоте в своята ранна лирика („Wanderers Sturmlied", „Schwager Kronos", „Harzreise im Winter" и др.). Богати на вътрешна промяна, свободните ритми намират аналогични форми в античността при Пиндар, при градежа на строфата в хоровите партии на старогръцката трагедия и в еврейските псалми.

Изникнали от едно настроение дълбоко патриотично в основата си, химните на Чинтулов въздействуват като психологически катарзис на едно колективно тяло, явяват се като прояснение на настроения и емоции, обзели голям кръг хора. Затова те клонят към хоровата песен. Многобройните свидетелства на съвременниците говорят за дълбок отзвук в душите. Но най-добре Ив. Вазов като поет е почувствувал и изразил това въздействие на бунтовнишките песни на Чинтулов като прояснение и извисяване на общите пориви и афекти (XVII глава на „Под игото"):

От най-напред един я запя, после част от трупата я подхвана, после всичката, а след нея и самата публика взе да приглаша. Внезапен патриотически възторг облада всекиго. Мъжественият мотив на тая песен като невидима вълна порасте, изпълни залата и се пръсна в нощта. . . Тя (песента) събра всичките души в едно, сля сцената със залата и се издигна към небето като молитва.

Една съпоставка с новата гръцка литература, без да става все пак дума за пряко въздействие, разкрива произхода на литературния вид в две различни страни при сродни обществени и психологически условия. Идеите за свобода и народност, които вълнуват Гърция от началото на века (гръцкото възраждане и хетерията от 1815—1821 г.), борбата, чиито лозунги и последици обуславят в значителна степен наченките на българското възраждане и революционно раздвижване (почините на Ив. Селеминski от 1825 г., на Раковски през 1840—1842 г.), създават атмосферата за възникване на поезия, която да подхранва патриотичните блянове и да разпалва революционния дух. Марко Балабанов пише: „Почти целият старопланински полуостров, който е тъй близък по възпитание и традиции до оная епоха, на длъж и на шир беше като наелектризиран от проповеди за свобода и въстание против турското владичество. . . Живи бяха досега у нас, българите, спомените за тъй наречената Завера. Тя е общият сговор, общият заговор за тази борба — която, по схващанието на гърците от онова време, трябваше да обгърне и да опълчи всички християнски народи в турската империя, ратующи против общия техен враг и ратующи не само за свободата, но за вярата, за християнската вяра против мюсюлманската. „За светата христова вяра, за свободата на отечеството, за тези две неща воювам аз" — се пее с възторг в известната народна песен:

Γιά τοῦ Χριστοῦ τὴν πίστιν τὴν ἁγίαν,
Γιά τῆς Πατρίδος τὴν ἐλεντερίαν
Γιατὰ τὰ δῦω ποιλεμῶ, . .

[1] М. Балабанов, Гавраил Кръстович, София, 1914 г. стр. 30.

Патриотичните песни на Константин Ригас (1757—1799) са последвани от сбирката „Нови оди“ (1826 г.) на Андреас Калвос (1792—1867), от „Химна на свободата“ (1823 г.) на Дионисиос Соломос (1898—1857 г.).

Въздействието на сръбската патриотическа поезия у нас е значително по-слабо, отколкото внушенията, дошли от гръцката литература. От сръбската париотична поезия е познато (на П. Р. Славейков, например) стихотворението на Арсений Теодорович „Востани, Сербие, востани царице!“ Искрено по чувство, но тромаво по дикция, то бива прибавено към първата част от „Живот и приключения Димитрия Обрадовича“ (Белград, 1833 г.).

Химните на поета-революционер Константин Ригас и бунтовнишките песни на Чинтулов, написани 40 години след смъртта на гръцкия поет, макар и рожби на индивидуален духовен мир, са сродни и вътрешно, по някои предпоставки на възникването си, и външно, по някои свойства на вида.

В един от първите обзори на възрожденската литература през 1896 г. Ал. Теодоров-Балан твърди, без да се обосновава, че „Къде си, вярна ти, любов народна“ е написана по гръцки образец.[1] Всички изследователи на Чинтулов отхвърлят това мнение като неоправдано. „Във всеки случай — твърди Васил Пундев в своето обстойно проучване — за по-значително гръцко влияние едва ли може да се говори, защото — както казваше Минков — Чинтулов освен от руски се е ползувал и от френски, но гръцки знаел твърде слабо“[2].

Известно е, че Димитър Миладинов е чел и пеел с възторг стиховете на Ригас[3]. Раковски, който се е сродил с идеите и формите на новогръцката литература, изпитва влиянието на гръцката химнична поезия. Същото не може да се твърди с положителност за Чинтулов, излязал от руската литературна школа. Възможно е едно косвено въздействие чрез руската литература. През 1821 г. Н. Гнедич превежда химната на Ригас *Λεῦτε Παῖδησ τῶν ἑλλήνον* („Елате, деца на елините“), от която се е вдъхновявал и Байрон, под надслов „Военный гимн греков“. Този превод оказва силно въздействие върху поетическите блянове на свободолюбивата руска интелигенция.[4] Кюхелбекер например пише под влияние на тези стихове своята „Греческая песня“ (1821 г.), в която възкликва:

Проснулись, смотрят и встают
доселе спавшие народы.
О, радость. Грянул час,
великий час свободы!

Пушкин завършва „Восстань, о Греция восстань“ (1829 г.), чийто призив-обръщение Чинтулов подема в „Стани, стани, юнак балкански“, с думите:

Страна героев и богов
расторгла рабские вериги
под пеньи пламенных стихов
Тиртея, Байрона и Риги.

Следващото крупно дело на Гнедич в тази насока е преводът на 12 клефтски песни от известната сбирка на един от вождовете на френския романтизъм и вдъхновител на италианския романтизъм Клод Шарл Фориел (1772—1844 г.). Последовател на гражданската лирика на Державин и противник на мечтателния сантиментализъм на Жуковски и Батюшков, Н. Гнедич е завладян от борческия ентусиазъм на клефтските песни. В предговора към изданието „Простонародныя песни нынешних греков (Санктпетербург, 1825) Гнедич допуска българ-

---

[1] Ал. Теодоров, Българска литература, Пловдив, 1896, стр. 203.
[2] В. Пундев, Добри Чинтулов, БАН, С. 1922, стр. 89.
[3] Братя Миладинови, Съчинения, Бълг. писател, С. 1965, стр. 6.
[4] Срав. История русской литературы в трех томах, АН СССР, М—Л, 1963, т. II, стр. 126.

ско влияние върху гръцкото народно творчество.[1] Преводът има обществено значение и изиграва ролята на литературен манифест[2].

Може да се допусне, че Чинтулов е познавал тези нашумели творби. Известно е, че В. Априлов, в чийто кръг се движи нашият поет, е притежавал в библиотеката си преводът на Гнедич на клефтските песни. Той е познавал гръцкия сборник на Клод Фориел, където е поместена и химната на Ригас.

Ако е допустимо въздействие върху Чинтулов на химните, под чиито звуци крепне борческият ентусиазъм на участниците от гръцката революция (1821—1826 г.), то оправдано е да се говори за закономерност в появата на литературните форми, в зависимост от сродни обществено-психологически условия в двете съседни страни.

Поетът-мъченик за свободата на Гърция Константин Ригас е пламенна и несдържана натура, чийто борчески ентусиазъм се подхранва от идеите на великата френска революция и войните на Наполеон, разклатили издъно турската империя. Идеолог на общобалканския повик за борба срещу турското робство, Ригас конкретизира идеите на френската революция в стройна програма, която възпроизвежда основните положения на френската конституция от 1793 г.[3] Ние нямаме пълна представа за възможностите, които крие неговата творческа натура. Както и при Чинтулов, запазеното от стиховете на Ригас е съвсем малко. Само някои неща оцеляват при унищожението на архивата на поета по време на неговото арестуване. Върху борческия дух на Ригас въздействува класическата литература, пълна със спомени за героизъм при отстояване на гръцката независимост (срав. например стиховете на Есхил в „Перси“: „Синове на гърците, елате да освободите отечеството си, да освободите вашите деца, вашите жени, храмовете на великите богове, гробовете на вашите бащи. За тия неща трябва да се сражавате сега“). Брандис пише за неговите химни, че „по-голяма сила на въодушевлението не е позната в гръцката литература от времето на Тиртей.[4] Патриотичното въодушевление в химните на Ригас е нов елемент в гръцката литература, чужд на космополитичния дух на фанариотската поезия.

Ригас и Чинтулов излизат от различни национални и културни традиции, имат различен мироглед. Единият е революционер, който се чувствува призван за подвиг и смърт в името на свободата. Другият изповядва ентусиазма си в стихове, а на дело скептицизмът и нерешителността сковават волята и убиват борческото настроение. Но и двамата, проникнати от национален патос, съумяват да станат певци на общонародните копнения и да уведат един нов литературен вид — бунтовническата песен. Макар изпитал въздействието на руската литература, Чинтулов създава от едно химнично настроение, сродно с това на Ригас. Типичните душевни реакции у двамата поети са поразително сходни. При сродни обществени вълнения възниква вътрешно родство във видовете поезия у двата народа.

За сравнение привеждаме откъси от две химни на Ригас, като използуваме руския превод на Гнедич „Военный гимн греков“ и немския превод на „Бойна песен“[5], които държат сметка за вярност към оригинала.

Първата химна, чието начало е внушено от Марсилезата, вълнува със заклинания на миналата слава, с мъжествени призиви и борчески лозунги, което напомня енергичния тон на Чинтуловите песни:

---

[1] Н. И. Гнедич, Стихотворения, Сов. писатель, Л. 1956, стр. 221.

[2] Н. И. Гнедич, ц. с., стр. 43.

[3] Срав. Н. Тодоров, Българо-гръцките отношения през 18 в., отразени в Паисиевата история, Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха, БАН, С. 1962, стр. 435 и сл.

[4] Ch. A. Brandis, Mitteilungen über Griechenland, Leipzig, 1842, Bd. II, S. 15.

[5] O. A. Ellissen, Neugriechische Gedichte (Meyers Volksbücher, № 619), S. 3. Напоследък откъса от химната преведе Кр. Станишев в Антология на новата гръцка поезия, 1960 г.

Воспряньте, Греции народы!
День славы наступил!
Докажем мы, что грек свободы
И чести не забыл!
Разтрогнем рабство вековое
Оковы с вый сорвем;
Отмстим отечество святое,
Покрытое стыдом!
К оружйю, о греки, к бою!
Пойдем, за правых бог!
И тиранов пусть кровь — рекою
Кипить у наших ног!
О, тени славные уснувших
Героев, мудрецов!
О геллины веков минувших,
Восстаньте из гробов!
При звуке наших труб летите
Вождями ваших чад;
Вам к славе путь знаком — ведите
На семихолмный град!
К оружию . .
О, Спарта, Спарта, мать героев!
Что рабским сном ты спишь?

Втората химна, подобно на „Къде си, вярна ти, любов народна“, е същевременно магическо заклинание — молитва по силата на оная мистическа вяра, която допуска при тържествено изричане превръщане на мисленото и желаното в действителност. Само че у Ригас, както по-късно в Ботевата химна „Моята молитва“, революционното въодушевление се повисява до екстаза:

Храбреци, докога ше живеем в потисничество самотно като лъвове в пещери и планини? Докога ще се крием в дупки и ще гледаме храсти? Докога ще избягваме света заради властта на горчивото робство? Докога ще изоставяме братя, родители, отечество и приятели, нашите деца и всички, които са ни близки? Един час свободен живот е по-ценен, отколкото 40 години живот в робство. . . Сега издигаме ръце високо към небето и обърнати към бога, говорим от сърце: В тебе, владетелю на вселената, кълна се ясно и смело никога да не следвам волята на тираните. Не желая да им служа и да се подчинявам, нито да се подреждам като дезертьор в техните тълпи! Докато съм на този свят, нека неизменното унищожение на врага бъде моя единствена цел! Нека да сломя игото и, верен на отечеството си, да вървя в крак с вожда и да не отстъпвам от него! Ако аз престъпя клетвата, да се провали небето, да изгоря, да отмина като дим!

Двамата поети проявяват сродство в настроение, тон, призиви, образи, мисли. Убедителният и страстен зов за отърсване от робския сън и за възвръщане към идеала на дедите, мотивите на народното движение, огънят на възторга и на вдъхновението, фразите на омраза към тираните, на вяра в победата, на любов към свободата, склонността към лапидарното, молитвата-заклинание — всички тези елементи сродяват в идея и във вътрешен строй творбите на двамата начинатели на химничната поезия в България и Гърция при по-силен революционен дух у Ригас.

Позната е още една химна на Чинтулов „Ти, вечно пътниче“, която принадлежи към така наречената „поезия от случаи“. При по-спокойно преживяване авторът импровизира един славослов в чест на новоизбрания сливенски владика Серафим, като излиза от стихотворението на Жуковски „Боже, царя храни“. Тази популярна руска песен, известна у нас на по-широк кръг читатели, често е използувана от нашите първи стихотворци при техните поетически опити.[1] Така например през 1858 г. учителят Никифор Константинов от Габрово съчинява по неин образец една „Молитствена песен за здравието и дългоденствието на мило-

[1] Срав. Ив. Д. Шишманов, Наченки на руско влияние в българската книжнина. Избр. съчинения, БАН, С. 1965, т. I, стр. 413.

стивейший султан Абдул Меджида“[1]. Ето няколко строфи от оригинала и от преработката на Константинов:

1. Боже, царя храни
Славному долгие дни
дай на земли.

2. Гордых смирителю,
слабых хранителю,
всех защititителю,
долгие дни.

3. Перводержавную
Русь православную
боже, храни!

1. Боже, царя пази
славному дълги дни
дай на земли.

2. Със слава да владей
враги да одолей
боже, нашего царя пази.

3. Султан Абдул Меджиту
самодержавному
нашему царю. . .

Докато този опит за превръщане на руската химна в словослов на султана носи всичките недъзи на „даскалската поезия“, Чинтуловото стихотворение показва художествен усет, индивидуален дух и техническа ловкост в употребата на дактила, който в последния стих на строфите добива по-друг вид (/⏑ ⏑/). Характерно е началото с празнично-заклинателното обръщение към слънцето, което напомня народните песни. Това встъпление действува много по-внушително, отколкото издържания в конвенционален стил молитвен призив на Жуковски:

1. Ти, вечно пътниче,
ясно ми слънчице,
я се поспри!

2. Долу на земната
Твар сътворената,
Благословената,
Ти се съзри.

3. Виж колко радости,
Милост и благости
Нам бог е дал!

Без да достига вдъхновението на революционните си песни, Чинтулов въздава празнична прослава на народната победа над фанариотите.

Ако Юлиус Петерзен поставя химната между лирическото и драматическото начало в поезията,[2] то нашата анализа потвърждава неговите изводи. Химните на Чинтулов съчетават лирическа възбуда с драматично движение, отглас на волево изживяване на момента.

II

Срещу дръзкото и мъжественото в химната стои задушевната изповед в елегията. Докато в химните Чинтулов е понесен от патоса, в елегиите говори мека чувствителност, въздействието е незабележимо, вътрешно. Ораторските обръщения, поривът да се заговорят масите и да се влезе в личен досег с тях отстъпват на по-интимни душевни състояния, на мотиви, като отговарят на елегичния жанр — раздяла с майка, със скъп другар, патриотически възпоминания на славното българско минало при потиснато душевно състояние („Стара майка се прощава със сина си“, „Изпроводяк на едного българина из Одеса“, „Възпоминание“).

За първи път елегично изживяване срещаме у Паисий като романтично-патриотична носталгия и у Н. Бозвели като елегично-сатирично настроение. Но и при двамата елегията не е оформена като вид. Елегичното се излива ту в

---

[1] Цариградски вестник, г. VII, 9. VIII. 1858, № 391.
[2] J. Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung, Bd. I, Berlin, 1939, S. 124.

плач, ту в патриотическа тъжачка (мириолог), ту в по-интимни изповеди. При Н. Бозвели въздействуват гръцки и сръбски образци, идат внушения от плачовете на библейските пророци Еремия и Исай. Прибягва се до импровизация, без да се достига органическо оформяне. В поезията на Н. Геров и Д. Чинтулов, школували у руските романтици, намираме първите издържани образци на елегия.

Склонен към вътрешна съсредоточеност и мечтателност, Чинтулов вниква с усет в изкуството на руските елегици.

Руските ранни романтици, у които нашият поет се учи, следват голямата революция в европейската поезия от началото на XIX в. Те се стремят да скъсат с класическите традиции и да се възвърнат към праосновата на всяко истинско изкуство — вдъхновението и неговия искрен израз. И ако това се удава най-вече на Пушкин и Лермонтов, то не бива да се подценява творчеството на техните предходници — Жуковски и Батюшков. Предромантиците разработват с увлечение елегията и баладата. Просветлената елегичност е основен тон на поезията на Жуковски (срав. напр. „Воспоменание“ 1816 г.). По думите на Белински този поет „пръв в Русия изговаря с елегичен език жалбите на човека от живота“[1]. По-оригинален като творец, школувал у големите римски елегици Тибул и Проперц, Батюшков най-често разработва елегията и дружеското послание. Той отхвърля плачевното в елегията, както го изисква Сумароков, и внася в нея богатия психологически живот на човека. Той създава особен вид историческа елегия с преобладание на лирическия елемент — едно преходно явление между лирическо стихотворение и романтична поема („Умирающий Тасс“). По-късно Пушкин продължава тази традиция в своите исторически елегии „К Овидию“ и „Андрея Шенье“[2]. Батюшков утвърждава нови форми на стиха — свободния и четиристъпен ямб в елегията. Един от главните аргументи на руския поет в полза на така наречената „лека поезия“, т. е. всичко противоположно на „високите жанрове“ на класицизма, е благотворното въздействие на тези поетически видове върху езика. „Елегията и дружеското послание — пише Батюшков — изискват от поета максимална чистота на израза“[3].

Без да отхвърля личен тон и национално съдържание, Чинтулов изпитва внушения от романтичната чувствителност на Жуковски и Батюшков, води се по тяхната версификация, усвоява изискванията на литературния вид.

Устойчивите и силни натури не се сломяват при голяма болка, но избухват в оправдания, упреци, заплахи, неочаквани решения. Такава болка се изобразява в трагедия или в ода. Характерно е например, че Бозвели, един от начинателите на елегията у нас, с неговата непотушима енергия и решителност бързо преминава в своите импровизации от елегия към сатира. Всичко спокойно и съзерцателно на страданието е удавено в злъчен протест, в благородно негодуване, което стига до язвителност. Елегичното чувство се смесва с героични и патетични настроения. На Чинтулов са присъщи характерните за елегика тъжно-радостни настроения, които възникват едно след друго в светлосянката на спомена. Тъкмо тези смесени чувства, които не се пораждат в бурята на страстното възмущение или в афекта на страданието, но са се смекчили вследствие временно отдалечение от тяхната първопричина, определят вътрешния строй на елегията[4].

---

[1] В. Белинский, Полное собрание сочинении, изд. АН СССР, М., 1953—1959, т. 7, стр. 190.

[2] Срав. Белинский, Сочинения в прозе и стихах Константина Батюшкова.

[3] К. Н. Батюшков, Полное собрание стихотворении, М—Л, 1964, т. II, стр. 240—241.

[4] Теорията за смесените чувства за първи път е развита от Томас Абт в Betrachtungen über die Natur der Elegie (1762) и от М. Менделсон в писмата Uber die Empfindungen (1755), Gesammelte Schriften, I, Berlin, 1929, S. 41—123.

В „Стара майка се прощава със сина си“ ни завладява елегичното настроение с всичко спокойно-примирено и съзерцателно на мъката. Докато в химните Чинтулов говори от името на една общност в първо лице множествено число, тук прибягва към изповедта-монолог:

Прощавай, синко, много здраве, едничка рожбо на светът,
така съдбата нам направи син с майка да се разделят.

Пръв Найден Геров в „Плач от самотия“ (1841 г.) се опитва да обработи сроден мотив елегически, но изпада във фалшив тон и подражание на чужда метрическа схема. Здравият художествен инстинкт на Чинтулов го отвежда далеч над слабо развития в идейно и формално отношение пример, за да даде художествена завършеност при индивидуална концепция.

Просветлената скръб-примирение на майката завладява с нежните си преходи. Никакви изблици на афекти, никакво удивление, никакви ненадейни откло-
нения или поврати. Всички моменти на тая изповед са най-интимно свързани. Възбуденото движение на химната е отстъпило на приглушените тонове на елегията:

Това ли чаках аз от тебе, откак си още малък бил,
та сега в мойто старо време в път дълъг си ся наредил?

В простия разказ на майката с всичката наивност на съзерцание и език приливите на приглушена скръб (уплах за сина, страх от самотата, видение за смърт и гроб) се редуват с леки прояснения при мисълта за бъдещето на сина, при виденията на пролетта, за да нахлуят отново тъжните предчувствия, докато в края се стига до примирение. Ето един пример за специфичния елегичен ритъм на представите, които никнат плавно една след друга в душата:

Когато овците заблеят,
играят, тичат по поле;
когато птичките запеят
под синьо-ясното небе,
ще думам аз; ах, птички, овци,
и вий си имате деца,
при вас играят вашите рожби,
но мойта в чужда е страна!

Поетът се домогва до истинска елегическа субективност, за която немският естетик Й. Я. Якоби пише: елегикът вижда достатъчно наблизо, за да не търси нищо в далечината“[1]:

Душата ти не ще забрави
това, що ти хортувах аз.
Върви, носи си много здраве
и споменувай пак за нас.

В химните Чинтулов успява да придаде със сигурен езиков усет мъжественото, буйното и твърдото на духа. В елегиите риторично-патетичното отстъпва на музикално-съзерцателното. След петата сричка в първите четири строфи се долавя цезура, оная така въздействуваща пауза, която Хайне с тънкия усет на поет определя като „тайнствено поемане дъх от музата“:

Прощавай, синко,//много здраве. . .
Това ли чаках // аз от тебе. . .
Но мислиш ли ти,//рожбо мила. . .

Докато в химните поетът извисява бъдещето над робското настояще (темата за пробуждането от сън), предмет на елегията-послание „Изпроводяк на едного българина из Одеса“ (1846) е миналото, свидният спомен за родината, явил се в състояние на носталгия, налегнала душата:

[1] J. G. Jacobi, Über die Elegie (1774).

Ти тръгваш, друже наш любезний,
достигна тоз несносен час,
когато вече в път последний,
ний слушаме тук твоят глас.

Фърчи, фърчи, о друже, с радост,
Фърчи към родните страни;
развесели ти твойта младост
под милите нам планини.

В елегично умиление се редят светлите видения на родина и близки и помръкват при спомена за пагубното невежество на народа. Елегията увлича с всичко мелодично и меланхолно на стиха:

Небесна радост там живее
покрай студената вода;
там вятърът кога повее,
в сърца разлива веселба.

В тъжно-радостното елегично настроение се влива ободрителният тон на посланието-изпроводяк. Заричането за щастлив път и вярност към народа в края на стихотворението хвърля върху тежките нужди и неволи светло предчувствие, бодра и утешителна надежда:

Но там във бащини обятя,
кога те радост огради,
смисли, че общите ни братя
във мрак живеят и в мъгли.
И чакат те с нетърпение
небесний свят да ги огрей;
и в тях да светне просвещенье
И мракът тъмен да развей.

Такова съчетание на меланхолия и вяра при прояснение на елегичното настроение напомня живо не само посланията на руските поети (Жуковски, Батюшков, Пушкин[1]), но и поетическите послания на Н. Бозвели към Андрей Робовски.

Елегията „Възпоменание“ ни подсеща за множеството опити да се даде поетически израз на романтично-патриотичната носталгия при гледката на развалините на миналата слава. Познати още от Паисий, Бозвели и Раковски, тези настроения намират своето поетическо прояснение у Д. Чинтулов. Непосредственото изживяване придава оригинален отпечатък на творбата, разкрила патриотично-сантименталната мечтателност на времето. В подбора и обработката на мотива личат внушения от страна на Жуковски и Батюшков. Думата „воспоменание“ често се среща у двамата елегици. Жуковски преодолява заплашващото чувство за „увяхване на сърцето“ („средца увядание“) със спомените за миналото:

Прошли, прошли вы, дни очарованья,
подобных вам уж средцу не нажить.
Ваш след в одной тоске воспоменанья
(Воспоменанье, 1816)
Воспоменанье здесь унилое живет. . .
Все к размышлению здесь влечет невольно нас. . .
(Славянка, 1815)

Под въздействието на римския елегик Пропърц Батюшков признава в „Тень друга“ (1814):

Вся мысль моя была в воспоменанье
под небом сладостным отеческой земли.

---

[1] М. Арнаудов намира напр. вътрешно родство между елегията на Чинтулов и стихотворното послание на Жуковски „Узник к мотылку, влетевшему в темницу“ (Поети и герои на Възраждането, Бълг. писател, С. 1965, стр. 125).

Макар и недовършена, без да достига съвършенство на образците, елегията на нашия поет напомня по вътрешен строй историческите елегии на Жуковски и Батюшков с онова типично елегично настроение, при което душата на поета се чувствува смекчена и натъжена. Настъпило е някакво безразличие към непосредствено даденото, а изчезналото става действителност.

От такова настроение са създадени значителните елегии „Славянка" на Жуковски и „На развалинах замка в Швеции" (1814) на Батюшков.

Нашият поет също търси спокойствие на духа в спомена. Един от първите изследователи на Чинтулов, В. Пундев, изтъква с усет тази страна на неговата поетическа чувствителност: „Погледът му не е устремен само или предимно напред, в бъдещето, дори по-интересен е погледът му назад, към миналото. Над него споменът, „възпоменанието" има особена власт"[1].

Изпаднал в мрачно настроение („Къде и към кого да тръгна? Кой може да ме утеши?"), поетът не намира утеха в нищо, дори радостната природна картина не пробужда по-задушевно лично отношение към околния свят:

Навред там тихий вятър вее,
реката Янтра там шуми;
и славейчето сладко пее
и пътниците весели.
Мен само не развеселява
тази природна веселба,
но само ми възпоменава
за прадедните времена.

Отвърнал поглед от настоящето, Чинтулов се обръща към миналото, което говори на неговата душа с героичните спомени за „прадедните времена". Макар че развива подробно само лирическата част на елегията, без да довърши разказа си за съзерцаваните видения от миналото, поетът създава първия образец на историческа елегия в нашата литература.

И в трите елегии лиризмът изтича от живото чувство за човешките състояния и от способността то да бъде изказано в емоционална и музикална реч въпреки не особено звучните рими и борбата за овладяване на стила. И същевременно всичко съзерцателно при изображението отделя елегиите от чисто лирическите видове (песента, например), като внася епически елементи, които се усилват в историческата елегия „Возпоминание".

III

Потиснатото елегично съзерцание отстъпва в поемите на едно по-обективно изложение. Запазени са две поеми от Чинтулов „Двамата приятели" и „Патриот". М. Арнаудов и Кр. Генов приемат, че поемата „Двамата приятели" е създадена между 1850 и 1852 г. Н. Табаков отнася тази творба към 60-те години. Недовършената поема „Патриот" е написана през 1873 г. С тези свои произведения Чинтулов отговаря на една по-широка нужда между писателите от това време. Около 1852 г. П. Р. Славейков споделя с Хр. Палаузов замисъла си за голяма поема от народния живот, герой на която трябва да бъде Крали Марко[1]. Между 1853 и 1856 г. поетът започва „Самуилка", нахвърля под въздействието на „Мати Болгария" една поема за робството, пише „Певец към славяните преди тръгване на войска", разработва някои хайдушки песни (песента за Петко Габровчанин) и пр. Към 1854 г. Раковски е зает с първата редакция на „Горски пътник". През 1860 г. Григор Пърличев, вдъхновен от охридската народна песен на Кузман капитан, създава „Сердарят". Това смело домогване на много автори към по-

[1] В. Пундев, Добри Чинтулов, 1921, стр. 52.
[2] СбНУ, XX, Писма от П. Р. Славейков, стр. 31.

голяма композиция говори за възникнала необходимост да се превърне в поезия историческата действителност и личната преживелица.

При изостанала поетическа традиция и при отсъствие на съвършени образци Славейков не е в състояние да се справи със стила и техниката на поемата. Откъсите от ранните опити на поета в този литературен вид, публикувани от Соня Баева[1], сочат с изключение на „Певец към славяните преди тръгване на войска" неиздържана концепция, техническа и езикова неловкост. Поемата за Крали Марко представя обединение без вътрешна връзка на песни, маниерно стилизирани в народен дух. От друга страна, Славейков като лирик, дори по-късно, когато познава похватите на Пушкин и Лермонтов в лироепическите им поеми, не успява да осъществи едно по-широко епическо платно. Също така в прозата той не стига по-далеч от мемоара. Гр. Пърличев пише на гръцки и се отчуждава от развоя на националната ни литература. Единствен Раковски, без да е поет, се заема да осъществи в „Горски пътник" композицията на една по-обемиста епическа творба. като използува настроения и мотиви от драматичната поема на П. Суцос „Пътник" (1831) и от романтичния епос на Ал. Суцос „Скитникът" (1839), възникнал под влияние на Байроновия „Чайлд Харолд".

Всред тези произведения поемата на Чинтулов „Двамата приятели" може да се разглежда кото истинско начало на лироепическия стих у нас. Тя далеч надмогва първите опити на Н. Геров и П. Р. Славейков. Напечатана, поемата би била важен етап в развоя на литературните форми и на писмения език.

Голяма роля играе тук школуването у Пушкин. Към 1820 г. в Русия настъпва времето да бъде изоставена класицистичната поема във „висок стил", написана в александрини. Двамата главни представители на поезията тогава Жуковски и Батюшков чувствуват настоятелно нуждата от разработването на жанр, който да отговаря на новата чувствителност, но остават безсилни в своите домогвания. Макар и склонни към поемите на Тасо и Камоенс, те не могат да се освободят от класицистическото схващане за „големите родове" на поезията, а и сами нямат вътрешните предпоставки за този вид творчество. Батюшков достига най-много до историческата елегия като преходна форма към поемата.

Разцветът на руската поема предполага голямото дело на Пушкин. Двадесетгодишният автор на „Руслан и Людмила" (1820), създал между 1821 и 1824 г. големия цикъл романтични поеми, а по-късно и историческата поема „Полтава" (1828), дава основните черти на този вид, който бива обработван в руската литература в продължение на десетилетия.

Последователното прагматическо изложение на историческата тема в „Полтава", където историческият материал получава превес над индивидуално-психологическото, автобиографичните признания в „Руслан и Людмила", присъствието на автора с глас, интонация и поглед — всички тези особености на Пушкиновите поеми идат като внушения у нашия поет, сродяват го със стила и техниката на вида.

Мотивът на „Двамата приятели" — победата на цар Крум над самозабравилия се византийски император Никифор — е често разработван у нас. Героичният разказ на Паисий е последван от превода на Дойно Граматик през 1884 г. на „Pisma od Oruna i Nicefora" от далматинският поет Андрия Качич Миошич. Между 1843—1846 г. Н. Геров пише своето стихотворение за цар Гръм. Опити за разработка на същия баладно-исторически мотив прави и П. Р. Славейков в стихотворението „Първа здравица" (доста свободен превод на творбата на Миошич), а също в наброските към „Крумиада".

Макар и заета наготово от традицията, у Чинтулов фабулата представя интерес сама по себе си като предмет на въображението, подхранено от наблюдения.

---

[1] Соня Баева, ц. с., стр. 75—91.

За първи път в нашата възрожденска литература Чинтулов ни увежда по-отблизо в интимния процес на зараждането на своите произведения, в способността за създаване на поетически образи и развития. Той прибягва до лирическа биографска рамка, за да ни повери вътрешната история на своята творба. При вида на преславските развалини, тъй скъпи за неговата българска душа, поетът изпада в едно емоционално състояние, рязко разграничено спрямо обикновеното, всекидневно настроение:

И като гледам тез места,
макар да нямат те уста,
кръвта ми силно те вълнуват
и на душата ми хортуват. . .

Завладян от тази емоционална струя, той се откъсва от делнично и настояще, за да се унесе във видения на лица и събития, които добиват пластични очертания във въображението му. В спокойното и живо съзерцание на епика, той ни повярява своите вътрешни видения:

Като от коня си отседнах
спокойно тука се облегнах,
обърнах поглед аз навред,
изгледах всичкото наред.
Отде се мисли появиха,
та в мене всичко съживиха,
преминалото се яви
и ми душата съживи!

В сравнение с песенно-игривия разказ на Н. Геров „Цар Гръм“ или стилизираните в духа на народната песен опити на Славейков, които не издават значително поетическо вдъхновение, стъпката на Д. Чинтулов към епическо фабулиране, вътрешно погледнато, е твърде значителна. Докато поемата на Раковски представя низ от разсъждения, исторически спомени и сантиментални излияния, свързани само външно, тук имаме цялостно видение, движение на образи и сцени, осъзнати като органическо единство. С усет към стила и техниката на вида Чинтулов схваща, че поемата, за да поддържа интереса ни докрай, и то при ритмично-музикална реч, отбягва подробния разказ, като движи действието бързо напред. Без да допуска отслабване на настроението, без да внася уморителни и излишни отклонения, Чинтулов излага устремно и стегнато в духа на простонародното повествуване с неговия сочен и колоритен език основните моменти на събитието: мъката на цар Крум при напразните опити за мир, самозабравата на Никифор, молитвата на българския цар, народния поход, тържеството на гръцкия владетел, смутът в душата му при вестта за обкръжението, битката и победата на българите. Най-важното и вълнуващото тук са не личните отношения, чувства, конфликти, които биха намерили място в една лирическа поема или в един роман, а събитията, драматичният ход на войната, съдбоносна за българския народ. Най-силно се налагат картините на сражението като движение, пластика и звук:

Бръмчат унило тетивите,
пищят във въздуха стрелите,
ножовете навред лъщят,
тела човешки те сечат.
Пръхтенето на конете
и трясъкът на щитовете
разнасят се далеч в леса
и си възвръщат пак гласа.
Въздишания се тежки дигат
до сини небеса достигат,
земята силно се люлей,
кръвта човешка все се лей.

Като разчита на въображението си и има предвид прочутото описание на сражението в „Полтава“, Чинтулов съумява да извика жива представа за стреми-

телния пристъп и се домогва до внушително епическо изображение, непознато дотогава у нас.

Централно място в поемата държи разказът за героичния подвиг. Баладното в историческия мотив, което цели странното събитие, стечението на обстоятелствата, взема преднина в края на поемата. Чинтулов прибягва до символно-баладно видение на пируващите победители, които пият вино от черепа на сразения враг:

Когато българин пирува
и в радостта си тържествува,
със пълна чаша в ръце,
наздраве, братя, да рече.

Лиризмът на собствените преживявания избликва най-силно в биографската рамка на поемата, където Чинтулов ни поверява своето повдигнато настроение — неизбежен предвестник и двигател на творческите образи. И макар че разказът е схванат обективно, епически, с нагледност и пластика, той загатва тревогата, вълнението на самия поет. Екскурзията в света на историята е за Чинтулов повод да разкаже нещо и за себе си, да прикрие романтиката на собственото си сърце зад романтиката на историческите събития.

От съществено значение за българския начинател на лироепическия стих е и извършеното от Пушкин реформиране на стиха.[1] Руският поет освобождава поемата от дългите отегчителни стихове на предишното поколение писатели и налага лирическия четиристъпен ямб, използуван тогава от незначителни поети (Хераскова, например), като най-естествен език на подвижния разказ. Този гъвкав лирически размер, създал възможност за свободно движение на интонацията, подпомага Чинтулов да премине леко от разговорен лирико-ироничен тон към съкровен вътрешен трепет, от химнични призиви към динамиката на стремителния пристъп:

Поклонниче на Аполона
къде е писано в закона,
та толкоз рано излезна,
без да ме чакаш в път тръгна?
. . . . . .
Отде се мисли появиха,
та в мене всичко съживиха. . .
Кой тетиви на лък обтяга,
кой вранен коня чеше, стяга,
и клето му сърце трепти
кога да тръгне не търпи.
. . . . . .
Война, война непримирима
за бащината ни любима!
Война противо лютий враг
нечакан гостенин недраг!

Втората поема „Патриот“ с тематика от хайдушкия живот на Панайот Хитов остава недовършена. Размисли за робската участ на народа и сантиментални излияния сковават движението в поемата. Само встъплението свидетелствува за чисти съзерцания и за овладяна поетическа реч. Картините тук са дело на първични впечатления и не са изкуствено търсени, както у Раковски. За разлика от автора на „Горски пътник“, от когото е изпитал някои внушения, Чинтулов притежава романтично чувство за природата:

Откле слънцето заседна,
настана нощна тишина
и зад гората близоседна

---

[1] Срав. А. Слонимский, Мастерство Пушкина, М. 1963 с. 213; А. Н. Соколов, Очерки по историй русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, Изд. МУ, 1955, стр. 505.

погледна пълната луна. . .
Прохладен извор там извира
като на огън варево,
а сянка дългнеста простира
зелено буково дърво.

Докато в „Двамата приятели“ епическата тъкан се свързва с лирическо раздвижване, тук пресеква лиризмът, който трябва да придаде сърдечна топлота на описания или рефлексия.

*

Чинтулов не показва голяма зависимост от своите образци, безпомощност във въпросите на стила и техниката на жанровете. С усет към художественото слово и с творческо въображение той отлива своите изживявания в поетически форми, които отговарят на естествените му предразположения. Химна, елегия (с разновидности: елегия-послание и историческа елегия) и поема се разработват с усет към стила и композицията на тези литературни видове. Сравнително бедната метрическа картина (най-често вариации на четиристъпен ямб) не скрива онова, което Чинтулов притежава, за да постигне мярка и благозвучие в стиховете си: вътрешен ритъм и словесно-музикален слух. Ритъм и рима не се налагат насилствено, а са отзвук на самата поетическа мисъл.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЯТ В СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИ РАЗКАЗ

Михаил Василев

Съвременният български разказ в най-добрите си образци интерпретира жизнените явления от гледна точка на нравствените, политически и социални изисквания на социалистическото общество. Съвършено новаторската жизнена правда определя и социалистико-реалистичния характер на художествената правда на днешния разказ. Осъществяването на този стремеж е дело на самобитното участие на таланта, който при всички случаи се свързва със способността за наблюдение и с въображението на писателя. Някои твърдят, че талантът е мяра за художествената правда, която се постига чрез едно изображение, осъществено през призмата на личната точка на виждане на белетриста. Тъкмо този своеобразен ъгъл на възприемане на действителността позволява да направим някои сериозни изводи относно художественото овладяване на жизнените явления. За нас разказът е ценен не с буквалното възпроизвеждане на жизнените факти, а повече с умението да поднася явленията от живота в особена светлина, излъчвана от премислено и изстрадано отношение към хора, общество и действителност. Всеки опит да се пренебрегне талантът води до неразбиране същността и спецификата на художествената творба. Процесът на осъществяването на художествената правда е немислим без усилието на писателя да утвърди себе си, като открие своята тема, своето виждане за света и своя личен начин на художествен изказ. В този смисъл за нас личното оцветяване представлява път към намиране художествената правдивост на литературната творба. Реализирането на съвременния разказ би било невъзможно без присъствието в него на сложната истина за живота. Особено място в създаването на нашия съвременен разказ има Павел Вежинов. Темата за някои все още живи симптоми на егоизъм се явява за Вежинов — писателят и човекът, основна тема. В битката срещу самотността на човешката личност се подвизава Вежинов. Всъщност той започна като художник на обществената среда от миналото, сред която човек често губи връзката си с нея. Отделните факти на прекъсната хармония във взаимоотношението на личност и общество са основа за писателя, върху която той художествено реализира истинни драматични състояния.

Разказвачът Павел Вежинов е близък на читателя най-вече с желанието си винаги да поддържа чувството на доверие, на уважение към човека, на вяра в неговите сили. За писателя в живота винаги повече се създава, отколкото се унищожава.

Двадесет години след излизането на „Дни и вечери“ Вежинов отново е сред големия град — движи се по неговите улици, Наистина сега не се срещат момчета и момичета, обзети от грижата да намерят оскъдния лев за кино. Няма ги и някогашните собственици, които купуват младостта и изкуството. Градът е пречи-

стен и обновен. Слънцето обилно къпе улици, площади, хора и вещи. Но сенки от миналото са се запазили както в домовете на хората, така и в душите им. При здравия обществен климат се получават неочаквани аномалии, макар и частични, в растежа на младото поколение. Авторът, както винаги, и сега е овладян от жаждата да посочи явленията,които пречат на поезията на живота да проникне в прозата на делничното съществувание. Любим негов похват е кинематографичното построение на разказа. Отново се появява многоетажният дом. Без предишните увлечения по гротескни фигури и декоративни линии, белетристът „заснема“ с опростена изразителна рисунка един от най-младите обитатели на кооперативната сграда и две характерни състояния („Момчето с цигулката“). Изумително точно и силно заинтригуващо е възпроизведено онова състояние, в което изпада малкото момче по време на нападението върху случайния човек. У Вежинов блясва вроденият артистичен чар. Целият той се е превъплътил в малкото момче с цигулката. Младият цигулар се изправя в есенната вечер с готовността да следва повелята на по-големия от него — момчето с жестоки и светли очи. Тук действува страхът от самотата и изолираността. Детето търси приятел и е принудено да върши неща, за които не е пригодено. С каква точност в разказа се фиксира мигът преди обира. Та нали точно тогава момчето губи своята мисъл, своето чувство и търпи болезнена криза. С момчето се срещаме и по време на срещата с баща му в милиционерския участък. Интуицията на Вежинов подсказва, че с момента на припадъка, настъпил у малкия цигулар, трябва да приключи епизодът. Преди това писателят е уловил душевните състояния на героите (чрез размяна на погледите).

Чувствителното момче е силно засегнато от вида на бащата, по чието лице за първи път се е появила сълза. В художествения разрез на тези две състояния, Павел Вежинов умее, с познатата си динамика, да открои и една сцена, върху която духът на отделните герои оставя следи. Този маниер у Вежинов сега е достигнал голямо съвършенство. Безкрайно лаконично е предадена ежедневно повтарящата се сцена с обеда. С по няколко думи са обрисувани членовете на семейството на малкото момче. Писателското око открива и най-скритите струни в човешката душа и там със съчувствие и разбиране търси у всекиго първопричината и за добрите и за лошите действия.

В тези разкази Вежинов задълбочава умението си да вижда в трепването дори на един мускул по човешкото лице подтекста на духовния му живот. Описвайки това, писателят само привидно се отдръпва от повествованието. Всъщност той непрекъснато е изкушаван от желанието да внуши мисълта, че и в душата на отчуждения от обществото човек стои една опъната състрадателна струна, чийто звук рано или късно проплаква. И това поетично разбиране за човека е специфичния авторски белег на Вежинов; то е резултат не само от поетичния му натюрел, но и на социалистическо-хуманната му позиция. По силата на това разбиране авторът отхвърля самоизолацията на личността.

В сборника „Дъх на бадеми“ Вежинов още по-убедително използува формата на повествование, водено от самия герой. С това се разширяват възможностите на психологическата характеристика, а също така по-умело и пълноценно се разкрива душевното състояние на героя. „Лицето му беше много червено, очите също, но изобщо изглеждаше свеж и в добро настроение. За разлика от мен след пиене той винаги изглеждаше по-добре, кожата му се опъваше, в очите му се явяваше нещо като човешки блясък. Пък и изобщо като всички дребосъци той беше доста младолик за годините си, в косите му не можеше да види никакъв бял косъм. Едва миналия месец открих, че не дължи тоя успех само на здравата си балканска природа. От време на време той боядисваше сколуфите си с малка четчица и някаква черна мастилена течност.“

Много от моите усещания и разбирания авторът доверява на героите си. А понякога някои от героите направо се явяват негови двойници. Сходството между герои и автор се забелязва най-вече в присъствието на полемичните нотки. „Личицето ѝ поруменя, устните ѝ се посвиха и набъбнаха.

— Ти нищо не разбираш — отвърна тя с досада.

— Разбирам само, че ще удариш на камък. — отвърнах аз. — И не защото не иска. . . А защото го е страх да не се изложи. . . Според теб, и страхливецът ли е мъж?

Очите ѝ бляснаха ярко като звезди.

— Сега ще ти докажа противното — каза тя рязко. — Донеси телефона от хола.“

Героят-повествовател на Вежинов винаги внушава по-голяма истинност и убедителност на действието. „Спрях. Всичко в мене трепереше. Бавно отворих вратата и излязох на пътя. Огромна тишина, мрак. По шосетата бързо се отдалечаваха червените задни светлини на камиона. Болезнено се взирах в мрака вдясно от пътя, но нищо не виждах.“

Вежинов не обича да изневерява на привързаността си към остро драматичните ситуации. Принципът за саморазкриване на героя и обстановката важи с най-голяма сила и за разказа „Процесът“. Героинята непрекъснато прибягва до собствените си оценъчни характеристики: „И ме заряза на улицата. Изведнъж ми стана противно, идваше ми да изкрещя. В края на краищата толкова ли глупава ме смяташе, та да си играе с мен като с някаква дребна пионка? Едва сега ми стана ясно, че и предния път ме бе поканил само за да защити собствените си интереси.“

Нейният искрен глас изпълва страниците на повествованието: „Отде да знам, може би има нещо вродено злодейско и в мене. Но горкият Мечо наистина щеше да изпадне в тежко положение. Та той си нямаше нищо, горкият, освен това директорско място, за което Евгени казваше, че не го заслужавал.“

В разказите си „Процесът“ и „Бащата“ Вежинов е необичайно сдържан. Той с мъка се удържа да не произнесе присъдата. Все пак авторът успява да предостави инициативата в ръцете на читателя. В крайна сметка читателят има правото да се произнесе върху проблемата „бащи и деца“ и специално върху въпроса за примера на родителите; писателят само внимателно го насочва към истинското решение. Вежинов активизира въображението и възприятията на своите читатели. Те се включват в спора с родителите, изгубили здравото нравствено чувство. Любимата тема за примера на бащите е разработена с голяма суровост и откровение. В споменатите два разказа се проследява духовният облик на опиянения от служебното положение баща, забравил задълженията си към собствения си син. С тревога прозвучава истината, че всеки лишен от чувство за отговорност човек е фактически неспособен на приятелски, другарски и най-вече — на бащински чувства. Той не е способен да се съпротивлява на живеещите в него егоистични стремежи и гибелни разрушителни инстинкти. У подобен род хора изчезва духовното и, разбира се — съвестта. С образа на бащата Игнатов писателят не е целял да създаде гротесков образ. Той не се е ползувал от карикатурните възможности. Просто — искал е да очертае един съвременен човек, овладян от манията за лек живот. По този начин авторът демаскира своя герой и той се явява пред нас с пълнотата на моралното си падение. Не може да не припомним сцената от разказа „Процес“, в която бащата моли момичето да не се явява в съда, за да не го изложи служебно. Тук блясва цялата мерзост и нищожество на героя.

В зрелия си период на творческото развитие Вежинов се прощава с лекото, закачливо фейлетонно срещане с героите. Той все по-упорито търси начини за представяне на герои,които едновременно да събуждат и органичната омраза и не напълно декларираната обич на читателя. В това отношение авторът е спо-

лучил. Разказите „Бащата“, „Процесът“, „Рожденият ден на Захари“ са категорична присъда над нравствено-етичните сблъсъци, породени от егоизма, мерзостта и падението.

Многоликата и противоречива пълнота на живота присъствува в разказа „Дъх на бадеми“, който сполучливо е дал и заглавието на цял един белетристичен сборник. Този разказ се родее с художествено-документален филм, който има характер на остро публицистично и емоционално явление. Подобно на този род филми разказът на Вежинов едновременно притежава силна документална основа и отчетливо изявен авторов поглед върху съдбите. Отново се срещаме с познатата ни за Вежинов поривиста развълнуваност, неспокойна задъханост, страстно изявена мисъл, ускореното до краен предел движение на емоционалния ток. Но Вежинов се е отказал от присъщите на ранните му разкази фейлетонни навеи и похвати. Той вече не бърза да разсмива или пък да изобличава рязко. У него сега има по-голямо вникване в носителя на определено отрицателно явление.

Интересен момент в изкуството на Вежинов-разказвача представлява Жени. Като герой тя носи в себе си проблема за грубата намеса в човешкия живот, за прибързаните оценки, за неуважението към човешкото сърце, за подигравката с човешката любов. Жени се явява само в началото на разказа. Но самото въведение е типично вежиновско — с един разговор от фризьорския салон авторът е смогнал да улови нравствения дух на отделни кръгове от съвременната интелигенция. Неусетно се докосваме до емоционалния свят на идващите в салона жени, които имат високо положение в обществото, но са оплетени от клюки, интриги, себелюбие. Навлезли в една подобна среда, ние съвсем лесно възприемаме Вежиновия портрет на фризьорката Жени. Целият портрет е оцветен от приятно сливащи се цветови оттенъци. Хубавата жена с големи очи, с разкошната си коса и с цялата си фигура печели отначало симпатията на читателя. Тя носи в себе си обаянието и нежността на бадемовия цвят, цвят, носещ в себе си горчивината на ядката. С кинематографична релефност се открояват жестовете на героинята, които, подкрепени с вежиновски подбор на думите, допълват образа. У Жени се срещат презрението от самозабравилите се от благополучието жени и към мъжете, превърнали се в малки ухажьори.

В съгласие с избрания план на откритите контрасти са изградени образите на младата фризьорка Герда и влюбеният в нея полковник. В обрисуването на образа на Герда ние отново се срещаме с поетичното перо на Вежинов. Героинята, излъчваща непорочна хубост, светлина и тих повик за обич и доброта, ни става близка. Поетичното виждане на Вежинов ни е създало малко странния, непонятно мълчалив герой — полковника. Изкуството му тук не е в тънкото, аналитично изследване на душевността, не в детайлното изписване на образа; то е в точното движение на авторовата фантазия, която като кинокамера в опитни ръце ни показва описания свят, кара ни да влезем в траен контакт с него. Ние много малко знаем за полковника, но усещаме, че у него се крие нещо съвсем чисто, високо поетично и кристално благородно. В името на правилното възпитание на децата си полковникът не е напуснал своя дом. По-късно, пред опасността да изгуби момичето, което е най-скъпото в душата му, посяга на живота си. Разказът представлява кулминационната точка, която достига Вежиновата проза. Както „Дъх на бадеми“, така и целият сборник, имат подчертано критично отношение не към социално-икономическите и политически устои на времето, а определено към все още несъответствуващите на строя страни на човешките взаимоотношения. В това е особеният, войнствуващ, настъпателен, нравствено-етичен характер на Вежиновия разказ. Той е смел, честен, безкомпромисен.

Вежиновото писателско майсторство започва от личното откритие на онова ядро проблеми, откроени върху основните теми на епохата. Една такава постановка може да бъде защитена със сборника разкази „Сините пеперуди“. Как

би изглеждал бъдещият човек, ако се предотврати войната и напълно победи комунизмът в целия свят? Ето темата, която вълнува писателите.

Писателят, за разлика от свои съвременни колеги, не търси романтиката на научните открития. Той не „открива“ нови машини, нови планети, нови чудеса. Той взема наготово част от реквизита на съвременната научна фантастика. В центъра на своите разкази Вежинов поставя не техническите новости и прозрения, а нравствено-етичните проблеми на развитието на личността, нейната култура, нейната връзка с вековете. Спори с техницизма, примитивизма. Утвърждава историята на обществото като история на развитие на личността и най-вече на духовното у човека. Естетическото се представя като основа на развитие на човека („Сините пеперуди“). Писателят измисля цялата ситуация с гъсениците и пеперудите, за да докаже как лишеното от естетичност възприемане на света може да се сравни с недостига на витамини, тъй необходими на всеки жизнен организъм. В такива случаи се появява нравственият рахитизъм.

Разказът „Сините пеперуди“ играе роля на социална лаборатория, в която се разиграват разни варианти на темата какъв трябва да бъде човекът на космическия свят.

Белетристът категорично и страстно твърди, че у хората разумната и рационална природа трябва да съществува съвместно. Всичко това е изживяно и изстрадано от автора, станало е част от него. Най-сетне превърнало се е в художествена идея. През многообразието на фантастичния свят се прониква в самата сложна човешка действителност. Своеобразната Вежинова социална лаборатория изследва и проблема за смисъла и целта на човешкото съществувание („Когато си в лодката“): „Смисълът на човешкото съществувание е да се движим непрекъснато към нашите човешки цели, да преодоляваме по тоя път трудности и препятствия, да постигаме все нови и нови хоризонти, вечно да търсим. А да достигнем бързо Обетована земя, да се настаним завинаги в нея като в рая на християните, да берем без труд плодовете на нейното изобилие, да получаваме, без да даваме — това е все едно да се самоунищожим като човеци.“

В тази своя, добре композирана новела Вежинов рисува бъдещето комунистическо общество, което също ще има свои проблеми и конфликти. За писателя човешкият морал е както обективна категория, съобразена със законите на човешкото развитие, така и чисто субективна категория, която често приема безсъзнателна форма. Нравственото чувство, моралните навици не се натрапват, те се проявяват във формата на онова, което по-скоро е интуитивно, едва загатнато. На този морален човек е отредено непрекъснато да си поставя цели по пътя, на който ще преодолява много и различни трудности. Напълно правилно един от рецензентите пише, че Вежинов участвува в семейството на съвременните фантасти с индивидуалния си подход към проблемите на бъдещия човек, със свои лични възгледи. С най-новите си разкази Вежинов отново, както в романа „Звездите над нас“, се опитва да разгледа човека като част от космоса. Около тази мисъл възниква и етико-естетичният център на Вежиновия разказ. Самият подбор на жизнения материал и разположението на подробностите с оглед на споменатата философска позиция определят и открито оценъчната позиция на белетриста. Той се явява пред нас с образа на жизнедеятелния, борещ се човек. Неговото цялостно отношение към природата, обществото и към самия себе си, пронизва цялото повествование. Авторът със своя дух и с цялото си същество се стреми да издигне човека до мащабите на космоса. По този път белетристът желае да помага и служи на човека. В тази философско-хуманна позиция съзираме и социалистическо-реалистичната стойност на последните му разкази.

Социалистическо-реалистичният метод се проявява в авторовата точка на виждане, по силата на която вместо смъртта, маската, абстрактното същество в центъра застава активният, обществено заангажиран човек. Социалистическият

реализъм придава целенасоченост на авторовата мисъл за победата на вечно изменящия се човек във вечно променящата се действителност.

Вежинов утвърждава комунистическото общество като възможност за пълноценна изява на човека, който запазва близостта си до природата и в същото време осъществява научно-техническата революция.

Търсенето на художествената правда включва в себе си свободната изява на авторовата личност. Напразно буржоазните литератори се мъчат да пропагандират като художествена безпристрастност отсъствието на авторското отношение към изобразяваното. Образът на автора намира своето място на страниците на отделната творба. При повечето случаи е по-правилно да говорим за определен израз на авторово присъствие. В това отношение Йордан Радичков е интересен творец. Той е подчертано духовен автор. В неговата душа си дават среща и емоционалното и рационално преосмисляне на света; всичко оттук излиза преобразено и носи печата на личността му. Разказите му добиват интелектуално асоциативна природа, която не изключва богатия лиризъм. Този лиризъм извира от любвеобилното му сърце, което непрекъснато бие за хората. В една от по-късните си книги авторът направо ще признае: „Излезе старият циганин пред катуна, видя черните и мръсни деца в локвата и възкликна от умиление: „Лебеди мои“ Много правилно някои от критиците отбелязват йовковската замисленост и благия хуманизъм на ранния Радичков. Наистина авторът обича хората и в случаите, когато у тях доминира отрицателното. Това не прави Радичков хрисим. Не го лишава от непримиримост срещу злото. У него има нещо, което се родее с прочутата Елин Пелинова търпимост към хората. Радичков, по примера на Елин Пелин, не бърза с категоричните присъди над човешките постъпки. Той уважава и повика на човешката плът. Радичков вярва, че всеки човек е един малък космос, в който има редица странни неща. За него човекът е част от пълния с толкова чудеса живот. Самият автор непрекъснато преоткрива хилядите малки неща. Той се радва от сърце на тях. От дребните незабележими прояви на хората се ражда живото дихание на живота. С ярките си жизнерадостни вълнения Радичков присъствува и като герой в своите разкази. Разказите му одухотворяват материалното и материализират духовното. Посредством овладяването на цветовете и звуците той изявява поетичната си натура. Авторът търси сродни души и ги открива в селяните, които за него се сливат с родния пейзаж, с трепета на листата, с изгревите и залезите. Този съвременен селянин превръща собствената си къща в наблюдателница, от която се удивлява на света. В неговата моделировка белетристът напълно избягва описанието. Той извлича от опита онова, което е по-значително. По този начин емоционалността е облъхана от естествена интелектуална струя. Нейният произход ще обясним с авторовото пристрастие към наблюдението и желанието за активно вмешателство в живота.

С първите две книги се изчерпва и светът на Радичковите хармонични и уравновесени герои. Художникът достига нова вълна в собственото си развитие. Той започна да търси по-широк психологически кръг от настроения и преживявания. Това най-напред се ознаменува с книгата „Обърнато небе“. Авторът се ориентира към по-свободното третиране на формите на живот. Неговият разказ се раздели със строгата класическа композиционна уравновесеност, за да освободи място на по-условните художнически решения. Разказът „Вятърът на спокойствието“ е рожба на това обогатено белетристично виждане. Асоциативният метод и потокът на съзнанието се използуват, за да се покаже как се формира връзката между личност и среда. Радичков се домогва до голямата проза, която винаги вижда в търсенето на човешкия дух осъществяването на човешкия живот. Неговият герой „Старецът Филип“ има за опорна точка спомените. От тях той върви към настоящето и бъдещето. С този разказ Радичков постави въпроса за превръщането на малкия белетристичен жанр в пълноценна форма, способна да

носи определено мисловно напрежение. Писателят търси многозначността на събитията и човешките явления. Радичковата естетика се гради на пиетета към човека, способен да осъществи пътуване към себе си, с оглед на личното осмисляне на собствената жизнена цел.

Радичков все повече желае да навлезе в невидимите ходове на човешката душа. Импресионистичната живопис се отдръпва. В първите му разкази чувството вае един съвършено прост и ярък свят. Но след „Вятъра на спокойствието" неговият сетивен рисунък е вече по-условен, по-абстрактен и по-правдив. Радичковите герои посредством спомена се мъчат да развържат възела на времето. Авторът разчита кардиограмата на сложния мисловен ход. Онова, което е отвлечено и абстрактно, тук получава сетивен изказ. След Елин Пелин и Йовков, Радичков продължава да търси и изследва най-дълбоките преживявания на селянина. Неговият разказ се разделя с битоописанието. Той се доближава до вибрацията на ежедневието. Авторът сам твърди, че писателят трябва да бъде не само свидетел, но и действуващо лице. Разказвачът от това разбиране изгражда своята естетическа позиция. В „Обърнато небе" и „Горещо пладне" той по-малко ще търси поетичната изява. От гледището, че мисълта движи живота, авторът ще се намесва в повествованието. Той ще подлага явленията и хората на известно преобразуване, ще прибягва до свои конструкции, които не само ще са съобразени със законите на жизнената реалност, но и ще носят със себе си основната, съобразена с човешкия прогрес авторова концепция. Позицията на Радичков е позиция на активно действуващо лице. Радичков, за разлика от много автори, не се явява в ролята на човек, който изкусно изобразява хората и събитията. Обратно — белетристът се явява като творец на умело пресъздаден реален живот. Радичков така построява своя образ, че на базата на сетивната непосредственост осъществява проникване в съзнанието на героя си, търсещ чрез размисъл да разбере живота. Радичков се съревновава с природата по отношение на създаването на нови форми. На основата на жизнения опит измисля съвършено нови неща, в които се усеща ритъмът на всекидневието. Като истински художник освобождава разказа си от описателността, за да даде преднина на търсенията на човешкия дух, който се мъчи на трансформира прекалено установения в строги заковани рамки бит. Радичков воюва за човешки живот без битово издребняване, което води до овеществяването на самия човек. Човекът често се поглъща от бита. А всъщност самият той трябва да очовечава предметите. За това се бори разказвачът. За него събитието е повод за разузнаването и намирането на определен тип човешко поведение. Съвсем основателно критиката отбеляза как Радичковите размисли са плод на изстрадано съзерцание на жизнените факти. Радичков непрекъснато мени своята точка на виждане. Той поднесе истинска изненада със сборниците разкази „Свирепо настроение" и „Водолей". Но всъщност авторът още в първите си книги загатна за своя хумористично устроен ум. Мнозина забелязаха, че Радичковият лиризъм няма нищо общо с напевно монотонната поезия. Радичковият лиризъм има за свой извор напрегнатата дейност на човешкия интелект. Лиризмът се оцветява от мисъл, която е пронизана от ироничен заряд. Тук играе роля прословутата българска трезвост, скептичност, непредубеденост, исконна привързаност към истината. А нейният път минава през определеното преодоляване на комичните страни на живота. Патосът на Радичковия разказ блика от осмислянето на жизнения опит, в който се осъществява впрочем пълната изява на човека. Човекът е склонен към душевна статика. На нея се дължат и редица комични положения, в които изпада живеещият в необикновеното динамично време човек. Липсата на душевна и хуманистична култура също води до деформация на нашия съвременник. Радичков му припомня някогашното село Черкаски с неговите диви, странни, но силни хора. Те ни привличат с наивността си, с дързостта си, с любовта си към човешкото съществуване. Те са далечни

потомци на Вазовите чичовци. Авторът познава както техните скрити мисли, така и мъдростта на битието им. Но тяхното сериозно поведение е в дисонанс с ускорения ход на времето. Това ги прави комични. Собственият им духовен застой се явява и първоизточник на онова, което авторът нарича верблюд. Макар да се отнася към тях с весело умиление, авторът все пак ги подлага на ироничен прицел. От тази разгърната между полюсите на веселия смях и осъзнатата хапливост позиция се изгражда почиващият на странно преплитане на анекдот с условната форма на изображение разказ. Анекдотът прераства в притча, която с предимствата на простата конкретна фабулност представя идеята по един занимателен начин.

В нравствения максимализъм на Радичков доминира социалистическо-хуманистичното разбиране на човека и морала. Често разказът-притча се основава на парадокс. Това не е случайно, защото е продиктувано от своеобразен контакт с хора, изгубили своята индивидуалност. Всъщност тези носители на верблюдното начало нямат собствени лица. Те единствено се подвизават в маскиран вид. Тяхната жизнедеятелност протича в сферата на еднообразен маски-бал, в който понякога се стига до неоправдани жестокости. Насмешката е тази сила, която помага на автора да се дистанцира от героите. Тя сама по себе си представлява здрав, искрящ от обич към човека смях. Авторът с търпение, с разбиране, с умерена хумористична настъпателност изобразява човешките слабости. Радичков и за „свирепите“ неща пише със самообладание, без пристъп на ярост. Радичковите притчи не обобщават изцяло човека. Те са пряко адресирани към хора, непреодоляли в себе си сенките на недалечното минало. От висотата на естетическия си идеал авторът воюва срещу все още срещаното обезличаване на човека. Радичковото навлизане сред духовната изостаналост, проектирана на селски фон, завършва с утвърждаване на съвременността, в унисон с която трябва да се строи нравственият свят на човешката личност.

И при Хайтов отново ще срещнем своеобразно връщане към света на дивото, което в никакъв случай не е тъждествено с примитивно-изостаналото, духовно-убогото. За писателя дивото се явява в своя първичен жизнен и суров вид на проявление.

Сборникът „Диви разкази“ представлява своеобразен литературен запис на разказите на стари родопчани. Хайтов придава на своя разказ една съвсем първична естественост. С това не подценяваме автора, а само изтъкваме склонността му към постигане на максимално езиково правдоподобие. Хайтов използува словото не само в изобразителните му функции, но и в изразителната му стихия. Неговият разказвач така пресъздава историята, че внушава представата за определени хора с оформено поведение. Старите майстори на разказа изключително наблягаха на развръзката на събитията, в които протича човешката съдба. Нещо подобно имаме и у Хайтов. Само с тази разлика, че краят на неговия разказ е по-скоро сентенция, почерпена от премисленото житие-битие, отколкото представен завършек на една случка. Последователното вникване във финалните редове на най-представителните разкази ще ни даде представа за възможностите на Хайтов като характеролог: „Пък оная ми си даде двете лири и всичко там, каквото беше казала. . . Много жени съм влачил, ама тая, агов, се окачи на сърцето ми, ербап жена, където да я побараш — жена и артисва.

. . . Още я помня и съжалявам. Ама нали ти казах: едно е да ти се иска, друго е да можеш, а пък е трето и четвърто — да го направиш.“

Онези диви времена са изпълнени с особен род достойнство, подчертавано великолепно от качествата на мъжете с твърд и ярък характер. В мъжествеността се вижда критерият за ценността на човешката личност. А самата мъжественост се изразява в съзнателно-волевото устояване на определени, макар и прости жиз-

нени цели и задължения. Мъжките времена предполагат пълноценното изявяване на любовта. „. . . Сега действувам.

Меракът ми е да преминат един ден всичките мъже край мене и да ги видя всичките накичени със здравец — като Юмера.

Тогава и греховете ми ще се простят, и сърцето ми ще се отпусне.“

А краят на разказа „Дервишово семе“ отново ни отвежда към мъжкия свят, в който има болка, мъка, но не и злоба и безсилие. Наистина — мъжкото е синоним на мъжествено страдание, на себеотрицанието и на душевното благородство. Каква постоянност, каква воля и човечност притежава този помак: „Мисля си понякога: мъчи се той, мъчим се и ние, защо не му отворя аз адовата порта, на която вече втора година вече хлопа? Няма да го душа, нито да го давя: оставя ли го на студено две-три нощи и ще свърши. Тъй си мисля, но опре ли да я свърша, видя ли очите на Силвина, вперени в мене — отпущам му края и хващам гората сухи дърва за Руфатя да бера. . .

На това кръстопътче тъпча и не виждам накъде да хвана. Ако ти можеш да ми кажеш — кажи, ако ли не — помагай да качим дървата на магарето и да вървя, че оня кърджалия е затракал вече зъбите и чака.“

Всеки герой носи определена жизненост и философия. Самите разкази дават представа за моралния кодекс на истинските мъжки времена: „Кирчо, заминавам си в село. Дърветата, Кирчо, се пресаждат и пренасят, докато са млади. Ти ме доведе в града, насади ме, дето се вика, на стари години, ала коренче си нямам, сине. Корена ми е в село, та отивам да си го намеря, инак ще завехна, ще изсъхна и ще влезна в гроба с отворени очи.

Прощавай, сине, и не ме търси.

Аз ще цепя за Широка лъка, а ти. . . ти карай за Багдад.“

Разказът „Под свирката на локомотива“, подобно на поема, завършва с особена поанта: „Пак се чува локомотивната свирка, само че не тъй силно, като да е пред вратата, а е гарирал изглежда зад баира и чака да си свършим спора с моята баба: как ще се развива човекът далече от природата?“

В търсене отговора на поставения въпрос се крие и основният закон на всяко време, което задължава своите хора да се съревновават с природата по ръста и мащабите на творческата изобретателност. Човекът на новото, технизирано време трябва да държи сметка за природата. Тук е и ключът за разбиране смисъла на Хайтовото пребиваване сред далечните мъжки времена. Това се налага от потребността на човешкото развитие. Връщането назад не означава откъсване от социалистическата реалност. Напротив, Хайтов забелязва като причина за бавния процес на душевното преустройство прекъснатата приемствена връзка с най-хубавото от душевните прояви на хората от предишните времена.

Новото у Хайтов е, че той по-малко наслагва пластични описания в житейските истории, а ги показва като неща, приели характера на част от душевния опит.

Върху проблема за смисъла на човешкото битие, израства монолитно цялостният сборник разкази „Корени“ на Васил Попов. Предпоставките за тяхното написване ще открием в процеса на засилената урбанизация и индустриализация. Много села изчезват, а други се преустройват в селища от градски тип. При това преустройство стои въпросът за връзките на човека със земята. За да отговори на въпроса Васил Попов избира за свои герои хора, навлезли в късната есен на живота. През техния поглед разглежда някои вечни истини. На първо място тези превърнали се в силуети старци и баби говорят с езика на правдата на живота, изискващ от човека да се държи здраво на своя родословен корен. Прави силно впечатление конструктивният похват на автора. При него винаги първо възниква идеята, за нейното доказване се търсят ситуации, необходими за моделиране на човешките характери в живота. Много малко изваяни с познатия жи-

вописен маниер образи на герои ще срещнем на страниците на сборника „Корени“. Отсъствува плътното релефно изобразяване на човешките характери. Затова употребяваме термина „човешки фигури“. Авторът нарочно си конструира модел на една действителност, сред която се движат хора, които по-скоро приличат на шахматни фигури. Всяка от тях трябва да извърши определен скок. Всъщност проследяването на тази игра дава представа за различните форми на човешко поведение. Съвременната селска действителност е изходна база за сериозните философски размисли, които се реализират в разкази с примитивна сюжетност. Самият автор умозрително, като при шах, разполага своите герои. Разказите на Васил Попов, с рационалната си обмисленост, наподобяват решаването на дадена теорема. Книгата в своята съвкупност представлява една конструирана апология, която цели да защити правдивостта на определена мисъл.

Сред един твърде условен, алегоричен декор Васил Попов показва своите герои в сферата на съмнението и търсенето. Техният душевен живот е раздвоен и е пропит с меланхолична тъга. Сенките на частнособственическото минало живеят в съзнанието на някои от тях. Жегалът от разказа „Трите варела“ е изцяло потопен в близкото минало. Той сам си създава свой мит. По този начин някои други герои, като баба Неделя, съществуват в един призрачен, митичен свят. От това — дошло с годините — митологизиране на реалността се ражда и своеобразният, основан на действителни факти и на символни обобщения разказ. В неговите граници протича откриването на истините. Една от тях се свързва със смъртта. Смъртта разтърсва човека. Кара го сам да потърси човешкото в себе си. В търсенето всеки герой участвува с опита на годините и със цялостното си разбиране на живота: „Неделя излезе на сайванта, как светнаха със страшна сила вечно младите ѝ, зелени очи. Тя събра всичкия си глас и изпя, да я чуят хората на двора:

— Хай, честито ви, хора. Роди се момче.“

Цитатът е взет от последния разказ на сборника „Корени“. Сякаш целият разказ е написан, за да прозвучи възхвалата на живота, победител над смъртта. Авторът очертава границите на човешкия живот и внимателно се спира на неговото начало и на неговия край. Васил Попов философски осмисля проблемите на смъртта и живота и връзката, която намира между смъртта и раждането на детето. Това е радостно и своеобразно утвърждаване на вечното обновление на земята.

Разсъдъчната проза на Васил Попов по чисто конструктивен начин пристъпва към действителността.

Съвременният български разказ бележи тенденция към рентгеново, ако може да се изразим така, изследване на човешката психика. По-точно, свидетели сме на една своеобразна рентгеноскопия на човешкото съзнание. Понякога героят сам „заснема“ сложната картина на собственото си съзнание. Това обикновено се наблюдава при душевно раздвоени хора. На подобна личност, заела се с визиране на портрета на собствения си двойник, се спира Георги Марков (сборникът „Портретът на моя двойник“). Георги Марков умело избира играта на покер като условен декор, на който протича и самото действие. Съзнанието на героя наподобява малък екран, върху който оживяват епизоди, фигури и размисли. В случая на този екран се заснема портретът на собствения двойник. Постепенно се изковава едно второ „аз“, което въплъщава човешкото лицемерие, кариеризма, егоцентризма и така нататък. Това съвършено ново лице се явява като резултат от замяната на живота с една игра: „Разбери онова,което аз отдавна съм разбрал. Всичко това е игра. Играй я, но помни, че е игра. Ще ти бъде забавно, интересно и с нищо няма да те ангажира. И не трябва да се вълнуваш.“

Социалните условия за разрушаване на личността са ликвидирани в нашата действителност. Но за дълго и не винаги индивидуалният начин на съществуване

не отговаря на новата организация на социално битие. Мнозина и в новата обществена действителност продължават да живеят по принципа на хазартната игра, в процеса на която губят очертанията на своята индивидуалност. Постепенно взема надмощие двойникът, у когото естествените човешки чувства се явяват в своя първичен вид. Липсата на здраво нравствено волево чувство води до разпадане на личността. Авторът настойчиво се проявява като режисьор, който заставя героят да възпроизвежда покорно образа на своя двойник.

Особен дял във формирането на съвременния разказ се пада на Камен Калчев. Освен с качествата си на романист той изведнъж се наложи и с майсторството си на разказвач. Камен Калчев отвоюва за себе си голям периметър от територията на съвременния разказ. Той създаде цикъла „Софийски разкази", които в своята цялостност представляват сериозна защита на прастарата теза „Малкият човек и социалната революция". При социализма човек влиза в нови, още по-сложни връзки със заобикалящата го среда. Тяхното проучване, анализиране и направляване определя и сходството на повествованието със сериозното социологично изследване. Тъкмо в тази насока са и творбите на Камен Калчев. През последните десет години той придоби по-мъдър, по-аналитичен поглед. След тази сигурна изява Камен Калчев реши да погледне на социалистическата революция през очите на своя герой Драган Мицков. Героят на Камен Калчев, със своя собствена лексика, с добродушие, със строго личен начин на мислене, разказва за първите години на народната власт. Като на екран се редят правдиво описаните епизоди. Оживяват дните на свободата, на отприщената народна енергия. Довчерашните, незачитани от никой хора имат власт в ръцете си. Поверено им оръжие повишава самочувствието им. Но им носи и редица неприятности. Тези, третирани в миналото едва ли не като вещи хора, напускат тихите канцелярии, схлупените работилнички и т. н. Те завладяват улицата, клубовете, площадите. Правят бригади в помощ на селото. Същите тези хора извършват национализацията. От тях излизат и първите директори на фабриките. Други започват да ръководят кръжоци. Трети изоставят селото и се преселват в столицата. Сред шеметния водовъртеж на събитията е и пощенският раздавач Драган Мицков. Той е участник в тях, ръководител на кръжок и пазител на морала. Героят е изтласкан на нови позиции от революцията. Тя му предоставя широки права. Но той, с малките си възможности, не е в състояние да изпълни новите функции. В желанието да се възползува от тях той проявява и съответна доза дребна пресметливост. Драган Мицков се мъчи да не изостане от своя упорит баджанак, за който социализмът е средство за уреждане на собственото му благополучие. Подобен е и случаят с бившия директор на фабриката Зафиров, у когото заговорва с пълен глас частнособственическа селска кръв. Но у Драган Мицков здравото чувство винаги взема връх. В съгласие с него героят определя и своето поведение: „После се позавъртя и погледна към Автобиографията ми с намерение да ме подкачи за нея и за месокомбината, за да ми помогне може би, ала аз не му се поддадох, взел друго решение—да си гледам работата, която знаех и разбирах, и да не се бъркам там, дето не ми е мястото.

Казах му да седне и да пази тишина, за да не събуди спящото, което сега набираше силите си за утрешния ден.

Приближих се още повече до плетеното кошче, защото бебето вече мъркаше, свалило тензухената си покривка, и наведох се да го видя, като му се усмихвах, забравил лошите си мисли.

Старините ми вече бяха настъпили. . ."

Авторът изследва неподготвеността на малкия човек да влезе в съзвучие с огромното изменение на външния свят. За да извърши човек дела в полза на обществото трябва да придобие големи познания, благородство и душевна култура. Около тази скрита в нравствено-етичния подтекст мисъл се изгражда и цикълът

„Софийски разкази“. Героят, довчерашният малък човек Драган Мицков, е ликвидирал с марионетъчното съществуване. Постепенно той усвоява моралните навици, необходими му за равноправно участие в обществото. А човечният хумор, извиращ от добросърдечието на героя, пренатоварил се със задачи, служи за внимателното разграничаване на автора от героя. Това дистанциране е оправдано от успешно реалиизрания замисъл, търсещ образа на възродения, макар и по-бавно променящ се някогашен малък човек. От този ъгъл на виждане излиза Камен Калчев. Той държи сметка за сложността на моралните терзания. Разказвачът разкрива процеса на обновлението на някогашния малък човек.

Разказите на Павел Вежинов, Йордан Радичков, Николай Хайтов, Васил Попов, Георги Марков, Камен Калчев представят възможност да придобием една по-обобщена представа за съвременния повествовател. Колкото и да са различни отделните разкази, те все пак имат в себе си редица общи моменти, които се откриват в утвърждаването на нравствено-чистия и интелектуално зрял човек. Съвременният български разказвач гледа на човека като на малка самостоятелна планета. Нейното изучаване е във фокуса на вниманието му. Съвременният нов човек е в процес на създаване. Цялата съвкупност от трудности, свързани с интелектуалното и нравствено изграждане на човешката личност не е чужда на българския разказ. За съвременния етап в развитието на социалистическата общност голямо значение има въпросът за самосъзнанието и самовъзпитанието на личността. Около тази мисъл възниква и основното художествено-идейно ядро на съвременния български разказ. Неговите създатели не се задоволяват с описване на познатите случки, с изписване на красиви картини. Те са обзети от желанието да уловят скритата същност на явленията. Оттук изострената сетивност, обогатената наблюдателност, повишените им познания за човека, активната им гражданска и хуманистична позиция. Съвременният български разказ не се изчерпва с любвеобилните описания на хора и събития. Не, той все повече крие в себе си концепции за човека и живота му. Това всъщност е голяма победа на българския разказ.

Успехът му беше главно в битово-психологическото пресъздаване формите на ежедневното битие. Сега в българския разказ героят постепенно се освобождава от прекалената му предишна приземеност и от дребното битово обкръжение. Новото не трябва да остава само в кръга на политическите и социални свободи на освободения човек. Социализмът трябва да навлезе в душевността му и в начина на живот. А социализмът и изобщо времето на грандиозната научно-техническа революция, поставя задачата да се преодолее душевната статика от страна на обикновения човек. Той трябва да има мащабност в собствената си дейност. Мащабите на времето трябва да бъдат и мащаби на всеки един човек в обществото Ето основният проблем, върху който се осъществява и съдържанието на българския разказ. Решението на проблема се търси в създадената обстановка всеки един човек да чувствува своята значимост. В тази насока се осмисля и разглеждането на човека, от когото се иска повишена интелектуалност, тъй необходима за съзнателното участие в живота на високо развитата социалистическа общност. Тази трактовка има войнствуващ социалистико-реалистичен характер. След като обнови пейзажа и създаде ново общество, човекът извършва реконструкция на собствената си личност. Сега сме в период на едно особено плодотворно пътуване на личността към себе си. Това пътуване се явява задължителна предпоставка за по-нататъшното овладяване на действителността. Почитателите на идеалния, съобразен с учебниците по етика положителен герой не са доволни от споменатите автори. За тях те едва ли не правят крачка назад към критическия реализъм. Но в безкомпромисното преодоляване на работата с готови въпроси и готови решения се проявява и достойнството на българския повествовател. Той оставя често повествованието на героя, който ни представя останалите пер-

сонажи и коментира действието. Повествователят се стреми да разкрие епохата чрез дълбокото лично вътрешно отношение на съвременника към нея. Оттук и интересът към моралните проблеми и желанието да се пресъздаде светоусещането на съвременния човек. Често, с оглед на това как вижда и как разбира самият герой живота се пресъздава и събитието. Този похват се използува различно от българските разказвачи. По начало външното отстранение на автора е маска. Цялата инструментовка на произведението, разположението на героите, вътрешната връзка на сцените — всичко е подчинено на задачата да се наведат читателите към определен нравствен извод. Тази маска е най-видима в разказите на Вежинов. Във всеки епитет, във всяко сравнение, във всеки детайл се усеща присъствието на привидно изчезналия автор. Вежинов укротява поетичната си природа. Той не бърза с оценката. Повече се интересува от душевния живот на своите герои и най-вече от вътрешните сили, които намират израз в действието. Изследователският замисъл отрежда преднина на героя.

При някои автори споменатата маска не се забелязва. Имаме предвид Хайтов. Събитията и предметния свят на неговите разкази са изцяло видяни през погледа на героя. Всеки детайл от разказите му говори за душевното състояние на героя. При Хайтов и Камен Калчев авторът-повествовател се разтваря в структурата на художествената творба и вместо това започва да звучи гласът на героя. Така изчезва до голяма степен собствената оценъчна авторова характеристика и на нейно място остава образно-изразителната характеристика. Хайтов и Камен Калчев успяват да се включат в атмосферата на състоянията, в които се намират героите. Хайтов отправя читателите към мъжествени, към благородни хора. Повествователят се разкрива в образа на човек, влюбен в хората, готови винаги да се притекат на помощ. Авторовото присъствие проличава в предоставянето на определени отношения към героите. Иска ни се да приповторим истината, че разказът, написан от първо лице, представлява сюжетна постройка, която кондензира в себе си направляващата авторова воля. Обикновено авторът се проявява като свидетел, който иска точно да изложи събитията. Но като всеки свидетел не е равнодушен към наблюдаваните събития. За това ни говорят последните разкази на Хайтов и Камен Калчев. Тези двама автори можем да ги оприличим на режисьори, които със започване спектакъла умират в героите.Събитията, вещите, предметите, хората сами говорят за себе си. Но те, както някои казват, носят в себе си частица от режисьорския замисъл. Не винаги този режисьор е невидим. Има случаи, когато той открито дирижира поведението на героите (Васил Попов, Георги Марков). Този маниер се оправдава от прекалената заинтересованост от показване на една идея, която измества на заден план стремежа към подробното рисуване на индивидуалния характер. Конкретният, детайлизиран в психологическо отношение образ на повествователя привлича нашето внимание. Но такава представа може да се получи въз основа на анализа на отделните разкази, които ние направихме. За да получим обобщен образ на повествователя, ние ще използуваме пренебрегнатата практика на ретуширане на героя. Пред нас е един умен майстор-разказвач, за когото човекът е уравнение с много неизвестни. Този повествовател е чужд на обгърнатия в патетичен ореол герой. Обратно — повествователят ни показва как постепенно в нашето ежедневие се изразява нравственият потенциал на човека. Съвременният български разказвач помага на своите читатели да търсят и намират благородството, душевната щедрост, лицемерието, сребролюбието, егоизма сред обикновеното делнично съществувание. Съвременният разказ създава преди всичко интерес към подробностите на чувството и мисълта. Нашият читател започва да се интересува не само от събитието, но преди всичко от сложния духовен живот. Двигател в тази революция на читателския вкус се явява авторът — повествовател на съвременния разказ. Днешният български разказ включва

читателя в полемика както със самия него, така и с целия свят. Съвременният разказ разкрива най-дълбоки жизнени пластове.

Определена заслуга за това състояние на разказа има Вежинов. Той използува киното, за да изгради по-икономично, по-чисто, по-стилно, по-целенасочено своите разкази. Той е един от първите белетристи, които приложиха филмово-подобното монтиране на вътрешните пасажи в един по-общ епизод или на епизодите в цялото произведение. В този смисъл той допринесе много нашият разказ да се освободи от бъбривостта и обстоятелствеността. Хронологически погледнато Вежинов първи започна тази битка. И затова ние акцентуваме върху него.

Всички изброени белетристи потвърждават мисълта, че разказът се създава единствено въз основа на богати наблюдения, факти и преживявания.

Нашият разказвач се научи да уплътнява повествованието си. Неговото въображение стана по-богато, по-артистично, по-свободно и по-активно по отношение на участието му в обновлението на света. Нашият разказ ангажира човешкия ум да прави свои открития.

СТ. Л. КОСТОВ

Елена Димитрова

Всички, които са общували с него разказват, че е бил много тих и благ човек. Но в творчеството му често го виждаме гневен и безпощаден. Той смело разкри позора на буржоазния свят, издълбоко подкопаваше неговите прогнили устои, без сам да си даваше сметка за това.

Стефан Костов е роден в София на 30 март 1879 г. Неговият баща Лазар Костов е виден воевода от Банско, взел дейно участие в освободителните борби на Македония.

В живота на Ст. Л. Костов няма бурни моменти и драматични събития. Съвсем скромна е неговата биография. Но ако биографът вникне във вътрешния образ на писателя, ще намери богат материал за духовния му портрет.

Стефан Костов завършва славянска филология в Софийския университет. Той с интерес слуша лекциите на нашите изтъкнати учени Беньо Цонев, Милетич и Иван Шишманов. Като студент, а и една година след завършването Стефан Костов се занимава с журналистика. Тази професия му дава възможност да види грозотата на политическите нрави, които той с такава страст разобличи в своите комедии. През 1903 г. става учител в София, във Втора мъжка гимназия. През 1906 г. Костов е изпратен на специализация във Виена. Там слуша лекции при видните слависти Ягич, Вондрак, Решетар, а също и при К. Иречек. Но тези лекции не го задоволяват. „Както и да е, споделя той с проф. Шишманов, сега съм пак студент и в скоро време ще Ви изпратя официално в Министерството удостоверение за това. Записах да слушам старобългарска литература 2 ч. при г. Ягича, старочешка литература 2 ч. при г. Вондрака, сърбохърватска литература през 18 в. 2 ч. при г. Решетара и етика при г. Йодл. Засега поне лекциите по литература никак не ме привличат, защото ми се виждат много елементарни по съдържание и защото не намирам в тях въобще туй, което аз търся. Стори ми се, че те третират въпроси по-скоро из областта на слав. палеография: пред мен се изброяват паметници, техни редакции, източниц, преводи, остроумни догадки за дати и епохи, когато са създадени — това, наистина, прави донякъде впечатление на дълбока ученост. Ала що се отнася до това да се обясни съдържанието на някое произведение, като се излиза от жизнени, социални условия, среда, време и т. н. — от всичко туй и помен няма, или съвсем малко се зачекква. . . може би аз греша, ала все ми се струва, че докато слав. литература стои все тъй изолирана на филологическа почва, няма май много да напредне. По ми приляга да се занимавам в къщи и аз повечето тъй правя. Сега чета по сърбохърватските работи — история, литература, етнография, фолклор. Уча се да говоря немски, ходя на театър, посещавам музеите“.[1]

---

[1] Писмо от 7. XII. 1906. Фонд Иван Шишманов при Архивния отдел на БАН.

Ст. Л. Костов получава солидна филологическа подготовка. Той съобщава на проф. Шишманов, че започва да разбира унгарски, че усилено се занимава с турски и новогръцки.[1] Младият славист особено се увлича от етнографията на славяните, която проучва на широка сравнителна основа.

Когато говорим за Ст. Л. Костов, ние винаги си представяме комедиографа, а забравяме учения, който остави богата продукция в областта на етнографията. В нея личи висока култура и задълбоченост. Костов щастливо съчетава етнографа, историка и езиковеда. С увлечение се четат неговите изследвания „Култът на Германа у българите", „Прелици", „Македонски убруси и сокаи", „Изображението на св. Георги в българския народен накит", „Белодрешковци в северозападна България", „Стари къщи в Банско" и др. Особено ценен принос за нашата етнографска наука представляват трудовете, написани съвместно с Е. Петева: „Селски бит и изкуство в Софийско" и „Български народни шевици", ч. I и II. През 1909 г. Костов е назначен за уредник на Етнографския музей. Той обогатява неговата сбирка с ценни материали. На младини с тояжка в ръка писателят скита от село на село, с километри извървява пеша, за да проучва духовната и материална култура на народа. В тези обиколки той трупа впечатления и за своето художествено творчество.

Години наред Костов е уредник на музея. В това време стават директори най-случайни лица, съвсем неподготвени за тази длъжност. „У Костов нямаше никакъв кариеризъм — разказва неговият колега Хр. Вакарелски — Никога не съм го чул да протестира или поне да намекне, че се чувствува онеправдан, загдето той е събирал материали, уреждал е музея, а други го изместват. Винаги разказваше за разни смешни положения, които тези директори са създавали."[2]

През 1923 г. Ст. Л. Костов е включен в Артистичния съвет на Народния театър. През 1926 г. той е председател на Артистичния съвет, а на следната година за няколко месеца става директор на театъра. През 1924 г. заради заслугите му към етнографията най-сетне Костов е назначен за директор на Етнографския музей.

Всички служители в музея говорят с голяма обич и уважение за своя шеф. „Беше крайно справедлив и честен — си спомня Вакарелски, — голям добряк. И последната си пара ще ви даде, ако му я поискате."

Така са запомнили човека Костов и близките му. „Той беше най-добрият човек, когото съм срещал, рядко предан приятел," — с тези думи започна спомените си за него Владимир Василев.[3] Всички, които са общували с Костов, разказват колко духовит и интересен събеседник е бил. Писателят е пълен антипод на своите сатирични герои. И затова е толкова непримирим към техните пороци, затова е така чувствителен към обществените недъзи. Литературните успехи го радват, но той никога не се надценява и главозамайва.

„Не познавам между писателите по-скромен от него" — пише Владимир Василев.[4] „Когато се заговореше за неговите работи — разказва съпругата на Костов — така намръщено свиваше вежди, че на мене ми ставаше неудобно. А като исках да прибера и подредя негови писма и ръкописи, той ми се подиграваше: „Дора, ти беше умен човек, какво взе да те избива на големановщина!"[5]

Ст. Л. Костов никога не се сърди на тези, които го отричат, дори когато е убеден, че критиката е несправедлива. „Така са мислили, така са писали — казва той на жена си .— Издигни се над тези неща!"

---

[1] Писмо от 3. I. 1907. Фонд Иван Шишманов при Архивния отдел на БАН.
[2] По устни сведения на Хр. Вакарелски.
[3] По устни сведения на Вл. Василев.
[4] Владимир Василев, Ст. Л. Костов — приятелят. Златорог, 1939, стр. 354
[5] По устни сведения на Дора Костова.

„На репетиция на „Големанов“ — си спомня Лилиев, — след второто действие една артистка каза: „Скучно!“. Костов чу това и нищо не възрази, нито промени отношението си към нея.“[1]

Писателят не принадлежи към никаква партия, изпитва дълбоко отвращение към партизанщината. „Какви са алчни за власт, какви мизерии си правят един на друг“ — възмущава се той пред жена си. Но Костов дружи с някои буржоазни политически дейци, водачи на партии, разпитва ги, научава чрез тях много неща от задкулисния живот на партиите. Веднъж се връща у дома чак призори. Жена му е в страшна тревога. А той идва усмихнат и още от вратата ѝ казва: „Много материал събрах!“ След това ѝ обяснява, че се срещнали с Григор Василев и отишли в кафенето на журналистите. Григор Василев му разказвал за ежбите в Демократическата партия. Ст. Л. Костов така се увлякъл, че не усетил кога минала нощта. Писателят има живо чувство към обществения живот. Вл. Василев си спомня, че редовно е следял вестниците, интересувал се е от политическите събития, много остро е реагирал на безобразията.

С литературното си творчество Костов се занимава само след работно време. Той винаги пише в музея, защото в къщи няма дори бюро. Необикновено отзивчив към другите, готов на всекиго да помогне, Костов никога не се грижи за личните си удобства.

Той е човек с широки интереси, свободно говори немски, френски и английски, познава славянските езици. Негови любими автори са Чехов, Гогол, Вазов, Молиер, Нушич. Видният наш комедиограф е критичен към свето творчество. Вакарелски си спомня, че той най-много е харесвал „Големанов“, а никак не ценял „Чл. 223“ и „Морската болест“.

Стефан Костов не съчинителствува. Всичките му герои имат живи прототипове. „Пишеше винаги по конкретни поводи — си спомня Владимир Василев — Пресъздаваше в комедиите си истории, които му бяха разказвани.“

Кръстьо Сарафов твърди пред Тачо Танев, че живият прототип на Големанов е казанлъшкият производител и търговец на розово масло Тодор Шипков, лидер на партия, при когото големият артист, разучавайки ролята на Големанов, е гостувал, за да го наблюдава отблизу, да вникне в неговата психика, да усвои маниерите му.[2] Несъмнено писателят творчески е комбинирал черти и от други хора, свободно е изградил сюжета, като се е опирал на конкретни случаи. „Зародишът на Големанов — изповядва авторът — е една царска табакера. Това беше преди Балканската война. Един народен представител имаше подарък от царя златна табакера. Царските подаръци се ценяха много, като знак на голямо благоволение. И този щастливец си въобрази, че височайшият дар му носи и министерски портфейл. . . Но той никога не стана министър, защото шефът на партията се противопостави. Аз се залових здраво о царската табакера да изкарам една комедия. Сюжетът се сложи в главата ми и колкото повече мислех по него, толкова по-ясно изпъкваше фигурата на Големанов — това име му дадох още тогава. Но превратна е съдбата на книжните герои. И Големанов с течение на времето претърпя своите превръщения. От кротък и добър човечец стана хитър и лукав скъперник. А „точката“, която през голямата война взех от устата на един наш главен секретар и турих в устата на Големанов, го направи по-смел и по-натрапчив. От целия сюжет за царската табакера пък останаха само две думи в комедията, които Големанов казва в края на второто действие“.[3]

Тези изявления дават ясна представа за сложния творчески процес, за неуморните търсения на автора.

---

[1] По устни сведения на Н. Лилиев.
[2] Тачо Танев, Четири момента от живота на Кр. Сарафов. Народна култура, 1957, бр. 32.
[3] Български писатели за литературата и литературния труд. София, 1964, стр. 421.

В „Златната мина“, „Скакалци“ и „Вражалец“ Костов използува истински случки. Самият той е участвувал в някаква компания за разработване на златна мина и е изгубил доста пари. А негов приятел затънал в дългове.[1]

Ст. Л. Костов прави опити в драматургията още като ученик. Но първата му завършена комедия — „Мъжемразка“, е написана към 1910 г. През 1912 г. я представя в Народния театър под заглавие „Андрофоба“. Тя е включена в репертоара на театъра през 1914 г. Рецензенти на комедията са Велико Йорданов и Стилиян Чилингиров. Тяхната оценка е положителна. Обаче Яворов, който по това време е артистичен секретар на театъра, посочва редица композиционни слабости, изтъква, че „тенденциите на автора изпъкват твърде грубо поради неголемите художествени достойнства на произведението“. Комедията се приема, но с условие Костов да работи върху нея, като уважи бележките на протокола.[2]

И след поправките Яворов остава на мнение, че пиесата е незадоволителна. Първото сблъскване с театъра е много обезсърчително. Почти цялата критика посреща комедията враждебно. Въпреки това авторът не се отчайва. Очаква го обаче нов провал. В края на 1920 г. заедно с редица български драми Артистическият съвет при Народния театър обсъжда комедията „Министър Големанов“. Рецензентът Боян Пенев оценява всички като много слаби и ги отхвърля. Но за комедията на Костов отбелязва: „Министър Големанов“ ми направи общо впечатление на един търпим опит. Такава каквато е, аз не мога да я препоръчам за сцената на Народния театър, разбира се. Тя е изцяло една бледна работа, с незначително действие и далеко недостатъчен комизъм. Хумористичният дар на автора е съвсем малък, затова твърде нарядко в тая комедия ще ви направи впечатление нещо комично. У нея има обаче една сравнителна естественост и гладкост в диалога. Изтъкват се, някъде доста интересно, недъзи на нашия общ. политически живот. Но, за жалост, именно „изтъкнати“ от наблюдател, а не пресътворени от художник. Нека се изповядам все пак, че като настоявам пред артистичния комитет за отхвърлянето на тия четири пиеси, малко ми е съвестно за „Министър Големанов“, защото Народният театър има в репертоара си няколко български пиеси, които съвсем не отстъпват на тази комедия по литературни и сценични несъвършенства“.[3]

За жалост не се е запазила тази първа редакция на творбата. И Вл. Василев си спомня, че тя е била много сурова. Може би изискванията на Боян Пенев са прекалено високи, но той сочи слабости, които откриваме в редица комедии на Ст. Л. Костов. По всичко личи, че „Големанов“ е преработена и е стигнала до нас в много по-съвършен вид, отколкото е била в началото. За първи път комедията е играна в Народния театър през 1927 г., поставена от Н. О. Масалитинов. Успехът ѝ е много голям. Ролята на Големанов се изпълнява от Кръстьо Сарафов. Тя е едно от големите постижения на артиста. Сарафов създава ярък, незабравим сатиричен образ. „Присъствувах на репетициите на „Големанов“ — разказва артистът Никола Балабанов. — Кръстьо Сарафов така улови ролята, че на някои репетиции сам почваше да твори, да дооформя образа. Всички негови хрумвания Костов с радост вписа в комедията“.[4]

„Големанов“ е отпечатана през 1928 г. След тази комедия Костов написва „Златната мина“, публикувана в сп. „Българска мисъл“ през 1926 г. По случай хилядагодишнината от царуването на Симеон през 1929 г. излиза историческата драма „В зори“ („Симеон“), с която авторът спечелва обявения от Министерството на

---

[1] По сведения на Дора Костова и Христо Вакарелски. Вж. и Хр. Бръзицов. Един час при Ст. Л. Костов. Литературен глас, 1929, бр. 33.

[2] Вж. протокол № 43 от 26 май 1912 г. и протокол № 65 от 29 август 1912 г. Пазят се в Народния театър.

[3] Протокол № 157 от 6 декември 1920 г.

[4] По устни сведения на Никола Балабанов.

просветата конкурс. Драмата е играна същата година в Народния театър. През 1929 г. писателят предлага в Народния театър и пиесата „Тя и двамата“, играна през 1930 г. През 1929 г. излиза и комедията „Морската болест“. През 1931 г. Ст. Л. Костов печата комедиите „Новото пристанище“ и „Скакалци“, през 1933 г. — „Вражалец“, представена същата година в Народния театър. През 1938 г. излиза „Комедия без име“ от Ст. Л. Костов и Ал. Божинов, която веднага се поставя в Народния театър. В своята книга „Минали дни“ Ал. Божинов твърди, че докато Костов пишел комедията, той отивал всяка вечер при него, изслушвал написаните пасажи и правел някои бележки по тях. В това се е изразило цялото му участие. „. . ., аз моля литературните историци да се отнесат с пълно доверие към това, което казвам — в „Комедия без име“ не съм написал нито ред!“ (стр. 236). И Христо Вакарелски си спомня, че Ст. Л. Костов сам е написал комедията, но поради крайната си честност той сложил името на Божинов, защото го заангажирал. Действително „Комедия без име“ носи характерните особености на стила на Стефан Костов.

Той е автор и на редица разкази. Най-сполучливите от тях е събрал в книгата „Царската сватба“ (1936 г.). Ст. Л. Костов написва няколко едноактни пиеси: „Държавните липи“, „Патичета“, „Женско царство“, „От много ум“ и др. Той драматизира за куклен театър народната приказка „Главчо и царската дъщеря“. Костов превежда „Укротяване на опърничавата“ от Шекспир, „Общинското дете“, „Божествена комедия“ и „Опечалена фамилия“ от Нушич, „Писмото на Макропулос“ от Карел Чапек и др.

Външно безразличен към творчеството си, Костов всъщност е работел със силно чувство за отговорност. Неговото ръкописно наследство говори за непрекъснат стремеж към усъвършенстване. „Симеон“ има пет ръкописни редакции, от които първите две са написани в проза. Пази се ръкописен вариант на „Новото пристанище“, озаглавен „Без пристанище“, в който развръзката е съвсем друга. Големи разлики съществуват и между ръкописа и печатния текст на „Тя и двамата“. В последния вариант писателят е вложил в репликите на Драганов много по-изобличителни мисли за войната. Навсякъде в по-късните редакции Костов е опростявал фразите, уточнявал е езика, сбивал е репликите.[1]

„Той много живееше със своите работи, вълнуваше се, променяше до последния момент, съвещаваше се с приятелите си, вслушваше се в тяхното мнение“ — разказва Никола Балабанов.[2]

Ст. Л. Костов умира на 27 септември 1939 г. „Със своя хубав дар той високо издигна българската драма, създаде живи и ярки образи, които подпомогнаха българския артист в неговото творчество. В сърцата ни вечно ще живее паметта за незабравимия Костов, който със своята блага душа, със своя мек характер и с чистото си сърце вселяваше мир и спокойствие в душите на всички“ — казва Николай Лилиев в надгробното си слово.

*

Комедийната традиция в нашата литература не е богата. Но още първите й създатели Добри Войников и Теодоси Икономов са схващали голямата възпитателна сила на комедията и не са я превърнали в самоцелно средство за разсмиване и развличане. Вазов достойно продължи тяхната традиция. В своите комедии той талантливо разкри някои от дълбоките рани на нашата действителност след Освобождението.

---

[1] Вж. фонд Ст. Л. Костов при Архивния отдел на БАН.
[2] По устни сведения на Никола Балабанов.

Ст. Л. Костово насочи своя сатиричен огън към безогледния кариеризъм на буржоазните партизани, към човешката алчност, властолюбие и пошлост. Той вярно изобрази обществените нрави у нас през 20-те и 30-те години на нашия век. Тематичният кръг на неговите комедии не е голям, върти се около няколко главни оси. В „Големанов“, „Новото пристанище“, „Комедия без име“ писателят смело вдига демагогските завеси на политическия живот и ни го представя в цялата му бруталност. За героите на тези комедии членуването в някоя партия е само ключ за постигане на изгодна кариера, на лично благополучие.

„Знайте, никоя партия не е гладувала на власт, и нашата няма да гладува“ — заявява Лапарски в „Комедия без име“. Когато неговата партия се проваля, той по настояване на жена си отива угоднически да поздрави новата власт. Депутатът Буков в „Новото пристанище“ трябва на всяка цена да намери работа на своите избиратели, за да получи и при следващите избори техните гласове. И не се спира пред нищо. „Как да не може, как да не може! “ казва той на Директора на железниците. Вие сте чудни хора!. . . Много просто. . . уволнявате сегашния и назначавате моя човек. . . Той е наш човек, честен и почтен. . .Това ще го направите — още днес да се поднесе заповед на министъра!“

Когато Лапарски в „Комедия без име“ става депутат, настанява на работа всичките си роднини. Неговите съпартизани не го оставят на мира, настояват му за големи служби, въпреки че нямат образование. Петмезов иска да стане началник. „Ценз за безпартийните службогонци, които цял живот засядат на държавната трапеза. Какъв ценз за нас, политици и общественици, които, докато сме на власт само, ще заемем някоя служба, колкото да си починем и да съберем сили за нова опозиция. . .“

За да закрепят властта си, да си осигурят привърженици, депутати и министри по най-произволен начин назначават своите съпартизани, създават излишни служби. Безсъвестно се ограбват държавни средства за егоистични цели. Министър Кочев в „Новото пристанище“ назначава едно протеже на Буков с думите: „Никаква работа. . . Само в края на месеца едно малко безпокойство за заплатата.“ Користолюбието на Костовите герои стига до цинизъм, до безсрамие. „Толкоз време сме на власт, а аз още нищо. . . дребни работици тук таме само. . . Затова ли се предадох на политика?“ — тюхка се Горилков пред Големанов. Тези хищници за богатства и власт дори не намират за нужно да скриват своята безпринципност. Когато Големанов загубва вяра, че ще стане министър, в яростта си заявява: „И иначе не отговарям за последствията. . .издъно ще раздрусам партията. . . цепя се, ей! А колко ще повлека подире си?“

С особена непримиримост авторът жигосва демагогията, безпринципността на политическите шарлатани. Най-остра е неговата ирония, когато описва безсрамните опити на Лапарски и Големанов да се представят за идеалисти, жертва на своя патриотизъм. За да си осигури министерски пост, Лапарски веднага се присламчва към новата власт, отива да подлизурствува пред нея, като намира йезуитско оправдание: „Но каквото и да кажа, каквото и да направя, вий сте ми свидетели, че всичко е пак за доброто на народа. Той ме ритна, но аз ще ида пак при него,макар и по друг път, макар най-после и по пътя на новата власт.“

Големанов и Лапарски са готови на всякакви унижения и компромиси, за да се доберат до министерското кресло. У сатиричните герои на Костов живее бруталната, хищна душа на бай Ганьо.

Дивата страст за печалби е разобличена в комедиите „Златната мина“ и „Вражалец“. Хаджиев е така заслепен от мисълта, че откритата руда е златна и ще му донесе милиони, та безразсъдно влага в това предприятие всичките си средства. Алчните селяни във „Вражалец“. за да забогатеят, са готови да станат фалшификатори. В „Скакалци“ Костов заклеймява продажните чиновници,

които срещу високи подкупи си затварят очите пред нередностите, безсъвестно изпълняват служебния си дълг. Парните котли и траверсите във фабриката на Проданов трябва да бъдат бракувани. Но подкупен от щедрите гощавки на фабриканта и от голямата сума, която той пъха в джоба му, инспекторът ги приема без да ги погледне. Героите на комедиите „Морската болест“ и „Чл. 223“ най-безсрамно търгуват с човешката чест, с установените морални норми. Тези комедии са слаби като художествени творби. Наивно, неубедително е замислена интригата в „Чл. 223“. Но и от двете се разнася задушаващото зловоние на един духовно разложен свят, в който няма никакъв свеж полъх. Василкова в „Морската болест“ по предварително подготвен план с мъжа си, поканва една нощ увлечения в нея богаташ Гендов. Мъжът ѝ се явява с пистолет в ръка и заявява на Гендов, че ако той не му плати един милион за неговата накърнена семейна чест, моментално ще го убие. Започват вулгарни пазарлъци, в които пошлостта и нищожеството на героите са разобличени безпощадно. Гунчеви в „Чл. 223“ са готови и в съда да доказват, че дъщеря им е опозорена, да преувеличават фактите, само и само да принудят Бубаров да им плати голямо обезщетение.

Ст. Л. Костов изнесе на сцената пошлостта, порока, безобразните политически нрави, за да ги заклейми, да ги улучи в сърцето. В иронията, с която писателят описва тази уродлива действителност, се чувствува болката на жестоко наранен човек.

Костов ясно вижда кои движат буржоазната държавна машина и защо я държат така здраво. „Той няма един забит кол, изтъпанили го министър, разсъждава Големанов. Той има ли нещо в тази държава, че да трепери над нея?... Додето богатите не се намесят в управлението, тази държава няма да прокопса, помни ми думата“.

Ст. Л. Костов обаче не е в състояние да посочи изхода от злото. В „Комедия без име“ се опитва да даде някакво разрешение, но то е крайно несъстоятелно. Писателят вярва, че превратът на звенарите на 19 май 1934 г. ще създаде безпартийна власт и ще унищожи користните борби на партиите.

Нашият комедиограф се вълнува и от въпроса за равноправието на жената, на който посвещава първата си комедия — „Мъжемразка“. Но към него проявява консервативно отношение. Той е убеден, че жените никак не са дорасли за обществена дейност и че тяхното единствено призвание е семейството. При учредяване дружеството на равноправките в малкия провинциален градец те едва не се сбиват коя от тях да бъде председателка, като всяка се позовава на титлата на мъжа си. А идеоложката на движението — Андрофоба — е олицетворение на подлост и лицемерие. Като същински Тартюф тя използува заслеплението на Елена, настанява се в къщата ѝ, внушава ѝ да скъса със семейството си, за да стане независим човек. А самата Андрофоба без никакви скрупули е готова да отнеме съпруга на Елена. Оказва се, че ентусиазираната равноправка е разведена и така разгорещено проповядва своите идеи, за да разваля семейното щастие и на другите. Писателят изопачено схваща идеята за равноправие на жената като отрицание на брака, на семейния морал. Комедията с право предизвиква възмущението на социалистическия печат.

При обрисовката на Андрофоба, както при заплитането и разплитането на комедийния възел, осезателно се чувствува влиянието на „Тартюф“. Само че Костов твърде изкуствено движи действието.

Проблемът за равноправието на жената Костов поставя и в едноактната комедия „Женско царство“, в която разработва сюжета на една народна приказка. Тук писателят е още по-краен. Той представя участието на жените в обществения живот като някаква противоприродна мания. И в художествено отношение тази комедийка е несполучлив опит.

Сроден на Андрофоба е Учителят от едноименната комедия, чийто ръкопис наскоро бе открит. Тя е играна през 1921 г. в театъра на П. К. Стойчев. Писателят несъмнено е имал предвид Петър Дънов. За нас неговото учение е съвсем неприемливо. Но справедливостта изисква да отбележим, че Дънов е бил нравствен човек. Костов обаче е безпощаден към личността на теософа, защото е убеден, че увлечението по неговите мистични теории е обществено вредно. Живият прототип в комедията е деформиран в сатиричен образ. И той като лицемерната феминистка заблуждава много наивници, които го боготворят и щедро го угощават. А всъщност е мошеник и развратник, без никакви скрупули. С фалшиви евангелски фрази Учителят проповядва своите аморални схващания против съпружеската вярност, за свободната любов. Отнел е жената на един от последователите си, която е зарязала децата си и навсякъде го следва, безсрамно ухажва Вера, въпреки че е гост на съпруга ѝ. Проявите на сатиричния герой будят отвращение, докрай разрушават илюзията за неговата святост и свръхестествени дарби. Отблъскват със своята налудничавост и последователките на Учителя Мирска и Свракова. Макар и слаба в художествено отношение, комедията е интересна като енергичен отпор срещу мистицизма и лицемерието.

Костов рисува героите чрез действията и съжденията им. В техните реплики ясно изпъква духовната им бедност, жалката им психика. Андрофоба, Учителят и Манчо постепенно са саморазобличават. Зрителят подозира техния фалш и безчестие, но от постъпките им накрая те вече напълно се разкриват, докато Големанов и Хаджиев още в самото начало проявяват най-характерните си пороци. Комичното самолюбие на Големанов е подсказано и от обстановката в кабинета му — там той е поставил собствения си бюст. От разговора между Владимиров и Криводренски разбираме, че Големанов е скъперник и некадърник, който се стреми към голяма политическа кариера. Още от първия жест на сатиричния герой проличава неговото жалко тщеславие. Той се разпорежда да извикат жена му и децата му, та да чуят и те хвалебствения адрес. В самото начало на комедията сатиричният герой проявява и своето смешно самочувствие. Смъртта на министър Ангелов за него е боже наказание заради това, че покойникът му е отнел министерския пост. „Той прави каквото прави, аз простих, забравих, но господ види се не е забравил. . . О-о, той не забравя и не прощава!“

С много естествени реплики, които будят горчив смях, авторът все повече заостря тази черта на Големанов. „И аз си мисля — тоз не бива, онзи — не иде — . . . някой по-такъв от мене не виждам. . . Пак аз си оставам, кой каквото ще да казва“. „Е, добре, един Големанов стои високо над тези неколцина. . . Той може би стои по-високо и от вас! . . .Де сега да не отварям уста. . .“ — разсъждава сатиричният герой, когато премисля кой би могъл да го измести. Големанов е смешен и жалък в своето самодоволство, в предварителното опиянение от властта. В интонацията на речта, в нейното неспокойно движение, в резките ѝ преходи, авторът с психологическо вникване е предал вълненията на своя герой, комичния му възторг от себе си: „Хубаво е да си министър, дявол да го вземе! Власт. . . чест. . . слава. . . Министър Големанов! (. . .) Най-високото стъпало, на върха, по-нагоре — небе! Големството ни е в кръвта. . . и името ни такова. Кой не знае Големановци? Дядо ми. . . баща ми. . . аз — все на първо място! Ах, защо не са живи те да видят най-малкия Големанчо министър! (. . .) Страшно съм доволен от себе си, Енчо!“ Това самочувствие нараства до невероятност в последното действие. След като зрителят е видял през какви унижения и хитрувания е минал сатиричният герой, за да стане министър, след като фактически още не е получил заповед за назначение, много комично звучат неговите „изявления“ в отговора на адреса: „Вашият адрес тъй дълбоко ме трогна, че не намирам думи да кажа нещо повече за себе си от това, което каза целокупният български народ, като ме постави на най-високо място да ръководя сдъбините му“.

Комизмът и изобличителният патос стигат своя връх, когато вместо очакваното парично дарение Големанов подарява на читалището в родния си градец собствения си портрет.

Големанов кипи от енергия, от жажда за власт: „Такъв съм си аз — дай ми да разпореждам, да заповядвам, да управлявам. . .“ Той не се спира пред нищо, когато гони целта си. Дори глухата баба на жена му, която е изпъдил от къщи, трябва да бъде доведена и използувана за изборната борба, защото е близка на шефката. Големанов е цинично откровен, но той може и да лицемери, да демагогствува, с високопарни фрази да прикрива своите егоистични амбиции. Когато е принуден да обещае дъщеря си на стария и грозен Чавдаров, за да си разчисти пътя към министерското кресло, безогледният властогонец с трагичен жест заявява: „Един Големанов за народа си е давал жертви и пак ще дава . . .Няма какво тежка е съдбата на държавниците и на царете. . . те не принадлежат на себе си. . .“ Изобщо той обича да играе на идеализъм, на пожертвувателност. „Народът ме е избрал да го управлявам, пък той каквото ще да прави с мене“. Авторът много живо, много непосредствено е изобразил типични черти на кариериста, на политическия шарлатанин.

Големанов е безсъвестен и себичен. Той разиграва Владимиров и Криводренски, използува ги, а не благоволява да отдели и пет минути, за да изслуша адреса. Когато Горилков го моли да му даде подходящ пост, Големанов дори не го и чува, всецяло е погълнат от собствените си грижи за власт. Но към шефката той е съвсем друг — внимателен, раболепен, чуди се как да ѝ угоди. Големанов е разгърнат многостранно, с психологическо вникване. Ние го виждаме ту уверен, че единствено на него ще дадат високия пост, ту разтревожен, чу друг ще му го отнеме. Тогава става яростен от злоба. Бруталният му език, неравната интонация, напрегната и гневна, вярно предават душевното състояние на героя, болезнената жажда за власт, пошлата му психика: „Не, ще заведат онази черна муцуна. . . кривокракия в двореца, че той за пред очите на цар ли е?. . . Аз не съм бил достоен. . . Да ме прощават те мене!“. . .

„Един Чавдаров — голтак, вчера няваше какво да яде, крещи само по митингите, какви заслуги? Никакви. . . Не, тъй партия не се води. Тук хората пари харчат, време губят, спокойствие жертвуват, туй се казва богатства за благото на народа залагат — не, те на страна! Ха-а, това вече не се търпи, това е политически скандал, какъвто никъде по света няма. . .“ Последните реплики на Големанов при неочаквания провал са връх в комедийното изкуство на Ст. Л. Костов. С изключително проникновение, с много изразителни и разнообразни интонации авторът е разкрил душевното потресение на сатиричния герой, който стига до умопомрачение. В този толкова сполучлив и логичен финал нищожеството на Големанов, неговото патологично властолюбие и тъпо самодоволство са заострени и разобличени докрай. В своята лудост той е особено жалък и смешен. „Как смее. . . Кой е той?. . . Царят искал да говори и с другите партии и той, глупакът , му дал свобода с оставката на кабинета. . . Защо му са на царя другите партии? (. . .) Кой е царят?. . . Кой е шефът? Как смеят да си играят с оставка, как смеят да ми отнемат министерството, което целокупният народ ми е дал. . . Как смеят?. . . Кои са те?. . .“

Чавдаров. Но, бай Големанов.

Големанов. Никакъв бай Големанов. . . господин министре!. . . Чуваш ли ти, чувате ли вий?. . . Господин министре!. . .

Чавдаров. Но. . .

Големанов. (силно възбуден). Ти кой си?. . . Ти какво представляваш от себе си?. . . Вън, вън оттука!. . . Вън. . . всички вън!. . . Тук аз съм министър. . . аз съм шеф. . . аз съм цар. . .! Точка!. . .“

Големанов е най-яркият сатиричен образ на Ст. Л. Костов. Той е разгърнат с психологически усет, с тънко познаване психиката на властелюбивия и самовлюбен простак. В същото време сатиричният герой разкрива и други страни от своя характер — скъперничество, себичност, подлизурство и демагогство, които са свързани с неговите основни черти. Големанивщината у нас е станала нарицателна. След бай Ганьо Големанов е най-живият сатиричен герой в нашата литература.

Лапарски и жена му от „Комедия без име“ по своята вътрешна същност са копие на Големанов. И те са болни за власт и за пари, брутални и безогледни в своите кариеристични домогвания. Но далеч не са обрисувани така живо и непосредствено, така многостранно както Големанов. Липсва им индивидуализация. Много сполучлив образ в комедийното творчество на Ст. Л. Костов е поп Стайко от „Вражалец“. Неговият език е майсторски оцветен с библиейски фрази, звучи с комичен проповеднически патос, в който прозира лицемерна набожност. Поп Стайко е много жизнен, първичен и алчен. Жив образ е и кметът. Свещеникът и Данко Гарванов са типични нашенски селяни — хитри, алчни, а в същото време простодушни, наивни и суеверни. Манчо като Хлестаков се увлича в невероятни лъжи, които попът и кметът безрезервно приемат. Поп Стайко се възмущава, че жените вярват на врачки, а самият той веднага се поддава на вражалеца. Кметът в своята простотия и наивност е уверен, че щом вражелецът е от Тракия, непременно всичко ще познае. Той започва сериозно да се тревожи дали ще се сбъднат предсказанията на циганина, защото не е сънувал нито една въшка. Това суеверие придава на двамата герои силна комична окраска.

Смятам, че е пресилено твърдението на някои изследователи на Костов, че чрез двамата селски първенци авторът жестоко е разобличил официалната буржоазна власт. Всъщност към тях той е до голяма степен сниходителен. Колкото и да са нечестни и алчни попът и кметът, те не са така страшни както изпеченият хитрец Манчо, който ловко ги ограбва. И неговият образ е значителна творческа сполука. Писателят много живо е разкрил примамките и маневрите на фотографа, който така умело изиграва ролята на вражалеца, за да подготви психологически своите жертви за по-нататъшните си действия, сполучливо се преструва, че не иска да се събере голяма сума от селяните, от никого не приема пари, без да му даде разписка. Така той спечелва сляпото доверие на наивните селяни и те се надпреварват да влагат повече средства за необходимите материали, та да получат повече фалшиви пари. Манчо е верен тип на обигран мошеник.

Запомня се и образът на Хаджиев от „Златната мина“, който по своята жажда да забогатее много прилича на героите от „Вражалец“, но не се слива с тях. Хаджиев е възприел известни светски маниери, той е суетен, обича разкоша, галантните флиртове. Хаджиев и жена му непосредствено се характеризират чрез своето отношение към Любенов. В тези сцени те са най-жалки. „Мила света Богородичке, развържи му езика!“ — се моли Хаджиева, когато младите остават сами в салона и тя с трепет очаква Любенов да направи предложение на дъщеря ѝ. Но само след няколко минути мъжът ѝ я предупреждава, че трябва да бъдат резервирани към доскоро желания кандидат, защото ще станат милионери. Хаджиева веднага се съгласява с него: „Разбира се, разбира се, ние милионери и да дадем Мичето на един учител! О, това не може да бъде, това не може да бъде!“ Когато обаче Любенов им казва, че има много имоти, Хаджиев пошепва на дъщеря си да му даде надежда. Женитбата на Мичето трябва да бъде възможната най-изгодна сделка. И Хаджиев е безскрупулен и нищожен като Големанов и останалите герои на Костов.

В другите комедии образите са безжизнени, слабо индивидуализирани. Често се повтаря един и същи тип. Няма логическа последователност в образите на Гунчев и Бубаров от „Чл. 223“, на министър Кочев и Малинка от „Новото

пристанище“. В „Мъжемразка“, „Учителят“ и „Златната мина“ се явяват и положителни герои — Елена, д-р Квачков, Вера, Мичето, Любенов. Но всички те са бледи и неизяснени.

В комедиите на Ст. Л. Костов няма остри драматични сблъсквания както у Молиер, нито интригуващи ситуации както у Нушич. На нашия комедиограф липсва комбинаторско въображение. Той не заплита драматични възли, не създава сложни перипетии. Обикновено сюжетните линии са прости. Във всички комедии композицията е разтегната. Писателят допуска излишни сцени и реплики, които нищо не прибавят към характеристиката на героите, нито придвижват действието. Началната сцена в „Скакалци“ — разговорът между слугинята и прислужника, е просто прикачена към комедията. В „Скакалци“ изобщо няма основна сюжетна линия. Една след друга се нижат отделни дребни случки, за да разкрият покварата на героите. Много проточено е действието и в „Комедия без име“ и в „Морската болест“. Втората сюжетна линия в „Морската болест“, в която се проявяват Сомов, Сомова и Фросинка, не е споена с първата. Тя само утежнява действието. В „Чл. 223“ и „Морската болест“ се водят дълги отекчителни разговори, които не съдържат никакво сюжетно развитие. Характерна слабост за голяма част от комедиите на Ст. Л. Костов е липсата на драматично напрежение, на подвижно действие. В тях няма интересни ситуации и остри конфликти.

В „Големанов“, Златната мина“, „Вражалец“ и „Комедия без име“ действието се движи от безумната страст на сатиричните герои. Техните постъпки за осъществяване на тази страст образуват сюжета, който е много семпъл. В „Големанов“ напрежението се създава от непредвидената поява и на други кандидати. То особено се сгъстява, когато шефката заявява на вманиачения властогонец, че за да стане министър, той трябва да ожени дъщеря си за Чавдаров. Изпитанието е странно. Това е най-драматичният момент в комедийното творчество на Костов. Във второто действие развръзката изглежда доведена до своя край. Шефката уверява Големанов, че той ще стане министър на просветата. Провалът в последното действие е съвсем неочакван. Чрез жалките реакции на сатиричния герой той е обезобразен докрай, морално унищожен. Във „Вражалец“ най-напрегнато е последното действие. Манчо не се обажда, Босилка и майка й са в голяма тревога, силно са обезпокоени и селяните, които са вложили пари в „кооперацията за фалшиви каймета“. Появата на пристава, намирането дрехите на вражалеца в сандъка на Манчо рязко пресичат комедийното действие и напълно изясняват мошеничеството на фотографа. С тази развръзка авторът се надсмива над глупостта и суеверието на селските първенци. Тя е справедливо възмездие за тяхната алчност. Краят на „Златната мина“ също е неочакван. Той много заострено подчертава лекомислието, комичното тщеславие на Хаджиеви. Изобщо в трите най-хубави комедии на Костов развръзката крие голяма изобличителна сила. В тях и хуморът на писателя е най-остър. Костов не смайва зрителя с ефектни комични ситуации. В неговите комедии няма забавни грешки и недоразумения, които са толкова характерни за комедиите на Гогол, на Нушич, за „Службогонци“ на Вазов. Комичните ситуации на Костов са много семпли. Но в „Големанов“, „Златната мина“ и „Вражалец“ те са силни, остроумно замислени. Вярно отбелязва Петър Динеков, че „комедията на Костов е комедия на типовете, а не на положенията“.[1]

Комизмът се съдържа в самите образи, в техния манталитет. Комично е несъответствието между високото самочувствие на Големанов и неговото действително нищожество. Проявите на самовлюбеност, в които той губи всяко чувство за мярка, будят горчив смях. Преди още да е подписан указа, Големанов

[1] Петър Динеков, Скакалци от Ст. Л. Костов. Литературен глас, III, бр. 110.

заживява със съзнанието, че е министър. Това обстоятелство създава най-комичната ситуация — прочитането на адреса и отговора на сатиричния герой. Особено негодуващ е смехът на автора във фалшивите, демагогски реплики на Големанов, в които той се представя за жертва на своя идеализъм, за желан избранник на „целокупния народ". В „Златната мина" и „Вражалец" комизмът произлиза от лекомислието и заслепението на сатиричните герои. Преди да са видели резултатите от мината, Хаджиеви заживяват като милионери, сменят всичките си мебели, за да стигнат накрая до пълно разорение. Горчиво се смеем и над резките промени в тяхното отношение към Любенов. Поп Стайко и Данко Гарванов са сигурни, че с намереното стъкло държат Манчо в ръцете си. Попът е във възторг от своята досетливост и хитрост. При неочаквания провал н а сатиричните герои в „Големанов", „Златната мина" и „Вражалец" тяхната предварителна увереност, че целта е постигната, добива изключителен комизъм, те изпадат в много жалка и смешна ситуация. Така докрай е изобличена тяхната глупост и самозабравяне.

Писателят постига комични ефекти чрез грубия, брутален език на сатиричните герои, особено в „Големанов" и „Вражалец".

Стефан Костов е майстор на диалога. Той звучи много естествено, с интонациите на разговорната реч. В най-хубавите комедии вярно предава изживяванията, вътрешното състояние на героите. Но в редица творби езикът е слабо индивидуализиран.

На места авторът злоупотребява с диалектизми — в „Скакалци", „Женско царство" и „Патичета". Той не се е поддал на тази слабост във „Вражалец", където езикът на селяните е типизиран с голямо майсторство.

„Големанов" е най-високото постижение на Ст. Л. Костов. Заедно със „Службогонци" на Вазов и досега тя остава ненадмината в нашата комедийна литература. Костов продължи традицията на Вазовите комедии, която обогати с нови теми. Гражданският патос на писателя, психиката на неговите сатирични герои го сближават и с Алеко Константинов. Но Костов няма експанзивния, борчески темперамент на автора на „Бай Ганьо". Неговият гняв е някак смекчен, иронията му не е така пронизваща и погубваща. Ние сме уверени, че героите на Костов са способни да извършат злодеянията на бай Ганьо или на сатиричните герои на Нушич. И все пак не ги виждаме да нанасят побоища, да оклеветяват невинни хора, физически да унищожават своите съперници. Писателят енергично атакува човешката пошлост и нравствена тъпота, позорните политически нрави, без да ги доведе до техните най-драстични форми, каквито виждаме във фейлетоните на Алеко и в комедиите на Нушич. И въпреки това и Костов успя достатъчно убедително да разкрие безнадеждното загниване на буржоазната система, алчността, духовната нищета.

Съществува явно сродство между нашия комедиограф и Бранислав Нушич. Двамата писатели са съвременници и искрени приятели. Те са в оживена преписка помежду си. Нашата и сръбската действителност от това време си приличат. Ст. Л. Костов не подражава на Нушич, но се влияе, учи се от него. Той превежда някои творби на сръбския писател, пише възторжени статии за него и предговор към „Божествена комедия". Костов тънко долавя художествените достойнства на Нушич.

Лапарска в „Комедия без име" много напомня Живка Попович от „Госпожа министерша". Сатиричните образи в „Покойник", „Опечелена фамилия", „Депутат", „Д-р" и др. имат същата психика, както героите на Костов.

Нушич обаче е несъмнено по-голям майстор на комедийната интрига, той е с по-богата творческа изобретателност. През неговите комедии протича силен драматичен ток. Костов не може да създаде динамичния ритъм на сръбския сатирик. Комедиите му, както вече казахме, са с много прост сюжет. Действието няма

зигзаги, не е заплетено. То върви по права линия, за да стигне неочаквано до своя завършек.

Но двамата писатели си приличат по гражданска доблест, по непримиримост към безобразното, пошлото в живота, към политическата поквара.

*

Стефан Костов не е само автор на комедии. Неговите драми „Симеон" и „Тя и двамата" разкриват нови черти от творческия му портрет. Той прояви значителни възможности в историческата драма. Писателят възсъздаде един от най-драматичните моменти в нашата история — борбата на консервативните боили начело с княз Владимир срещу новоприетата християнска вяра. Недоумение буди твърдението на някои автори, че драмата е написана от погрешни мирогледни позиции, че според Костов княз Борис въвел християнството, защото то учи на всеопрощение и любов. Дори Любомир Тенев открива „шовинистични екзалтации".[1] Всъщност Костов е верен на историческата правда. Борбата за запазване на християнството той правилно тълкува като борба за издигане и укрепване на държавата, за изравняване на българи и славяни. Авторът силно е подчертал патриотичните, държавнически подбуди на Борис и Симеон. Разбира се, той се е съобразявал и с религиозния дух на средновековието. Борис и Симеон са искрено вярващи, те от сърце са възприели новата религия. Писателят отъждествява Симеон с Черноризец Храбър. Костов вярно е възсъздал психиката на средновековния човек. Авторът творчески се е отнесъл към материала, дал му е плът и кръв. Той е създал женските образи, вплел ги е в един драматичен сюжет. (По сведения на проф. Дуйчев никъде в историческите извори не се споменава за София и Теофана). Изобщо сведенията за княз Владимир и за свалянето му от престола са твърде оскъдни. За тези събития разказва само немският летописец Регино. Съпругата на Костов и Хр. Вакарелски си спомнят, че писателят постоянно се е консултирал с проф. Мутафчиев. В драмата се сблъскват остри конфликти. Тя е изградена в романтичен стил. Несъмнено Костов се е учил от „Иванко и от историческите драми на Вазов. В пълна противоположност на комедийните герои, тук авторът е създал героични, възвишени характери, в които е вложил своя висок нравствен идеал. Костов поставя героите пред тежки изпитания, създава богат вътрешен драматизъм. Съпругата на Владимир — Теофана, за да го спаси от греховете му и да го върне към християнството, въпреки голямата си любов, е готова да го отстъпи на София, защото тя единствена има власт над княза. А София, за да запази живота на Симеон, се съгласява да стане жена на Владимир, но след като спасява любимия веднага забива нож в сърцето си. Страшна драма изживява и Симеон. Той трябва да приеме жертвата на девойката, да я остави в нечистите ръце на брат си, защото неговият живот е необходим на родината. А душата на княз Борис мъчително е разпъната между бащината любов и държавническите интереси. Той е принуден сурово да накаже своя роден син. В драмата има сцени с голямо напрежение. Но централният герой всъщност не е Симеон, а Владимир. Дълбоката, рицарска обич на княза към София му придава романтична и трагична окраска. Той напомня хан Гирей от „Бахчисарайски фонтан". Обаче нравственият прелом на Владимир в края на драмата, неговото искрено покаяние стават без никаква психологическа мотивировка. Не са много ярки образи Симеон и Борис. Слабо са индивидуализирани София и Теофана. В драмата има някои неправдоподобни моменти. Недоумение буди

---

[1] Вж. Камен Зидаров, Затрупаната мина. Септември 1959, кн. 3, стр. 154—155; Любомир Тенев, По следите на българската драма, Септември, 1948, кн. 3, стр. 112; Асен Тодоров. Ст. Л. Костов. София, 1961, стр. 80, 123.

фактът, че Симеон сам, без войска отива при брат си и се излага на смъртна опасност. Трудно можем да си обясним защо София и Теофана са поставени в една стая в двореца на Владимир. Сюжетната линия е затрупана с много излишни и дълги реплики. Особено разводнени са началото на драмата и първата сцена на третото действие. Явяват се герои, които никак не са необходими за сюжетното развитие. За отбелязване е, че драмата е написана в стихове, които на места са грапави, но общо взето звучат плавно и естествено. Писателят се е пазел от надут, изкуствен патос.

„Симеон" е една почти забравена драма, несправедливо набедена като шовинистична. Тя не отстъпва на историческите драми на Вазов. При внимателно съкращаване на текста и при майсторска постановка, положително би имала успех на сцената. Драмата е наситена с патриотичен патос.

В „Тя и двамата" Ст. Л. Костов поставя един от вечно жизнените проблеми — за любовта и семейния дълг. Най-голяма сполука в тази драма е образът на Ана. Тя е чист човек, с богат духовен живот. Нейната сложна вътрешна борба между чувствата и съпружеския дълг е предадена с психологическо вникване, особено в последната сцена. Ана намира в себе си сили да отхвърли любимия и да остане при мъжа си и детето си. Не е изяснен обаче образът на Запрянов. Той с идеализъм обича Ана, а докато другите гинат на фронта, спокойно си живее в тила. В любовта си Запрянов е така себичен, че е готв да унищожи съпруга на Ана, мисли само за своето щастие. Няма логика и в образа на Драганов. Писателят изпада в явни противоречия. Докато в началото съпругът се очертава като ограничен, бездушен човек, груб и тираничен, оженил се за Ана по сметка, изведнъж израства в герой, в рицар.

Единствено в тази драма Костов изразява своето отношение към войната. Той ясно вижда нейните скрити пружини. „Войната и търговията са две сестри — казва Драганов — една без друга не могат. Ний се бием, а тук зад нас търговци вълци — глутница вълци". „Ний, ний, които се бихме, ний, убитите, сакатите, вдовиците, сираците — ний ще си кажем думата, а тези, които стояха тук на топло, могат да чакат думата на историята. . . тях не ги боли". В тези реплики звучи протестът на писателя, неговият хуманизъм. Въпреки недостатъците „Тя и двамата" има място в нашата небогата драматургия поради своя нравствен патос и вълнуваща проблематика.

Заслужават внимание и разказите на Костов. Той черпи своите теми из всекидневния бит на обикновените хора. И в тях, както в комедиите си, авторът взима за прицел тщеславието, еснафщината, пошлостта и мижитурството. „Царската сватба", „Демонстрация", „Хигиена на любовта", „Любовни разноски", „Любовта на Нисо" са силни сатирични творби.

Ст. Л. Костов добре владее техниката на късия разказ. Той се стреми да композира по подобие на Чехов. И неговите сюжети са крайно опростени. Влиянието на великия руски писател се чувствува и в подбора на темите. То ясно личи в разказите „Хигиена на любовта", „Любовни разноски" и „Нашият председател". Ст. Л. Костов обаче далеч не постига ярките, неповторими типове на Чехов, нито неговите дълбоки обобщения.

Езикът му е жив, стегнат, писателят проявява усет за композиция. За разлика от комедиите разказите не са утежнени от излишни диалози. и герои. Но в някои от тях авторът изпада в незначително, самоцелно фабулиране — „Черната хроника", „Кооперативен шлагер", „Любовният апартамент", „Съзерцания", „Женитба по обявление" и др.

Със своето творчество, особено с някои от комедиите си, Ст. Л. Костов оставя незаличима диря в нашата литература. „Големанов", „Вражалец" и „Златната мина" няма да слязат от сцената. Те и досега са измежду най-хубавите в нашата комедиография, а „Големанов" е най-високият ѝ връх.

ТАЙНАТА НА ТУРГЕНЕВ

Лазар Цветков

Сред великите руски писатели, страдалци и праведници, мъченици и светци, Тургенев е сякаш най-честитият, най-благополучният. Роден под щастлива звезда, помазан от добри орисници, струва ти се, че той не е син на тази многострадална, с кръв и пот пропита руска земя, а галено чедо на щедра и обилна Франция, от векове грижовна към своите духовни таланти, от векове натрупала духовни и материални блага.

Най-напред това благополучие се натрапва в грубия си житейски смисъл. И Пушкин и Лермонтов са представители на „златната младеж“, и те са пилци на „дворянски гнезда“, и те в „нежни люлки са люлени“, но с колко шипове и тръни е бил покрит пътят им от първите венци на славата до куршумите на подставените убийци. И Гогол е престъпил прага на признанието с мажорно-тържествените акорди на триумфален марш, но какъв тягостен, безнадежден реквием са последните дни от живота му. И Толстой е расъл под грижите на учители и гувернантки, и той е късал цветя от градината на живота, и той се е обкичвал с лаврите на световната известност, и той се е стремял към хармония и равновесие в живота си. Но с цената на колко самоизтезания, лутане, гърчове. Какво да кажем за Достоевски, познал анонимното величие на героя, на бореца срещу официалната власт, на рицаря на социалната съвест, но пак с цената на една смъртна присъда, на треперене пред ешафода, на близо десетгодишно заточение. Какво да кажем за Чехов, пожизнено молепсан с „чахотката“, какво да кажем за кохортата по-млади, може би не по-малко надарени и далеч не така прославени съвременници, обидно рано покосени от жестоките условия на живот.

Сред всички тях Тургенев е щастливец. И живот, и творчество, и култура, и признание — като че всичко това му е предназначено като дар на съдбата. Просто може да се завижда на неговите „несъстояли се дуели“, на неговите щастливи разминавания с цензурата, на лекото отърваване от монархическите власти за прояви, жестоко наказуеми за всеки друг. Може да се завижда на неговия ясен и безоблачен живот, изпълнен с толкова слънце, предутринна ведрина и вечерни багри. Може да се завижда на това празнично всекидневие — от трудовия предобед до отморителната вечер в кръга на любещи жени, на интересни събеседници, на световни знаменитости, на просто мили и приятни хора. Може само да се мечтае за такава слава, не за венцехвалене, не за безапелационно признание, а за слава с постоянно творческо покритие, за слава без идолопоклонство, за любовно преклонение при постоянен духовен обмен между учител и ученици, за патриаршеско величие по толкова трънливия път на писателската професия.

Колко даровити прощапулници, колко „вдъхващи надежди“ самоуци са завършили съществуването си на творци, преди да са се подготвили за голяма творческа дейност, преди да са пристъпили в храма на изкуството. И с каква писателска въоръженост се откроява Тургенев още с най-ранните си прояви на поет

и белетрист — блестящо възпитание, всестранна образованост, владеене на чужди езици, онаследена култура на мислене и писане. Други дарования едва в зряла възраст добиват материалната осигуреност. Тургенев е започнал при напълно осигурено съществувание: живей, учи, твори. . . Други си пробиват път в живота с нечовешка настойчивост, с мъченическа целеустременост, с подронващи здраве и сили, с вгорчаващи плодовете на славата самоограничения. Тургенев получава признание сякаш „на шега", видимо без усилия, като малцина галеници на съдбата. Други каляват гения си в самота, в монашеско бягство от общество и хора, в непрекъсната борба със себе си и околните, в мъчително, понякога трагично отстояване на своята правота. Те се гърчат в страдания, наложени отвън или „изобретени" от самите тях, те студуват в мансарди, препитават се с хляб и вода, отритнати и прокудени, непризнати и неразбрани, със смътната надежда за милостта на потомството след десетилетия. По самата си природа Тургеневият талант е комуникативен. Постоянният досег със социалната среда и климат, с живата, „първична" действителност е главно условие за неговото развитие. Общителността, подвижността, живостта на Тургенев са пословични. При тогавашното равнище на транспортните съобщения просто невероятна ни се вижда днес неговата маршрутна карта: Париж—Лондон—Виена—Берлин—Баден—Русия. И навсякъде срещи, диспути, лекции пред многобройни аудитории. А когато събеседникът отсъствува — кореспонденция, жива, непринудена, бърза — на каквато едва ли сме способни днес при всичките предимства на нашия динамичен век. И как се е съчетавала тази исполинска виталност с всекидневния график на писателската професия, как се е „крадяло" време за „записни тефтерчета", дневници, ръкописи, коректури от броените часове на едно активно денонощие, как се е намирало време и за писане, и за разходки, и за разговори, и за размисъл, и за пътешествия, и за светски живот, и за приятелска интимност — само Тургенев си е знаел. Контакт с обществото, с хора и събития той е установявал така естествено и непринудено, така бързо и трайно, както малцина дарени с таланта на общуването. Могъл е да разговаря и с млади и стари, с мъже и жени, с таланти и поклонници, със сънародници и чужденци, с познати и непознати, с малки и големи дарования, сякаш са от „една черга", от „един род человечески". Да разговаря „визави", сърце със сърце, без всякакви усилия, без нагаждане, без подготовка — по ония тайни пътища на мисълта, които познават само изповедниците, родените психолози, тънките познавачи на душата. На фона на съвременната западна алиенация, бич божи за днешния капитализъм и сурово предупреждение за буржоазните цивилизации, ведрият общителен талант на Тургенев още по-ярко изпъква в своето човешко величие.

Много велики творци са били едва разбираеми за съвременниците си, други — неразбираеми, трети — откривани след десетилетия. За усвояване на новаторския художествен език е нужно време, уви, несъобразено с броените земни дни на твореца. И колко щастлив е бил Тургенев с достъпността на своята реч, с безпрепятствената си разбираемост. Той просто не е могъл да не бъде разбиран. Защото чрез него говори самата природа — с песента на ручеите, с ромона на листата, с шепота на горите, а това се разбира от всяко живо същество с нормални сетива. И словото на Тургенев, ясно и чисто, веднага се схваща, веднага попива, веднага задвижва най-сложен асоциативен апарат. Нему действително „всички възрасти са покорни". Както народните приказки. Както библейските притчи. Дошло на бял свят сякаш без родилни мъки, то не се напряга да изрече повече, отколкото е възможно. Като птичка от гнездото излита то и каца на всяко рамо. Разбира се, всяко ново поколение по новому ще прочита Тургенев, по новому ще го разбира и преосмисля. С една съществена част от своето творчество Тургенев е влязъл в „оборотния фонд" на изкуството, в епицентъра на ду-

ховния живот на човечеството и ще бъде разнообразно тълкуван. Още сега се забелязва коренното различие във възприемането му „тогава“ и „днес“. Решително се е преобразила и попълнила неговата аудитория. А още не е ясно какво възприятие на Тургенев ще ни поднесе бъдещето. Но както и да бъде възприеман, както и да бъде тълкуван, великият писател ни е оставил „ключ“ за разбиране. И тъкмо в универсалността, в простотата и лекото устройство на този ключ е предимството на Тургенев пред мнозина свои съвременници, негов художествен шанс. И тук, види се, не е зле да бъдеш от „универсална кръвна група“.

Нещо повече. Колкото и да е парадоксално, не от разбиране, а от „прекомерно“ разбиране е могъл да се оплаче Тургенев. Него са го разбирали буквално — на прима виста, на един дъх. Нему сякаш е било отказвано правото на многозначност, на подтекстуалност, на иносказателност, на образно обобщение. Приемали са го „едно към едно“, по правата линия — „дума-понятие“, „образ-представа“, „усещане-чувство“. А като всеки голям писател той е бил метафоричен, многопланов, многопосочен. Като всеки голям писател той е казвал не малко под и между редовете, отколкото може да се съди по предълно простия му синтаксис. Не за това ли понякога неговите типове са били възприемани като клевета на това или онова социално съсловие или явление. Ловен за думата, за израза, за интонацията, на пръв поглед той сякаш си е навредил с прозрачната яснота на своя художествен език. Разбира се, едно по-спокойно вглеждане в Тургенев би спестило много излишни нерви и огорчения и от двете споречи страни в полемиката със „Съвременник“, разбира се, по-щастливи биха били последните дни на писателя без спомена за разпри с идейни съмишленици, без чувството за виновност пред младите поколения. Но нали благодарение на този език Тургенев се е включвал в обществения живот на своята епоха с лекотата на обигран общественик; нали на този език дължи той масовото, всеобхватното въздействие на своето творчество. А какво повече може да си пожелае писател?

И, разбира се, и в по-уредени общества, и в по-благоприятствуващи музата обществени климати, и в атмосфера на по-грижовно отношение към художествените таланти, едва ли ще се наброят няколко представители на световната литература с Тургеневите условия на живот и творчество.

Не, от гледна точка на материално благосъстояние Тургенев не е изключение. Господствуващата класа винаги е имала възможност добре да от гледа, възпита и изучи своите синове. И досега понятията „джентълмен“ и „кавалер“ отделят представителите на благородния елит от простолюдието. „Напълно порядъчен човек“, образец на култура, такт и вежливост — това е най-доброто, което е постигала „власть имущих“ от чедата си. Спестила им е досег с грубия живот, със социалните злини, с човешката мъка, за да им осигури материално независим живот вън от катаклизмите, вън от премеждията на епохата. Могла е да ги направи културни сноби, развлекателни компаньони, галантни остроумци. И само от синовете е зависело дали ще се възползуват от класовите си привилегии според кодекса на съсловната чест или ще прахосват наследства по играли домове и кабарета, ще похабяват чувства в светски увеселения, ще погубват ум и способности в празен, скучен, сибаритски живот.

Но това е достатъчно само за изграждане на „положителния човек“. В държавната администрация, в културата, в гражданските професии галениците на съдбата са имали безброй начини за реализация. И значително по-съвършен щеше да изглежда светът, ако всеки миропомазан намереше мястото си в живота и даде всичко, на което е способен.

Но растоянието от син на своята класа до син на народа и човечеството изминавата избранници, опознали живота от всичките му страни, изградили се като цялостни характери, поели върху плещите си радостите и мъките на света.

И. С. Тургенев е един от най-типичните им представители. С течение на изключително благоприятни обстоятелства са предопределили паралелен възход на жизнена и творческа дейност. Неговата биография е биография на творец в класическия смисъл на думата — с редуване на всички цветове на дъгата.

Детство, светло и безгрижно, сред благодатна природа, в богата среда под грижи на слуги и гувернанти, близки и приятели, на покровители и благожелатели. Едно дворянско гнездо, отглеждащо своите птичета без мисъл за насъщния, без борба за място под слънцето; един малък „лорд Фаунтлерой", пърхащ с крила над градината на живота. И същевременно — такива диви крепостнически нрави, такива ужаси и произволи, каквито едва ли някъде са виждани. „Ранната омраза към робството и крепостничеството ми внуши безобразието на околната среда"[1] ще си спомни един ден прославеният писател.

Юношество и ранна младост — в щастливо ученичество и студентство, във увлечения по абстрактната философия, във възторзи и празници на духа. Но, завърнал се в родината си през 1841 г. от Берлинската „Алма матер" на хуманитарните науки, той изведнъж изтрезнява в атмосферата на сурова действителност с нейните практически, социални и политически въпроси. Срещите с Херцен и Т. Н. Грановски, с Н. В. Станкевич и Белински, близостта с демократичните среди, новите жизнени впечатления окончателно превръщат младия хегелианец в деен антикрепостник и демократ.

Младост, творческа и дееспособна, сред цвета на европейската интелигенция и руската политическа емиграция. Най-доброто, което може да вкуси младежът от „стария свят" във всяко отношение. И отново — като отрезвяващ речитатив — революцията от 1848 г., за да му покаже нестабилността на буржоазния обществен ред, огромната сила на разярения народ, променливия ход на историята.

На зрялата възраст на Тургенев се падат събития като реформата от 1861 г., Френско-пруската война, Парижката комуна, Руско-турската освободителна война, активните прояви на антимонархическите движения в Русия. В тях се оформя Тургеневият демократизъм, калява се неговият характер. И низ от „интимни" събития, моделирали скъпоценния дар на художника: дружбата с Полина Виардо, срещите с приятели, сближение с артисти, разходки, пътешествия, приятни увлечения. . .

И старостта на Тургенев, мъдра и деятелна, бодра и общителна, щастлива побеляла старост със своите тревоги и радости, няма нищо общо с апокалиптичното си копие от късните тургеневски произведения. Там тя наистина е дрипава, недъгава, жалка и немощна, божие наказание за безгрижната и охолна младост, извечно проклятие за човешкия род. Минутните разочарования на писателя твърде философски са я „очернили". В действителност Тургеневата старост е златен залез и дай боже на всеки да я изживее със същия подем на творческите сили, със същото съзнание за изпълнен пред родината дълг. И не към „изтлелите мечти и хладни спомени", не към „жалките огризки на сърцето" е била устремена тя, а към бъдещето — чрез „буйните синове" на великия писател. При всичките си горести и печали, при всичките си тъги и старчески болежки, тя е заключителната песен на един живот, единен и цялостен, съдържателен и монолитен, където всеки елемент, всяка брънка, всеки щрих е нужен за цялото като част на художествено произведение.

В по-дълбокия граждански и морален смисъл на думата Тургеневото „благополучие" не е така ярко и рязко подчертано. Няма голям писател без досег със страданията на човечеството, без граждански вълнения, без творчески мъки. Минал е през тях и Тургенев. Сигурно отблизо видените ужаси на крепо-

---

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч., т. XI, изд. Правда 1949, стр. 299.

стничеството са му стрували не един бял косъм. Сигурно съдбата на хиляди бездомници и несретни, жертви на западния капитализъм е прорязвала бръчки по страдалческото му чело. Сигурно се е свивало сърцето пред картините на жестоко класово неравенство, несправедливост, нечовешка нищета. А по онова време „презрените парии“ са нямали и оскъдните днешни завоевания на трудовото законодателство. Тургенев дълбоко е разбирал трагическите противоречия на съвременната му действителност, мъчително е изживявал крушенията на най-добрите синове на епохата. Нему ли, жителя на развития Запад не е правила впечатление изостаналостта на неговата родина. Нему ли, чуствителна и ранима душа, са били безразлични произволите на царската власт, помешчическите гаври с народа, мошеничествата на капиталистическите парвенюта. А колко горчиви минути на неразбиране и на неблагодарност, на афронт и зложелателство е запазила острата му памет. Та нали и първата му голяма гражданска проява, некролога за Гоголевата смърт му струва арест и заточение в потомственото му село. Та нали десетилетия е търпял „царската немилост“ заради антикрепостническата насоченост на „Записки на ловеца“. Та нали и западните власти не са гледали с добро око на срещите му с руските волнодумци, на саркастичните му реплики срещу политиканите, на застъпничеството му спрямо потиснатите славянски народи, на многото прояви, несъвместими с репутацията на „порядъчен гражданин“. Колкото и да се възхищаваме на „златната“ Тургенева старост сигурно не е било леко на болнавия старец, за да бълва толкова разочарования от живота, за да ни поднесе на куп толкова човешки пороци, за да ни облива със студения душ на скепсиса още при първото разслабване на ръката, още при първите приспъпи на старческата немощ. А какво друго, ако не миньорно-безнадеждна елегия на преживяното са по-голямата част от „Стихотворенията в проза“. Каква ли социална злина, каква ли човешка слабост не са намерили място в този крематориум на мечтите. Гладът, мизерията, унижението от една страна, долството, паразитизмът, тщеславието — от друга, очертават контурите на един свят, в който е сякаш срамно да се живее. Колко посърнали надежди, колко лични горчивини, колко граждански болки стоят зад „тоталния песимизъм“ на автора. Компендиум на моралните недъзи на експлоататорските класи, цитираните от В. И. Ленин стихотворения „Житейско правило“, „Егоист“, „Двама богаташа“, „Враг и приятел“ прерастват в присъда на целия човешки род, овековечени, универсализирани от агонизиращото съзнание на страдалеца. С години трупаната мъка е замрежила великолепния усет на писателя към действителността, към нейното развитие и изменение. Тя сякаш е повредила реалистическия механизъм на неговото художествено виждане, уедрява лошото, редуцира хубавото — за световно бедствие представя личните страдания. Къде е трезвостта и прозорливостта на художника, за да се видят истинските размери на абсолютизираното зло, неговата историческа преходност. И „не за радост“ са дошли тези зловещи старици, дрипави просяци, вероломни вещици там, където доскоро са шествували обаятелните персонажи от „Записки на ловеца“. По своята душевна организация Тургенев е бил по-незащитен за световната неправда от Толстой и Достоевски. Отблъсквани от бронята на Толстоевата вяра, амортизирани от каучуковия щит на Достоевски-почвеника и великомученика, ударите на живота са се насочвали право връз голите гърди на Тургенев, безсилен да им противопостави своя религия, своя философска система.

Какво ти благополучие! Доста са черните дни на Иван Сергеевич. И все пак, при всичките си криволичения, при цялата си непоследователност и колебливост, пътят му на гражданин не познава срама на нравствени падения, компромиси с реакцията, капитулация пред злите сили на живота. Това е сравнително чист и ясен път на убеден антикрепостник, на твърд хуманист, на честен патриот, на последователен демократ и републиканец, докрай изпълнил своята „аниба-

лова клетва“ за борба с крепостничеството и духовното мракобесие. С Победоносцев Тургенев не се е побратимявал, подкрепата на третото отделение не е търсил, прогресивните обществени сили не винаги е разбирал, но винаги им е съчувствувал и безкористно помагал. И макар да го „привлича умерено-монархическата и дворянска конституция“ и макар да не му е „бил по вкуса мужишкия демократизъм на Добролюбов и Чернишевски“[1] в гигантската колизия между народ и господствуващи класи той е вземал страната на народа и я е отстоявал с цената на лични жертви. Приятел на угнетените, защитник на онеправданите, борец за човешки права и достойнство, навсякъде, където са застрашени, Тургенев рицарски е издържал изпитите по гражданска доблест и чест. В решителни минути за народно-демократическите и националноосвободителните движения той не се е колебаел да подкрепи силите на прогреса срещу силите на реакцията, каквото и да му е струвало това. Понякога неговата намеса се е оказвала могъщ исторически фактор. И ние българите едва ли си представяме точно какво дължим на Тургенев в делото на нашето национално освобождение.

Защото до появата на Тургеневия роман „В навечерието“ интересът на руската общественост към България е малко или много платонически, емоционален. На България са съчувствували, помагали, подготвяли нейното освобождение, но все още „българският въпрос“ не е станал общонационално дело на русите. Българското освобождение е било във фазата на агитацията — неслято с коренните проблеми на руското социално-икономическо развитие, отделено от главното направление на руската художествена мисъл. Връзката между националноосвободителните движения на Балканите и революционно-демократичните движения в Русия, идентичността на техните крайни цели и задачи е трябвало да бъдат осъзнати в цялата им обективно-историческа значимост, извън временните изгоди на реакцията, извън частичните трудности за революционна дейност. Трябвало е идеята за освобождение на южните славяни да добие конкретен израз, да се оформи в програма за действие, да се превърне в материална сила.

И в този смисъл Тургеневият роман „В навечерието“ е изиграл неоценима роля. С него делото на българското освобождение става кръвно дело за „златните сърца на русите“. С него руското революционно движение става органически родствено на българите. С него се претворява художествено повелята на времето: освобождавайки българите, Русия освобождава и себе си. Едва ли в онния времена на недоразклатено могъщество на турската империя една първокласна армия е могла да направи повече за освобождението на България от Тургеневия роман. Едва ли са много примерите в световната литература за превръщане на художествено произведение в решаващ обществено-политически фактор.

Иска ли питане, може ли да не учудва социалната прозорливост, гражданската чувствителност на Тургенев, неговата зряла и далновидна политическа мисъл. Ами позицията на писателя по отношение на готвещата се руско-турска война. Колцина са били онези, които в едно време на религиозен фанатизъм, на колониални експанзии, на великодържавен шовинизъм са надавали глас мъжествен, безкористен, благороден, чужд на религиозни и политикански интереси в защита на истинската правда и прогрес. „Освобождавайки българите, казва Тургенев, ние трябва да се ръководим не от факта, че те са християни, а турците мохамедани, а от това, че турците ги колят и бесят.“ Ами отношението на великия писател към неговите противници от прогресивния лагер. Трудно е изобщо да си представим по-търпимо, по-справедливо, по-обективно отношение — не към личности и човешки слабости, а към възгледи, към обществено поведение, към историческа мисия. А и прословутият тургеневски либерализъм и западничество са по-скоро удобна формула за дефиниране на един доста сложен

---

[1] В. И. Ленин., Соч., 4 изд., т. 27, стр. 244.

и противоречив мироглед, далеч не толкова завършен и самодоволен, както обикновено се мисли. Сам Тургенев е разбирал ограничеността на своите политически възгледи, техния утопизъм и откъснатост от руска национална почва не по-зле от своите идеологически опоненти. Не случайно неговите герои либерали от най-десните (г-н Пеночкин) до най-левите (Потугин) са разкрити в сатирични и иронични тонове с пълно съзнание за тяхната историческа немощ и обреченост. Не случайно „съзнателно героични натури" той търси в средата на революционерите: разночинци, „нихилисти", революционни демократи, народници. Не случайно идеалите си за бъдещето на Русия той свързва не с родствените си по класов произход и възпитание „бащи", а с непокорните смутители на реда, с радикално мислещите „деца" от другия социален полюс.

Не, И.С.Тургенев не е либерал и западник в общоприетия смисъл на думата. За това му липсва догматична увереност в правотата на западния обществен ред; за това му липсва самомнителната гордост на доктринера, пасторалното спокойствие на либералния политик и мислител. Впрочем едва ли има по-разлата и аморфна идейна платформа от либерализма, за да я приписваме на един голям търсещ писател, последователен хуманист. По самата си природа, подвижна и деятелна, Тургенев е бил отрицание на всяка застинала формула, на всяка закостеняла дефиниция, била тя дадена и от самия него. Нарекъл се бил „либерал", настоявал, че бил „западник", какво от това, малко ли етикети се лепят в разгара на полемиката. Думата тук не е важна. Важна е постоянната, болезненоразяждаща тревога за утрешния ден на родината, за бъдещия социален ред, за бъдещите хора; важни са непредубедените, чистосърдечни и искрени търсения на ефективни решения на болните въпроси на Русия, където и да се намират те, каквито и класови привилегии да застрашават, каквито и честолюбия да засягат; важна е вечно будната социална мисъл, активното, почти хазартно участие в граждански и обществен живот, готовността за ревизия на убежденията, когато не са съгласни с времето, податливостта към новото, когато мъжествено крачиш напред. А либерализмът на И. С. Тургенев съществено се отличава от своята западноевропейска редакция именно със своя демократизъм, динамичност, непредвзетост. В него няма ни сянка от либералното всеопрощенство, от либералния страх пред реакцията, съглашателство, реформаторство, абсентизъм. Тук има много по-малко увереност в предимствата на западната цивилизация и много повече истински човешки трагизъм и безпомощност пред проблемите на Русия. Засилената „прозападническа" пропаганда в „Дим" само прикрива породилите се съмнения в пълноценността на европеизма. А руските либерали в „Целина" са вече опакото на либералните идеали, тяхната ужасяващата въображението карикатура.

Не, Тургенев не е бил либерал според общоприетото гледище. Неговите политически възгледи са еклектическа смес от „най-хубавото" в държавно-политическите доктрини на времето, опит за задоволяване на „всички класи и съсловия", без да пострадат хора, ценности, идеали. Както и навсякъде, и тук Тургенев е търсил „мярата", равновесието, примирението на антиномиите. Чисто и просто това е тургеневски начин за решение на насъщните и неотложни социални проблеми, половинчат, колеблив, нерешителен, но не лишен от добронамереност и чувство за отговорност, по своему тежък и труден. Пред моралния максимализъм на Толстой, пред почвеническото реформаторство на Достоевски безспорни са неговите земни, утилитарни предимства. Бавен, постепенен, еволюционен, „Тургеневият прогрес" обаче е реална даденост, основана на възможното, а не на желателното. Към действителността Тургенев предявява изпълними изисквания. Неговите положителни типове решават конкретни проблеми на социалната практика, на личната си съдба. И когато се лутат, пак в границите на обективното, реалното, вещественото. И когато умират, пак за въз-

вишени, но достижими цели. И когато страдат, пак поради отсъствието им, и когато ликуват, пак заради тяхното намиране. На тях им се спестяват „излишните движения“ в съмнителна посока, безполезните и абстрактни търсения, ненужните самотерзания. Каквото постигнат, знаят, че са постигнали, каквото не са постигнали, знаят как да постигат. При всичките си грешки, при целия си неустойчив либерализъм Тургенев е обладавал конкретно социално мислене в достъпни за нормалното съзнание категории и в това е неговото „благополучие“ на гражданин и политик.

Философията не е силна страна на Тургенев. Безспорно, притежавал е огромна култура на мисълта, като никой друг е умеел да формулира философските възгледи на съвременници и персонажи, не е чувствувал затруднения да преведе на философски език своите собствени жизнени наблюдения. И, разбира се, мислител колкото много мъдруващи глави, колкото повечето професионални философи на неговото време, той е бил. Непреходна ценност имат много Тургеневи находки на мисълта, афоризмите на неговите герои се помнят като настолни изречения. Още Белински характеризира Тургенев като много умен събеседник.

Но умът е едно, склонността към обобщено мислене — друго. Що-годе оригинална философска система Тургенев не си е създал. Тъжните размисли и видения в „Стихотворения в проза“ носят повече отпечатъка на скоротечното преживяване, отколкото на устойчиво умопостроение. Прословутият тургеневски песимизъм, чиито корени се търсят у Шопенхауер, е по-скоро личностен, отколкото мирогледен. Тургенев е бил песимист, защото му е било тежко и болно. В значително по-малка степен „световното неустройство“ е източник на този безотраден и апокалиптичен песимизъм, някакси натрапен от обстоятелствата, несвойствен на един поборник за социална правда и ред. Колчем мощната, но мекушава снага на великия писател се е изправяла пред мъчителен философски проблем, колчем е трябвало да разреши съмненията на битието, блуждаенето на съзнанието, колчем е трябвало да намери нова „вяра“, за да не закърнее в старата, тя се е обръщала не навътре, а навън. Чужди мислители, чужди писания са били опора за крехката и несамобитна мисъл на Тургенев в минути на кризи и разочарования. Роден философ той явно не е бил.

Но и това обстоятелство се е оказало в полза на Тургенев. Не е създател на философска система. Но не се е изправял и пред „пропастите на битието“, пред „безсмислието на живота“, пред „преизподнята на личното аз“, не се е възземал до „откровения“ и „осенения“, не е решавал „загадките на Сфинкса“. Оригинални теории не е сътворил, но не е хабил душевни сили в спекулативно мислене и празно мъдруване. Поставил на мястото на „абсолютните идеи“ и „морални императиви“ една естествена вяра в ценността на земното съществувание, в моралния прогрес в неизбежността на бавното и постепенно, но неминуемо подобрение на света, в еклектическите си възгледи за живота Тургенев е някак по-земен, по-непринуден, по-безизкуствен от своите велики съвременници. Без някакви шеметни полети, но и без съкрушителни падения, без „изравняване с боговете“, но и без „сгромолясване“ при сатаната, Тургенев е бил толкова философ, колкото е необходимо за високата интелектуалност на един роден художник. Не бива да се забравя, че практическият, подчертано антидогматичен уклон на Тургеневите възгледи е реакция срещу философското бръщолевене на руските хора, през рефлексията, мъчителните колебания и неверието в силите си на които е минал и сам Тургенев.

И може би именно благодарение на трезво и целенасочено, необременено с метафизически излишества съзнание, благодарение на здрав и непредубеден, запазил свежестта на непосредственото възприятие и неизтощен в модни хитросплетения на мисълта разум, Тургенев е могъл да направи толкова ефективен принос в решението на големите проблеми на своето съвремие. Тургенев е един от

първите диагностици и лечители на „излишните хора“. Тургенев е един от най-активните радетели за „позитивна философия“, за свързване на напредничава теория със социална практика. И за съотношението между универсализъм и точно знание, морално и полезно, истинно и лъжливо, и за изначалната антитеза между романтика и реализъм, между частно и общо, между деятелност и рефлексия („Хамлет и Дон Кихот“) и за начините и средствата за преустройство на света върху по-разумни и справедливи начала, думата на И. С. Тургенев не е била без сериозни последствия за руското обществено и духовно развитие. С удивителен практически усет, с великолепно чувство за политическа ориентация той е съумял да приземи, да утилитаризира философските антиномии, да извлече от тях полезния обществен ефект, да въведе рационалното им зърно в конкретно житейско обръщение. Поставянето на „делови“ критерии в оценка на философските доктрини и теории, проверката на възгледите чрез суровите закони на практиката, ударението върху „работните“, годни за претворяване в живота проекти — са безспорна заслуга и на Тургенев. Той е бил щастлив да завещае на поколенията патоса на „доброто дело“, съединението на „голямата вяра“ с факторите за нейното осъществяване, необходимостта от мислещи деятели и дейни мислители.

Днес, когато с такава настойчивост се поставят въпросите на художествения талант, на пътищата за неговото осъществяване, на връзките му с „потребителя“, успехът на Тургенев не е предмет на клюкарско любопитство. Минало е времето на гениалните неудачници, на нещастните дарования, на помръкналите поетически надежди. Епохата на социализма е епоха на жизнерадостно съзидателно творчество. Удовлетворението от успешния художествен труд е еднакво нужно и за твореца, и за обществото. И колчем препрочитаме Тургенев от днешни позиции, не можем да отминем въпроса за причините на неговия огромен, удивителен, неповторим успех на художник-гражданин.

На какво се дължи той?

Нека кажем направо — на връзката с живота. Разбираме колко рискуваме с това „общо място“, шаблонизирано от теоретици, профанирано от бездарни преписвачи на действителността. Но при Тургенев връзката с живота наистина не е механична, показна. Самата тя е живот, творчество, жизнедеятелност. В нея е целият Тургенев — с художествената си природа, с гражданските си въжделения, с творческите си мечти. Рязко отрицание на кабинетния писател, той живее с непосредствената си действителност както майка с рожба, както автор с творбата си — цялостно, пълнокръвно, безрезервно. Имаш чувството, че Тургенев е един гигантски радиолокатор за своята съвременност. Само че радиолокатор с ум и сърце на голям човек и гражданин.

Нещо да забуботи в съвременната действителност, нещо само да замирише, да засветка и ето ти го Тургенев — ловец в гонитба на дивеч. Така си го и представяме пред всяка промяна в живота — цял в слух и зрение, с неизменната пушка в ръка. Той улавя поветрията в политическия климат, разместването на социалните пластове, пулсациите на обществената душевност още преди тяхното оформяне и осъществяване. Предмет на постоянен творчески интерес за великия писател е действителността — с всичките ѝ компоненти, във всичките ѝ проявления. Колко големи социални процеси в Русия и Европа е съзрял Тургенев в „статус насценди“; и упадъкът на дворянството, и зараждането на буржоазно-капиталистическите отношения, и военизирането на държавната машина, и падането на крепостното право, и появата на разночинското движение, и първите кълнове на пролетарските вълнения. „Можем да кажем смело, — писал Добролюбов — че ако г. Тургенев докосне някакъв въпрос в своята повест, ако той изобрази някаква нова страна на обществените отношения, то това може

да бъде гаранция, че започва да напира нова страна от живота и тя скоро ще се изяви рязко и ярко пред очите на всички.“[1]

На колко значителни социални явления, на колко събирателни типове, на колко симптоматични факти е станал кръстник И. С. Тургенев. И терминът „излишен човек“, озаглавил цяла поредица в руската литература от „гиганти на мисълта и пигмеи на делото“, е негов патент; и злополучният „нихилист“ е въведен в широка употреба пак от Тургенев.[2] Постоянното следене развоя на живота позволява на Тургенев да преосмисля стари обществени явления, да ги оценява от различни гледни точки, да предвижда техния исторически шанс. Това за писател без марксистко-ленински мироглед наистина е достойно за възхищение. Но това, което е удивително и почти непостижимо в рамките на традиционния реализъм, това е вълшебническата проницателност на Тургенев. Какво друго ако не „научна прогноза“ е гениалната догадка на Тургенев за бъдещата историческа роля на работническата класа в „Целина“.

И затова днес ние в лицето на И. С. Тургенев честваме не само великия руски писател, гордост на руската и световна литература, не само предания приятел на България, защитника на онеправданите, певеца на героичната любов, радетеля за човешки права и свободи. За нас Тургенев е и нещо повече.

Противно на всички теоретици на „чистата поезия“, на „съзерцателното изкуство“, на „изящната форма“ в трудните условия на царска Русия Тургенев доказва, че художественото творчество може да бъде и дълбоко съвременно, и естетически изискано, че шедьоври могат да се създават за събития с „днешна дата“, че няма несъвместимост между злободневно и художествено. Най-стар сред великите руски прозаици, той е може би най-близък до нас по своеобразието на своя дар. Просто учудващ е интересът у това чедо на дворянските гнезда към най-парливите проблеми на своята епоха, към най-делничните прояви на съвременната му действителност. Най-благородните представители на помещичеството отдавна са напуснали сънната и унила Обломовка, но такава прозорливост, такава остра чувствителност за най-животрептящите явления на живота, такова умение да се повдигат срочно и неотложно въпросите на деня — рядко се срещат и сред разночинските писатели. Очевидно те имат непреходно значение. И като предпоставка за едно удивително по широта и дълбочина творчество, и като образец за активно усвояване на действителността по нейните горещи следи, и като опит за всестранна оценка на текущите събития.

В патоса на съвременността е гениалността на Тургенев. Книга би могла да се състави от блестящите Тургеневи афоризми за отношението на писателя към действителността. „Животът, действителността, нейните капризи, нейните случайности, нейните привички, нейната мимолетна красота. . . всичко това аз обожавам“ или „Само настоящето, по могъщ начин изразено в характери и таланти, става неумиращо минало“. И не на малко страници ще трябва да се поместят изказванията на руски и западни литератори за жизнедеятелния талант на Тургенев. „В съвременното руско общество едва ли ще се намери поне едно крупно явление, към което Тургенев да не се е отнесъл с изумителна чувствителност, което да не се е постарал да изтълкува“, пише Салтиков-Шчедрин. „Тургенев отхвърля остарелите форми на романа с драматически и научни комбинации, поставяйки изискването да възпроизвеждат „живота“, нищо друго, освен живота, без интриги и объркани приключения“, заключава Ги де Мопасан. Любовта на Тургенев към „обикновения живот“ и към „нелицеприятната истина“ отбелязват Пр. Мериме, Ж. Санд, Флобер, Д. Голсуърти — писатели от различни литературни течения и художествени почерци.

---

[1] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 209.

[2] Вж. Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского. Изд. АН СССР Л., 1928, стр. 417.

Своеобразие на таланта? Да, но също така резултат на зряло обмисляне за ефективността на художественото творчество, издигнат до естетическа програма. Пред всяко изкушение на модернизма, при всяка крачка на артистичната самобитност, пред всяка съблазън на външното изящество всеки съвременен художник трябва да се отрезвява от тургеневския девиз за „живата правда". И ако иска да бъде верен на своята епоха, верен на гражданската си съвест той трябва да го отстоява с тургеневска прямота и мъжество.

Като изключим най-ранните произведения на писателя, романтически стихотворения и драматически поеми, като изключим и младежките му подражания на Гогол и на натуралната школа, не представляващи голям обществен интерес и невежливо наречени от самия автор — упражнения — всичко, до което се е докосвало неговото зряло перо, е било истински художествен отчет пред руското общество за неговото движение и изменение, за протичащите в него процеси. Със „Записките на ловеца" (1882) той окончателно ще стъпи на реалистическа почва и ще се превърне в „слух и зрение" за своята съвременност, умен, честен и прозорлив неин летописец.

Кримската война. Смъртта на Николай I. Дълбока криза на крепостническия строй. Нови надежди за изменение на положението в страната. И ето ти романът „Рудин" (1855) — разговор за упадъка на дворянските гнезда, за по-нататъшните пътища на Русия, за ръководните обществени сили, за господствуващите умонастроения сред обществеността. Израждат се старите порядки и в тях изтлява най-доброто, откърмено от страта дворянска култура.

В навечерието на отмяната на крепостното право, нова революционна ситуация, ново разположение на класовите сили. Прощавайки се със стара Русия („Дворянско гнездо" 1859), Тургенев бърза да посрещне новото поколение, бъдещето на своята родина. Вече с освободителен патос е пропит романът „В навечерието" (1860). В него струи настойчив призив към радикално изменение на обществото, за нов живот. Именно развитието на демократичното движение и свързаните с него процеси дават възможност на писателя да въплъти мечтите си в „съзнателно героични натури" колкото житейски реални, толкова и душевно обаятелни: Инсаров и Елена Стахова.

Конфликтът на „двете направления, на двете исторически тенденции — реформистката и революционната" (Ленин) в руското обществено развитие след шестдесетте години на миналото столетие става пружина на действието за новия роман на Тургенев „Бащи и деца" (1862).

След „освободителния фарс от 19 февруари", така нарече В. И. Ленин орязаната, половинчата и по новому заробваща селячеството отмяна на крепостното право, настъпва време на разюздан полицейски произвол, на безчинства на руската военщина, на опити за възстановяване на старите порядки, на изстъпления срещу прогресивните сили в страната. Тургенев не забавя да ѝ се противопостави („Дим" — 1867).

Жив, непосредствен отклик на социално-икономическите и политически процеси в Русия през седемдесетте и осемдесетте години е последният роман на Тургенев — „Целина" (1878).

И най-личното, „най-субективно" произведение на Тургенев „Стихотворения в проза" е пак пропито с граждански настроения, с живо чувство към политическата действителност.

Така си и умира той — с тревожно и жадно отворени очи за света.

А верността към живота, любовта към жизнената правда, жадният интерес към живата действителност имат изключително благотворни последици за художествения талант. Природата е пестелива, казва философът. И колкото да вилнее въображението на един разумен и трезв реалист, то не може да не усети юздите на „майката-истина". Близостта към живота безспорно дисциплинира ху-

дожническите сетива, стимулира чувството за мяра, уравновесява компонентите на художественото съзнание. Именно на тази, толкова поучителна близост, и Тургенев дължи най-добрите черти на своя щедър талант, най-големите си завоевания на писател-гражданин, паралелния възход на живот и творческа дейност.

Наистина изумителна е тази цялостна, сякаш от мрамор издялана съдба на общественик и художник, същински модел за Марксовия девиз: „нищо човешко не ми е чуждо"; удивителни са тези пропорции между личност и писател, между индивидуална и обществена дейност, между мечти и възможности; изумителен е този постоянен допир с улицата, с площада, с „грубата действителност", при непресъхваща способност за поетическа асимилация; това умение да се избира наблюдателен пункт към живота според изискванията на изкуството: нито толкова близко, за да огрубее музата, нито толкова далеч, да залинее без живи сокове; това взаимопроникване на биография в творчество и творчество в биография, когато личното битие намира художествено осмисляне, а писателският труд — приток на изживян и изстрадан материал.

По-уравновесен, по-хармоничен писател едва ли някога е имало. Той е въплъщение на чувството за мяра. Сякаш вроден имунитет го е предпазвал от крайностите, все едно какви — житейски или художествени. Малко да се поддаде духът на материалните съблазни, малко да се надигне призракът на „златния телец" и могъщ, непреклонен глас на съвестта като ранен звяр ще скочи в защита на гражданската половина на писателя; едва да кривне мисълта по тангентата на „безжизнените абстракции", едва да се увлече по „спекулативното мислене" на хладните мъдреци и тежестта на конкретните проблеми ще я върне към земята — при насъщните задачи на съвременността.

Тургенев е чувствителна, „сърдоболна" натура. И в зрелите си произведения той често се движи по ръба на чувствителността, ха да затъне чувството в меката почва на умилението, на баналната сълзливост, на „безутешния" плач. Но и тук на поста си е чувството за мяра.

Писател на относително постоянни теми, пътешественик в що-годе установен свят на образи и сюжети, Тургенев лесно би могъл да попадне в плен на трафарети и схеми. И колко много са били колегите му, пожизнено заточени в обичната си тематика и образна система. Но тук пак встъпва във функциите си един рядък художествен дар. Той кара по новому да звучат мелодиите, преди да са станали улични шлагери, той разнообразява образите, преди да закоравеят в схеми, той освежава сюжетите преди изтъркването им, преди шаблонизирането им, преди превръщането им в унил рефрен на отдавна позната песен.

Тургенев е естет. Не самовлюбен съзерцател на красотата, не и рафиниран сибарит, колекционер на красиви предмети, не и поборник за чисто, далечно на простите хора изкуство. Всичко това му е органически чуждо. Просто той се е възхищавал на красивото и възвишеното във всичките му прояви, в цялото пъстроцветие на майката природа, в цялото му богатство, достъпно на неговата щедра артистична натура. Как ли се е прищявало на този велик стилист да кривне перо по капризните извивки на словесните дантели, как ли не са го съблазнявали външните атрибути на красотата. И колко му е било по-лесно да тръгне по пътя на по-възрастните си колеги от школата на естетите с натруфена, зашеметяваща фразеология, с изящни, тежки, внушаващи страх и респект периоди. Но малко да се изплъзне перото извън благородната красота на правдата, малко да се поддаде на стилистически изкушения, малко да се изкипри по самоцелния рисунък на дантелата и. . .стоп! Съвестта свири тревога за обществената мисия на писателя. Мислим ли е изобщо луксът на кастов избранник. И една сурова, „мужишка" ръка ще го върне веднага към изящната простота, към непосредствеността на естествения изказ, към яснотата на дълбоко преживяната мисъл. А казал е поетът: „добре обмисленото, ясно се изразява".

Удивителна е организиращата, преобразуваща сила на Тургеневия дар. Като композитор, извличащ от царството на шумовете съзвучия за мелодична инвенция, така и Тургенев в значително по-голяма степен от другите руски писатели „музицира“ света по свой образ и подобие. Всичко, до което се докосне неговият мек и тъжен поглед, всичко, до което се допрат изтънчените му, чувствителни пръсти, губи своята първична острота, грубата си конструкция, ъгловатостите си и се подрежда по гъвкавата линия на скулптурно изваяние или в нотна поредица на мелодията. И онези демони, които преследват Толстой в преизподнята на живота, и онези ангели, които възнасят героите на Достоевски в райската градина на „положително-прекрасните“ хора добиват човешки достъпен облик — ей такива добри или зли духове, които бродят край домашното огнище, участвуват в нашите хубави и лоши дела, раждат се и умират като обикновени смъртни.

Художник-сангвиник, майстор на меките тонове, органически чужд на крещящите цветове, на преувеличените чувства, на прекомерно ярките багри и слова, Тургенев някак осреднява света, смекчава неговите очертания, уравнява неговите върхове и низини. Той е майстор на художествените медиани — на светлосенките, полутоновете, настроенията. Неговите отрицателни типове не могат да бъдат мразени като свидригайловци и рагожиновци, с изключение на Базаров и Инсаров любимите му герои не покоряват с цялостност и монолитност на характера.

Не случайно женските образи на Тургенев са най-сполучливи. Тихото и меко женско сърце най-добре се поддава на неговия изобразителен дар. Не случайно именно като пейзажист е толкова безапелационно признат. „Това, в което той е такъв майстор, че ръцете се отпускат след него да се докоснеш до този предмет — това е природата. Две-три черти и замирисва“, се удивлява Л. Н. Толстой. Не случайно още от първото си апробирано произведение, поемата „Параша“, любима тема на писателя става „разцвета на чистата моминска душа, изпълнена с мъчително-сладостни предчувствия и накрая събудена от първото нахлуване на страстта“*. Именно за тези мъчително-сладостни предчувствия е пригоден воднисто-бистрият акварел на Тургенев с неговата преходна тоналност, с вълнистата преходност на контурите.

Не случайно в изобразително-психологически план най-големите достижения на Тургенев са в разработката на „неясните чувства и очаквания“. Там, където чувствата не са се утаили от мъглявините на настроенията, там, където човек се лута в лабиринта на емоционалните полутонове, там, където не преобладават емоционални доминанти, а едва мъждукащи настроения, там Тургенев е като „феодален владетел“, абсолютен господар на своите владения. И макар съвременната му критика не без основание го е упреквала заради старомодността на „тънкочувствителни излияния“, Тургенев е знаел какво прави. Нему се е паднало да разорава целина в руския психологически реализъм и тъкмо Тургеневото дарование е могло да се справи със задачата. На изследователите са направили впечатление чисто тургеневските словосъчетания „съчувствено негодуване“, „ласкаво презрение“, „остра топлота“, „мълчание на топлотата“. Те специално са отделяли тургеневизмите: „най-разнообразни чувства, леки, бързи, като сенки, облаци в слънчев ветровит ден, са прескачали постоянно по нейните очи и устни“.[1] Тургеневите сентенции — „щастието е като здравето: когато не го забелязваш, значи го имаш“, „смъртта е като рибар, хванал в мрежата си риба и оставил я до време във вода: рибата още плава, но тя си е в мрежата и рибарят

---

* Анатолий Горелов, Очерки о русских писателях. Л., 1968, стр. 201.

[1] Вж. Г. Бялый, Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, стр. 242.

може да я прибере, когато поиска“ са утешителен компромис неминуемите злини за човека, примирение на антиномиите, търсене на среден път.

Не случайно творбите на Тургенев нямат резки родови граници. Цял живот той твори на стика между поезия и проза. И тук той се чувствува най-уютно, най-свойски, необвързан със суровото Пушкиново изискване за „голата простота“ в прозата, нестесняван от изискванията на мерената реч. Тургеневите замисли като че ерозират бреговата линия на жанровете, импрегнират съседни жанрови пространства, разливат се като река с неоформено корито. Сближаването на прозата с поезията, уравновесяването на чувство и мисъл, съчетание на логически анализ с лирическа изповедност е закон за Тургеневата естетика, отначало долавян интуитивно, а впоследствие утвърден като индивидуална особеност, като тургеневски начин за претворяване на действителността. И в своята професионална реализация Тургенев е пак верен на себе си — хармонията, равновесието, мярата преди всичко!

На пръв поглед това е художествен арсенал на заклет противник на реализма. Само той може да бяга от „суровата действителност“, в оазиса на полусенки и полутонове, отчаян от живота, отвратен от обществото, обезверен в бъдещето. А с цялата си героичност и благородство, самотната любов е последна обител за неудачниците на общественото поприще, за покрусените избранници, за сломените герои. Сладкозвучното Тургенево наречие е режело слуха на суровите революционери. То явно е внасяло несвойствени асонанси в речитатива на идеологическите разпри и политически борби. Очевидно и за своята размирна епоха Тургенев е бил мек и нежен. И някак парадоксално противостоят жадният, всепоглъщащ тургеневски интерес към живота с адекватната на най-приглушените му прояви художествена апаратура. Би трябвало именно Тургенев да гребе от действителността с толстоевски шепи, би трябвало именно Тургенев да „граби житейските мигновения“ с неистовостта на герой на Достоевски, би трябвало именно Тургенев да обгръща света в неговата диалектическа цялост и многообразие. И не отрича ли тургеневската форма дълбокото гражданско съдържание на неговите произведения, тяхната обществено-идейна насоченост? Няма ли противоречие между замисъл и изпълнение, между художествена цел и художествени средства?

Не! Прословутите Тургеневи „полусенки“ и „полутонове“, акварелността на неговия рисунък, приглушеността на цвят и тембър имат съвсем реалистична основа. Всичко това го има в природата, всичко това е достъпно на човешките сетива. Просто изисква само настройка, както за обертоновете на славея, за инфразвуковете на ручея. Тургенев е реалист до най-тънките детайли, до най-неуловимите чупки на образа. И не случайно набедените властелини на полусенки и полутонове, модернистите от началото на века, малко почерпиха от неговата естетика. За тях и Тургенев се оказа твърде конкретен.

Но не само това. Именно чрез художественото си своеобразие Тургенев е изпълнил в максимално възможна степен мисията си на гражданин и творец. Пълно и последователно осъществена, неговата художествена система е била контрастиращият фон на гражданската му позиция, на обществените му идеали. „Чем темнее, тем ярче звезды блестят“. Тъкмо „приглушено-камерният сюжет“, „тясно-интимната фабула“, „задните ходове на повествованието“ са арена на големите обществени конфликти, на големите граждански страсти. От полусенки и полутонове Тургенев е могъл да сътвори идейно оръжие, не по-малко далнобойно от мъжествената реторика на поетите трибуни. С лира вместо меч той се е сражавал срещу неправдата, неравенството, робството, с резец вместо скалпел той е смъквал маските на реакционерите. Именно контрастът на замисъл и изпълнение придава тая моторност, тази неизтощима жизненост на Тургеневото творчество.

Разбира се, художественото своеобразие, дори художественото своеобразие на един Тургенев не е „вълшебно килимче“. То е възел на противоречия, на силни и слаби страни, на съзвучия и дисонанси с различните епохи, на точки на отблъскване и оттегляне в диалога с читателя.

Някога печелившо и благополучно, днес художественото своеобразие на Тургенев привлича явно по-малко почитатели.

Нашата преходна епоха е сурова към своите избранници. Тя им постави условие за твърда идейна позиция, за мирогледна яснота, за рязко разграничени социални идеали. В конфликта между двата свята средното положение е само злополучен анахронизъм. Художникът не може да не определи мястото си на една от страните на барикадата. Идейната уклончивост, емоционалната колебливост, класовата неопределеност са вече не индивидуална слабост — извинителна или не. Те са наказание за големия творец. В зависимост от степента, в която са застъпени и формата, в която са проявени, е и неговото отстраняване от идеологическата битка на съвременността, от напредничавите естетически вкусове, от господствуващите морални норми на епохата.

Далеч сме да приписваме на Тургенев тези грехове. Естествено по мащаба на своето дарование, по мащаба на своята проблематика, Тургенев е значително повече народностен от много свои пишещи съвременници. Големият художник и да иска не може да се постави извън историята, извън нейните движущи сили. Неговите общочовешки достижения вече са го поставили в епицентъра на социалното и духовно развитие на човечеството.

Но все пак известна мирогледна и художническа лабилност е временно отдалечила Тургенев от магистралата на съвременния литературен процес, от психологическата настройка на нашия съвременник.

Разбира се, в най-най-относителен смисъл. Несъмнено, Тургенев и днес се чете с увлечение. Майстор на леката, чиста и пластична проза, вълшебник на художествената реч, нежно-чувствителен, сладкодумен, интелектуално-извисен той дори е някак си по-четивен, по-достъпен за претовареното съзнание на съвременния човек, по-адекватен на неговия перцептивен апарат от някои други класици. Изобщо умението да се изобрази идейната атмосфера на епохата, художествено да се представи движението на обществените процеси, да се покаже обществото и в отделната му клетка, и в цялостния му лик, е било винаги дефицитно. А Тургенев умее да преведе големите и сложни идеи на достъпен език, максимално да доближи преживяванията на героите до емоционалността на обикновения човек, да снеме философските въпроси на живота на по-земен, по-човешки терен.

Читатели той винаги ще има. И сред социално-мислещите съвременници, и сред почитателите на майсторската проза, и сред любителите на природата. Едни ще го четат за полемична възбуда, други — за отмора; едни, за да се пренесат в чудния свят на любовта, за който Тургенев е изпял едни от най-очарователните песни, други — за естетическа наслада; едни — с познавателна цел, защото по-добър битописател на дворянските гнезда и крепостните нрави едва ли някога е имало, други — от духовна потребност да почувствуват интелектуалния климат на следреформена Русия в споровете на нейните мъчително търсещи деца, в мислите на техните резигниращи бащи, да видят как се пали искрата на истината о кремъка на борещите се идеи, да съжителствуват с хора, които неведнъж са се оказвали в тяхното положение.

Не, Тургенев ще се чете. Той няма да слезе от домашната библиотека, от дневния ред на литературните обсъждания. Скъп другар в горест и радост, в минути на размисъл и съзерцание, той ще има почитатели и сред тези, които тепърва „прохождат“ с неговите неврътстни герои, и сред онези, които го завършват с тъжните елегии на сладкодумния старец. Той ще се чете и не намалял

читателски интерес имат предвид съвременните изследователи под понятието „остарялост на Тургенев“.[1] И това не би се забелязвало, ако не беше рязкото „укротяване“ на писател, който е бил винаги във фокуса на обществения и литературния живот на своята епоха, който винаги е възбуждал и тревожил мислещите хора, който е събирал адмирации и в родината си, и в Европа. . . И макар по премълчаването на Тургенев днес едва ли може да се съди за някакво охлаждане или пренебрежение към писателя, то безусловно някогашният „смутител на спокойствието“ е станал твърде христоматиен, твърде домашен. Отговор на парливите си въпроси съвременният човек търси у Толстой и Достоевски. Те по-решително са ги поставяли, по-трагично чувствували, по-последователно решавали. В повечето случаи Тургенев ги е само маркирал, без да ги направи свое верую и своя съдба. По дълбоката природа на своя талант той не е могъл да вниква в трагическите колизии на своята действителност, с кръвта си, с живота си да гарантира за своята истина. Неговите герои много повече ще „рефлектират“ действителността, отколкото я изменят. Писателят много повече ще желае, отколкото може. Произведенията много повече ще констатират, отколкото учат. Лутането, колебливостта, лабилността на идейните позиции ще надвишават откритото, намереното, разбраното. Тургенев ще сподели съдбата на писателите, без ясен и твърд идеен ориентир, носещи на гърба си не малък товар на своята класа, не малко предразсъдъци на своето образование, не малко лични грешки и недъзи. Тяхна връхна точка е разривът на Тургенев със „Съвременник“, откъсването му от руското революционно-демократическото движение. Постепенно Тургеневото изкуство излиза от руска земя, изнемощява, лишено от родни сокове, от мощни идейни тласъци, от непосредствено участие в политическите схватки. Постепенно то напуска изследователската почва и се превръща в тесния смисъл на думата „отчет“ — пак на състоянието на руското общество, но отчет, не изследване. Все повече и повече то добива репортажен характер; все повече и повече авторовото повествование се приближава до хроника; все повече писателят отстъпва място на журналиста, да, наблюдателен, умен, туктаме като някога затрогващ, но вече не съвсем писател. . . С усложняването на действителността, с класовата диференциация на идейни и политически течения, с изменението на стратегията и тактиката на революционната борба, слабите страни на Тургеневия писателски метод изпъкват със своята едностранчивост, ограниченост, непоследователност. Действителността търси свой полифоник. Появява се Достоевски. Изкуството става все по-аналитично, диалектически многостранно. Появява се Толстой. Тургенев е сравнително слаб полифоник. Еволюционист, радетел на постепенните промени, той е едностранчив диалектик. Подобно на някои интелектуални „гурмани“ Тургенев явно „преяжда“ с впечатления, наблюдения, замисли. Той поглъща много повече жизнен материал, отколкото е в състояние да преработи. Последните му романи „Дим“ и „Целина“ са мозаични, разхвърляни, без сянка от стилното единство на предшествуващите романи.

Тургенев е почувствувал кризисния момент в идейното си и творческо развитие, но го изживява плахо и малодушно — твърде по тургеневски. Изпитът по духовна устойчивост той не е издържал на равнището на своя огромен талант. Стоновете и гърчовете на неговата муза ние долавяме и зад идиличния финал на „Дим“, и зад обективистичния тон на „Целина“. Сякаш следствие от преразход на духовно гориво, музата с годините отслабва и изтънява. Все повече и повече творческата дейност на писателя става средство за възстановяване на загубеното от житейските удари равновесие, на прекъснатия контакт с руската

---

[1] Вж. Виктор Шкловский. Неисеякаемой родник. „Юность“, кн. 10, 1968 г. и Ю. Манн. Базаров и другие, „Новый мир“, кн. 10; 1968 г. стр. 254.

действителност. През всичките ужаси, от които тръпки полазват, при цялата вопиюща безнадеждност на съществуващия социален ред, в Тургеневите произведения от късния период струят снопове лъчи на някаква надчовешка мъдрост, на някакво неземно умиротворение на вселенска благодат. Упорит антиреволюционер, предпазлив съдник на своята действителност, подчертано уравновесен художник, Тургенев се стреми да омекоти революционността на обективно наложените изводи. Той се мъчи да „хармонизира класовите отношения" в свят, в който му става все по-неуютно. Неопрян на прогресивна класова сила, не подтикван от правдива идеология, откъснат от съзидателните фактори на нова Русия, Тургенев остава един на един с проблемите на своята страна, един на един с дилемата на своето творчество. Финишът напомня последните дни на неговите „излишни хора" — безплоден и унил.

Разбира се, става дума за упадък на голям художник. И в най-непродуктивните си творчески периоди, и в дните на горчиви поражения Тургеневият реалистичен дар е блестял по-ярко от много други средни и дори първоразрядни дарования. На Тургенев нищо не е струвало да пише на високо равнище, използувайки и огромен опит, и колосален запас от жизнен материал. А старият Тургенев има някои завоевания, непознати за младия. Така че за упадък може да се говори в строго относителен смисъл. Упадък по отношение на Тургеневите години на разцвет, упадък по отношение на съвременни титани на художественото слово, „получили по-гръмки имена"[1] (Лев Толстой, Достоевски, Чехов), упадък по отношение на голямата морално-философска проблематика на времето, но не парализа на творческите сили, не някаква атрофия на художествената мисъл. Защото и в относително несполучливите му произведения винаги има нещо, което грабва сърцето и покорява ума, което те изправя пред удивителния феномен на живота, което те задължава с живо човешко участие. Не бива да се забравя, че силните страни на Тургеневото дарование, неговата кипяща жизненост, неговата гражданска заангажираност до много голяма степен компенсират идейно-художествените недъзи на неговото творчество. Не бива да се забравя, че по своята достъпност, по своите видими структурни особености, по своята ненадминатата комуникативност не отделни произведения, а цялото творчество на Тургенев е школа за съвременния писател, може да се каже — средното му литературно образование.

Всячески се проявява тази школа. И по изградените от Тургенев мостове между руската и западната литература, и по линията на Тургеневите художествени завоевания, до голяма степен откровение, и за ведущите европейски писатели в миналото, и днес,[2] и по пътя на непосредственото въздействие върху литературата на социалистическия реализъм.

Особено голямо е неговото значение за съветската литература.[3] По думите на Горки той е един от нейните творци.[4] Всеки неин период, всяко нейно течение, всяка нейна стилова клонка има своя Тургенев. В годините на революцията и гражданската война — патриотичната героика на Тургенев, колективизацията от 20—30-те години изтласква на преден план „селската тема" в „Записки на ловеца" с „големите характери на селячеството", с прославата на съзидателните възможности на руския народ, с дълбокото разбиране на руското село.[5]

---

[1] М. П. Алексеев, О жизни и творчестве И. С. Тургенева, Литературная Россия, бр. 46, 1968, стр. 3.

[2] Вж. Л. В. Пумпянский, Тургенев и Запад. Сб. И. С. Тургенев. Материалы и исследования, под ред. Н. Л. Бродского, Орел, 1940.

[3] Вж. Т. П. Голованова, Тургенев и советская литература. Русская литература, кн. 4, 1968 г.

[4] Вж. А. Д. Смирнова, Пометы М. Горького на страницах И. С. Тургенева, Русская литература, кн. 4, 1968 г.

[5] Вж. А. Фадеев, Собр. соч., т. IV, М., 1960, стр. 18,

С издигането на проблема за положителния герой през четиридесетте и петдесетте години вниманието към „певеца на героичното“ забележимо нараства. В специална статия Ал. Фадеев подчертава, че Тургенев след Пушкин е при извора на „най-основната и. . .най-прекрасна линия в развитието на руската проза.“[1] В наши дни на разгърнатото социалистическо строителство особено значение придобива Тургеневият опит в напипването и прогнозирането на социалните процеси, на бъдещите етапи в развоя на обществото.

Многостранен майстор на словото, Тургенев е влиял и ще влияе върху писателя социалистически реалист според тематичния обсег на неговите идейно-художествени задачи, според направлението на творческите си търсения, според индивидуални наклонности, вкусове, предпочитания. Тургенев е неизчерпаем.

И отново ще дойде ерата на Тургенев. Първите й предзнаменования са вече налице. Отначало — тайно и незабележимо като подводно течение с признанието на писателите. След това — с предпазливите изводи на литературоведите. Има ли по-голяма похвала за класическо произведение от констатацията: Тургеневият роман „Бащи и деца“, „замисълът на който по най-тесен начин е свързан с действителността на шестдесетте години на миналия век, досега си остава живо явление в руската литература. Във връзка с това не може да не се отбележи уникалното в историята на руския и световен роман обстоятелство — непрекъснатите горещи спорове за неговото занчение и идейно съдържание, спорове, които рядко съпровождат появата на нови произведения.“[2]

Тургенев е бил прав в пристрастието си към Шилеровите стихове от пролога към „Валенщайн“: „Който е живял за най-добрите хора на своето време, за всички времена е живял.“

Сякаш всичко е било вчера. Още не са заглъхнали споровете за „Бащи и деца“, а днес ние честваме 150 години от раждането на Тургенев! Каква свежест, каква изумителна младост е обладавало перото на този майстор, за да го възприемаме като жив съвременник след толкова години, след толкова превратности на времето. Остаряват книги, заедно с тях герои и произведения, демодират се стилове, отшумяват надути величия, не малка част и от Тургеневото творчество ще си остане в музея на миналото, но най-добрите произведения на писателя сякаш са писани сега за нашите идейни вълнения, за нашите нравствени търсения, за нашите пътища в живота.

По един и същ начин историческите явления не се повтарят. Съвсем други са съвременните рудиновци, инсаровци, базаровци. И все пак ние не преставаме да живеем в тяхната идейна атмосфера, преживяваме техните проблеми, може би по-другояче, но не по-малко остро и интензивно.

От съвременно гледище явлението Тургенев е не по-малко значимо за формирането на новия човек, отколкото неговото творчество. Целта на комунизма е хармоничната, физически и душевно красива личност, артистична, творческа, многообразна. В интелектуален план един от първообразите й е несъмнено Тургенев.

Нещо повече. Може би именно художник от тургеневски тип, еднакво силен и в гражданствеността, и в артистичността на своята изява, еднакво надарен във всички насоки на художествения гений, еднакво блестящ в психологическо проникновение, и в образно превъплъщение, и в изразителност на картините, еднакво затрогващ и като пейзажист, и като сърцевед, и като художествен мислител е поетът на бъдещия комунистически свят. И тъкмо в хармоничната ця-

---

[1] А. Фадеев, Собр. соч., т. IV, М., 1960, стр. 234

[2] Коментарии към „Бащи и деца“ в „Пълното академическо издание на Тургеневите съчинения, 1960,

лостност на Тургеневия талант, в уравновесената художествена природа на Тургенев, умножени по всички духовни блага на комунизма, ние виждаме частица от изкуството на бъдещето, частица от утрешните творци, частица и от себе си.

А дотогава, страстно влюбен в своята родина, свел глава пред нейните герои мъченици, предан на нейното бъдеще, И. С. Тургенев ще бъде пример на велик гражданин-художник. Той винаги е държал ръка връз пулса на обществото, винаги е турял пръст в най-болезнените му рани. И нито либералните му увлечения, нито временните му отклонения от прогресивния лагер не са пречупвали неговия граждански, социално-отзивчив реализъм. Непомрачено си остава преклонението му пред героичния руски характер, пред революционната младеж, пред човека борец, пред могъщото течение на живота — понякога забавяно, друг път спъвано, но винаги устремено напред.

ПО СЛЕДИТЕ НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ ВЪВ ФРАНЦИЯ

Желю Авджиев

Първите контакти между българи и французи се губят някъде в Средновековието. . . След Великата френска революция, разтърсила умовете на цял свят, могат да се открият у нас повече отзвуци (поради робството те са далечни и косвени) от борбите на френския народ за свобода и социална справедливост, от идейните търсения на френското общество. Но фактите от по-прякото и конкретно запознаване с френската литература и първите допири и видими нейни влияния върху отделни обществени и литературни дейци, главно онези, които са учили или живели във Франция, са от средата на XIX век. И тези допири и влияния са твърде разнообразни, минават през различни етапи, имат своя интересна история. . .

В настоящите бележки се спираме на онези наши писатели от периода след Освобождението на България от турско робство до към Първата световна война, които са учили във френски училища, живели са във Франция и са започнали творческия си път във френска среда при непосредственото запознаване и въздействие на френската култура и литература. И още нещо — интересуват ни преди всичко конкретните факти от това запознаване: съответния град и университет, студентска среда и първи срещи с чуждите писатели, сътрудничеството във френския печат и т. н., необходими както за обогатяване на гражданската биография на писателите, така, разбира се, и за по-пълното изясняване на първите им литературни стъпки и изобщо за творческия им образ. Впечатленията са резултат главно от посещението на местата, където са пребивавали и учили българските писатели, от онези малко следи, които изминалите десетилетия са пощадили. . . Би могло да се отбележи предварително и следното: и при най-непосредственото въздействие на френската обществена и културна среда, и при най-силното влияние на разнообразната френска литература върху нашите писатели, те не изгубват собствения си национално-индивидуален облик на творци. Дори когато, особено в годините непосредствено преди Първата световна война, в стиховете на нашите поети, увлечени в символизма, прозвучават тонове или се появяват образи, съвсем подобни на тези у френските им учители, те все пак успяват да запазят българското си лице. . .

СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ

Последните дни на Октомври 1875 г. . . . В Юридическия факултет на старинния университет (Université Bonches de Rhône), в красивия център (древна столица) на Прованс — Екс ан Прованс (Aix en Provence) се записва и българинът, поданик на Турската империя, Стоян Михайловски. Сред шумните студентски групи се откроява с малко необичайния за деветнадесетгодишната си възраст сериозен вид и фигурата на този непознат младеж, когото обаче всички считат за французин, защото така респектира с отличния си френски език. И в това няма нищо чудно, тъй като няколкогодишното учение (1868—1872) в Инстанбулския френски лицей (Lycée Imperial Ottoman) му дава възможност не само да усвои езика, но да се запознае с историята и литературата на френския народ. Освен това за незавършените му двадесет години неговият „житейски опит“ и „литературен стаж“ не са малки. Така, без да успее да завърши лицея, той се отправя за град Дойран, където учителствува две години (1872—1874). Изправен лице с лице с

крещящите неправди в робската действителност, младият патриот излиза на открита борба срещу противобългарските замисли и действия на гръцкия владика Милетий, за което, разбира се, е преследван и затварян. Литературен израз на обзелите го чувства и настроения и едно своеобразно отмъщение на омразния и коварен Милетий (наречен в несръчните стихове „крокодил") намираме в отпечатаната през 1874 г. в сп. „Читалище" сатира „На един гръцки владика, който ме наричаше безбожник". Дори две години преди това шестнадесетгодишният лицеист публикува също така в „Читалище" сказка за „Нравствеността на народа". . . В редица други стихотворения на юношата от това време обаче откриваме и много мрачни мисли и раздвоеност, отчаяние и възхвала дори на смъртта: „Смъртното ми легло", „Ниший духом съм аз" и др., печатани в цариградските български издания „Читалище", „Ден" и „Век".

И тези две линии — борческо-патриотичната и субективно песимистичната, по които се изявяват поетично чувствата и настроенията на начеващия поет, имат своите корени в особеностите на оформящата се личност, в странностите на изграждащия се характер и мироглед на юношата. Много често и съвсем неочаквано той заменя обществената активност със затваряне в себе си, борческите настроения с примирение. След смелата борба срещу гръцкия владика например младият патриот преживява душевна криза и цяла година живее обзет от песимистични настроения. Поради особените условия и обстановка в сравнително богатото чорбаджийско семейство от Елена или под въздействието на склонния към самовглъбяване и размисли баща — известният книжовник и учител Никола Михайловски — малкият Стоян започва да изоставя детските игри и да се зачита в бащините си книги, да се замисля дори над проблемите за доброто и злото и по други толкова необичайни за детската възраст въпроси, да страни от другарчетата си, да се отдава на размишления. . . И в Цариград привикналият към уединяване лицеист е обществено индиферентен, почти няма приятели, а преподавателите му французи и на първо място възпитателят Гране, утвърждават и засилват неговите интереси към книгите, увличат го и в древната класическа култура и в тъй разнообразната френска литература, главно от XVII и XVIII векове, за да станат френските писатели-морализатори и религиозни мислители от тази епоха най-близки и любими автори на впечатлителния юноша. . . Същевременно култивират у него една висока нравственост и съзнание за собствено достойнство, чувство за справедлизост и стремеж към търсене на истината. И затова сблъскването с насилията и неправдите, особено към собствения народ, извеждат младежа от пасивността и в истински патриотичен порив той се впуща да защищава правдата, да помогне на поробените си братя.

Изобщо било поради въздействието на посочената семейна и обществена среда, било поради влиянието още в лицея на твърде пъстрата по нравствените си проблеми френска литература и на толкова противоречивите и просто необясними понякога събития и тенденции във френската история — в гражданското поведение и в литературните схващания на Михайловски още от юношеството му се оформя една двойственост и противоречивост: ту бунтарски смели изблици на негодувание, ту религиозно примирение и отпадане; ту борческо-демократични постъпки, ту аристократични и индивидуалистични жестове. . . На пръв поглед сякаш свобода и богатство на помислите и действията, но всъщност нестабилност и непоследователност.

Как се развиват гражданското съзнание и литературните интереси на Михайловски в Екс ан Прованс? Да се опитаме да потърсим някакви следи. . .

Топлият февруарски ден на 1968 г. — близо един век след пристигането и следването на младия поет — прави разходката из града приятна и увлекателна. Но ако впечатлението от характерните, овехтели от вековете провансалски жилищни и обществени постройки е силно и заинтригуващо, не може да се каже, че движението днес в старинния център и по 3—4-метровите стръмни и криволичещи улички и полозиннметровите тротоари, при непрестанния поток от коли, е между най-приятните. Ето малкият университетски площад, толкова малък, че ако не е бюстът на Пейрес (Peiresc) — астроном, математик и събирач на старини — работил и починал в Екс (1580—1637), едва ли би се разграничил от другите части на тясната уличка. А и старата университетска сграда не се отличава с особена импозантност и по размери и по архитектура, особено като се съпостави с издигащата се от другата страна катедрала с кула Сен Совьор (Saint Sauveur). Няколко века притежанке на фамилията д'Опед (d'Oppéde) от средата на XIX век сградата преминава на основания още през 1409 г. университет с неговите два факултета — юри-

дически и филологически. Тук е била и университетската библиотека. Оказа се обаче, че сега се помещава само Центърът за политически и административни науки (Centre d'Etudes Politiques et Administratives). От десетина години ректоратът и Юридическият факултет, а от 2—3 години и филологическият факултет са вече в нови просторни помещения в южната част на града.

И тук търсенето, както и във всички университети, започна от малко строгия портиер. С твърде служебен вид той ми поиска да депозирам официална молба до декана, но след моите разяснения, че времето ми е много кратко, той се обърна към мадам Февр, ръководител на административната служба. И сега любезността и готовността за услуга бе проявена в пълната си сила. Мадам Февр не само откри в университетската архива запазения фиш от следването на Михайловски, но и на два пъти иска разяснение от декана, а след няколко часа имах в ръцете си копие от този единствено запазен документ. Още един път merci Madame . . .

Какво представлява той? Обикновен студентски фиш, от който се вижда, че „Михайловски Стоян Николаев", роден на 7/19 януари 1856 г. в Търново (не е отбелязан гр. Елена може би поради това, че Търново е окръжен център още в турско време), България, е признат за бакалавър-зрелостник по литература (bachelier ès lettres) с разрешение на френското Министерство на просветата от 27. X. 1875 г. И макар да не е фиксирана датата на записването в университета, трябва да се предполага, че е по същото време, края на октомври 1875 г. Отбелязано е също така, че през учебните 1875, 1876 и 1877 г. той посещава лекциите на професорите Пизон, Бри, Карл Жордан. . . Съответно на 15 януари и 15 септември 1876 г. са заверявани триместрите. В графите за изпити обаче при първото следване на Михайловски октомври 1875, лятото 1877 г. не е отбелязано нищо. Изглежда той не се е явявал.

За второто следване — края на 1880, август 1883 г. — сведенията са повече: 9 заверени триместри, повече имена на професори — освен посочените и Маке, Лорен, Готие и др. Освен това тук намираме вече означаване и на успеха от двата изпита за бакалвър по право (bachelier en droit) август 1881 и юли 1882 г. и за лисансие април 1883 (изглежда Михайловски не е успял да вземе този изпит при първото си явяване и на 16 юли 1883 г. се явява втори път) и 2 август 1883 г., с който и завършва образованието си. . . Освободен е бил от представяне на теза (дипломна работа), вероятно като чужденец с декрет от 28. X. 1880 г.

Много интересен и оригинален е начинът за означаване на успеха — с цветове: червен, бял, черен. Деканът на факултета не може да разгадае значението на тези цветове. Тогава любезната мадам Февр се обърна към един от най-старите професори, който разясни, че това са били топки с различни цветове, които изглежда са се давали за всеки поставен въпрос: червените означавали (приблизително) отличен, белите — добър, а черните — слаб успех. Така Михайловски за първия си изпит има три червени и една черна топка, очевидно издържал добре. Но за отложения изпит има една черна, една бяла и две червени топки — изглежда недостатъчно. За последния си изпит, с който завършва следването си, е получил четири червени топки, т. е. отличен успех.[1]

Този единствен оцелял документ, свидетелстващ за семестри и изпити, нищо не ни казва и не би могъл да ни каже за несъмнено много по-широките научни, литературни и други интереси и занимания на младия Михайловски, за по-интимните страни на живота му. . . А Екс е давал добри възможности за разнообразен културен живот, макар в последната четвърт на XIX в., когато започва студентстването на Михайловски, градът да живее повече с минала, отколкото с настояща слава на стар и прочут научен и културен център. Твърде голям е броят на културните паметници и музеи, съществуващи и по времето, когато пребивава Михайловски и досега: от римско време, от Средновековието, от Възраждането; от архитектурата и урбанистиката, от науката и живописта. . .

Попадналият в тази нова, непозната обстановка, увличащ се във философско-религиозни размишления и поетично настроен млад българин, ще да се е заглеждал и възхищавал от прочутата катедрала Сен Совьор, издигната още в XII в. и реконструирана през XVI, съхранила римски, готически и ренесансови черти, с много красива манастирска пристройка (cloitre), със скулп-

[1] В миналото този начин на изпитване и оценяване на успеха ще да е бил твърде много разпространен. И у нас е останала френската дума „бал" (balle — топка) за бележка и оценка, а също така и „балотаж" (ballottage — повторен избор).

тури и картини на художници още от XV в.; от редица други старинни черкви, от Градския съвет (Hotel de ville) с интересна часовникова кула от XVI в., от павилиона Вандом, от многобройните други домове с типична архитектура на ранното Възраждане, от немалкия брой на фонтаните: Ротондата на рибарите, на четирите делфина. . .

Но още по-голяма е миналата слава на Екс с научните и културните си институти, с интересите към изкуството. Далеч преди пристигането на Михайловски съществуват многобройни музеи: природно-исторически, на стария Екс „Арбанд" (Arband), за килими, по изобразително изкуство „Гране" (Granet) — на името на известния художник от Екс Франсоа Гране (1795–1849), оставил голям брой картини, които станали основа за създаването на музей. . . Още от XV в. съществува висше училище за изкуство и занаяти. През 1750 г. в града е създадена литературна асоциация, а в началото на XIX в. — аграрно научно дружество. Едно от най-ценните притежания на Екс е библиотеката „Межан" (Méjanes) — богата с много ръкописи и редки старопечатни книги (разбира се, и с текуща литература), открита още през 1777 г. и носеща името на маркиз дьо Межан, един от най-културните хора на времето в Прованс и заслужил библиограф. Твърде широка е била, а продължава и досега, мрежата от религиозни частни училища и факултети, стара и прочута е и Архиепископията. . .

На Михайловски, потопен в тази културна атмосфера, ще да са правили силно впечатление тези паметници на миналото и той ще да е използувал огромното богатство не само на университетската библиотека, но и на библиотеката „Межан". Сам той ще признае по-късно, че в Екс ан Прованс е четял извънредно много и главно художествена литература, а е вземал изпити по право. . .[1] Известна е и неговата упоритост и настойчивост в научните и литературните занимания, за което свидетелствуват писмата, които изпраща до близките си от Екс и Марсилия.[2] „Вие знаете — пише например на 28. VII. 1876 г. Михайловски на баща си — по-добре от мене какви мъчнотии срещам сега в началото. . . Но дързост и сляпо постоянство водят далеч. . . Ще сполуча прочее, бъдете уверени. . ."[3] И той действително сполучва.

Не са останали никакви документи, от които да се определи по-точно кои автори и кои книги чете Михайловски (не са запазени заемни или други бележки и в университетската библиотека, която иначе съхранява подобна документация за своите по-известни читатели, но от малко по-късно време, като например за Пол Валери и др.). Но от по-сетнешните публикации и изказвания, размишления и сентенции на Михайловски, от неговите поетични творби, известна част замислени и написани още във Франция, където широко използува като цитати и епиграфи, а някъде и от по-преки заимствувания мисли от твърде много френски философи и писатели, може да се заключи, че това са най-напред утвърдените в Университета стари латински и по-послешни авторитети на традиционната правна мисъл и на някои от по-прочутите негови професори по право. След това идват известни или съвсем непознати философи и поети от XVII и XVIII в. . . . Изобщо мислители и писатели, които спомагат за изграждането на един мироглед, който има за теоретична основа философския идеализъм и дори мистицизъм, но един мироглед твърде непоследователен и противоречив, изпъстрен и с борческа обществена активност, бунт срещу злото и неправдите, с вяра в тържеството на свободата. . .

Твърде оскъдни са също така данните и за по-личните, по-интимните страни в живота на Михайловски в Екс. Би могло да се допусне колкото и невероятно да изглежда при особения, но вече утвърден затворен характер на Михайловски, че той не ще е бил съвсем настрани от наситения с най-различни прояви бит на толкоза темпераментните провансалски студенти, в който наред с характерните младежки забавления е имало и спектакли и концерти, и политически събрания и митинги, на които са говорили Тиер и Гамбета, за което съобщават „Memorial d'Aix".

---

[1] Ив. Кепов, Ст. Михайловски, кратка автобиография, сп. Българска мисъл, год. III, 1928, кн. 2.

[2] Много често Михайловски е пребивавал в Марсилия, тъй като Екс е само на 29 километра от голямото пристанище — врата на Франция към Изтока, където са имали кантори и български търговци. А дълго време (в определен смисъл и до днес) университетите в Екс и Марсилия са имали общо ръководство. В Марсилия са били Медицинският и Техническият, а в Екс — Юридическият и Филологическият факултети.

[3] Ив. Богданов, Ст. Михайловски — поет, трибун и мислител, 1947, стр. 31.

„La Provence“ и други излизащи по това време вестници в Екс. А нали и биографите на поета съобщават, че Михайловски е имал по-интимни и сърдечни вразки с една млада провансалка.[1] Но тъй като и тук конкретните и по-точни сведения липсват, остава да се приемат като вероятни картините, които въображението на един от биографите е нарисувал: младите влюбени — Михайловски и темпераментната провансалка — тичат из полето сред червените макове. . .[2] Те не противоречат и на разпространеното твърдение, че Екс е минавал за град на любовта.[3]

Университетските занимания, четенето на любимите автори, а и творческата поетична работа, която не е преставала, а напротив, тук далеч от родината е била твърде интензивна, не са вървели съвсем гладко и спокойно. Едва е минала една година от пребиваването на Михайловски в Екс и той изпада в отчаяние и в нова душевна криза. Причини: преди всичко и главно — несигурност в материалната издръжка (впрочем на пръсти се броят — като истинско изключение са случаите, когато български студент, особено с литературни интереси още отпреди един век, а и по-късно, които да не са чувствували материални затруднения). През първите месеци той е имал на разположение спестяванията на своя чичо Илариoн Макариополски.[4] След това обаче остава изцяло на издръжката на своя баща. Оказва се обаче, че еленският „чорбаджия“ Никола Михайловски, чиновник в турската администратиция, станал глава на многолюдно семейство, не може да изпраща средства на сина си. На „болната ревност“ на амбициозния студент — да продължи и завърши за още две години ученето си като че ли ще се сложи край. Напразно търси парична помощ и от богатия български търговец Димчов в Марсилия — „. . .кесията на този Крез е тъй добре затворена, както и сърцето му“ — пише с болка отчаяният Михайловски от Марсилия на 22. III. 1877 г. на своя съученик и съгражданин С. С. Бобчев в Букурещ.[5] А връщането в Цариград, без да завърши, това за младежа е „смърт нравствена“ — предпочита да се хвърли в морето. Затова моли приятеля си да му намери някаква работа в Румъния, за да се добере дотам и да може да служи „на отечеството си. . .“

Тук вече се намесва втори момент — патриотичният — невъзможност да изпълни дълга си пред родината като причина за душевната депресия. Изглежда още при първите известия за кървавата вакханалия в България при потушаването на Априлското въстание започват безпокойствата и тревогите на младия патриот, а се засилват при сведенията за готвещата се, а след това и избухнала освободителна Руско-турска война. В следващото си писмо (от 30. III. 1877 г.) той пак описва на Бобчев окаяното си положение: продал и книгите и дрехите си, за да изплати дълговете си. . . И пак молба и „съвет финанциален“ — да поеме той, Бобчев, или някой друг пътните му разноски до Букурещ, защото руското посолство (вероятно консулство) в Марсилия отказало да го запише доброволец (волентирин). Признава още, че желае „да умре за народа си“, иначе е готов да се самоубие. . . Но най-интересното е, че за заплащане на пътните разноски предлага. . . свои ръкописни „съчинения“. Същото — от една страна, „лудостта на един отчаян“, който стои „гладен по три дена“ и търси „убежище в самоубийството“, от друга — желание да служи на народа и готовност дори да тръгне за „бойното поле“, но му липсват средства — повтаря и в писмата си до Драган Цанков и Павел Бобеков от 14. VII. 1877 г. И при това свое състояние Михайловски не забравя съученика си „бедний“ Величков. Научил вероятно за арестуването му, той възкликва в писмото си до Бобеков: „О, драги Величков, колко нощи не съм спал и съм плакал, щом си спомня за него “.[6]

---

[1] Ив. Богданов, ц. с., стр. 30, Ангел Тодоров, Стоян Михайловски, баснописец и сатирик, 1956, стр. 37.

[2] Ан. Тодоров, ц. с., стр. 37.

[3] Andre Bonyla d'Arnauld. Evocation du vielle Aix en Provence, Paris, 1964.

[4] Ан. Тодоров, ц. с., стр. 38.

[5] Н. Жечев, Из кореспонденцията на Стоян Михайловски, Литературна мисъл, 1968, кн. 2, стр. 123—140. Настоящите бележки бяха готови, когато се появи публикацията на тези неизвестни, но твърде ценни писма на Михайловски, отправени от Екс и Марсилия до С. С. Бобчев, Драган Цанков, Павел Бобеков и др. Те хвърлят допълнителна светлина както върху някои факти от живота, така и от душевното състояние, намеренията и желанията на Михайловски по време на следването му във Франция. Затова с удоволствие ги използуваме.

[6] Н. Жечев, Из кореспонденцията. . . стр. 129.

При всичката младежка поза и декларативност не подлежи на съмнение искреността на патриотичните подбуди и горещото желание да се притече на помощ на отечеството. И наистина, получил така дългоочакваната сума (изглежда от Благотворителното дружество в Букурещ и вероятно по настояване на С. С. Бобеков, тъй като с писмо от 20. VIII. 1877 г. от Монпелие му благодари), тръгва за родината. Пристига в Румъния и специално в гр. Яш още в края на август. Колкото до митарствата му при пътуването му може да се съди пак от неговите признания — пътувал десет дена от „Франца", лежал няколко дни болен в Ленберг (Лвов) и Сушава, нямал средства да се придвижи от Яш до Букурещ, където са неговите приятели. . . Най-сетне се добира до родината, но войната е вече към своя край и веднага след подписването на Санстефанския договор той е зачислен в администрацията — най-напред в Свищов, а след това в Търново и другаде — на освободеното отечество.

Чиновническата кариера обаче не го увлича. А поради независимия си характер и открито изразяваното си възмущение от неправдите и бюрократизма, от подлизурството и угодничеството той често е уволняван и за около две години сменя няколко служби. . . Не му върви и в адвокатството. Временното увличане в политическия живот — редактор е на вестниците „Софиянец" (София), „Народний глас" (Пловдив) — му дава възможност да демонстрира пак честните си, макар понякога и политически наивни, позиции на гражданин и публицист. Не се отказва обаче от намерението да завърши образованието си. Моли още през март 1879 г. отново своя приятел Бобчев (който е студент в Москва) да му помогне при отпускането на стипендия за „Московский юридически факултет".[1] Неуспял да уреди заминаването за Русия, Михайловски обаче получава отпуснатата от българското Министерство на просветата за Франция стипендия и в края на 1880 г. се озовава пак в Екс ан Прованс, където след тригодишно учение наистина успява да завърши юридическото си образование.

Ако преди 4—5 години деветнадесетгодишният младеж е правил впечатление със своята необщителност и затвореност, колко повече той сега се уединява, когато има за състуденти младежи и девойки, от които той е с няколко години по-възрастен. Осигурен материално, той се заема както с изпитите си в Юридическия факултет, така и с още по-интензивното четене на любимите автори. Продължава да търси все по-редки издания, да пълни тетрадки и бележници с мисли и афоризми, за да навлезе в религиозно-мистичната философия, от която идат едни от основните елементи на неговия мироглед. Наистина последната година от следването му не е лишена пак от тревоги поради нередовното изплащане на стипендията. Дори пише на баща си от 31. I. 1883 г.: „Аз вече съм решил да си забия главата за негде, за Америка или Индия — да ида да си търся хляба на край света. . ."[2] Но всичко се урежда. Той завършва и през лятото на 1883 г. се завръща в България. Малко са конкретните данни за онова, което е вълнувало поета Михайловски по време на повторното му пребиваване в Екс. Знае се, че е изпращал дописки в пловдивския вестник „Марица" под псевдоним „Викенти Розенберг" и че преживява дълбоко любовно разочарование. . .[3]

Споменатото признание, че още във втората година на своето пребиваване е имал вече пет тома „съчинения", както и други някои данни свидетелстват, че по време на близо петгодишното си пребиваване във Франция изявилият се още като лицеист млад поет не престава да пише. От тези „томове" своевременно са отпечатани в края на 1876 и през 1877 г. в букурещкия вестник „Стара планина" стихотворенията: „Към България" (бр. 34 от 8. XII. 1876 г.), „Към моите братя българи" (бр. 40 от 5. I. 1877 г.), „Вярата ми в бъдещето на България" (бр. 51 от 14. II. 1877 г.). А във връзка с Освободителната война в букурещкия вестник „Българин" (бр. 51 от 14. XII. 1877 г.) се появява и стихотворението на Михайловски, посветено на руския император Александър II „La voix de la Bulgarie. A sa majesté L'Empereur Alexandre".[4] „О, мила ро-

---

[1] Н. Жечев, Из кореспонденцията. . ., стр. 131.
[2] Ив. Богданов, ц. с., стр. 48.
[3] Пак там, стр. 37.
[4] По сведения на Ив. Богданов, (ц. с., стр. 31) това стихотворение се появило най-напред във френския в. „Orient" и оттам било препечатано в „Българин". От справките, които направих в Екс ан Прованс и в Националната библиотека в Париж (при помощта, разбира се, и на специалистите библиографи) се оказа, че по това време във Франция не е излизал вестник с подобно

дино, родино окървавена " — се обръща с искрено дълбоко синовно чувство младият поет към окървавеното отечество. Макар и в някои от стихотворенията да не липсват сатирични ноти, патриотичното чувство, синовната признателност тук са основната емоционална атмосфера, тъй като те са израз на носталгията и на желанието да се притече на помощ на сънародниците си, вдигнали се на борба, а след това понесли терора и изстъпленията на поробителите. По родолюбивия си патос, поетичен маниер и стихотворна техника те не надхвърлят просветителския облик на умерените родолюбци от „Стара планина". И тук, в тези първи работи, в които не е изявен още напълно характерният поетичен почерк на бъдещия сатирик, трудно би могло да се търси въздействие на френски автори. Но в патриотичната приповдигнатост, в сравнително взето лекия и незатлачен, както в по-късните му работи с разсъждения, стих, в по-ясната, но риторична образност, без убиващата поетичния живец рефлективност, би могло да се съзре някакъв далечен отзвук на младия Юго. . .

Към многотомните ръкописни „съчинения" принадлежат и — в това няма съмнение — отпечатаните по-късно през 1884 г. в Периодическо списание: „Susperia de profundis" (кн. 8), „Нашите деди. I. Боян магесникът" (кн. 10), „II. Поп Богомил" (кн. 11) и „Reliquiae" (кн. 12)[2]. Така за „Боян Магесника" имаме признанията на младия поет, нелишени от авторско самочувствие (в писмото му до Бобеков от април 1877 г.): „Миналата година съчиних поема под надслов „Боян Магесника" — (из българската история), която, уверен съм, няма да (н)направи срам на българската литература".[1] Като приемем, че поетът не е нанасял поправки и допълнения (за противното няма доказателства) — може да се каже, че с тази написана още през 1876 г. поема се разнообразява и обогатява в идейно-тематично отношение творчеството му от тези ранни години. Наситена с известни баладични елементи, тя възсъздава по ироничен път образа на най-малкия син на цар Симеон, Боян, забулен с толкова легенди. Този учен и поет, магесник и народен учител е представен общо взето като отрицател на ретроградността и мракобесието, като реформатор и борец за свобода и прогрес. Или по думите на баба Яна — „набожната", „придворната", „смирената", „премъдрата", „речистата" и т. н. готвачка, — той знаел да „предсказва", всичко да „предусеща", „в книгите се ровел", бил „философ" и „първовърховен врач"; говорел злостно, обаче срещу царедворците и първите големци, подигравал се с християнските закони, продавал се на дявола, дружал с демоните, обръщал се на бухал и т. н. Носеща общопатриотичния дух на първите му работи, но вече със специални интереси към миналото и историята, тази творба на младия автор се отличава със сравнително взето по-голяма поетична култура. Не е лишена от риторичност и многословие, така характерни за все повече оформящия се стил на Михайловски, но все пак има сравнително взето по-голяма яснота и конкретност на образа, по-голяма раздвиженост в композицията.

Другата част от „Нашите деди" — „Поп Богомил", която допущаме, че също така е написана в Екс, се отличава съществено от „Боян Магесника": и по поетовото разбиране за делото на този велик реформатор и борец, и по патоса и начина на изграждане на образа. Наистина поп Богомил е уж борец срещу злото, но това зло е представено така абстрактно и с толкова религиозно-мистична и библейска фразеология (самото подзаглавие на поемата е „Псалми и притчи") и без всякакъв намек дори за обществената основа на неговата борба, че се превръща в един мистично отвлечен библейски проповедник със съвсем неясна и забъркана философия. Откритите религиозно-дидактични тези и проповеди ще се превърнат постепенно в едни от най-съществените елементи в цялото творчество на поета. Сам авторът ще да е съзнавал твърде голямата разлика между тези две части на „Нашите деди" и затова „Поп Богомил" се придружава с бележка, в която обяснява, че за тази изключителна фигура трябвало да си послужи с други по-„широки кадри". Новата „поетическа форма" — с притчи и химни — твърде малко обаче е по-

---

заглавие. Може би се касае за вестник със същото име, издаван в Цариград? Проверка на това предположение обаче не ми бе възможно да направя.

[1] Авторът не ги подписва. Изглежда е настоявал името му да не се съобщава. И за последните му работи редакцията е била принудена да посочва: „От автора на „Susperia de profundis". А собствените си бележки и обяснения подписва с Х.

[2] Н. Жечев, Из кореспонденцията. . ., стр. 127.

могнала за пълноценното очертаване образа на тази „строга“ и „апокалиптична личност“.[1]

За годината на написването на „Susperia de profundis“, първата отпечатана работа на поета в „Периодическо списание“, е отбелязано „188. . .“. При втората публикация под заглавие „Euthanasia“ (Лека смърт) в сборника „Novissima verba“ през 1889 г. датата на написването е променена и уточнена — „Ницца (Франца), 1878.“ Цитираните писма обаче показват, че по това време Михайловски не е нито в Ница, нито във Франция. Очевидно датата е сгрешена. Тя би могла да бъде 1876 или първата половина на 1877. Безспорното и важното е, че поемата е написана във Франция при първото следване на Михайловски. По замисъл и поетична реализация това е някакво продължение на песимизма от „Поп Богомил“ (ако приемем, че е писана по-късно), само че на по-гражданска и актуална основа. Пасивността и черногледството, безизходността и отчаянието, представени като „крайвечна мрачна болест“ на славянските народи и по-точно на „новото словенско поколение“, както гласят поясненията на поета, са така неприсъщи изобщо на младежката душа и толкова невероятни и погрешни, що се отнася до славянската младеж, че едва ли заслужават опровержение с такава късна дата. Съвременниците се обявяват рязко против тази „чудовищна идея“.[2]

Героят на тази поема отхвърля съдбата, отхвърля славата и младостта, музата (поезията) и истината — различните превъплъщения на смъртта. Само когато му се явява в истинския си вид, именно като смърт, той с някакво пълно примирение и убеденост в безсмислието на живота я пуща при себе си:

И последните думи са славослов на смъртта

Влез при мен, другарко бледна,
Влез при мен! Добре дошла!
Влез, богиньо милосърдна,
Теб очаквах досега.

Влез, царице на тъмите,
Влез, о, майко на нощта,
Влез и прекрати ми дните,
На пръстта предай пръстта!

О, бъди благословена!
Всепрославена бъди!
Нека цялата вселена!
Днес запее теб хвалби!

---

[1] Ето и самата бележка-обяснение, а и посвещението: „В избора на един план за Нашите деди нам се видя твърде уместно да представим светлейшите и високославни лица на Бояна и Богомила в няколко исторически Балади. Но ако фантастически лик на Бояна Магесника може да се характеризира с висшеречената поетическа форма — за строгата и апокалиптическа личност на Поп Богомила са нужни по-широки кадри. Ние изменихме следователно плана си и се опитахме да очертаем в цял един ред химни и притчи, вероучението и пастирската възторженост на знаменитий български първосвещенник и реформатор

Х. —

Господину Петру Генчеву посвещавам настоящите страници.

— Х.“

(Пер. списание, 1884. кн. 10, стр. 114).

[2] Авторските пояснения се съдържат в посвещението:

„На графиня О. . . В. . .ска, в Ница

посвещава се настоящата поема.

Вие ме подканихте да очъртая, в няколко стихотворения мрачната болест, от която страда новото словенско поколение; вий пожелахте да характеризирам, в няколко страници, това безпримерно в историята явление (? р.), което се простира от бреговете на Балтийското море до солунските твърдини, и което мнозина публицисти нарекоха общесловенско зло, —

Ето исканата ви поема.

Простете за недостатките, които срещнете в нея, — припóмнете си, че в нея има само една достатъчност: преданността ми към вас.

18. . .“

(Периодическо списание, 1884, кн. 8, стр. 133).

Този мрачен песимизъм, така чужд изобщо на българския дух и особено на атмосферата в първите години след Освобождението, когато са толкова живи възрожденските литературни традиции, е учудил и озадачил редактора на „Периодическо списание“ Васил Д. Стоянов. Затова той придружил поемата с една „обстоятелствена“ редакционна бележка, в която сочи „мрачната и невярна идея на поемата“, но въпреки това редакцията се съгласила да я отпечата, защото все пак авторът се занимавал с „проблемите на духа“ и показал „доста дарба към поезия“.[1] Но и в този славослов на смъртта Михайловски остава верен на противоречивата си природа, изявяваща се още в тези първи негови работи. Така например думите на съдбата представляват такива борчески, динамични и приповдигнати стихове, които са пълно отрицание на отчаянието и безизходността, прозвучават още в онова време като истински жизнерадостен химн

Напред! Животът е сражение!
Напред! И прав всегда ходи!
Напред , макар към поражение!
Ако ще паднеш, прав падни!

Не чакайте всегда сполука,
Но в себе вярвайте всегда —
Такваз е земната наука
Напред, бащи! Напред, деца!

По-късно тези стихове под заглавие „Напред“ и като отделно стихотворение са поместени в началото на сбирката „Novissima verba“ (1889).

„Reliquiae“ (из старите ми тетрадки)— последната публикация в „Периодическо списание“ от 1884 г. и писана вероятно при второто пребиваване на поета в Екс е пропита пак с отчаяние и безперспективност, но изворът е от по-конкретен и определен повод. Изглежда през изминалите две-три години младата провансалка, обект на любовното му увлечение при първото следване, ще да го е забравила и изоставила. Силните чувства стават основа на стихове, които с по-изповедния си лиричен облик са нещо рядко срещано у Михайловски. Те са непосредствен израз и отглас на преживения тежък „удар“

А ти ме взе кат цветна китка
и ме разкъса лист по лист
Прегърна ме и ме захвърли
Като нищожно забавление
на сатанинский си каприз. . .

---

[1] Много характерни са тук възраженията на Васил Д. Стоянов (редакционната бележка не е подписана, но тя безспорно е дело на главния редактор) срещу „невярната идея“ на непознатия автор за славянството. Макар да е бил известен с умерените си, дори консервативни идейно-политически позиции, редакторът на „Периодическо списание“ не може да допусне, че подобна мисъл — „недостойна за духа и сърцето на словенина“ — се развива от българин. Страхува се, че някои биха заключили, че у нас изобщо така се мисли за славянството, че това е „типът на българските днес съждения, на българските възрения на настоящето и бъдещето на словенщината“ (изглежда дружбата му с Божена Немцова, Я. Неруда, Витеслав Халек и други в Прага, по време на следването му там, ще да е оставила добри спомени, чувства и мечти за славянско единство. . .). Затова и бърза да изрази „най-тържествено своя протест срещу такова заключение“. Осъжда непознатия „съчинител“— „краен, ожесточен песимист“ — че разпространявал своя песимизъм и върху славянството и че искал да представи славянството като „същество, лишено от всичко онова, което може да бъде свято за човека“. Подобна представа, дадена в такъв „изопачен — извръщен вид“ можела само да покърти и възмути всеки славянин. А по думите на редактора „Словенинът“ — „с пълно право държи високо знамето на светлата всеславянска идея, идеята на бъдещето, истинско, взаимно братолюбие и благоденствие на човечеството посредством разпространението на здравата и благотворна култура на Словенството“... Изразил по такъв категоричен начин несъгласието си с невярната мисъл за славянството, а и вярата си в светлото му бъдеще, Васил Д. Стоянов използува този случай, за да се обяви също така открито, смело и срещу апатията и липсата на културни интереси на съвременниците, да обвини интелигенцията „отсам и отвъд Балкана“, че „ламти“. . . за имоти, за охолно живене и за всякакви земски наслаждения. . .“ (Пер. сп. кн. 8, стр. 145).

Въпреки всичките остри бележки и уговорки, самият факт на отпечатването на „Susperia de profundis“ ще да е поласкал младия и неизвестен „съчинител“, затова „Боян Магесника“ има следното посвещение:„Господину В. Стоянову посвещавам настоящата „Историческа балада“Х“.

О, срам на тебе, която първа
предателски осуети
Младежките ми надежди
И ме направи да изгубя
възторжените си мечти!

Така се обръща покрусеният поет към оная, която от ненаситните му „жажди", от „нежността" и „щастието" му направила „две шепи пепел, прах и кал ". . . Но от понятната болка, породен от реално преживяване, той преминава отново към песимистични генерализации, към сентенции и заключения, с които определя жената ни повече, ни по-малко като „творение злобно и нечисто", „петно в небето", създадено от „камък и кал". . . Ще минат 3—4 десетилетия и дружбата му с друга (дошла в България) французойка — Маргарита Ламбрам-Стойчева — ще му достави толкова радост, но вече в зрялата му възраст. . .[1]

Към работите на Михайловски, писани във Франция (документирано пак от собственото му признание и означавания) трябва да отнесем и тринадесетата глава от „Novissima verba" — „Какво си бърбореше дядо ми" с епитаф „Dominus vobiscum" (Бог с вас) от цикъла „Rinford-zando 1880—1882", датирана — „1881, май 1, Марсилия". И тук настроенията са мрачни, поради злото изобщо в живота. Има и язвителност, ирония. А в безкрайните и досадни изреждания бихме открили и обществено по-целенасочени и верни (обаче не поетични и съвсем грубо изразени) мисли за онова кое е потребно „на скотове животинки, човечета гадинки". Дядото се моли на бога

Дай ум, на който ходи
По вестници да дращи
За правдини народни,
. . . .
На патриареи, папи,
хахами и сатрапи,
калугери, левити
псалти, архимандрити,
молли, митрополити,
отшелници, мюфтии,
Апостоли, кадии,
Дай джебове, кореми
и приходи големи. . .

Почувствувал, че е попреминал границата и на най-елементарните изисквания за поезия и художественост (например за онези, които търгуват с родината и патриотичното чувство, казва, че си хвърляли „сополя", „връх знаме и народност"), младият автор прибавя следната бележка: „Писано в твърде бурни времена, настоящото стихотворение съдържа някои прекалености, може

---

[1] Твърдението, че по-късно Михайловски не препечатва никъде, в нито една от следващите си книги „Reliquiae" (Ив. Богданов, ц. с., стр. 21) не трябва да се приема в абсолютен смисъл, тъй като една значителна част е включена, вмъкната в поемата „Кадрил на смъртта" от „Novissima verba" (отбелязано още в рецензията на Алеко Константинов в „Периодическо списание" през същата година). Така пета фигура (част) от „Кадрилът на смъртта" думите на кавалера (Той) са куплетите от първи и втори раздел на „Reliquiae". Прибавени са само няколко нови куплети или са променени някои стихове

В „Reliquiae"	В „Кадрилът"
О, срам на тебе, която първа предателски осуети	Проклевам те, о, ти която предателски осуети
. . . . .	. . . . .
О, срам на тебе, срам на тебе жена, която ме покри	Позор на тебе, злостна жено, о, ти, която ме покри
. . . . .	. . . . .
С усмивки прелестни и нежни	С напеви, с прелестни улибки
	. . . . .

Очевидно с промените са избегнати някои повторения или по-сантиментални обръщения (още повече, че са взети съвсем направо от Алфред дьо Мюсе — Honteà toi е буквално преведено „срам на тебе"), но по същество смисълът не се изменя. Съвсем от друг характер, според задачата на цялата поема, са и думите на дамата (Тя), а в явен дисонанс „пропява" и оркестърът — „Садила мома край море лозе, край море лозе с бяло грозде. . ."

би, но. . . castigat rirendo mores (наказвай като осмиваш нравите), както казва Santeuil".[1] „Бурните времена" по всяка вероятност трябва да отнесем към сблъскванията на Михайловски с нашата действителност в периода 1878—80 г. като служител в администрацията и първата година от повторното му пребиваване във Франция с впечатленията му от френското общество, с трудностите по издръжката. . . когато изобщо започва открито да се възмущава от угодничеството, лицемерието, фалша. . .

Към първите печатани работи на Михайловски нашата тогавашна (от 80-те години) културна общественост, малцината литературни критици и писатели проявяват твърде голям, дори необичаен интерес. В почти всички вестници и списания се появяват рецензии и отзиви, в повечето случаи положителни, дори и възторжени. Този прием може да се обясни най-напред с това, че всички тези публикувани поеми и стихотворения означавали появяването на едно ново име в твърде бедната ни с поети литература. Само Вазов (макар и не винаги да е бил добре и правдиво оценяван) познават читателите, който още от годините на Освободителната война е навлязъл в тяхното съзнание. Всички живеят с познатата тематика и национално-патриотичния патос на неговите творби. Авторитетът му е всеобщ, изпъкващ по най-безспорен начин, особено когато се сравни с опитващи перото в онези години бездарни или с незначителен талант автори като Балабанов, Попович, Кисяков и др. И изведнъж се появяват стихове, които правят силно впечатление не със своята изисканост и „гладкост", а с новите си, почти непознати дотогава в нашата литература идеи, образи, чувства. Именно тази новост по отношение на емоционално-мисловното съдържание е която на второ място привлича и събужда интерес, предизвиква възторзи. При това повечето от рецензентите и главно по-голямата част от читателите чувствуват, че е направен опит да се разшири идейно-тематичният кръгозор на българската литература, но не успяват да разберат добре нито тези доста чужди на българския дух нови мисли и настроения, нито дори да ги приемат като вътрешна убеденост. . .

Така Алеко Константинов (той излиза в „Пер. сп." с отзиви за отпечатаните през 1889 г. първи книги на Михайловски „Поема на злото" и „Novissima verba") определя „Euthanasia" (новото заглавие на „Susperia de profundis" в „Novissima verba") по „величието и пълнотата на изражението си", като „украшение на нашата поезия"; с малки поправки „. . . тя не би останала незабележена и в много по-богати литератури в Европа".[1] За твърде активния през 80-те години публицист и рецензент Петър Пешев „Novissima verba" се отличавала с „ясност на мисълта" и със „сила на стиха", и с „богатство и чистота на езика"..., а „бляскавата картина" в „Кадрилът на смъртта" „пленява читателя".[3] И за Никола Бобчев Михайловски е „истински талант",[4] за Ал. Тодоров-Балан Михайловски е „списател", който демонстрирал „не незначителна инвенция",[5] и т. н.

В почти всички отзиви Михайловски е сравняван с Вазов. Това е съвсем понятно, тъй като Вазов е най-изявеният наш писател. Но и вероятно защото веднага се е набивало в очи различието в идейно-художествените позиции, в тематиката, в духа изобщо на творбите на двамата автори. И което е по-куриозно — обикновено (разбира се, отнася се повече за случайните рецензенти и критици-любители) предимството се дава на младия Михайловски. Дори съвсем неубедително и малко наивно тук Пешев се опитва да теоретизира и да докаже, че макар у Михайловски да имало несъвършенство в стиха, нестройност, че поетът не умеел да „ритмува", че у него липсвали „лъскавина", „гладкост", „лустро", каквито имало в стиховете на Вазов, той бил „изкусен майстор", защото не обръщал внимание на „дреболиите", не ковял „изкуствено ритми", които често разваляли мисълта. . . А проявяващият се като демократ и прогресивен публицист, макар и с неособено изяснени и стабилни идейни позиции и със съвсем любителски интереси в литературата, Георги Кърджиев дори пише (малко по-късно) голяма статия, „книжовна разправа" (в смисъл на разговор) „Вазов и Михайловски". В нея той иска да защити твър-

---

[1] Novissima verba, 1889, стр. 60. Santeuil, Jean de (1630—1697), френски поет, автор на религиозни химни. Този свой лозунг той дава на палячото Доминик, за да го постави в театъра.
[2] Периодическо списание, 1889, кн. 32—33, стр. 382.
[3] Сп. Искра, г. II, 1889, кн. 5, стр. 310.
[4] Сп. Труд, г. II, 1889, кн. 12, стр. 1512.
[5] Периодическо списание, кн. 37—38, стр. 288.

дението си, че Михайловски е „по-горен“ от Вазов, че стигнал до „височини на мисълта и дълбочини на сърцето“, до които Вазов или не достигнал, или не искал да се изкаже. . .[1]

Появяват се обаче и няколко отрицателни отзиви. Критиката на творчеството на Михайловски (по-специално „Поема на злото“) например в сп. „Съвременник“ се прави не само заради литературните недостатъци, но главно с оглед актуалните идейни и обществени задачи[2] или изключително заради неправилното или противоречиво отношение на поета към жената — „низко понятие за жената“, както се твърди в един от първите вестници в защита на създаващото се женско движение.[3] Най-сериозна и аргументирана е статията (неподписана) на дебютиращия Д-р К. Кръстев в „Периодическо списание“.

За какво е критикуван Михайловски почти от всички рецензенти, включително и най-големите му хвалители? — За песимизма и неправилното отношение към славянството и жената, за лоши или недостатъчно поетични стихове, за пряко заимствуване от някои френски поети. След първата, твърде остра редакционна бележка на редактора на „Периодическо списание“ Васил Д. Стоянов, бихме посочили рецензията на Алеко Константинов за „Novissima verba“. Наистина съвсем очевидни са преситените и общохвалебствени заключения на Алеко за книгата, тъй като те не отговарят на действителните ѝ поетични качества, а и не произтичат или трудно се съгласуват с онези анализи и разбори, които писателят е направил на интересуващите ни тук „Euthanasia“, „Кадрилът на смъртта“ и някои други. Преди всичко А. Константинов също така не може да приеме и отхвърля ярко изразения в „Euthanasia“ песимизъм наМихайловски и особено опита му да представи като негов носител „младото словенско поколение“. И с доводи от историята и съвременността, от обществения живот и литературата на славяните доказва, че славянството изобщо и самото „словенско поколение“ не е преждевременно остаряло, не се е отделило от пътя на цивилизацията и прогреса — изобщо не съществува никаква „mal slave“... Вярно е, че в момента славянството било на сравнително взето по-ниска степен в областта на културата. И за това закъсняване Алеко направо сочи като причина формите на управление и държавните мероприятия на противонародните правителства. „Но недейте бърза, господин авторе — отговаря темпераментно писателят-демократ, дълбоко вярващ в бъдещето на славяните и за да покаже, че те не шумят, но се вглъбяват в себе си, прибавя на френски — Les slaves ne bougent pas, ilsereceuillent.“ И ако един Мицкевич и Гогол — Алеко признава това — в края на живота си са стигнали до мистицизъм, този мистицизъм не е успял да пусне корени сред славянската интелигенция. И привежда примера с Толстой, — „стигнал върха на славата“ — намерил успокоение в сближаването с живота и мировъзрението на простите хора. . . „Но нема със сегашния си живот представлява такъв хладен песимист“.[4] И писателят е доволен, че при втората публикация на „Susperia de profundis“ („Novissima verba“) писмото-посвещение, където поетът приписва на славянството най-мрачната философия, е изоставено.[5] Когато говори за „Кадрилът

---

[1] Записки по мисълта и делото, год. I, 1893, кн. 9—10, стр. 13. Тази статия е отговор на личното писмо, което изпраща Христо Максимов (Мирчо) на Г. Кърджиев, в което изразява несъгласието си с неоправданото надценяване на Михайловски. — Вж. арх. ф. на БАН, ф. Г. Кърджиев, № 30, писмо от 30. III. 1893 и „Народнически илюзии и художествена правда“, 1963, 1963, стр. 192.

[2] Сп. Съвременник, год. I, 1889—90, кн. 1, 2, 3. В „Novissima verba“ Михайловски отговаря с аристократическо високомерие на тази остра критика със стихотворението „Odi profanum vulgus“ (Мразя простата тълпа): „Не, няма да простра//към теб ръка да ти се дам за няколко улибки // да присъединя // към твоето празно охкане светите си въздишки.“

[3] Ив. С. Руховска, За възгледите на Михайловски за жената, Женски свят, год. I, 1893, бр. 19—24. Много характерно и показателно е тук позоваването в тази „студия “ на Белински, Добролюбов и преди всичко на Некрасов, за да се покаже отношението на руския поет към жената и да се противопостави на възгледа на Михайловски.

[4] Пер. сп., стр. 381. Не без основание е изказано предположението — като се има предвид отношението на Михайловски към революционното и социалистическо движение, изразено още в първите му публикации — че под „mal slave“ той може би е разбирал именно това движение в Русия, а в известен смисъл и в България (вж. Г. Цанев, Първи борби в критиката, сп. Пламък, 1965, кн. 12, стр. 87).

[5] Такова задоволство изразява и такъв почти без уговорки хвалител на Михайловски, като П. Пешев — поетът се освобождавал от „тъмните философско-теологически сюжети“ и излязъл „победител“ над отчаянието и безнадеждността, присъщи на първите му работи... Сп. Искра, год. II, 1890, кн. 5, стр. 310.

на смъртта“ (съдържащи части от Reliquiae) и цитира някои други стихотворения („Съвет“), за да докаже неправилното и противоречиво отношение на Михайловски към жената, писателят хуманист, ратуващ за равноправно положение и достойно отношение към жената, възкликва: „Какъв цинизъм! Какво презрително отношение към човешкото достойнство на жената!“

Многобройни — сполучливи и уместни — са и критическите бележки, които Алеко прави на формата на поезията на Михайловски. Всъщност по-голямата част от рецензията му за „Novissima verba“ е безпощаден критичен разбор на слабостите в стиха на Михайловски. „Ни в едно, ама буквално ни в едно стихотворение не е издържана докрай чистотата и гладкостта на формата“ — твърди Алеко, като цитира не един, не два примера за неправилно римуване, за неиздържани стихове, за лошо употребени думи и за. . . заимствуване от Алфред де Мюсе. И със свойствения си стил — свободно се шегува и иронизира поета, възкликва и обвинява. . . Например като привежда съвсем смешните и неподходящи междуметия като „Ахъ“, „кяху“, „баху“ и т. н. от „Кадрилът на смъртта“, се обръща така: „Ако сте искали, господин авторе, да изобразите в игрива трагично-комична форма великосветската пустота, нема не намерихте друг начин освен онзи, образци от който цитирахме по-горе? Че това юмор ли е, ирония ли е? Да, ирония е то и зла ирония саркастическа, но не на великосветската пустота, но над бедната,оскърбена в дадения случай поезия“.[1] А и още по-рязко: „Нямаше да загуби българската изящна литература много, ако почитаемият автор не беше й подарил стихотворението „Какво си бъбреше дядо ми“ — споменавайки пак грубо натуралистичните думи в стихотворението.

Младият д-р К. Кръстев цитира пълния текст на това стихотворение, за да заключи по същия начин, че то е образец на липсата на вкус към поезия, на поетически „инстинкт“, „класичен пример, в който поезията е заместена с думи и стихове, а вдъхновението с ритми и стъпки. Rirendo castigare, но и то си има граница. . . Какви са тия цинизми?“. . .[2] Изобщо Кръстев много по-пълно и по-задълбочено анализира художествените особености и по-точно слабости на поемите на Михайловски. Явен също така е и стремежът му да характеризира творческата индивидуалност на поета, техническото майсторство, особеностите на стила и езика. И успехите на критика са безспорни. Той направо заявява, че Михайловски не може да прави стихове (и тук възразява остро на Пешев), че риторството и фразата заемат мястото „и на чувството, и на поетическата метафора“. За да илюстрира пък по-прякото влияние на Мюсе върху Михайловски (в „Кадрилът на смъртта“) той прави много интересни съпоставки

у Мюсе	у Михайловски
C'est la jeunesse, c'est tes charmes	Отчаяние какво нещо
Qui m'ont fait désesperer	От тебе се научих аз
Et, si je doute des larmes	В плача ако не вярвам вече
C'est que jai te vu pleurer	Това е теб, защото видях
	Да рониш сълзи час по час
. . . . .	. . . . .
Honte à toi! Tu fus ma mère	На мойта гибел ти си майка
De mes premiers douleurs	Ти горестите ми роди!

Критикът не знае дали тук се касае до съзнателно копиране и превеждане или пък до повторение на неща, които авторът е прочел някога. . . И тъй като е несигурен, заключава многозначително: „Впрочем нашата длъжност се свършва с констатиране на факта; длъжност на самия автор е да каже истината.“[3] Очевидно като цяло „Кадрилът на смъртта“ носи много нещо от общия облик и дух на произведенията на Михайловски, но на места заимствуването е съвсем близко и безспорно.

Младият Кръстев е доловил и друго нещо много важно. В тези първи работи на Михайловски липсвал националният, българският елемент. Или, както той се изразява, в нито една от творбите му нямало „българщина“. На първо място по чуждия си и „парижки“ тон поставя „Кадрилът на смъртта“. . . От откриването и посочването на слабостите в стила и езика, от противоречията в художествените позиции на поета критикът отива и по-нататък, към общата характеристика на таланта, към по-категорични и синтетични изводи и заключения. А те са: Михай-

[1] Пер. сп., кн. 32—33, стр. 384.
[2] Пак там, кн. 35, стр. 785.
[3] Пер. сп., кн. 35, стр. 769.

ловски не е лирически поет, у него мисълта заменя чувството; неговото призвание е дидактическата поезия, а силата — сатирата, баснята, епиграмата. В по-сетнешните си работи („Литературни и философски студии“, „Млади и стари“) критикът ще засили, но и ще позатъмни разсъжденията си за противоречията у Михайловски и ще го обяви за „психологическа гатанка“... Но и с тази първа своя голяма юношеска рецензия (всъщност цяла студия от осем глави) той успява да види много от характерните черти на образа на Михайловски.

Ако първите стихове от „Стара планина“, посветени на родината, със спонтанно обхванатите младия патриот чувства трудно могат да се свържат и успоредят с толкова разнообразната и противоречива френска обществена и литературна действителност от средата на 70-те години на миналия век, в печатаните в „Периодическо списание“ поеми може да доловим немалко нещо от онова, което — и като мироглед, и като обща поетична култура — Михайловски е научил и усвоил от френските представители на мисълта и на поетичното слово. Разбира се, усвояване на опит, взето в най-общ смисъл и зафиксиран с много цитати и епиграфи.Тук са най-напред авторите философи и поети от XVII и XVIII векове. Така той ще да се е зачитал в чудните„Опити“ (Essais) на Монтен, в тъй разнообразните и допадащи му богати „Мисли“ (Pensées) на Паскал. До края на живота си Михайловски продължава да се връща към философските и поетични разсъждения на любимия автор, като ги използува при много от своите собствени размишления и сентенции. Също така твърде много са му допадали и афоризмите на Лабрюер. След това идат Фенелон и Ларошфуко, Жозеф дьо Местр и Боало, малко известните Арно, Бенсерад и т. н. Би могло да се изброят и още имена, защото се касае за близост в теми и идеи, взети в най-общ смисъл или за отделни цитати и позовавания, но не и за действителни и конкретни влияния, които у Михайловски са съвсем несигурни и мъчно доказуеми. А и философските, и идейно-естетическите позиции на поета са твърде нестабилни и незадълбочени. Художественото му съзнание е нестройно. Дори и в религиозно-етичните проблеми, към които са неговите безспорни предпочитания, той е непоследователен и фрагментарен.

Затова у него може да се срещне съжителство на влияния или по-точно на цитати и мисли, на похвати и форми, дори от най-противоположни по мироглед и стил автори. До песимизма или религиозно-скептически логически построения на поетите моралисти от XVII и XVIII векове ще открием патетичността на романтици като Юго и Ламартин, до Риварол — Ламне, до Босюе — Алфред дьо Мюсе. . . В тези първи работи на Михайловски най-силно и очевидно е влиянието, а дори и заимстването от Алфред дьо Мюсе, Юго и Алфред дьо Вини. С особено старание Михайловски търси, чете и извлича афоризми и басни от съвсем забравени мислители и баснописци, за да ги използува по-късно направо, а някога и съвсем текстуално в собствените си басни и сатири.

Младият български поет — и при първото, и при второто си следване (както и по-късно) — си остава общо взето далеч от най-значителните литературни явления на епохата. Чужд му е например един Бодлер, предшественикът на Рембо и Верлен, който само преди едно-две десетилетия и с живота, и с поезията си, и с песимизма, и със сарказма си е смутил буржоазно-еснафския морал, нарушил спокойствието и литературното равновесие, възмутил и пообъркал критици и поети. . . Не го вълнуват творбите на братя Гонкур и Доде,на Зола и Мопасан, продължили блестящо традициите на Балзак и Флобер, на Стендал и ранния Юго; традиции на реализма и на борческия или с консервативни реминисценции романтизъм, обогатени и с по-голяма философска дълбочина и документирана точност, но и понякога с опоетизирване и приповдигнатост, с първите пристъпи на парнасизма и изобщо на декадентството. . . Минават само край нашия поет горещите спорове за реализма и натурализма, за зависимостта на човека и на литературата от обществото и от биофизиологичните закони, за неангажираността на твореца и в защита на l'art pour l'art, за позитивистичната и есеистично-артистичната критика и т. н., с които са пълни литературните издания. Упоителната мъгла на религиозно-песимистичната философия от миналото така замрежва погледа на Михайловски, че той не забелязва и появилият се още през 1872 г. колоритен провансалски герой на Алфонс Доде, подвизаващ се току до Екс, Тартарен дьо Тараскон или романа на Зола „Грешката на абата Море“ от 1875 г., в който действието се развива също така в Прованс и Екс (тук Зола прекарва младежките си години), или платната на все повече налагащия се в цяла Франция провансалски художник Сезан — роден в Екс, където учи в лицея заедно със Зола. . .

При все това пребиваването на Михайловски във Франция без съмнение се явява един от най-важните фактори за изграждането на неговия твърде нестроен мироглед на гражданин, за оформянето на неговото естетическо творческо кредо на поет, мислител. . . При всичката противоречивост на обществените и литературните му позиции в крайна сметка той израства и става един от ярките изобличители на обществено-политическите нрави на буржоазна България. След завръщането в родината си той, който е един от най-добрите познавачи на френски език, ще продължи да се позовава на френските си учители в своята мрачна религиозна философия, но и в непресекващия си бунт срещу обществено-политическото зло, срещу нравствената „развала“. . . Ще превежда от време на време отделни произведения, като например „Поема на отчаянието“ („Le désespoir“) на Ламартин (преводът е посветен „Константин Величкову“ — съученикът му от Цариградския лицей), ще пише редица политически брошури на френски, ще изпълва вестниците, които редактира, със статии също така на френски, ще използува този свой втори роден език и при различни политически мисии в Западна Европа, за да защищава националните интереси на България. . .

Много са у Михайловски заучените идеи и мисли от френските автори, които обаче по-малко намираме като художествена реализация, колкото като цитати и епиграми, посвещения и обяснения. . . Или най-малкото — изисква се изключително широко проучване и подробна съпоставка (невлизащи в задачите на настоящите бележки), за да се установи по-конкретно някакво влияние или въздействие. Но и тук резултатите бихме поставили под съмнение с изключение може би на басните му, където заемките са най-очевидни, тъй като общият дух и облик на френската литература, които намираме у Михайловски, са създавани от век на век и от многобройни и различни генерации на философи и поети. . .

Само една малка, незначителна част от работите, които Михайловски е писал и публикувал в периода 1877—1884 г., са в общата патриотична атмосфера на нашата литература от това време. Неговите първи поеми с някои „крайвечни проблеми“ за свободата и злото и главно с открито критичната си и сатирична струя (изработени несъмнено под въздействието на френската литература) разширяват до известна степен естетическия терен на българската поезия, тъй като поетът се стреми да се издигне над битовото и да въведе в българската литература по-отвлечените проблеми на духа, на морала. Но до истински „европеизъм“, доближаване до големите проблеми на европейската и световната литература (до които по-късно по-успешно се домогва един Пенчо Славейков, тъй като все пак се опита да постави вечните проблеми на по-широка нравствена основа и без да забравя народната душа) не се получава. Главната причина бе обстоятелството, че крайният песимизъм и скептицизъм не отговаряха нито на историческия момент, нито на светоусещането на българския читател. А изобличенията и сатирата, които се съдържат и в първите му работи и които са все пак интересен и нов елемент в нашата литература, не могат да получат още пълното си звучене, защото са отправени към твърде общи, абстрактни обекти и твърде малко към злото в българската действителност.

По-сетнешните сатири и епиграми, басни и размишления на Михайловски получават истинската си изобличителна сила, защото най-често жизненият материал, темите и образите, емоционалната атмосфера са взети преди всичко от българската действителност. Михайловски си остава „твърде много българин“.[1] И въпреки че е усвоил не малко от философската и литературна мисъл на Франция, духовното му отечество е преди всичко родната страна. Защото, ако при възмущението от порядките в буржоазна България и в желанието да се издигне над тази ужасна действителност, бихме съзрели общия стил на френските поети, в конкретните нападки и възмущения на сатирика се чувствува българинът. Дори в езика — зад привидната чужда натруфеност прозира българската лексика. И най-силен е поетът не там, където утежнява стила си с „крайвечни“ мъдрости на френски и латински, а когато си служи с чисто български и даже турски думи, с разговорни изразителни фрази. И бичът, с който замахва уж външно, наглед е изискан, „европеизиран“. Всъщност обаче той плющи върху нашенски физиономии, отеква в българска атмосфера.

Лион — Екс ан Прованс, февруари-юни 1968 *г.*

---

[1] В. Пундев, Стоян Михайловски, Библиотека „Български писатели“, т. IV, 1929, стр. 112.

НОВО ИЗСЛЕДВАНЕ ЗА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Става вече традиция всеки отзив за нова книга, изучаваща творчеството на Каравелов, да започва с констатацията, че със своята силна и сложна личност писателят и днес привлича вниманието на литературната история и критика. И тази констатация не звучи шаблонно, защото отбелязва един значителен литературно-исторически факт. Нашата съвременност именно осъществи пълно издание на Каравеловите съчинения и направи решителен принос в каравелознанието както с обемни монографии, така и с отделни студии, които поставят нова и интересна проблематика. Критичният поглед същевременно открива в съвременните изследвания за Каравелов по-подчертано изявен специфичен литературоведски подход. На смяна на фактологичните и биографични издирвания, на смяна на описателния подход логично идва стремежът към по-конкретно разглеждане на естетическите и теоретически проблеми, които поставя творчеството на Каравелов, към изследване на неговото писателско майсторство във връзка със закономерностите на литературния процес, с особеностите на таланта му и пр. Книгата на Цвета Унджиева[1] има своето положително значение преди всичко като явление, което подкрепя тази насока в развитието на науката за Каравелов. В нея не само се открива и използува нов фактологичен материал, не само се обогатяват представи и уточняват акценти, но преди всичко се търси решение на същностни литературно-исторически, теоретически и стилистически проблеми, които Каравеловото творчество поставя. Именно тази насоченост на изследването възбужда интерес към него и му предава свой облик.

Вниманието на авторката е насочено към три основни въпроса: литературните позиции на Каравелов, оформянето му като белетрист и майсторството му като фейлетонист. Тематично те се допълват в изграждането на един цялостен поглед върху белетристичното творчество на Каравелов. И все пак единството на изследването е осъществено повече в абстрактен план, то не се налага непосредствено. Биха могли да се осъществят много по-здрави връзки между отделните глави, за да изпъкнат по-ясно вътрешните закономерности и зависимости в художествената система на Каравелов. Тази констатация насочва всъщност към мисълта, че солидната основа, която Унджиева е поставила с рецензираната книга, трябва да я насочи към едно по-цялостно и детайлно изследване на писателя Каравелов.

Първият основен въпрос, на който Унджиева се спира, са литературните позиции на Каравелов. Тъй като те вече са описани и характеризирани от редица други изследователи, авторката вижда своята задача в по-друг аспект — преди всичко да вникне в тяхната логика с оглед на многостранната им конкретно-историческа и културна детерминираност. Литературните позиции на Каравелов се преценяват не от гледище на абстрактен естетически, надисторически критерий, а с оглед на изискванията и на нуждите на литературното развитие. Тяхната същност и правдивост се търси във връзката, която се установява със закономерностите на литературния процес и с естетическите нужди на обществото. По този начин не само се избягва елементарното описание, но се осветляват и основни въпроси на литературното развитие през Възраждането.

Като стожер в естетическите възгледи на Каравелов Цвета Унджиева вижда изискването му „действителният живот... да стане изключителен предмет на изкуството". В интерпретацията на Унджиева то не звучи просто като заемка от Чернишевски, а като дълбоко мотивирано и осъзнато разбиране за насоката, в която трябва да се развива нашата литература. Тезисът на Каравелов се схваща като израз на жизнена необходимост, на повелята на времето, което постепенно налага реалистичния тип на художествено обобщение в литературата на високото Възраждане. Същевременно Унджиева умело набелязва и сложните, специфични за нашата литературна действителност отношения между различните литературни направления. Тя акцентува върху характерното обстоятелство,

[1] Цвета Унджиева, Любен Каравелов, Наука и изкуство, София, 1968.

че реалистичният метод не се утвърждава в остра борба с романтизма и сантиментализма, и даже нещо повече — възрожденският реализъм запазва в себе си черти от романтично виждане и изображение. Така задълбоченото вникване в литературните факти става основа на концепция, която надделява абстрактните построения. Възприетият от Унджиева подход води до задълбочен анализ и на другите основни критически и теоретически принципи на Каравелов. Тя сочи връзката между изискването на писателя изкуството да бъде „обща ръководна идея", „да принася полза" и подчертаната изява на авторското присъствие в неговите произведения, между схващането за действената роля на изкуството и публицистичния патос в някои негови творби. Особено внимание Унджиева отделя на разбирането на Каравелов за народностния принцип в литературата, опирайки се на художествената практика на писателя. Като подчертаваме успеха на авторката при осветляване литературните позиции на Каравелов трябва да изтъкнем нуждата от по-пълно и удовлетворително решение на някои от поставените въпроси. Така например съпоставката между класическия, от балзаковски тип реализъм и възрожденския реализъм е непълна, констативна, избягва се литературната преценка, както и теоретическата обосновка. По същия начин се подхожда и към проблема за отношение между публицистика и белетристика. Би трябвало по-подчертано да се разкрие и взаимовръзката между трите основни момента в литературните схващания на Каравелов, за да изпъкне още по-ясно тяхната цялостност и единна насоченост, които всъщност обосновават реалната им стойност като литературна позиция и литературна политика.

Безспорен успех за авторката са следващите две глави, особено глава втора „Изграждането на Каравелов като белетрист", в която литературният анализ се съчетава със сполучливо сравнително-литературно изследване. Творческото развитие на Каравелов не може да бъде осветлено правилно, ако не се изучат литературните влияния върху него. В миналото предимно беше изследвано влиянието на руската класическа литература и на Тарас Шевченко. В последно време, не само за да се премахне бяло поле в каравелознанието, усилията се насочиха към украинското влияние върху писателя, по-специално влиянието на Марко Вовчок. Книгата на Унджиева е подчертан принос в тази насока, получил положителната оценка на украинската критика.[1] Успехът на авторката се обуславя от задълбочения изследователски поглед, от научния методологически подход, който я предпазва от грешките на някои компаративистични изследвания. Тя открива в Каравеловото творчество следи от най-различни форми на влияние, но се ръководи преди всичко от принципа, че въпреки влиянията, различни по интензивност и характер, Каравелов си остава дълбоко самобитен творец, че върху неговото творческо изграждане решително въздействие имат закономерностите на българския литературен процес, който всъщност определя и податливостта на Каравелов към едно или друго влияние. В този смисъл интересът на Каравелов към творчеството на Марко Вовчок според авторката има естествена и логична основа. Затова влиянието на украинската писателка е „влияние на една цялостна художествена концепция", родствена на творческите търсения на Каравелов, отговаряща на нуждите на нашето литературно развитие. Сравнително-литературните обобщения на Унджиева се подкрепят от конкретен анализ, при който прави впечатление доброто познаване на творчеството на Марко Вовчок. Именно навлизането в структурните особености на разказа на Марко Вовчок, овладяването на текста до подробности помага на авторката да посочи не само външните прояви на влиянието, не само заемането на сюжетни схеми, но и творческата му същност. Така например разказът от първо лице, използуването на разказвач от народа, придаващо специфична интонация на повествованието, непринуденото начало на разказа и други похвати, характерни за стила на Вовчок, са израз на народностната насоченост в творчеството ѝ, поради което допадат така много на Каравелов. Стремежът на Марко Вовчок към проникване в народната психология и системата от художествени средства, към които прибягва за тази цел, подтиква Каравелов към усвояване и претворяване опита на народното творчество. Като Марко Вовчок и писателят заема от народната песен епитети, сравнения, образи, вмъква в разказа народни пословици и поговорки и т. н. При тези успоредици Унджиева се стреми да улови както общото, така и специфичното за двамата творци, да осветли по новому някои особености на Каравеловата поетика. Така например стилизацията във фолклорен дух на портрета у Каравелов редица автори считат за израз на творческо безсилие. В нея обаче Унджиева открива стремежът на писателя да бъде близо до народното творчество и по този начин да въздействува по-силно върху своите читатели, да се домогне до специфично националното. Това е по-висша, но същевременно и необходима степен от творческото асимилиране на народно-песенния опит от личното творчество. Като посочва съществените особености, които има влиянието на Марко Вовчок върху изграждането на Каравелов като белетрист, Унджиева проследява неговите следи в по-късното развитие на Каравелов. По този начин влиянието на Марко Вовчок се съпоставя и свързва с другите фактори, които обуславят творческото из-

[1] Наталя Шумада, Оленя Шпильова. Цвета Унджиева. Любен Каравелов — белетрист и фейлетонист. Радянське літературознавство, 1968, 8.

растване на писателя. Авторката съумява, без да изоставя основната целенасоченост на своето изследване, да проследи характерните насоки на творческо развитие, да разгледа новите стилови явления в прозата на Каравелов. В по-късните творчески изяви на писателя тя вижда ту отблъскване, ту доближаване до влиянието на Марко Вовчок, което вече се проявява много по-сложно и опосредствувано. Така например в българската редакция на московските повести и в новите творби на Каравелов от букурещкия период се засилва национално-специфичният колорит, който сочи към влиянието на Марко Вовчок, но със своя публицистичен дух, с подчертаното авторово присъствие в разказа те се отдалечават от него. Би трябвало обаче да се вземе отношение по спорния въпрос за художествената стойност на руската и българската редакция на тези Каравелови творби. Бих искал да отбележа също като отделен случай в анализите, че Унджиева засилва трагичния подтекст в „Българи от старо време“ („Но зад маската на добродушна насмешливост се крие разкривеното от страдание и болка лице на големия човек и писател. . .“, стр. 74). В случая аналогията между Каравелов и Гогол е прекалено свободна. У Каравелов, по-специално в подтекста на „Българи от старо време“, намира израз повече едно активно, агресивно отрицание, което е чуждо на трагичната безперспективност.

Особен интерес представлява и сравнителният анализ на творческия метод на Марко Вовчок с творческия метод на Любен Каравелов. Тази част от книгата показва, че компаративистиката актуализира и решава проблеми и за двете литератури, които са предмет на съпоставка. Опозицията, в която се поставя творчеството на Каравелов към творчеството на Марко Вовчок, довежда авторката и до разглеждане на някои въпроси във връзка с творческия метод на Марко Вовчок, които все още се решават в традиционен дух от украинската литературна история. Напълно убедителна е Унджиева, когато в светлината на своите наблюдения посочва необходимостта да се изучи по-конкретно преплитането на реалистични тенденции с романтични елементи в творчеството на Марко Вовчок, да се уточни конкретно-исторически понятието реализъм, когато Марко Вовчок се определя като основоположник на украинската реалистична проза.

Последната глава от изследването Цвета Унджиева посвещава на фейлетоните на Каравелов — основен дял от литературното наследство на писателя. Тя изтъква тяхната здрава връзка с действителността, актуалната им тематика и революционна насоченост. Каравеловите фейлетони възникват като „оръдие на революцията“, те се раждат в годините на най-напрегната революционна борба, на най-остри класови противоречия. Авторката с основание не раздува проблема за Ботевото участие в рубриката „Знаеш ли ти кои сме“, който от своето зараждане та и до днес е бил решаван обикновено субективистически и тенденциозно. Атрибутивният подход на Унджиева е научен, обективен, тя достига до правилен основен извод: „Въпросът за Ботевото участие в „Знаеш ли ти кои сме“ не е окончателно решен, но вече е установено, че то никак не е голямо“ (стр. 109). Постижение на авторката е литературният анализ на фейлетоните. Тя изхожда не само от тяхното идейно съдържание и обществена функция, но и от формалните им и жанрови особености. Тази глава всъщност хвърля светлина върху някои въпроси от възникването на фейлетонния жанр в българската литература. Унджиева открива и конкретно разглежда няколко жанрови разновидности на Каравеловия фейлетон — белетристичен, публицистичен, фейлетон-статия, фейлетон-басня. За целта тя прибягва до сравнителен анализ, напр. разработка на една и съща тема в публицистичен и в белетристичен фейлетон, при който жанровите граници се очертават с цялата им своеобразност. Най-високо са оценени тези фейлетони, в които Каравелов е успял да спази „фейлетонната художествена мяра“, да съчетае сполучливо публицистичната страстност с художествена образност. По този начин заслугата на Каравелов като пръв майстор на фейлетона, като създател на традиция, продължена от Ботев, Алеко Константинов, Георги Кирков и др. изпъква релефно.

В „Любен Каравелов“ Цвета Унджиева се изявява като прецизен изследовател, способен да вникне в закономерностите и особеностите на сложни литературни явления. Нейната книга не само сочи определени постижения в стила на традиционното каравелознание, но е опит и за ново виждане и решение на проблемите, които поставя творчеството на Каравелов.

Любомир Георгиев

„ПОЗНАВАХ ТЕЗИ ХОРА“

Достойнствата на новата книга на Борис Делчев — сборника с мемоарни очерци „Познавах тези хора“ откривам в три посоки: във вълнението, с което авторът общува с творците; в ерудицията на литератора критик; в добросъвестността на научния работник. И ако всички тези черти са изявени и събрани чрез един толкова своеобразен жанр, какъвто е мемоарният очерк, то авторът би ни поднесъл — а в нашия случай е така — една интересна и ярка книга. Още повече, че тук понятието „мемоарен очерк“ е употребено твърде условно и не бива да се разбира в тесния смисъл. Предмет на изображение не са случайни общувания или срещи, нито битови подробности, свързани с личността на разглежданите творци: по един пъстър начин в очерците на Борис Делчев съжителствува мемоарът с активно изявената съвременна позиция; литературнокритически оценки се преплитат с художествена публицистика. Авторът не търси измеренията на моралните и литературни качества на своите герои чрез конкретността на ситуациите. Неговата етична мярка е много по-обемна и многопланова, конкретната ситуация умело е вплетена като детайл от цялостен рисунък. С всеки фрагмент все по-ярко се откроява творчески профил върху съответен обществено-исторически фон.

За по-младите творчески генерации Борис Делчев вече минава за литературен „ветеран“. Навлязъл в литературния живот през средата на трийсетте години, той отдавна е калил своето перо в не една литературна схватка, винаги е стоял в предните редици на обществения и културен живот в страната. Неговата дългогодишна работа като отговорен редактор в литературни издания му е създавала щастливата възможност по различен повод да влезе в творчески връзки с най-изтъкнати литератори. Неведнъж тези връзки отначало носят чисто служебен характер,но, стоплени от коректно и сърдечно отношение, постепенно се разширяват и прерастват в трайно приятелство. (Очевидно Б. Делчев е от онези хора, които не само умеят да трупат запознанства, но и да ги пазят и превръщат в приятелство. . .). И ако към това прибавим и склонността към системно водене на бележки и личен архив (без да бъде демонстрирана, тази склонност прозира от всеки ред на книгата!), ще стане ясно, че Борис Делчев не разказва мемоари, а чрез ретроспекции автентично предава „отрязъци от време“, населено с присъщите му творчески фигури.

Кръгът от познанства е твърде широк — до Елин Пелин, К. Петканов, Г. Райчев и Г. Белев стоят Ал. Балабанов и Пол Елюар; до Полянов и Хрелков — Вл. Василев и Н. Лилиев. Едва ли при друг случай тези толкова различни по дух и творчески натюрел хора биха могли да се поберат за съжителство в една книга, за която казваме, че е монолитна, че няма помен от еклектика. Тук обединяващият център са принципните литературни взаимоотношения — нито веднъж авторът не изгубва чувството за съизмеримост между творческите величини, а при оценката на своите толкова противоположни познанства той остава напълно обективен. И за да завърша с тези общи наблюдения: широтата на познанствата също е едно доказателство — макар и косвено — за широта на литературните възгледи.

Макар че Борис Делчев е който предизвиква диалози и подтиква към откровение, той винаги запазва за себе си втория план; с деликатност и такт подбира житейските ситуации, които рисуват в цялост творческата личност, но не я дискредитират. Повечето от познанствата си Делчев е свързал с творците, когато те са вече значителни фигури в литературата и това още повече му е помогнало да елиминира всяка обстоятелственост и да се ръководи само от мисълта за точна и цялостна оценка. Когато лансира своята постановка за Елин Пелин, че това е нашият „жив класик“, нещата не са още така ясно избистрени и изкристализирали. Той само мимоходом ще спомене за своите тревоги и то не за да изтъква заслуги, а да подчертае пораженията на догматичната мисъл. Това той ще направи и малко по-късно, когато подлага на преоценка творчеството на Вл. Василев. Без да притулва идейните заблуди на познатия редактор на „Златорог“, Делчев се мъчи да открие неговото място в литературния живот, да експонира реалните измерения на тази — така или иначе — значителна фигура в литературата ни.

Казах, че Борис Делчез често предизвиква диалози, но веднага трябва да допълня, че това не са суетно търсени контакти, а професионално издържани разговори, в които единствената задача е да се изясни и очертае пълно даден творчески профил. Авторът нито веднъж не изпада в положението на беден роднина, той се извисява до творците, превръща се в равностоен партньор. Неговото вълнение се превръща в пиета и се поражда от величината на едно творческо дело. И когато трябва да направи психологически анализ на твореца, Б. Делчев не премълчава чудатости и странности на характера. Мемоарните очерци „Познавах тези хора“ са и чудесно издържани психологически етюди. Авторът им успешно прониква до личното „аз“ на писателя и, без да бъде драстичен, ни поднася цялостни характери. Ексцентричното поведение на Полянов не е пощадено, но от това портретът на пролетарския бард е станал по-пълен и действен. Нещо повече, когато при една среща между Полянов и Марсел Кашен е споменато името на по-малко

известен френски труженик, Б. Делчев с изключителна добросъвестност се заема да го издири, да научи чрез него нещо повече за Полянов. И следва упорита размяна на писма, издирвания и т. н., за да се отбележи в малка отправка в края на книгата (трябва да спомена, че книгата е наситена с отправки, които внасят допълнителна светлина, без да затлачват портретния рисунък), че се касае до недоразумение... Към диалозите Борис Делчев пристъпва със задълбочена предварителна подготовка. С библиографска страст той се рови в далечни и стари публикации от и за творците, към които е насочил вниманието си. Началото на всеки очерк е — бих казал — „мемоарна критика", т. е. Б. Делчев твърде обширно говори за представата, която си е изградил за дадения автор по чисто литературен път. Това общуване — преди личното запознанство — не е откъснато обаче от общия литературен поток на времето. Богатството на личните впечатления и отличното владеене и боравене с литературните факти правят мемоарния очерк четивен и интересен, дори когато се поднасят чисто научни аргументи.

Борис Делчев не надава ухо на литературната клюка, а още по-малко се поддава на създадената инерция. Показателен в това отношение е очеркът за Александър Балабанов — колко лесно авторът би могъл да се помами по пресъздаване на пикантни истории, свързани с известния професор. Ала и тук здравият литературен вкус надделява. Делчев гради своята оценка, без да създава иконописни образи и без тези образи да бъдат отделяни от съответната битова и духовна рамка. Обилно и мъдро използува предимствата на социалистическо-реалистичния творчески метод и активно се приобщава към усилията на съвременната критическа мисъл. Актуалността на книгата му е заключена в изявената съвременна позиция, в ерудираната преоценка на ред автори, които бяха премълчавани (очерците за Николай Лилиев, за Константин Петканов, за Георги Райчев).

Случаят е бил твърде благосклонен към Б. Делчев и му е създал възможност дълго време да общува с френската литература. Най-ярък спомен от този период си остава изглежда докосването до творческия свят на видния френски литератор и общественик Пол Елюар. Някак самотно се откроява фигурата на Елюар в обкръжението на останалите творци, но без да дисхармонира с общото направление на книгата. Обединяващ момент тук отново е личността на мемоариста. Този път Б. Делчев е значително по-обстоятелствен, крупната фигура на Елюар го респектира, той запазва почетна дистанция, не си е позволил и сянка от фамилиарност. Срещите имат предимно служебен характер и са продиктувани от искрения стремеж да се помогне на Елюар при превеждането на Ботеви стихове. И своята мисия Борис Делчев свършва като истински литератор и родолюбец.

Ето че отново се докосваме до личното присъствие на мемоариста в неговата книга. Още в началото споменах, че Б. Делчев запазва за себе си „втория план", но трябва да поясня, че това е активен втори план — според случая той създава контраст или движение; съзвучие или равновесие. Навсякъде присъствието на автора се долавя, но не като оценка, не като творческо отношение, а просто като физическо и духовно присъствие. Борис Делчев се оглежда в своите спомени — той е тук: с широтата на литературните знания, с остроумието си, с пословичното умение да насочва разговора...

Книгата на Борис Делчев е интересна проява не само в областта на българската мемоаристика, но преди всичко в областта на литературната критика. И може би от този ъгъл на оценяване могат да се направят и някои бележки. Например началото на всеки очерк е изградено по един и същ маниер и на места авторът става монотонен и се повтаря. Освен това някои от оценките смущават със своята категоричност (за Николай Хрелков, за Георги Райчев), но не това е важно в случая. „Познавах тези хора" е една богата и благодатна книга. Тя буди размисъл, възкресява крупни творчески фигури, доскоро потънали в забрава, събужда траен интерес към нашето литературно наследство.

Драган Ничев

ПРОБЛЕМИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ В ЕДИН ЮБИЛЕЕН СБОРНИК

Теорията на литературата като основна дисциплина на литературната наука отиде твърде далеч в своето развитие: предстои ѝ да бъде не само теория на литературата, но и методология на литературознанието.

Проблемите на методологията на марксическото литературознание известно време бяха оставени на заден план. Повдигани понякога от отделни автори, те не всякога получаваха правилна постановка, поради което резултатите бяха частични, а концепциите за художествената литература като изкуство едностранчиви. Тази недооценка на методологията причини известен застой в литератур-

ната наука и позволи да намери разпространение абстрактно-класовият подход, който не е преодолян окончателно и в наши дни. Тук трябва да търсим и аргументите на някои западни литературоведи, които подценяват или отричат значението на марксическото литературознание.[1]

В последно време проблемите на методологията на марксическата литературна наука са предмет на задълбочена разработка. Излезлите напоследък книги, една от които е повод за настоящата рецензия, са видимо потвърждение на усилията, които се полагат да бъде издигнато литературознанието на нова висота.[2]

Книгата „Съветското литературознание за петдесет години" е сборник от статии, предназначен (според преценката на редактора В. И. Кулешов) да бъде принос за осмисляне на опита на съветската литературна наука в половинстолетното съществуване на съветското общество. В нея има и дискусионни, и противоречиви гледища, защото авторите работят с материал, често пъти недостатъчен да се даде окончателен отговор на поставените проблеми, но и в тях е налице възможност за бъдещи успехи.

Съветският съюз е страната, където най-пълно се разви марксическото литературознание. Днес то е представено от различни направления. Ето защо и рецензираната книга не е систематизация на постиженията на съветската литературна наука като цяло, а изложение само на принципите на историко-материалистическата методология.

Сборникът е съставен от девет статии, написани от най-видните литературоведи при филологическия факултет на Московския университет «М. В. Ломоносов». Обобщаващо значение имат работите на Г. Н. Поспелов „Методологическо развитие на съветското литературознание" и на А. И. Метченко „Формиране на теорията на социалистическия реализъм". Статиите на А. Н. Соколов „Проблемата на романтизма в съветското литературознание", на П. А. Николаев „Реализмът като теоретико-литературна проблема" (към историята на изучаването), на В. В. Ивашева „Съветското литературознание за критическия реализъм в чуждите литератури на XX век", на Р. М. Самарин „Съветското литературознание за социалистическия реализъм в чуждите страни", заедно с работата на Л. Г. Якименко „За изучаването на жанра на съветския роман в литературознанието от последните години" сочат, че авторите отдават първостепенно значение на литературния процес.[1] Още в постановката на проблемите, както личи от заглавията, авторите се насочват към създаване на литературна наука, непосредствено свързана с изискванията на съветското общество.

Авторите не си поставят за задача да постигнат изчерпателно изследване на основните литературоведчески проблеми. Целта им е да преценят как различните школи са поставяли методологическите проблеми и в каква степен са се приближавали до историко-материалистическия монизъм. Главното достойнство на техния труд е в убедителната критика на ограничеността и едностранчивостта на възгледите не само на отделни автори, но и направления като „историко-културното", формалистично и абстрактно-класовото, известно като вулгарно-социологичен подход към художествените явления. Критиката на погрешните възгледи не е попречила на авторите щателно да отделят положителното в трудовете на своите предходници и да набележат нови постановки на проблемите, които чакат вниманието на литературоведите.

Следвайки своя исторически подход, ограничен съзнателно в рамките на теоретическата мисъл, авторите проследяват редица термини и понятия от момента на въвеждането им в науката до днешното им специализирано съдържание. Вследствие на това в книгата е въвлечен в обращение материал, недостатъчно познат на читателите, а на общоизвестните факти е дадено по-съвременно тълкуване. Ето защо сборникът е своеобразен принос за уточняване на терминологията на марксическото литературознание и тласък за развитието на терминоведението като най-млад отрасъл на литературознанието. Но по същество книгата е история на марксическата литературна наука и дава точна представа за нейния ръст и възможности. Тя запълва една празнина, улеснява бъдещото придвижване на литературознанието към нови успехи.

Тъй като е невъзможно в една рецензия да се отдели необходимото внимание на всички проблеми, ще проследим онния, на които самите автори отдават първостепенно значение. В програмната статия „Методологическо развитие на съветското литературознание" Поспелов, след като изтъква, че всички проблеми имат методологическо естество, посочва три

---

[1] М. Верли, Общее литературоведение. Москва, 1957; René Wellek, Austin Warren, Theorie der Literatur. Ulssein Bücher. Frankfurt. a. M.-Berlin, 1966. Wir sind weder eklektisch wie die deutschen, noch doktriner wie die russischen Werke". S. 5.

[2] Вопросы методологии литературоведения, Издательство Наука. Москва—Ленинград, 1966; Советское литературоведение за пятьдесят лет. Сборник статей под ред. В. И. Кулешова. Издательство Московского университета. 1967. С. 555, П. А. Николаев, Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. Издательство Искусство. Москва, 1968.

[1] Останалите статии са: В. И. Кулешов, Принципи на построяване на общ курс на руската литература от XIX век; В. П. Неустроев, Проблеми на съветското литературознание в областта на скандинавистиката.

като основни: а) специфика на художествената литература като явление на изкуството; б) социален генезис и значение на литературата на различните степени на нейното историческо развитие и в) принципи на отражение на живота в литературните произведения (стр. 7).

Марксическото литературознание не може да се изгради като монистична теория, ако не изследва спецификата на художествената литература. Но неговите пионери не разполагаха с марксическо наследство в областта на литературната наука, от което да тръгнат в своите дирения. Заварената „историко-културна школа" се отличава с това, че представителите ѝ не отдават дължимото внимание на проблемата за спецификата на художествената литература като вид изкуство. Лишени от обща концепция за историческото развитие, те неправилно обясняват взаимоотношенията на художествената литература с обществения живот. Въздействието на всеки един от многочислените „фактори" на културния живот върху литературата те разглеждат като особена изследователска задача, поради което създават плуралистична методология.

Традиционният възглед за изкуството като израз на „идеи в образи" доведе литературоведите до отъждествяване на изкуството по съдържание с науката и философията, т. е. до игнориране на спецификата на неговото съдържание. Поради тези причини повечето съветски привърженици на марксическата методология се насочват към трудовете на Плеханов, който се ползува с известността на виден представител на марксическата естетика. Под въздействието на неговите трудове се създава теорията за „изкуството-игра".

В. Ф. Переверзев, който най-пълно развива тази теория, следва субективистичната страна в изкуствоведческата методология на Плеханов: абстрактно-класовата теория за социалния генезис на художествената литература и „психологическия" възглед за същността на художественото творчество (стр. 23). Той допринася немалко за събуждане на интереса към спецификата на съдържанието на литературата. Това е положителната тенденция в неговата методология.

Въпреки че теорията за „изкуството-игра" насочва вниманието към съдържанието, тя греши, тъй като го свежда до предмета. Субективната страна на съдържанието се отстранява. Социалните характери, възпроизведени в образите на изкуството, се отъждествяват с реалното им съществуване в живота. Тази теория стига дотам, че лишава литературното произведение от неговото познавателно значение и ограничава творческата дейност на писателя до възпроизвеждане на живота на неговата собствена среда и преди всичко на класата. И като краен резултат от пренебрегването (в познавателно отношение) на диалектиката на обективната и субективна страна на съдържанието се игнорира възможността за обяснение на специфичната експресивност на художествената форма.

Резултат на непреодоляна традиция е и гледището, според което спецификата на художествената литература е в нейната „образност". Художественият образ се изтъква като основно звено, което определя всичко в художественото произведение. Представителите на това гледище не отминават проблемата за предмета на художествената литература, следователно и за съдържанието, и все пак стигат до подценяване на спецификата на съдържанието. Субективната идейна насоченост, от която всички детайли на художествения образ получават своето експресивно значение, се премълчава или изобщо изпуска.

Г. Н. Поспелов подлага на критика и „естетическото течение", привържениците на което се стремят да определят спецификата на изкуството предимно по неговия предмет. Слабата страна на това „течение" е в следното: това, което те наричат „предмет на изкуството", по своята същност не е само отражение на явленията на живота, но и осмисляне на техните родови свойства и идейно-емоционално отношение към тях. А това вече не е „предмет" на изкуството, потенциално всичко това е идейно съдържание.

Проблемата за спецификата на съдържанието се решава от Поспелов, като се взема под внимание съотношението на двете страни: на обективната страна на съдържанието, която е отражение на предмета на художествената литература, и на субективната страна, разбирана като идейно-емоционално осмисляне на предмета. Г. Н. Поспелов говори за специфичен предмет на изкуството. „Това е всяка идеологически значима характерност на живота, под която следва да се разбират не индивидуалните свойства на явленията на живота сами по себе си, но отчетливата и активна проява в индивидуалното на съществените, родови особености на тези явления" (стр. 106).

В цитираното определение на предмета се съдържа методологическо решение на основния въпрос на всяка теория за искуството: за отношението на изкуството към действителността. Освен това обаче тук е заложена и концепция за естетическото като проява на съществено общото в индивидуалното. Възприето е критически ценното от концепциите на миналото, които изтъкват естетичното в сетивната страна, а прекрасното обясняват като наличие на „величина и порядък" в явлението (Аристотел), превъзходното в своя род (Чернишевски), съчетание от съвършени компоненти (Лесинг). При това в определението на предмета, дадено от Поспелов, в скрит вид е изразено съдържанието на съвременното схващане на понятията за прекрасното, комичното, трагичното, грозното.

Идейно-емоционалното осмисляне, според Поспелов, всякога е свързано с идеологическите тенденции на светогледа на хората. В идеологията той различава теоретическа страна и „виждане на света", което няма само

индивидуално съдържание (стр. 107). Принципиално значение има неговата мисъл за „историческата правдивост на идейно-емоционалната насоченост", защото тя позволява да обясним достойнствата на съдържанието на ония произведения, които не постигат правдиво отражение на характерите (следователно не са реалистични) и да преодолеем възгледа, според който всички произведения, запазили своето значение в историята на своя народ или на цялото човечество, са реалистични, с което се подценява наследството на класицизма, сантиментализма, романтизма.

Марксическото литературознание обяснява художествената литература като форма на общественото съзнание, подчертава нейната идеологическа същност. При такава постановка примат се отдава на съдържанието, за да се достигне до монистично разбиране на художествената литература. Ето защо не само Г. Н. Поспелов, но и други съветски автори подчертават спецификата на съдържанието. Но те успяват да преодолеят едностранчивостта на ония литературоведи („въпрекисти", според използуваната от авторите терминология), които обясняват своеобразието на художествената литература с обективната страна на съдържанието, и на „благодаристите", изтъкващи субективната страна на съдържанието като първостепенна.

Прави впечатление, че Поспелов непрекъснато подчертава емоционалното осмисляне като особеност на съдържанието на художественото произведение. Наистина той поставя емоционалното след идейното, но това не изменя нещата. Тук той прави отстъпка на романтичното гледище за изкуството. Романтиците изтъкват преживяването като основа на творчеството.

Като се изтъква емоционалната страна, създава се нежеланата възможност критериите за оценка на литературно-художественото произведение неусетно да се изместят към субекта, да се търсят в него.

Литературно-художественото произведение е полифункционално. В реалистичната литература доминира познавателната функция, но в експресионизма, както личи от названието му, основно е изразяването. Летристите се стремят да постигнат синтез на поезията с живописта, поради което предпочитат калиграфичната игра или монтаж на буквени знаци. Всичко това прави много по-лесно изследването на спецификата на отделното литературно направление, отколкото на спецификата на изкуството изобщо. Художествената литература може да бъде разграничена от другите форми на обществено съзнание, когато художественото познание се обхваща в единството на всички негови страни: предмет, съдържание, форма, функции.

Литературно-художествените направления водят до създаване на съответната теория, която обосновава принципите им. Боало в книгата си „За поетическото изкуство" излага принципите на класицизма, формализмът като теория се създава на основата на творчеството на футуристите. Марксическата литературна теория използува цялото художествено наследство на човечеството, но преди всичко обобщава опита на социалистическия реализъм. Ето защо втората статия е посветена на теоретическото изясняване на принципите и същността на социалистическия реализъм.

Много по-точно и плодотворно е изложението на социалистическия реализъм като конкретно-историческо понятие. Според Метченко, до 23 април 1932 г. социалистическият реализъм е само едно направление в социалистическата литература. На първия конгрес на съветските писатели новото изкуство се определя от участниците в конгреса като художествен метод, а не като стил, въпреки че двата термина са били употребявани като синоними (стр. 170). Това е началният момент на тяхното разграничаване.

Теоретическото осмисляне на социалистическия реализъм се предхожда от задълбочена разработка на принципите за народност и партийност на изкуството. Писателите се издигат до разбирането на партийността като висша народност и отхвърлят опростителския подход, който се проявява като склонност на някои автори да илюстрират идеите на партията. Лениновите изказвания се тълкуват така, че на художника се гледа преди всичко като на първооткривател. В тази постановка е посочен верният път, който насочва художествената литература по направление, което ще я доведе до обобщаване на опита на освободителното движение на пролетариата. Лениновият принцип за партийност на литературата вече се разбира като „изискване за високо изкуство", а творецът се очертава като притежател на „дързостта на първооткривателя, на новаторство, безстрашие пред истината, класово самопознание". Парийната насоченост открива блестящи перспективи пред художествената литература: слага се край на обломовския принцип „писателят пописва, читателят почитва".

Неубедително, според нас, Метченко предава принципа за партийност, като пише, че той може да бъде взет само от комунистическото движение, без да уточнява, че има предвид само социалистическата партийност. В такъв случай той ни връща към погрешната теза, че изкуството в буржоазните страни е безпартийно, че социалистическото изкуство с партийната си насоченост се проявява като „агресор" спрямо него, както твърдят буржоазните апологети.

При такова схващане на принципа за партийност на изкуството няма да бъде обяснен правилно и въпросът за свободата на художника в капиталистическото общество. Като застава на позициите на активна, съзнателна защита на буржоазните обществени отношения такъв художник ще бъде свободен в полицейски смисъл, но не и в научния смисъл на това понятие. Свободата като осъзната

необходимост се постига в рамките на буржоазно-класовото общество от ония творци, които се нареждаха в редиците на пролетариата. Назъм Хикмет, Вапцаров и други поети прекараха част от живота си в затвора или бяха унищожени от фашистите, но останаха свободни, защото служеха на прогреса, на обективно-историческото развитие на обществото.

В Съветската страна, още в началния етап на създаване на социалистическото изкуство, особено влияние оказва Луначарски. Той характеризира социалистическия реализъм като широка програма, включваща много различни методи, които съществуват в СССР и каквито ще бъдат придобивани (стр. 177). Луначарски говори за два пътя на разширяване на реализма: първият — изисква да се включи романтиката. Такова е творчеството на Серафимович („Железният поток"). Вторият път включва художествената условност: може да се използува фантастична хипербола, карикатура, всевъзможни деформации, но при условие, че зад тях се долавя същността на явлението, че условността не е самоцелна и не откъсва читателя от действителността.

В изложените мисли на Луначарски съветското изкуство се очертава не като едно направление, каквито изкуството познава немалко, а като продължение и обогатяване на реализма, като издигане на нова по-висока степен на ония закономерности на художествената литература, които си пробиват път през класицизма, романтизма и критическия реализъм. Прокарана е ясна граница между декадентските течения и социалистическия реализъм, но не е издигната китайска стена между тях, защото изкуството във възходящото си развитие използува всички ценни придобивки, независимо от кое направление идат. Според Метченко, големи открития и гениални догадки се правят през 30-те години. Тогава се поставя и въпросът за условността при социалистическия реализъм и нейното разграничаване от декадентската условност, която се поражда от безцелната игра на фантазията.

Теорията на социалистическия реализъм е свързана и с въпроса за положителния герой. Идейно-художественото новаторство, което това изкуство носи със себе си, иде с утвърждаването на революционния хуманизъм, с борбата за човека. В литературата и изкуството проблемата за новия човек е неразделно свързана с проблемата за положителния герой. Повече от едно десетилетие обаче се води спор за „идеалния герой" в литературата, а в последните години възникна и тенденцията да се дегероизира изкуството.

Метченко с пълно право възразява на ония, които отъждествяват „идеалния герой" с положителния герой. Той отхвърля „идеалния герой", тъй като писателят трябва да тръгне не от действителността, а да въплъти една „идея в живи образи, да я постави пред обществото в качеството на нова практическа цел", когато създава образа на нашия съвременник. Теорията за „идеалния герой" противоречи на основния принцип на социалистическия реализъм: да се изобразява животът в неговото революционно развитие, следователно в неговите реални противоречия и конфликти.

Изискването за „идеалния герой" причини вреда в литературата. Преди всичко то породи подозрение по отношение на положителния герой, който не е явление изключително, а масово. Положителният герой не се създава по рецепта, а „въплътява реалните черти на реалните хора, извършващи всекидневния подвиг на великото преустройство на живота за благото на човека". Тъкмо затова Метченко подчертава, че стесняването на понятието „положителен герой" в следвоенното десетилетие до „образа на комуниста" е догматическо изопачаване на ленинското учение за ролята на авангарда, за силата на положителния пример, за значението на животоописанието на такива народни герои като И. В. Бабушкин (стр. 231—232).

Метченко не отминава и тенденцията да се дегероизира художествената литература. Но трябва да изтъкнем, че той разяснява само едната ѝ страна, поради което критиката му не е пълна. Дегероизацията той разглежда предимно като въвеждане на малкия човек в литературата. В западната литература тази тенденция е плодотворна, защото е израз на хуманистичната позиция на автора. Но в социалистическо-реалистическата литература дегероизацията води до съвсем други последици. Тя е в противоречие със същността на реализма, тъй като нарушава неговия принцип за социалната обусловеност на типичните характери, следователно тласка към изопачено отражение на действителността. Освен това, като отстранява героя като център на сюжетното развитие, художествената литература се лишава от носителя на прекрасното (подобен пример в българската литература е повестта „Неделя" от Йордан Радичков) и се тласка към дехуманизация. Разбира се, не всякога централното лице в едно произведение е носител на прекрасното, но и като отрицателен или комичен тип, то води читателя до идеята за прекрасното, макар и по негативен път.

Не получава задоволително изясняване въпросът за романтиката и романтизма при социалистическия реализъм. Метченко употребява и двете понятия. Романтизмът като художествен метод не може да бъде съставна част на социалистическия реализъм, както мислят някои съветски автори (например Плоткин). Но той може да съществува в социалистическото изкуство. Тези факти (романтичния характер на творчеството на К. Паустовски, романтични произведения в творчеството на Смирненски) са достатъчни, за да се разграничат понятията социалистическо изкуство и социалистически реализъм.

Въпросът за отношението на романтизма към социалистическия реализъм е извънредно важен за българската литературна наука. Романтични образи и похвати съществуват в поезията на Полянов, Смирненски и даже при съвременни поети. Ето защо от значение е да се проследи движението на поетите, минали през романтизма, за да стигнат до социалистическия реализъм, а също така да се изясни въпросът доколко използуваните от тях романтични образи са станали съставна част на техния нов художествен метод.

Освен това не можем да отминем такъв факт в българската художествена литература, че мнозина поети изпреварват с поезията си теорията на социалистическия реализъм. В Ботевата поезия („Това ви чака", „Борба"), в Поляновите стихотворения („Срутените кумири", написано през 1895 г., едно десетилетие преди романа „Майка" на Горки), във фейлетоните и памфлетите на Кирков и др. е изразено определено социалистическо съзнание. Тези произведения нашата литературна история не включва към социалистическо-реалистическото изкуство, понеже няма работническа класа или е слаборазвита у нас по това време и поради това в поезията на Полянов, който най-често се взема за пример, се изтъква агитационно-пропагандният характер. Но с такъв подход социалистическият реализъм се свежда само до обективната страна на съдържанието на художественото произведение. Пренебрегва се значението на „историческата правдивост на идейно-емоционалната насоченост".

Редица художествени произведения като „Септември" на Гео Милев, „Село Борово" на К. Велков, поезията на Вапцаров и др. са носители на социален оптимизъм, сочат перспектива. Те са етап в развитието на социалистическия реализъм на българска почва. Те съществуват и са плод на една трактовка на социалистическия реализъм, от която техните автори са се ръководили в своята творческа дейност. Теорията на литературата не може да ги отмине, ако иска да отговоря на предназначението си.

В статията на П. А. Николаев „Реализмът като теоретико-литературна проблема" се обръща внимание на възможността от ново типологизиране на реализма. Авторът говори за психологичен, социален и романтичен реализъм. Предложените термини не са сполучливи, но плодотворна е мисълта да се търси своеобразието в творческото развитие на отделни автори.

За българската литературна наука не е нов такъв подход. Державин определи Ботевото творчество като демократичен реализъм. В. Колевски говори за социалистически реализъм при Полянов. Поемите на Пенчо Славейков твърде често се свързват с битов реализъм. Тази тенденция в литературната наука трябва да се продължи и доразвие, за да се разкрие богатото ни художествено наследство.

Настоящата рецензия не обобщава всички проблеми, поставени в книгата. Отминати са някои слабости: не е обхванат приносът на интересни литературоведи („В борьбе за марксизм в литературной науке". Сборник статей. „Прибой", Ленинград, 1930); не е отделено нужното внимание на проблемата за предмета на литературознанието и конкретно на литературната теория като методологически проблеми. Но и в този си вид сборникът от статии ще допринесе извънредно много за придвижване напред и на българското литературознание.

Никола Г. Николов

ИЗСЛЕДВАНЕ НА СЪВЕТСКИ УЧЕН ЗА ПРЕЗВИТЕР КОЗМА

На 16 януари 1969 г. Научният съвет при Института за литература обсъди труда на н. с. Юрий Константинович Бегунов — к. ф. н. — „Козма Презвитер в славянските литератури". В работата на разширеното заседание освен членовете на научния съвет взеха участие преподаватели от Софийски държавен университет „Климент Охридски", от Висшия педагогически институт „Кирил и Методий" в Търново и научни работници от институтите за български език и за балканистика при БАН. Този интерес към труда се дължи както на неговата проблематика, така и на широките рамки, в които е поставено изследването на прочутата „Беседа" на Презвитер Козма. Резултат от съвместната работа между Института за литература при БАН и Института за руска литература (сектор древноруска литература) в Ленинград трудът на Ю. К. Бегунов е ново доказателство за плодотворното българо-съветско сътрудничество в областта на науката.

Научният труд на Бегунов бе представен от акад. П. Динеков. Той прочете обстойна рецензия, в която проследи проблемите, поставени в изследването и взе отношение по тях, както и по рецензиите на Н. А. Мещерски и М. И. Мулич. В рецензията той заключава: „Трудът на Ю. К. Бегунов върху делото на Козма — както бе вече изтъкнато — има цяла редица научни достойнства. В него са решени важните въпроси за времето и мястото на написване на беседата, за нейните извори, за литературната съдба на беседата в България, Сърбия и Русия — един проблем, който е изследван превъзходно и е осветлен широко, за съотношенията между запазените пълни преписи, компилации, преработките и откъсите от беседата; най-сетне подготвено е много добро издание на текстовете. Ю. К. Бегунов е използувал широко и умело комплексния текстологически метод, което му е дало възможност да се справи успешно с поставените задачи. Заслужават да се отбележат не само огромната работа, включена в този труд, но и голямата любов на Ю. К. Бегунов към българската литература и култура.

Смятам, че неговият капитален труд върху беседата на Козма трябва да бъде издаден от Българската академия на науките."

В обсъждането взеха участие: чл.-кор. Е. Георгиев, проф. Дим. Ангелов, проф. Б. Ангелов, проф. В. Велчев, проф. К. Куев, К. Мечев, Д. Петканова, А. Давидов, Л. Грашева. Всички единодушно подкрепиха високата оценка, дадена в рецензията и подчертаха, че е представен един капитален изследователски труд. В хода на разискванията се доказа, че проучването представлява не само продължение на изследването на М. Г. Попруженко „Козма Пресвитер болгарский писатель X века" (1936), но притежава редица предимства пред него, които налагат отпечатването му. Преди всичко Ю. К. Бегунов гради изследването си върху значително по-голяма текстологична база (25 преписа и над 20 компилации), които обработва на високо съвременно научно ниво. Това създава възможност паметникът да бъде поставен в широк славянски историко-литературен контекст. В неговия труд значително по-пълна в сравнение с Попруженко е картината на разпространението на „Беседата" в Русия и Сърбия. Разглеждайки отделните преписи на „Беседата" не изолирано, а което често от сборниците, в които те се намират, Бегунов разкрива техните литературни и обществени функции. Съветският учен поставя за разглеждане всички въпроси около съчинението на Козма, и възстановява генеалогията му, за да стигне до неговия архитип.

Нашите специалисти по старобългарска литература повдигнаха въпроса за датировката на паметника. В своя труд Бегунов аргументирано обосновава, че Козма е написал съчинението си през 969 г., а проникването му в Русия е станало няколко години по-късно (971 г.). Датирането на „Беседата" от края на X век бе прието от болшинството специалисти, които направиха редица допълнителни уточнения от исторически, езиков и логичен характер относно точното фиксиране на годините. Потвърдена бе и тезата на Бегунов за източнобългарския произход на „Беседата". Големите постижения на съветския учен в областта на текстологичния анализ издигат труда на високо научно ниво. Те изискват такова ниво и в неговата литературоведческа част. Общото мнение бе, че Ю. К. Бегунов трябва да се занимае с присъщата си компетентност и задълбоченост по-обстойно с

„Беседата“ и като литературна творба, на което е отделил сравнително по-малко място. Това се налага както от голямата художествена стойност на старобългарския паметник, така и от възможностите на неговия изследовател и от високото равнище на целия труд. Въпросите за личността на Козма като писател, за неговите социални позиции, за жанра и стилната система на творбата трябва да привлекат по-трайно вниманието на Бегунов.

Единодушна бе общата оценка на труда „Козма Презвитер в славянските литератури“ в неговото научно и обществено-историческо значение. Преди всичко той е принос в изучаване на един голям старобългарски писател и неговата известна творба. От друга страна, като доказва разпространението на „Беседата“ в славянските страни, ролята на старобългарския език и литература в славянските литератури, трудът има голямо място в изучаването на славянските литератури през Средновековието. Като дело на съветски учен това изследване е етап в историята на българо-руските и българо-съветските книжовни връзки.

SOMMAIRE

Colloque sur l'ancienne littérature bulgare

Dimitri S. Likhatchov (Leningrad) — Les anciennes littératures slaves en tant que système 3

*

Ivan Slavov — Le sort historique de l'héritage esthétique de Marx 39
Elka Constantinova — Dans le monde des terreurs et des cauchemars (L'oeuvre de Ghéorghi Raïtchev après la Première guerre mondiale) 57
Rossitza Dimtcheva — Dobri Tchintoulov et l'évolution des genres dans la littérature bulgare 72
Mikhaïl Vassilev — Le narrateur dans la prose bulgare d'aujourd'hui 90

90 ans de la naissance de St. L. Kostov

Eléna Dimitrova — Stéphane L. Kostov 104

A propos du 150-e aniversaire de la naissanire de Ivan S. Tourguéniev

Lazar Tzvétkov — Le secret de Tourguéniev 118

COMMUNICATIONS ET DOKUMENTS

Géliou Avdjiev — Sur les traces des écrivains bulgares en France 137

REVUE

Lioubomir Ghéorghiev — Nouvelle étude sur Lioubène Karavélov 152
Dragan Nitchev — „Je connaissais ces hommes" 155
Nicolas J. Nicolov — Les problèmes de la théorie littéraire dans un recueil jubilaire 156

Chronique

* * * Etude d'un spécialiste soviétique sur le prêtre Cosme 162

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл бул. Витоша 39 София Ц., тел. 88-42-89
на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. IV тел. 72-44-11 Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка №96Т 115 БАН — Софийски градски клон

Технически редактор Ив. Димитрова

Дадена за набор на 7. I. 1969 г. Подписана за печат на 14. II. 1969 г.
Печатни коли 10,25 Издателски коли 12,20
Формат 71×100/16 Тираж 1700 Поръчка № 224
Отделна книжка 0,75 лв. Изд. индекс 3708 Годишен абонамент 4 лв.

Набрана и отпечатана в печатницата на Издателството на БАН