БАН
Институт за
литература

ЛИТЕРАТУРНА

5

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1976

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

5

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТА

• 1976

СЪДЪРЖАНИЕ

120 години от рождението на Димитър Благоев

Кирил Василев — Велик теоретик на българското работническо движение 3

Георги Димов — Българската марксическа теоретико-критическа мисъл и проблемите на социалистическата ни литература между двете световни войни 22

Методологически проблеми на литературната история

Боян Ничев — Методологически проблеми на българската литературна история (Предварителни бележки към постановката на въпроса) 48

Йорданка Холевич — Фолклорът и литературните жанрове през Възраждането 68

По страниците на сп. „Вопросы литературы“

Й. Бернщейн — Съвременни аспекти на социалистическия реализъм. Жанровата структура на съвременния роман 81

Анализи

Радосвет Коларов — Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“ 99

*

Николай Даскалов — Романтическият образ на националния подем в творчеството на двама славянски поети 113

Научни съобщения

Мильо Петров — Димчо Дебелянов и Жан Мореас 127

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР 140

Преглед

Мариана Тодорова — „Аз не си спомням, аз живея. . .“ (Веселин Андреев) от Наташа Манолова 146

Нина Пантелеева — „Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия“ от Здравко Чолаков 148

Енчо Мутафов — „Вопросы литературы и Естетики. Художественная литература“ от Михаил Бахтин 150

Илия Конев — „Европейский романтизм“, сборник 156

Хроника

Йорданка Стефанова — Юбилейна научна сесия „Априлското въстание и българската литература“ 160

Анисава Милтенова — Втори международен симпозиум „Търновска книжовна школа“ 161

СОДЕРЖАНИЕ

120 лет со дня рождения Димитра Благоева

Кирил Василев — Великий теоретик болгарского рабочего движения
Георги Димов — Болгарская марксистская теоретико-критическая мысль и проблемы социалистической литературы в период между двумя мировыми войнами 3
22

Методологические проблемы литературной истории

Боян Ничев — Методологические проблемы болгарской литературной истории (Предварительные заметки к постановке вопроса) 48
Йорданка Холевич — Фольклор и литературные жанры в эпоху Возрождения 68

По страницам журнала „Вопросы литературы"

Й. Бернштейн — Современные аспекты социалистического реализма. Жанровая структура современного романа 81

Анализы

Радосвет Коларов — Структура идейно-художественного мира в поэме „Сентябрь" Гео Милева 99

*

Николай Даскалов — Романтический образ национального подъема в творчестве двух славянских поэтов 113

Научные сообщения

Мильо Петров — Димчо Дебелянов и Жан Мореас 127

Из зарубежной печати

Литературные журналы в ГДР 140

Обзор

Мариана Тодорова — „Аз не си спомням, аз живея. . ." (Веселин Андреев) Наташи Маноловой 146
Нина Пантелеева — „Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия" Здравко Чолакова 148
Енчо Мутафов — „Вопросы литературы и эстетики. Художественная литература" Михаила Бахтина 150
Илия Конев — „Европейский романтизм", сборник 156

Хроника

Йорданка Стефанова — Юбилейная научная сессия „Апрельское восстание и болгарская литература" 160
Анисава Милтенова — Второй международный симпозиум „Тырновская книжовная школа" 161

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ВЕЛИК ТЕОРЕТИК НА БЪЛГАРСКОТО РАБОТНИЧЕСКО ДВИЖЕНИЕ

Кирил Василев

1. МЪЛНИЯТА НА МИСЪЛТА

Димитър Благоев има неоспорваната слава на блестящ интелектуалец и духовен знаменосец на своето кипящо и неспокойно време в България, на изключително талантлив представител на марксистката пролетарска идеология. В онази епоха само ленинската мисъл го превъзхожда. Благоев се нарежда по достойнство между елитните, високоерудирани творчески представители, защитници, носители и пропагандатори на това могъщо учение на борбата, призвано да преобрази коренно света, като Георги Плеханов, Пол Лафарг, Франц Меринг, Роза Люксембург, Антонио Грамши. Ето защо, макар и по-малко известен извън границите на своята родина, той заслужено трябва да бъде оценен като велик участник в процеса на духовното революционизиране на работническата класа и на човечеството изобщо през 90-те години на миналия век и през първите десетилетия на империалистическата епоха.

Димитър Благоев мащабно се откроява на замъгления фон на историята, смущавана от първото, едва доловимо предутринно избледняване на пълзящите над земята огромни сенки на тогавашното мрачно и сиво настояще, като гигант на мисълта, предвещаваща пророчески настъпването на едно красиво бъдеще на България, като един от световните върхове на творческото приложение на марксистката идеология в огъня на класовата борба. Изключителното обаяние на неговата гигантска теоретическа сила и научна проницателност, рядка за онова исторически разделно време, когато животът подкопава господствуващото светоразбиране и дава път на друга мирогледна и концептуална система, продукт на закономерния прогрес на обществото, се корени в характера на идеологията на революцията и в собствените интелектуални способности на родоначалника и старейшината на българското социалистическо движение.

Преди всичко Димитър Благоев по неотразим начин респектира и удивлява със своята широка и многостранна духовна култура. Той не е тесен специалист в определена, качествено диференцирана област на идеологията, професионал, затворен в ограничените рамки на еднотипни логико-теоретични категории, а голям и просторно разгърнат енциклопедичен ум, човек на синтеза и обобщенията, призван по достойнство да овладява основните положения на цялата революционна теория, да стига до най-високите мирогледни върхове на учението на Маркс и Енгелс, което има историческата задача да

озарява с науката движението на масите по пътя на класовата борба, към сияйното бъдеще на социализма и комунизма.

По широтата на изследваните проблеми, както и по цялостния обхват на историческите и теоретическите знания Димитър Благоев служи на традицията на великите създатели на революционната и научната пролетарска идеология. Той се родее с френските енциклопедисти от XVIII в. Дидро и Мабли, с българските възрожденци Каравелов и Ботев, с руските революционни демократи Херцен и Чернишевски.

Това сходство и значително съвпадение в широтата на теоретическите интереси не е случайно като личностна тенденция. То изразява дълбоко закономерното движение на мисълта, присъщо на бурни и съдбоносни периоди на решителна подготовка на масите за велико революционно преустройство на социалната система. Зреещата необходимост на историческия прогрес, която засяга всички сфери на обществото, предизвиква появата и развитието на широк спектър от съответни остри и парливи проблеми, съставляващи комплексното съдържание на прогресивната идеология.

Широтата на марксизма, носеща вътрешното съвършенство на една безупречна, обективно адекватна логика, е свързана и с друго важно изискване на новото време. Тя отговаря на необходимостта от цялостно и дълбоко научно програмно и стратегико-тактическо ръководство на пролетарската борба и на социалистическата революция. Никога по-напред в историята не е била поставяна директно такава сложна и отговорна задача, изискваща пълно и в най-висша степен обективно адекватно съчетаване на теорията и практиката.

Като велик организатор и ръководител на духовното съзряване на бъдещата социалистическа революция Димитър Благоев трябва непрекъснато да държи под око развитието на всички социални процеси в капиталистическата система. Неговата мисъл прониква дълбоко преди всичко в икономиката като база на историческия процес, анализира явленията в индустрията, земеделието и занаятчийството, преминава към сферата на надстройката, изучава най-задълбочено всяка стъпка на буржоазната държава, механизмите на социалното потисничество, закономерните и често нагледно алогични взаимоотношения между партиите, растежа и възмъжаването на работническата класа, най-после развитието на семейството, възпитанието, образованието, литературата, изкуството, нравствеността, влиянието на религията и пр. Поради тази обективна необходимост на историята и благодарение на своята изключително голяма надареност и непреклонна воля синът на обикновения български млекар от с. Загоричане, Костурско, Благой Николов, без да следва каквато и да е школа, даваща енциклопедични познания на човека, овладява на високо равнище за онази епоха всички съставни части на марксизма: политическата икономия, философията, научния комунизъм, социологията, естетиката, литературознанието и пр.

Още в 1891 г. в своята забележителна книга „Що е социализъм и има ли той почва у нас?“ Димитър Благоев подчертава: „Науката и естествените закони на историческото развитие са нашите верни и непобедими съюзници. Те са нашата сила, в тях е изворът на нашата вяра и енергия.“[1]

Направил тази категорична декларация плод на осъзнаването на едно решаващо изискване на класовата революционна борба, Димитър Благоев по-нататък съединява непрекъснато всяка нова крачка на работническото движение в страната с теоретическото изясняване на неговите най-целесъобразни пътища, на близката му и далечна историческа перспектива. Той дис-

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 1, с. 532.

кутира по принципни въпроси относно развитието на България в новата епоха и задачите на пролетарската партия с Прокопиев, Минцес, Пасманик, после с Янко Сакъзов и др. Като разгръща уверено тази полемика, Димитър Благоев навлиза във все по-дълбоките води на марксистката теория, той бързо израства като непоколебим стратег и тактик на революционната мисъл. По този начин той става най-дълбок изразител на революционната дързост на разума в България, най-проницателен и неустрашим знаменосец на идеологията, преминаваща като мълния в развитието на класовата борба.

По думите на Гьоте обективно вярната, логически стройна теория научава хората „да виждат връзката между отделните неща“. И след всичко тя „възвишава“ човешката мисъл „над обикновеното“, над външната видимост на явленията, като желае всичко да съедини по законите на хармонията.[1] Пред Благоев стои в онази епоха изключително мащабна, отговорна и трудна социална задача. Овладявайки цялостната марксистка теория до нейната най-голяма дълбочина, той желае да обхване със своята мисъл в единно цяло всички страни на буржоазното общество, да му сложи най-точна политическа диагноза, да разкрие повсеместните кълнове на неговото историческо отрицание, да разгърне на широка научна основа подготовката и организацията на класовата борба с оглед на великата бъдеща победа.

В развитието на българското работническо революционно движение, което създава обаятелни, с богата духовна култура личности, няма друг кака всестранно ерудиран и образован теоретик на своето време, такъв уникален по широта на мисълта енциклопедист като Димитър Благоев. Той лесно преминава с умението и терминологията на специалиста по всички огневи сектори на идеологическата борба. Днес полемизира с висококвалифицирани буржоазни историци и литературоведи, утре поставя натясно видни професори по политическа икономия, по теория на държавата, после започва дискусия на изключително абстрактна философска тема.

Димитър Благоев наистина плува като риба навсякъде в морето на социалните науки, той се издига високо на вълните на научната идеология. Неговата мисъл понякога изразява известна категориална схематичност на теорията, прекалено съобразяване в интерпретацията на явленията не само с духа, но и с буквата на дадени общи принципи. Това се използува от различните му заклети противници, които имат навика да го апострофират и обвиняват по традиция в скованост на мисълта, в догматизъм и неотзивчивост към новите духовни веяния на епохата.

Но Благоев остава неуязвим пред настъплението на тази буржоазна и дребнобуржоазна критика. Защото неговата колосална задача в областта на приложението на марксистката революционна теория при създадените конкретно-исторически условия на страната е пионерска. Той трябва да разсее тъмнината на предразсъдъците, на ограничената идеалистическа и метафизическа мисъл, да разобличи демагогията и заблудата на господствуващата класа, да запали факлите на пролетарската научна идеология сред угнетените маси, да пресади тази идеология без накърняване на нейното велико евристично духовно могъщество на българска социална почва.

Историята показва, че когато едно създадено като реакция на традицията революционно учение си пробива път в условията на жестока борба, то става по-твърдо като цялостна концепция, отколкото самата вътрешна логика му позволява. Неговите категории понякога представят до известна степен огрубено самия обект на отражение, като често изтъкват малко пресилено една или друга съществена зависимост между явленията на действителността,

---

[1] Вж. И. В. Гете. Избраные философские произведения. М., 1964, с. 64, 105.

които цялата предишна теория не вижда и не желае да види. Новото учение трябва успешно да преодолее тази вкоренена слепота на господствуващата и традиционна мисъл, да утвърди в условията на борбата революционното светоразбиране. Затова неговите акценти на отделни места могат да бъдат пресилени като израз на дадена обективно вярна постановка.

Новата истина, която се ражда, обикновено в началото е по-твърда, недостатъчно детайлизирана, по-категорична и праволинейна, самоуверена във всичко. Тя дава сражение по кардиналните въпроси на една или друга област на познанието, често пренебрегва подробностите, нюансите, защото практиката изисква утвърждаването на новото виждане и разбиране на явленията. Иначе родената в борбата истина, колкото и по-вярно да отразява действителността от предишните концепции, не може да преодолее съпротивата на традицията, стереотипа на духовната инерция. Това е закономерното развитие на всеки дълбок преврат, който засяга основното съдържание на господствуващия стил на мислене в дадена епоха.

Подобни моменти съществуват и в развитието на работническото революционно движение в Русия. Ленин отбелязва през 1907 г., че болшевиките са пресилвали в своята пропаганда идеята за организиране на професионални революционери. „А победата — пише той — би била невъзможна, ако тази идея на времето не се издигаше на п р е д е н п л а н, ако тя не се втълпяваше „преувеличено“ на хората, които пречеха на нейното осъществяване.“[1]

Характерна особеност на богатата и революционна мисъл на Димитър Благоев като идеолог на партията на работническата класа е не само нейната изключителна по размах теоретическа широта, която се разпростира и обхваща всички сфери на обществото, но и нейната насоченост към едновременно, взаимно свързано изследване и познание на миналото, настоящето и бъдещето. Несъмнено тази особеност на усвояване на марксистката идеология разкрива желанието да се търси обективната истина относно динамиката на историята, относно преходността на социалните форми и структури с оглед на изискванията на революционната практика. Разглеждайки този въпрос при аналогичните условия на антифеодалната борба, Херцен пише: „Осъзнавайки по-пълно миналото, ние изясняваме съвременното; вниквайки по-дълбоко в смисъла на миналото, ние разбираме смисъла на бъдещето; гледайки назад, ние крачим напред.“[2]

Фактите показват, че в своята насоченост към овладяване на научната идеология Димитър Благоев се ръководи от същите, макар и най-общи принципни съображения. Той непрекъснато изследва настоящето и миналото не поради самоцелна теоретическа любознателност, а защото иска по-задълбочено да схване и проучи в най-осезателна форма обективните закони на общественото развитие, логиката на историята, да открие с помощта на марксизма на българска почва тенденциите към установяването на бъдещата по-висша социална система.

Постоянното и упорито научно търсене на връзката между събитията от различни времена опровергава с най-голяма сила твърдението на жалките критици на революционната идеология, които виждат у Благоев „закостеняло ст на мисълта“. Подобна характеристика отлично приляга на самите затлачени в метафизиката критици, увековечаващи господството на капиталистическата обществена система, теоретически напълно слепи за динамиката на историята.

---

[1] В. И. Ленин. Съч. Т. 13, с. 93.
[2] А. Херцен. Избр. произведения. С., 1955, с. 23.

Димитър Благоев упорито се домогва до все по-задълбочено разбиране на сложната диалектика на взаимоотношенията между миналите, настоящите и бъдещите събития. Той намира, че познанието на тази дълбока, последователна причинно-следствена връзка логически върви по зигзаговидна линия, очертаваща в последна сметка възходяща спирала. От една страна, изучаването на миналото без съмнение позволява да се разбере настоящето и по-нататък бъдещето като перспектива. От друга страна, познанието на бъдещето ретроспективно хвърля нова, по-голяма светлина върху настоящето. Разбирането на картината на утрешния ден позволява чрез обратна връзка по-задълбочено да се открият кълновете на новото в недрата на социалната система, по-ясно да се формулират перспективните задачи на днешния ден.

Като изключително високообразован марксист Благоев постоянно е устремен с цялата си могъща революционна мисъл към бъдещето на работническата класа, на народа, към превръщането на възможността в действителност, към все по-ярко изясняване на великата перспектива. Последните редове на неговата забележителна книга „Принос към историята на социализма в България“ категорично изразяват увереността, че този полет на идеологията към утрешния ден озарява дълбоката необходимост на своето време: „Социалната демокрация има на своя страна логиката на нещата и една най-съвършена теория, каквато е Марксовата теория, и благодарение на това тя е мощна и става все по-мощна, тя побеждава и ще побеждава всички пречки, които ѝ се изпречват на пътя. Досегашната история на социализма и в България доказва вѐрността на предвижданията ѝ. Няма никакви основания да се съмняваме, че бъдещата история ще потвърди нейните предвиждания още по-бляскаво. Бъдещето е на социалната демокрация, на пролетарския социализъм.“[1]

Като забележителен и многостранно ерудиран теоретик Благоев не е просто марксист, а творчески марксист. Конкретното разглеждане на този въпрос налага неизбежно изясняването на една по-широка принципна постановка. Творческите приноси в областта на дадена теория могат да бъдат осъществявани на две основни равнища. Първото се отнася до развитието и обогатяването на общите положения на теорията като система. Второто равнище засяга нейното приложение в дадена конкретно-историческа обстановка.

Най-важните творчески приноси несъмнено принадлежат към сферата на фундаменталните изследвания в науката. На това равнище на идеологията осъществяват своето велико теоретическо дело преди всичко Маркс, Енгелс и Ленин. Вторите по значение творчески приноси вървят по линията на приложните изследвания, които в крайна сметка чрез конкретни решения водят към социалната практика. Маркс, Енгелс и Ленин извършват колосална дейност и на това равнище на теорията. Но в същото време тук дават своя ценен принос и редица други ръководители на международното работническо движение. Тази творческа дейност е също извънредно ценна, макар и не така фундаментална. Тя не се изразява просто в едно пренамиране на общите, познати вече закони и тенденции на развитието при всеки следващ конкретен анализ на дадена аналогична действителност, а в откриването на своеобразната, особена модификация на тези общи закони и тенденции на развитието в различните варианти на неговата историческа реализация.

Творческите приложни изследвания в науката, от една страна, придвижват създадената абстрактна теория към практиката, където се осъществява нейната социална функция, както и нейната проверка и окончателна дока-

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 11, с. 584.

зателствена санкция. От друга страна, тези изследвания, като разкриват своеобразните модификации на общото, на абстрактното мисловно съдържание, в последна сметка по механизмите на обратната връзка обогатяват самата изходна теория, прецизират я в отделни пунктове и аспекти, правят я обективно по-адекватна, по-съответствуваща на действителността.

Главното внимание на Димитър Благоев като идеолог на партията на българската работническа класа е насочено към приложната научна дейност, към задълбочено анализиране на социалните процеси в страната с помощта на добре овладяната марксистка, революционна методология. По тази линия се разгръща преди всичко неговата изключително активна и плодотворна, широка и многостранна теоретическа сила. В творческото приложение на марксистката идеология той вижда главния критерий за нейното правилно разбиране и осмисляне.

Полемизирайки с Янко Сакъзов през 1902 г., Димитър Благоев, като разкрива опортюнистическия характер на неговите възгледи, които не произтичат от марксизма, подчертава: „Най-важният въпрос се заключава в туй: умеем ли да го прилагаме към обяснението на обществения живот и как го прилагаме за тая цел? Разбира ли човек и как разбира една теория или един научен метод, може да се съди само по туй, как ги прилага за обяснението на обществените явления, дали ги прилага или не, а не по туй, че той може да ги препише оттук-оттам и да ги скомбинира в една брошура.“[1]

Димитър Благоев анализира и обяснява творчески социалното развитие на България. Той не пренамира шаблонно закономерностите и тенденциите, които се съдържат в марксистката теория обобщено, абстрактно, а разкрива тяхното своеобразно проявление при дадената конкретно-историческа обстановка. Така например Благоев показва особеностите на прехода от феодалнея към буржоазния строй в България във връзка с османското робство, неповторимите аспекти на първоначалното капиталистическо натрупване при тази обществена ситуация, националния колорит на политическите взаимоотношения в страната, обусловени от икономическата база, характерните дребнобуржоазни корени на опортюнистическата линия в българското социалистическо движение, съществуващата специфика на класовата пролетарска борба и пр.

Като разкрива по много линии на българска почва конкретно-историческата модификация на законите на социалното развитие, съставляващи основното съдържание на марксистката идеология, Димитър Благоев извършва пръв на Балканите в такава широка и задълбочена интерпретация велико теоретическо дело. Неговата стойност като научен и същевременно революционен принос най-напред и в най-голяма степен в развитието на българското, а след това и на международното работническо движение в онази епоха следва да получи една високообективна преценка от съвременността, като се имат пред вид главно две обстоятелства:

1. Със своите приложни изследвания в страната Димитър Благоев доказва, и то по един блестящ начин, пълната валидност на марксизма и на българска почва. Няма съмнение, че това е проверка и потвърждаване на истинността на революционната научна идеология на пролетариата в една малка, сравнително изостанала страна като България. Марксизмът като теория обобщава социалната практика в най-развитите райони на капиталистическа Европа. Неговото широко и многоаспектно приложение към твърде слабо развита буржоазна страна, което извършва Благоев със своите големи интелектуални мащаби, е първо по рода си по онова време. То има до известна

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 8, с. 23—24.

степен характер на използуване знанията за една по-висша структура при обясняване развитието в една по-низша структура.

Тук важи принципът, формулиран от Маркс фигуративно: „Анатомията на човека е ключ към анатомията на маймуната.“[1] Във връзка с това се налага припомнянето и на друг важен факт из областта на теорията. В предговора към т. I на „Капиталът“ Маркс, като изтъква, че в неговия труд е анализирана развита капиталистическа система, намира за необходимо да заяви на бъдещия читател от изостаналата, но тръгналата вече по пътя на това развитие страна: „За теб се разказва тази история.“[2] Обективните закони на социалното движение проправят пътищата на прогреса. „По-развитата в промишлено отношение страна — пише Маркс — показва на по-малко развитата само картината на собственото ѝ бъдеще.“[3]

Димитър Благоев прекрасно разбира указанието на Маркс, неговата имплицитно загатната мисъл, че трябва да се изследва конкретно ембрионалният зародиш на това, което сам той разкрива гениално в завършена форма. И като чете, а после и превежда на български т. I на „Капиталът“, най-мъдрата, класическа библия на новата революционна епоха, основателят на българското социалистическо движение схваща много дълбоко, че и за него „се разказва тази история“. Той тръгва от развитата към неразвитата форма на една социална система. И по такъв начин върху базата на нов, неизследван дотогава конкретно-исторически материал се потвърждава още веднъж обективната истинност на революционната теория.

Особено важно е, че по това време, когато Благоев самостоятелно прилага марксизма към българските условия, Ленин извършва същото на руска почва. Този паралелизъм на изследванията несъмнено има голямо теоретическо и практическо значение. В Русия съществува още по-специфична конкретно-историческа обстановка. Разбира се, Ленин там не само прилага, но и цялостно развива системата на пролетарската идеология. Затова освен силата на неговия гений огромна роля играе съществуването на революционна ситуация в страната.

2. Като анализира и обяснява творчески социалния строй в България, както и тенденциите на неговото развитие, Благоев не само прилага марксистката теория, потвърждавайки нейната истинност и правота, но и обогатява съдържанието на това учение. Той разкрива научно редица важни аспекти на теорията на равнището на реализацията и в сферата на особеното във връзка с революционната практика. Защото една идеология не е само единството или съвкупността на нейните общи принципи. Тя включва и цялата система от приложни разработки на равнището на особеното. Или, с други думи, научната теория обединява както разкриването на обективните закони на функциониране и развитие на дадена сложна динамична система, така и цялостното изследване на тяхната модификация във връзка с наличието на варианти на необходимостта, на определени конкретно-исторически обстоятелства.

Да се проучва конкретно жизненият път на Благоев, да се пише обширната му биография, това до голяма степен изисква да се разкрива неговата личностна реализация като мислител в сферата на идеите, в различните области на марксистката революционна теория. За него теорията не е нито задоволяване на някаква самоцелна любознателност, нито интелектуално украшение на самовлюбеност, предназначено да осигурява един маниер на позиране пред публиката, нито бреме на социалната ангажираност в класовата

---

[1] К. Маркс. Към критиката на политическата икономия. С., 1949, с. 256.
[2] К. Маркс. Капиталът. Т. I. С., 1955, с. 40.
[3] Пак там.

борба. Той се намира невероятно далече от самозаслепението на суетността, от маниерите на духовното самоизтъкване в науката, от вътрешната раздвоеност и отчуждение на мисълта. За него теорията е форма на съзнателно и всеотдайно приобщаване към революционната практика и възможност за най-пълна личностна реализация. Той намира в това чудо на мисловната рефлексия, на отражението на действителността като идея смисъла на своето съществуване и на своята борба. За него без марксистката революционна теория собственият живот загубва най-висшата социална ориентация.

Благоев съществува, овладявайки науката за великото бъдеще, и овладявайки тази наука в нейната огромна идейна дълбочина, той съществува. Така, въоръжен с марксистката революционна теория, вождът на пролетарската партия става част от светлината, озаряваща развитието на България в онази епоха на политическо възмъжаване на работническата класа, в епохата на голямото идейно зазоряване на един нов истински човешки ренесанс. Благоев олицетворява с най-голяма сила духовното начало в историята на закономерното навлизане на страната в периода на подготовката на прехода от капиталистическата към социалистическата обществена формация. Затова неговата мисъл очертава контурите на една гранична ситуация, перспективата на едно велико бъдеще на човешкото общество. Тя не се ражда като безпомощно, малко дете, а по начин, за който някога споменава Херцен, „в пълно въоръжение като Атина Палада“[1].

За Благоев изцяло важи определението на Херцен, че „мисленето е дейност“, неразривно свързана с практиката, защото и самият човек носи природата на нещо изумително активно. Истинската наука проявява непрекъснато влечение към пълнокръвната динамика на социалния живот. „На нея — казва Херцен — ѝ е скучно и тясно в аудиториите и в заседателните зали; тя се стреми към свобода, тя иска да има действителен глас в действителните области на живота.“[2]

Благоев не е кабинетен учен, който съзерцава явленията и процесите настрана от ежедневието на социалната практика. Неговата мисъл безспорно минава през кодовата система на книгите, но никак не е суха и книжна. Тя носи като неотменно съдържание на висотата на абстракциите мощното дихание на социалния живот, еманацията на историческата диалектика.

На Благоев по силата на редица обстоятелства се пада честта пръв и по недостижим от никой друг в онази епоха начин да изразява на политическата арена в България най-действената и най-революционна теория, каквато е съществувала в продължение на цялата многовековна човешка история. Той напълно разбира мисълта на Маркс, че тази обективно вярна теория, отричаща буржоазните наредби, т. е. действуваща като „оръжие на критиката“, е предназначена да води към революция, т. е. да се превърне в „критика на оръжието“. Благоев отдава цялата своя огромна енергия все по-дълбоко да овладява и конкретно да прилага „всесилното“ учение за класовата пролетарска победа, за социалистическата революция, да бъде могъщ пропагандатор на великата истина. Той сам долавя предвижданото на Маркс, че пълната бъдеща „еманципация“ на човека ще се извърши тогава, когато „мълнията на мисълта удари“ дълбоко „из основи“ недокоснатата „народна почва“, където кълни могъщата сила.[3]

И макар че онтологически „в началото е дело“, както пише Гьоте, при осъществяването на социалната функция на човека от съзнанието към битието на историята „в началото е мисъл“. Грандиозната идея, тази наистина

---

[1] А. Херцен. Избрани произведения. С., 1955, с. 40.
[2] Пак там.
[3] Маркс, Енгелс. Съч. Т. 1, с. 413.

светла „девственица“ по думите на Беранже „дълго чака своя жених“ да се бракосъчетае с него и така донася щастие „на целия човешки род“.

Благоев тръгва от великата мисъл към великото дело на социалистическата революция. На този основен принцип на коренно преобразуващата социалния живот практика той с необорима логическа сила подчинява и художествената литература.

В спор с Д. Страшимиров, който препоръчва да пеем Ботевите песни „от уважение към великата памет на поета-войвода“, „към страдалческото минало“, „към българската поезия“, но не да използуваме тяхното идейно съдържание, Благоев изтъква, че това е омаловажаване на най-бляскавите възрожденски традиции. Той вижда преди всичко революционната мисъл в естетическото наследство на предишната бурна епоха. И без да пренебрегва емоционалния патос на пламенната поезия на великия български революционер, Благоев подчертава значението на „идеите, които лежат в основата на неговите песни и са създали чувствата на поета“[1].

Защото идеите, отразяващи правдиво действителността и отговарящи на исторически назрялата потребност на времето, са могъща духовна сила. Те формират закономерно идеала на устремените към бъдещето революционни отреди, който става най-висш, дълбоко вълнуващ съзнанието естетически идеал и на творците на прогресивната художествена литература.

С това разбиране Благоев атакува лозунга „изкуство за изкуството“, разобличава тенденциите към ирационализъм в поезията и прозата. „Идеалът на всяка социалистическа литературна сила — пише той — трябва да бъде служенето на своите убеждения чрез своята литература. . .“[2]

2. ФИЛОСОФИЯТА НА ИЗМЕНЕНИЕТО НА СВЕТА

Осъзнавайки необходимостта от приложение на обективно адекватната социалистическа теория за осигуряване на правилно и целенасочено ръководство на класовата борба, Димитър Благоев още в края на миналия и началото на сегашния век усвоява задълбочено марксистката философия. Той гледа на този въпрос като на едно революционно задължение, като на първостепенна идеологическа и партийна задача. Благоев по същество разбира гениалната Марксова теза, че „Философите само по различни начини са о б я с н я в а л и света, но задачата се състои в това, той да бъде и з м е н е н“[3].

Пролетарската революция, както никоя друга предишна социална революция, развенчава традиционната надоблачна философия, сваля нейните абстракции от висотата на самоцелното съзерцание към най-парливите земни проблеми на класовата борба, към назрелите потребности на обществената практика. Историческото развитие на новата епоха изисква сливане на най-обобщената идея с най-конкретния човешки устрем и порив към свобода. Още в началото на 1844 г. Маркс пише: „Както философията намира в пролетариата своето м а т е р и а л н о оръжие, така и пролетариатът намира във философията своето д у х о в н о оръжие.“ Това е най-великата симбиоза на битието и съзнанието в историята. Главата на предстоящата „еманципация на човека“, пише Маркс, „е философията, нейното сърце е пролетариатът“.[4]

Още в началото на своята революционна дейност Благоев изпитва необходимостта от най-мащабна мирогледно-методологическа теория, от най-

---

[1] Д. Б л а г о е в. Обществено-литературни въпроси. С., 1972, с. 90.
[2] Пак там, с. 141.
[3] М а р к с, Е н г е л с. Съч. Т. 3, с. 6.
[4] Пак там. Т. 1, с. 413.

висша, сублимираща цялото познание научна мисъл, която да дава най-синтезирани представи и понятия за природата, обществото и съзнанието и най-обща, генерална ориентация на работническото движение в социалната практика, в огъня на класовата борба. Дискутирайки с враговете на пролетарската идеология, той аргументирано изтъква, че марксизмът има такава мирогледно-методологическа теория на познанието и целесъобразното изменение на света, който ни заобикаля, че това оръжие на дръзновената мисъл е диалектикоматериалистическата философия. Нейното дълбоко схващане и конкретно приложение в практиката несъмнено дава огромни възможности за най-дълбоко ефективно развитие на работническото движение към социалистическата революция.

Тъкмо затова Димитър Благоев полага изключителни усилия да разбере дълбоката същност на диалектическия и историческия материализъм като философия на класовата пролетарска борба. И той наистина успява с широтата на мисълта и с умението на специалиста напълно да схване и да овладее научната специфика и действената сила на тази могъща революционна философия.

Благоев подчертава, че марксистката философия не е спинозизъм, защото не схваща съзнанието като „атрибут“ на всичко материално, а само на човешкия мозък.[1] По същото време той вижда и разликата от каузалния материализъм, който е произволна конструкция.

В цялостния, научен стил на мислене на Благоев материалистическата диалектика заема особено важно място, играе дълбоко евристична роля. Тази наистина „жива душа“ на революционната идеология на пролетариата най-пълнокръвно изразява устрема на познанието, динамиката на откривателството, „мълнията на мисълта“.

Диалектиката е учение за развитието чрез противоположности. Многообразната ѝ същност винаги разкрива преходността на всичко съществуващо. Тя отразява постоянното движение на нещата в действителността.

Именно диалектиката, която разкрива преходността на нещата, импулсира социално-преобразуващата активност на човека. Защото ако всичко съществуващо като специфична форма неизбежно се отрицава, и старият обществен строй въпреки съпротивата на реакцията ще загине. Този научен стил на мислене съдържа онези фосфорисциращи философски принципи, които с необорима сила обосновават победата на новото в обществото. Херцен има основание да нарече диалектиката „алгебра на революцията“. И това учение за развитието влиза в сърцевината на марксистката методология, в живеца на научната теория за класовата борба на пролетариата, за неговата историческа победа.

Диалектиката играе огромна познавателна и революционно действена роля като начин на мислене, като методология. Най-важните ѝ задачи, както изтъква Ленин, са: „Раздвояването на единното и познанието на неговите противоречиви части“, откриването на „взаимоизключващите се, противоположните тенденции във всички явления и процеси“, намирането на източника на движението и развитието в борбата на противоположностите.[2]

Навсякъде в своята дейност като ръководител на социалдемократическата партия Димитър Благоев умело прилага материалистическата диалектика. Той непрекъснато използува нейните основни принципи, за да осветли научно дълбоките и сложни процеси на обективното развитие на страната и да определи най-общата идейно-политическа ориентация на партията при

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 9, с. 45.
[2] В. И. Ленин. Съч. Т. 38, с. 215, 357, 358.

конкретното решаване на възникващите актуални задачи на класовата борба. Още в първата си оригинална, марксистка, програмна монография „Що е социализъм и има ли той почва у нас“ Благоев изтъква значението на диалектическия метод в практиката, формулирайки неговата същност като принципна постановка. „Тоя начин или метода на мислене — пише той, — според който човешкият ум открива в противоречивите явления общия закон, се казва диалектически.“[1]

Благоев изтъква неделимостта между диалектическия метод и материалистическата теория като единна концепция. Той посочва, че преди Маркс и Енгелс диалектиката е била прилагана и от редица други философи, особено от Хегел. Но тази комбинация съдържа моменти на несъвместимост. Хегеловата диалектика е свързана с една идеалистическа философия, която деформира познанието на действителността. Само в марксизма диалектиката показва напълно евристичното си могъщество. Тя намира простор да прояви своята сила като метод за познание и изменение на света.

„Това, което придава висока научна ценност на Маркс-Енгелсовия материализъм, следователно на научния социализъм — пише Благоев, — то е неговата метода. Тя е диалектическа метода.“[2]

Благоев посочва, че „диалектическата метода е противоположна на метафизическата“, че „метафизиката господствува в буржоазното мислене, в буржоазната наука“, докато диалектиката е идеологическо оръжие в ръцете на работническата класа. Изхождайки от ясното разбиране на кореннaта противоположност между диалектиката и метафизиката и тяхното значение в процеса на класовата борба, той на редица места в своите трудове изяснява едни или други страни на диалектическия метод. Благоев разкрива това богатство на марксистката философия не въобще, а винаги във връзка с конкретните въпроси и задачи на класовото работническо движение в страната. Изтъквайки кореннaта противоположност между метафизиката и диалектиката като мисловни ориентири, той същевременно посочва, че тук трябва да се виждат две страни; обективната действителност и нейното отражение в съзнанието.

„Метафизическата метода — пише Благоев — разглежда предметите и техните образи в главите на човеците, т. е. понятията, откъснати едни от други, като веднъж завинаги дадени, постоянни, неизменни. Диалектическият метод, напротив, разглежда нещата и техните образи в главата на човека, техните умствени образи или понятията в тяхната взаимна връзка, в общото им взаимодействие, в движението им, в пораждането и изчезването им, т. е. в тяхното развитие. . .“[3]

Благоев съсредоточава вниманието си върху противоречивостта на нещата и тяхното непрестанно изменение, което изразява дълбоката същност на материалистическата диалектика. Той вижда източника на развитието на природата и обществото не някъде другаде, а в сблъскването на противоположностите, в постоянната борба между старото и новото, между това, което умира, и това, което се ражда и расте. „Разглеждано така развитието на растението — пише Благоев, — ние се убеждаваме, че то в едно и също време живее и умира. . . съществува и не съществува.“[4]

Изучаването на този аспект на диалектиката с оглед на правилното революционно действие в класовата борба е според Благоев първостепенна задача на партията и на работническото движение. Да се опознава действителността

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 1, с. 491.
[2] Пак там. Съч. Т. 14, с. 313.
[3] Пак там.
[4] Пак там. Т. 1, с. 491.

в нейното развитие значи да се намери най-правилният подход за изработване на истинска научна програма на пролетариата.

Още в началото на 90-те години на миналия век срещу разпространението на научния социализъм в България въстават различни дребнобуржоазни народнически идеолози. Те правят усилия да „оборят“ марксисткия мироглед и да докажат, че страната не върви по капиталистическия път на развитие, че в нея поради липса на пролетариат не съществуват условия за създаване на социалистическо движение.

Дребнобуржоазните идеолози гледат метафизически на условията на обществено-икономическия живот в България. Те смятат, че съществуващото положение, при което количествено преобладават дребните собственици, а пролетариатът е съвсем малоброен, исторически не може да се промени. То е нещо вечно като неизменна ситуация. Благоев подхожда от съвсем противоположна идеологическа позиция, когато разглежда положението на страната. Като диалектик той вижда обществото в процеса на неговото противоречиво изменение и развитие. Съществуващите условия на живот представляват преход към установяване на нов обществен порядък и на нови икономически форми на утрешния ден.

„Диалектическият начин на мисленето — пише Благоев — кара човешкият ум да признае неизбежно, че съвременните икономически наредби са само един исторически период, който ще мине и отстъпи място на други наредби, както минаха старите наредби и отстъпиха място на сегашните. . . В противоречията на съвременните наредби се развива зародишът на новите наредби. Това е общият закон на развитието.“[1]

В редица свои статии Благоев посочва диалектиката на историческия процес, разкрива противоречията като източник на социалната динамика, осъществяваща закономерното преминаване от един обществен строй към друг, макар да дава големи жертви. Със своята широка философска и частнонаучна ерудиция той доказва, че капиталистическото развитие на страната е дълбоко непреодолимо, че в България възникват всички необходими условия за бъдещото социалистическо общество.

Тази научна прогноза е аргументирана и неопровержима. Тя логически се изгражда на основата на творческото съединяване на диалектиката с конкретното изучаване на фактите и напиращите закономерни тенденции в материалния живот на страната, чрез аналогии, почерпени от световната история.

Като учен-изследовател Благоев разкрива диалектическия процес на развитието, който изменя облика на страната, нейната икономика, политика и култура. Така той въоръжава кадрите на партията с непоколебима увереност в правотата на тяхното революционно дело, с една голяма и светла надежда, че българската работническа класа непрекъснато ще нараства и възмъжава по пътя към осъществяването на грандиозната социалистическа програма.

Особено голямо внимание обръща Благоев на противоречивостта на общественото развитие. Той схваща добре как се проявява диалектическият закон за единството и борбата на противоположностите в историята на антагонистичните общества. Изключително ярка проява на действието на този неотменен закон в продължение на хиляди години е класовата борба.

Много важен момент, характеризиращ имманентно диалектиката на развитието, е преходът от едно качество в друго, прекъснатостта на нещата и явленията по линията на непрекъснатостта като нейно допълнение. Благоев

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 1, с. 496.

отлично схваща и тази неотменна всеобща диалектическа закономерност на процесите, която дава плът и кръв на цялата революционна политика на марксистката партия на пролетариата.

„Според метафизическото разбиране — казва Благоев — развитието се състои в преминаването само на едно количество в друго и затова според него скоковете не стават нито в природата, нито в човешкото общество. Обаче измененията, които стават в природата и обществото, се състоят не само в преминаването на едно количество в друго, а в туй, че количеството преминава в качество. . . Излиза, че скоковете, революциите и в природата, и в обществото са така също необходим момент на развитието, както и постепенните количествени изменения.“[1]

Разбирайки дълбоко този властен закон на диалектиката, Благоев води борба против еволюционизма и реформизма в работническото движение, против европейските бернщайнианци и техните български последователи — общоделците. Като ръководител на марксистката партия той разобличава безкомпромисно всеки опит да се прикрие необходимостта от коренен революционен прелом в обществото, да се върви по линията на дребнобуржоазния реформизъм.

В своята забележителна статия „Марксизъм или бернщайнианство“ (1901) Благоев атакува принципно както българските, така и международните реформисти, доказва, че тактиката на класовото сътрудничество и на „постепенността“ има за теоретическа основа едно „уродливо“ метафизическо схващане — обществото върви напред „постепенно, непрекъснато, без пертурбации, без скокове, без революции. . .“[2].

Благоев отхвърля най-решително метафизическата, реформистка теория и тактика. Той доказва пълната абсурдност на еволюционизма, на метафизическото схващане за постепенното и безконфликтно развитие, което се пропагандира от Бернщайн и от всички други реформисти в международното работническо движение.

„. . .Щом развитието става по „теорията“ на Бернщайн — казва Благоев, — тогава прекъсване на постепенното развитие, скоковете са невъзможни; следователно социалната революция е измислица, а заедно с това е измислица и политическата революция на пролетарската класа. А щом това е така, тогава безсмислица е да се говори за завземане на властта от тази класа и за нейната диктатура.“[3]

Благоев атакува не само с аргументите на живата, конкретна история, но и с най-абстрактните научни принципи на марксистката диалектика, метафизическото, бернщайнианско схващане, според което развитието се представя като една безконфликтна и постепенна плоска еволюция. Прилагайки в политиката на партията универсалния закон за преминаването на количествените изменения в качествени, той аргументира още в 1901 г. теоретически необходимостта пролетариатът да извърши социалистическа революция по пътя на непримиримата борба против буржоазията и да установи своя класова диктатура. По онова време Благоев не дава конкретна разработка на този въпрос във връзка с българските обществено-икономически условия. Но самото изтъкване и обосноваване на необходимостта от класова пролетарска диктатура има голямо значение за развитието на партията кат организирана, революционна сила на работническото движение в България.

Благоев органически ненавижда пасивното съзерцание. Той непрекъснато изтъква революционния характер на Хегеловата и особено на Марксо-

---

[1] Д. Благоев. Т. 7, с. 115.
[2] Пак там, с. 123.
[3] Пак там, с. 124.

вата диалектика. Именно тази методология му позволява да наблюдава от висотата на орловия полет на мисълта развитието на човешката история. Той често ще повтаря сентенцията, че е „достойно да загине всичко, което съществува“, че „няма нищо веднъж завинаги установено, безусловно, свято“. Благоев подчертава извода, че всичко в края на краищата носи „печата на безусловното падане“, че мястото на „умиращата действителност“ в дадена епоха „заема новата жизнеспособна действителност“, характеризираща социалния живот, заема го „мирно, ако старото е достатъчно разсъдливо да умре без съпротива, насилствено, ако то се противи на тази необходимост“ на историята.[1]

В неповторимото индивидуално битие на Благоев марксистката диалектика е оръдие за творческо мислене и за ръководство на класовата борба. Вождът на тесните социалисти умело съединява не само научната политическа идеология, но и научната философия с работническото движение в България. По такъв начин той възвисява над посредствеността дръзновената интелектуалност на партията на пролетариата и в последна сметка осигурява тържеството на бъдещата велика революционна победа. „Социализмът — пише Благоев — е философията на пролетарската класа. И когато тази философия, казва Маркс, проникне и обхване пролетарската класа, тогава удря часът за смъртта на капиталистическото общество. . . И естествено, колкото по-бързо тя (работническата класа, б. м., К. В.) се прониква от своята философия, т. е. колкото по-бързо се разпространяват идеите на социализма в нея, толкова по-бързо ще настъпи краят на капиталистическата наредба.“[1]

Само велик революционер и мислител като Благоев може така мащабно да схваща ролята на най-абстрактната научна теория за осъществяването на най-дълбокото преломно събитие в човешката история. Това прави основоположника на социалистическото движение в България съвременник на нашата епоха, която дава простор на комплексна методология на управлението на социалните процеси, като свързва логически в една система принципите на философията и на частните отрасли на познанието с непосредствената социална практика.

3. ЛАЙТМОТИВЪТ НА ИДЕОЛОГИЯТА

Възгледите на Благоев, отнасящи се до различни явления на социалния живот, представляват единна, вътрешно взаимно свързана теоретическа система. Отделните компоненти на тази цялостна, логически стройна марксистка идеология не могат да бъдат равностойни. Те изхождат от една базисна, определяща концепция.

Съвременният американски учен Томас Кун развива интересния възглед, че всяка теоретическа система или научна школа притежава специфичен модел, образец или основа за решаване на всички проблеми в дадената сфера на познание. Този модел, наречен „парадигма“, се характеризира с две особености: а) той „дълго време“ „отвращава учените“ от влиянието на „конкуриращите модели на научно изследване“; б) неговата система е „достатъчно открита“, което позволява на новите поколения учени да намерят в тези рамки на модела решението на „нерешени проблеми от всякакъв вид“[3].

Такова значение според Кун има основният възглед в книгата „Физика“ на Аристотел, в „Алмагест“ на Птоломей, в „Начала“ и „Оптика“ на Нютон,

---

[1] Д. Благоев. Съч. Т. 14, с. 27—28.
[2] Пак там. Съч. Т. 9, с. 391.
[3] Т. Кун. Структура научных революции. М., 1975, с. 27.

в „Химия“ на Лавоазие, в „Геология“ на Лайел и пр. Възникването на нова парадигма е винаги показател на победата на нова революция в науката.

Димитър Благоев изгражда своята марксистка идеология, осъзнавайки значението на двете най-решаващи, фундаментални идеи, които са основата на нейните основи. Това е, от една страна, идеята за определящата роля на материалното спрямо духовното, на икономическата база по отношение на надстройката и, от друга страна — възгледът, който представя класите и класовата борба като главна движеща сила на обществения прогрес, като най-дълбока същност на обществените взаимоотношения в историята на цивилизацията.

Енгелс подчертава, че както Дарвин откри закона за развитието на органическата природа, „така Маркс откри закона за развитието на човешката история“, онзи „прост факт“, че „хората първо трябва да ядат, да пият, да имат жилище и да се обличат, преди да бъдат в състояние да се занимават с политика, с наука, с изкуство, религия и т. н.“, че, с други думи, „производството на непосредствени материални средства за живот и с това всяка дадена степен от икономическото развитие на народа или на епохата образуват основата, върху която се развиват държавните институти, правните възгледи, изкуството и дори религиозните представи на дадени хора и изхождайки от която те трябва поради това да бъдат обяснени — а не обратното, както това се е правило досега.“[1]

Втората основна идея на пролетарската научна идеология Маркс и Енгелс формулират още в „Манифест на Комунистическата партия“ през 1848 г.: „Историята на всички досегашни общества (т. е. цялата история, дошла до нас в писмени източници, бел. на Енгелс) е история на класови борби.“ Този „постоянен антагонизъм“ при всеки отделен цикъл от развитието завършва „с революционно преустройство на цялото общество или с обща гибел на борещите се класи“.[2]

Посочените две основни концепции на марксистката идеология логически преминават една в друга. По такъв начин те изграждат същественото съдържание на нейната „парадигма“.

Усвоил много дълбоко Марксовото философско и социологическо учение, Благоев правилно схваща иманентната му цялостна структура. Той вижда „основния принцип на материализма“ в постановката, че „битието определя мисленето“ на хората. Или в друг аспект: „икономическата структура на обществото“ „съставлява реалната основа“ на „юридическата и политическата надстройка“, т. е. на „съответния социално-политически строй.“[3]

А като изтъква необходимостта от цялостно изпълване на съзнанието на пролетариата „с духа на революционния, на Маркс-Енгелсовия социализъм“, Благоев пояснява — „което е все едно, с теорията на класовата борба“[4]. Той разглежда в дълбока взаимна връзка двете основни положения на пролетарската научна идеология. По такъв начин те стават неделима теоретическа сплав, която най-обобщено характеризира живия, творческия дух на марксисткото учение. „Същността на това учение — пише Благоев — се състои, както се знае, в това, че икономическата организация на обществото е основата, въз която се издига правната му и политическа организация, и че историята му е история на класовата борба.“[5]

---

[1] К. Маркс. Ф. Енгелс. Избр. произв. Т. 2. С., 1951, с. 191.
[2] К. Маркс, Ф. Енгелс. Съч. Т. 4, с. 424—425.
[3] Д. Благоев. Съч. Т. 13, с. 482, 487.
[4] Пак там. Т. 14, с. 117.
[5] Пак там. Съч. Т. 6, с. 430.

Тези две основни идеи произтичат от най-дълбоката научна абстракция — отражение на всеобщото, реално съществуващо. Те преминават логически през отделните равнища на особеното, на специфичното, за да стигнат по-нататък до единичното в самата революционна практика. Битието определя съзнанието, общественото битие — общественото съзнание, начинът на производството — начина на мисленето, базата — надстройката. Най-общото противоречие като източник на развитието се конкретизира в борбата между антагонистичните класи. А тази борба неотменно изразява също и зависимостта между битието и съзнанието, между начина на производството и начина на мисленето, между базата и надстройката.

С този — да употребим съвременна терминология — класово-материалистически модел на интерпретация на действителността може в основни линии да се обясни всяко явление на социалния живот, на цялата човешка писана история. Този модел най-успешно и много ярко изтъква и характеризира същественото съдържание на марксистката идеология.

Никой преди Маркс и Енгелс никога не е обяснявал общественото съзнание с общественото битие, начина на мисленето с начина на производството, една или друга политика с явленията на съществуващата икономика. Дори философите-материалисти са плащали данък на идеалистическите концепции в сферата на обществознанието, на социалните проблеми.

Преди Маркс и Енгелс буржоазни теоретици описват класите и класовата борба. Но те нито имат научна представа относно възникването на това явление в историята, нито разбират неговата бъдеща перспектива. Едва Маркс и Енгелс разкриват произхода на класите в сферата на материалното производство като съществено съдържание на частнособствеическата икономика. Същевременно те доказват научно, че развитието на класовата борба при условията на капитализма води закономерно към социалистическа революция, към установяване на пролетарска диктатура. С това се поставя началото на нова епоха в човешката история.

Научното, марксистко разбиране на класите и класовата борба е лайтмотивът на революционната идеология на Благоев. Тази фундаментална идея, синтезираща многовековното развитие на историята, минава като червена методологическа нишка в тълкуването на всички актуални проблеми на обществото, в разрешаването на всички назрели задачи на социалната революционна практика.

Изследвайки българската действителност, Благоев навсякъде вижда преди всичко двете основни класи — буржоазията и пролетариата, експлоататорите и експлоатираните. В светлината на марксисткия възглед за база и надстройка, за обществено битие и обществено съзнание той схваща непримиримостта между тези антагонистични групи на всички равнища на социалната практика.

Ленин изтъква, че гениалността на Маркс като революционер и теоретик се състои в неговата способност да прокара в цялото обществознание онзи плодотворен извод от световната история, който кристализира в учението за класовата борба. „Хората — пише той — всякога са били и всякога ще бъдат глупави жертви на измамата и самоизмамата в политиката, докато не се научат да търсят зад всевъзможните нравствени, религиозни, политически, социални фрази, декларации, обещания интересите на тези или онези класи.“[1]

Благоев разбира по същия начин решаващото значение на изтъкнатия дълбоко научен извод на Маркс от световната история. „Това, което става

---

[1] В. И. Ленин. Съч. Т. 19, с. 8.

наоколо ни, в политическия и обществения живот — пише Благоев, — можем да си го обясним вярно, т. е. научно, само от гледна точка на нашето учение. А това е теорията на социалдемокрацията за класовата борба. . . Отклоним ли се от тази гледна точка, ние винаги рискуваме да изпаднем в неясност, в оная забъркаността, в която се въртят нашите противници. . .“[1]

Като изследва социалния живот на страната, Благоев разкрива класовите аспекти на всяко явление, на всяка обществена проява. Той демаскира умело при много случаи привидната неутралност на една или друга позиция в лагера на буржоазията. Именно с класово-материалистическия подход Благоев изгражда хармоничното единство на своята марксистка идеология. Той стига до нейното логическо съвършенство като теория, до сърцевината на това изящно произведение на човешката мисъл, което излъчва не само категоричната убедителност на истината, но и някаква особена вътрешна простота и красота.

Въоръжен с класово-материалистическия подход, Благоев намира пътища към всички сфери на обществознанието, на идеологията. И ако т. нар. п р о с т о т а или, с други думи, възможността успешно да бъдат обяснени множество явления с помощта на някакъв основен лаконичен общ принцип може да се разглежда като един (макар и не единствен) признак на истинността на дадена теория, марксизмът притежава тази характеристика. Вътрешното съвършенство или красотата на теорията произтича от симетричното разпространение на основната идея, от създадената по такъв начин цялостна стройна логическа наредеността на съжденията, която наподобява на една изящна кристална структура.

Във всички сфери на социалния живот Благоев открива класите и класовите борби, които изразяват своеобразно взаимоотношенията между база и надстройка. С този модел на научно мислене той решава проблемите на политическата икономия, на социологията, на историята, на педагогиката, на естетиката, на литературната критика и пр. Този модел „работи“ навсякъде в обществознанието, на различните равнища на идеологията. И Благоев разбира както неговите познавателни възможности, така и огромната му революционна практическа сила.

Опортюнистите имат съвсем друг „модел“, по-точно стандарт на социално мислене. Лайтмотивът на тяхната идеология по същество е идеята за класовото сътрудничество като главна движеща сила на историята. И тази методологическа деформация неизбежно изопачава съдържанието на цялата им теория, като стига до мъглявите и объркани тактически изводи.

В своята книга „Цезаризъм или демокрация“, издадена през 1905 г., Сакъзов развива общоделските си възгледи на фона на световната история. Вместо класов, марксистки подход към социалните явления той започва с еклектичната и позитивистична концепция на Джон Стюърт Мил, която е изградена от абстрактните категории народ, форми на управление, свобода, демокрация и пр.

По такъв начин Сакъзов стига до извода, че в България основната и решаваща борба се води не между пролетариата и буржоазията, а между работниците, голямата селска маса и „прогресивно-либералната буржоазия“, от една страна, и т. нар. цезаризъм (монархията и консервативната буржоазия) в името на осигуряването на възможността да настъпи „зората на демокрацията“[2].

Проблемът за подготовката на социалистическа революция фактически напълно изчезва. На мястото на класовата борба се утвърждава класовото

---

[1] Д. Б л а г о е в. Съч. Т. 14, с. 240.
[2] Я. С а к ъ з о в. Цезаризъм или демокрация. С., 1905, с. 376.

сътрудничество като решаваща политическа задача на Социалдемократическата партия.

Според Сакъзов работничеството със своята борба „туря в движение и опусталелите горни и средни буржоазни слоеве“. Тъкмо в тези слоеве на буржоазията „започват да се очертават нови групи с модерни държавни тенденции, благосклонно разположени към работничеството и неговите легитимни искания“. По такъв начин те „видоизменяват политическата и социалната физиономия на консервативната и прогресивно-либералната буржоазия. Малки и големи групи от тези горни класи се приближават към борбата на пролетариата и долните слоеве, усилват опозиционното движение, отслабват цезаризма и обхванати от вихъра на пробудилите се масови сили, изтикват все по-надире организираната реакция.“[1]

Наистина Благоев има право да нарича концепцията на Сакъзов и по този въпрос една „бернщайниада“, в която липсва марксистка основа. Тук направо се пренася известната опортюнистическа теза на автора на „Предпоставките на социализма“ на българска почва.

Нали според Бернщайн капиталистите стават единна класа тъкмо защото партията на пролетариата ги заплашва с „насилствена революция“? Но при новите, по-демократични условия това „не е нужно“. Заплахата от революцията започва да изчезва. И „много елементи на буржоазията“, по думите на Бернщайн, вече стават „привърженици“ на работническата класа.[2]

Това присъщо на модерната метафизика социално мислене очевидно създава илюзорни представи. То никога не намира потвърждение в самата история, в обективните закономерни тенденции на обществения прогрес, в развитието на политическата практика.

Благоев разпростира последователно марксистката методология също в дискретната област на литературознанието и литературната критика. Най-важна структурообразуваща роля и тук играе лайтмотивът на неговата революционна идеология.

Като първокласен теоретик-марксист Благоев обяснява литературния процес, от една страна, класово-партийно, а, от друга — диалектикоматериалистически. Неговата мисъл и в тази област на познанието съединява като неделими, като вътрешно дълбоко взаимно свързани двата основни аспекта на научната методология, даваща ключа за разбирането на социалните процеси. По такъв начин с това прозрение той става основател и пионер на българската марксистка литературна теория и литературна критика.

Димитър Благоев подчертава, че истинското изкуство естетически пресъздава „умственото и общественото състояние“ на народа в дадена епоха. Чрез „картини и образи“ това изкуство разкрива социалната същност на човека, „описва т е н д е н ц и и т е на действителността, движенията и явленията, съществуващи в живота“[3].

Застанал на тази научна методологическа позиция, Благоев изтъква, че най-важният факт на историята на антагонистичното общество е класовата борба. „Само изхождайки от този факт — пише той към края на миналия век, — може да се обяснят правилно икономическите, политическите и обществените борби в нашия живот.“[4]

Въоръжен с научния подход, с марксисткия начин на мислене при анализа на литературните факти, Благоев основателно критикува чисто абстрактното, безкласово представяне на народа като неразчленено цяло, прак-

---

[1] Я. С а к ъ з о в. Цезаризъм или демокрация, с. 375—376.
[2] Е. Б е р н щ а й н. Предпоставките на социализма. Варна, 1901, с. 195.
[3] Д. Б л а г о е в. Обществено-литературни въпроси, с. 239.
[4] Пак там, с. 238.

тиката на естетическо насаждане на социални илюзии в художествената литература.[1] Той категорично изтъква необходимостта от гражданска ангажираност на поета и писателя, които са длъжни във всяко свое произведение много ярко да изразяват определени тенденции, съответствуващи на законите на социалното развитие, да служат на силите на прогреса, на революцията.

По такъв начин, като разкрива основната движеща сила на естетическата дейност и нейната обществена функция, Благоев поставя началото и на научната социология на изкуството в България. Той преди всичко изпълва с революционно класово-партийно съдържание народностния принцип, който се прилага неотменно при оценката на художествената литература.

Наистина Благоев стига и в тази област до някои пресилени характеристики. Той не оценява напълно справедливо заслугите на такива крупни български писатели като Ив. Вазов, Зах. Стоянов и др. Но неговата историческа задача е да преодолее традиционната идеалистическа и субективистическа трактовка на изкуството, да извърши дълбок революционен прелом в интерпретацията на художествената литература. И в това отношение той наистина осъществява една блестяща интелектуална победа.

Изследвайки сложните процеси в толкова деликатната и фина естетическа област на социалния живот, Благоев доказва още веднъж, че марксистката методология като еманация на творческата научна мисъл е универсално приложима. В същото време той напълно изявява своите изключителни качества на широко разгърнат идеолог и стратег на българското работническо движение, на дълбоко зреещата социалистическа революция в страната.

---

[1] Д. Благоев. Обществено-литературни въпроси, с. 167.

БЪЛГАРСКАТА МАРКСИЧЕСКА ТЕОРЕТИКО-КРИТИЧЕСКА МИСЪЛ И ПРОБЛЕМИТЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА НИ ЛИТЕРАТУРА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Георги Димов

I

България е една от малкото страни в света, където още в края на XIX в. марксизмът пусна корени не само като социално-икономическо учение, но и като теория за обяснение и оценка на явленията в областта на литературата и естетиката, в духовно-интелектуалната дейност изобщо.

Наистина не може да не буди много и много въпроси обстоятелството, че в една малка страна, където работническата класа и социалистическото движение едва се зараждат, където буржоазно-капиталистическите обществени отношения не бяха се изявили още в класическата си форма, се появява не само пролетарско-революционна литература, но и марксическа литературна теория и критика.

Къде следва да търсим обяснение на факта, че още пионерът на социалистическото движение, основателят на партията на българския пролетариат Димитър Благоев се изявява и като школуван, проникновен литературовед-марксист? И благодарение на дейността му, намерила скоро всеотдайни последователи, България ще излезе на най-предните линии на марксистко-ленинската литературоведческа мисъл.

Очевидно причините могат да бъдат търсени в много и различни посоки — и в здравите национални демократически теоретико-критически традиции, и в своеобразното развитие на българския обществен и духовен живот, както и в исторически обусловеното общуване със завоюваното от руската реалистическа литература и материалистическа естетика. Разбира се, съвсем не на последно място — и в обществено-идейната формация, в личните качества на онези големи дарования на народа ни, които бяха призвани да трасират нови пътища на социално-политическото ни развитие, на националната ни култура.

Както е известно, една от характерните черти на новата българска литература, започнала да се формира от втората половина на XVIII столетие, е, че още с появата на първите по-значителни произведения се откроява и стремеж да бъдат те оценявани и направлявани с оглед на потребностите на ускорените ренесансово-просвещенски процеси, характеризиращи тогава живота на българската народност. Успоредно с растящото съзнание относно задачите и значението на книжовната дейност в различните ѝ жанрове за

всестранния национален подем се формират и утвърждават все по-определени възгледи, принципи и критерии относно своеобразния характер на литературата като мощно оръжие за народностно самопознание и всестранно възраждане. И вече през 60-те и 70-те години българската теоретико-критическа мисъл се домогва до безспорни завоевания, застава на революционно-демократически, материалистически позиции. Макар и в своеобразна, най-често критико-публицистична форма, тя подхваща почти всички основни въпроси, свързани с разцвета на литературата, на културата изобщо, в най-тясно единение с потребностите на разгарящата се националноосвободителна борба и извоюване на политическа и духовна независимост.

И ако през Възраждането младата българска литература и литературна критика са били органически свързани с националното самопознание на българина, с потребностите и задачите на българската национална революция, то след Освобождението (в условията на новата българска държава) те са били все в такава диалектическа взаимообусловеност от процесите, характерни за буржоазно-капиталистическото развитие на страната, за социално-класовата и културно-естетическа поляризация, за онези първи стъпки и по-късното съзряване на социалната революция.

И очевидно едно обстоятелствено изучаване на българската литературно-теоретическа и критическа мисъл още от времето на нейното зараждане не може да не ни доведе до извода за особеното ѝ място и роля в цялостното духовно, обществено-идеологическо и естетическо съзряване на обществото. Тя представлява интересно явление не само поради интензивните темпове, с които се развива, но и със своята социално-естетическа основа, с демократическата и материалистическата си насоченост. Едно явление, каквото не се среща така често в световното литературно развитие. Но не по-малко интерес представлява и една друга нейна черта — теоретико-критическото мислене не само отблизо съпътствува художественотворческите изяви, но често ги и изпреварва. То чертае пътищата, перспективите на художественото развитие, обосновавайки това развитие в най-тясна зависимост от социално-историческите процеси, от борбата — в различните ѝ форми и аспекти — за всестранен прогрес, и в национален, и в общочовешки мащаб.

Ето защо, когато в края на века се появяват и утвърждават марксически естетически и критически принципи, при всичката им новаторска същност те са органически свързани с предходните национални, пък и не само национални, демократически и материалистически литературно-теоретически и критически традиции. Д. Благоев — основоположник на българската социалистическа литературна теория и критика, бележи нов етап в развитието на материалистическото мислене по въпросите на литературата и въобще на духовно-интелектуалната дейност. Той залага теоретическите основи за раждането на една нова литература, призвана да революционизира съзнанието на обществото, да съдействува за формиране на нови концепции относно социално-икономическите, философско-нравствените процеси, относно естетическото и общоидеологическо съзряване на обществото.

Създаденото от първия български марксист определя водоразделната линия между материализма и идеализма в областта на естетиката, между реализма и формализма в художествената дейност; очертава същността и перспективите на неумолимо раждащата се нова социалистическа литература. Възходът на тая литература, колкото и труден да е, е исторически закономерен, защото е обусловен от цялостното обществено-историческо и културно развитие, от появата на работническата класа, на социалистическото учение. Ето защо на тая литература „принадлежи бъдещето“ — говори с проникновение Благоев още през 90-те години на миналия век.

Историческите заслуги на Д. Благоев и на неговите непосредни сратници за утвърждаване на марксическо мислене в литературната и общокултурната дейност до Октомврийската революция ще бъдат разгледани на друго място. Тук задачата ни е да бъдат осветлени някои моменти и страни от марксическата литературна критика с оглед развитието на социалистическата ни литература в периода между двете световни войни — един период особено динамичен и интензивен, преломен за цялостния ни национален литературен процес.

*

Времето между двете световни войни внася дълбоки, всеобхватни изменения в живота на много народи. Великата октомврийска революция, образуването на първата социалистическа държава в света, стимулирайки подема на революционно-пролетарското движение в световен мащаб, поставиха началото на нова ера в социално-икономическото, идеологическото, художественото развитие на човечеството. Отсега нататък трудно можеше да се говори за художествен и общокултурен прогрес независимо от социалистическите концепции за духовно-интелектуалната дейност, утвърждавани с все по-голяма пълнота в художествената и теоретико-критическата практика в съветската държава, осъзнавани и развивани от писатели и критици на много страни в съкровените им пориви чрез литературата да съдействуват за създаването на един по-справедлив свят. Търсенията и завоеванията на художествената и на критическата мисъл вече не можеха да отминат кардиналния проблем на времето: социализъм — литература, щом не се пренебрегват обективните исторически и естетически закономерности. Все по-ефимерни се оказваха усилията на всевъзможните теоретици на модернистичните течения да обосноват „разминаването“ между социалната и естетическата революция, тяхната пълна независимост и самостойност.

Всичко това се прояви с особена сила в България. Погромът от войната още повече засили обаянието на идеите на Великата октомврийска революция. Свидетели сме на една ускорена социално-класова поляризация. Размествят се пластовете и в областта на духовния живот. Последвалите революционни сблъсъци след войната разкриват широки перспективи за подем на социалистическата идеология във всички области на живота. Рухването на патриотичните идеали ускорява отрезвяването от увлеченията по индивидуализма и символизма, насочва вниманието към изострящите се социални колизии. Настъпват бързи трансформации в съзнанието и чувствата на хората. Ставащото в Русия радва едни, плаши други, изправя на кръстопът дрети. Мъчителни, съдбовни въпроси занимават всички. Партията на българския пролетариат минава в бързо настъпление. От страниците на нейните издания звучат все по-мощни гласове за последване примера на руските работници и селяни. Бойките, революционно-призивните стихове на Хр. Смирненски чертаят и възпяват социалистическия идеал не като нещо далечно, а като близка реалност, затова и така дълбоко отекват сред трудовите хора, сред прогресивната интелигенция. Няма друга литература в света, която в ония години да е възпяла така възторжено подвига на руския пролетариат, когато едва се създаваше новата съветска държава, принудена да воюва на живот и смърт с вътрешната и външната реакция, с интервенцията на световната буржоазия.

Растящата революционна вълна в обществения и духовния живот както в национален, така и в световен мащаб все повече плаши българската буржоазия. Тя търси да завоюва нови подстъпи, прибягва към нови форми и

средства, за да не изпусне позициите си. Минава в настъпление. За да противостои на растящите прогресивни сили, още в началото на 1920 г. тя създава сп. „Златорог“, което при новите условия е трябвало да продължи традициите на сп. „Мисъл“, от чиито страници се утвърждаваха философският индивидуализъм и естетическият модернизъм, които сега, въпреки силно разклатените им основи, се изявяват в нови одеяния. В програмната си студия „Основни черти на днешната ни литература“ Боян Пенев се опита да обоснове характера и развитието на националната ни литература с оглед на едно ново естетическо кредо, стоящо настрани от принципите на реализма, на народността. Талантливият литературовед недоволствува от онова, което е давало и е продължавало да дава смисъл и оправдание на литературата. В пълно противоречие с обективните исторически и естетически тенденции Пенев иска да насочи българската литература към една отвлечена „нравствено-религиозна“ проблематика, към метафизичното и ирационалното. В култ се издига свободата на творческата личност, неограничавана от никакви обществени потребности и обективни исторически закономерности.

Но въпреки тези усилия обективните социални и естетически процеси водеха в друга посока. Социалистическото движение печели все повече последователи. Расте броят на онези, които започват да осъзнават и художествено да претворяват социалистическата идейност, новия герой на епохата — борец за социална свобода, възправяйки се властно срещу буржоазния строй. Социалистическият идеал започва да се осъзнава все по-цялостно и в неговата естетическа същност. Хората, които доскоро гравитираха към индивидуализма и символизма, смятайки, че по този начин реагират на пошлата буржоазна действителност, започват да осъзнават ефимерността на тези си илюзии. Много от тях скоро ще се преориентират, за да тръгнат в крак с новите естетически принципи на социалистическото движение, за да станат създатели на социалистическа литература. И в този подем на революционно-пролетарската литература, на естетическото съзряване на българската творческа интелигенция особено благотворна роля играе литературната критика. Сега тя става един от решаващите фактори в общото марксическо идеологическо развитие, участвува най-активно и плодотворно в разцвета на социалистическата литература.

Малко са страните, където въпросите на литературната теория и критика са намирали такова широко място по страниците на социалистическия, на прогресивния, на антифашисткия печат още през 20-те години, както в България. Причините? От една страна, в традициите, утвърдени от българските възрожденци, а по-късно от Д. Благоев. От друга, в исторически обусловения стремеж да се следи, възприема и утвърждава онова, което става в голямата славянска страна, призвана сега да осъществи най-светлите мечти на прогресивното човечество. Ако някога руската демократическа литература и материалистическа естетика се оказаха мощен стимулатор за развитието на националната ни художествена и критическа мисъл, то сега все по силата на същите предпоставки, но вече осмислени върху основата на едно ново социалистическо съзнание, опитът на съветската литература и критика стана сигурна опора и ориентир в решаване на теоретическите и практическите проблеми, свързани с развитието на българската социалистическа литература и въобще на марксическото естетическо мислене.

Вдъхновението, с което най-добрите български пролетарски и антифашистки писатели опоетизираха Октомврийската революция, подвига на съветските народи при защитата и изграждането на своето социалистическо отечество, е присъщо и на онези, които искаха чрез сродяване със съветската

художествена и теоретико-критическа мисъл да стимулират и насочват усилията към решаване на проблемите на българската литература и литературознание в съзвучие с потребностите на назряващата пролетарска революция. И наистина с всяка измината година въздействието на съветския литературен живот става все по-всеобхватно. Неговата радиация започва да засяга и писатели, които доскоро са стояли настрани от социалистическото движение или са се движели в орбитата на модернистичните течения. От перото им излизат творби с подчертана революционно-борческа идейност, както и критико-публицистични статии, утвърждаващи материалистически, марксически концепции на изкуството.

Затова, струва ми се, че едно сравнително изследване на художествените и теоретико-естетически процеси в България и в Съветския съюз в периода между двете световни войни, когато се формира българската социалистическо-реалистическа и съветската многонационална литература върху основата на все по-углъбеното изясняване и цялостно утвърждаване принципите на марксистко-ленинската литературна теория и критика, би ни довело до показателни и плодотворни резултати в усилията ни да се осветлят закономерностите на литературното развитие. Явленията и тенденциите, които наблюдаваме тук, са интересни изобщо за развитието на художествената и теоретическата мисъл от първата половина на нашето столетие. Затова напълно обясними са все по-растящите интереси към проблематиката както на социалистическата литература, така и на марксическата естетика и критика в тяхното развитие и съвременно състояние. Тая проблематика става все по-актуална в наше време и поради усилията на буржоазните идеолози да отрекат историческата обусловеност на появата и развитието на социалистическореалистическата литература и още повече да отрекат или омаловажат новаторската същност на нейната философско-методологическа основа — марксистко-ленинската теория за литературата. Та нали тази теория именно обосновава характера и закономерностите на социалистическо-реалистическото направление, представляващо нов етап в световното литературно развитие.

*

Разбира се, както пътят на социалистическото движение, така и възходът на социалистическата литература са били съпроводени от много изпитания, трудности, противоречия. Открилите се широки възможности пред революционно-пролетарската литература и критика са изисквали много усилия и мъдрост, за да бъдат целесъобразно използувани. Твърде труден и сложен се оказва процесът на пълното и творческо усвояване на наследството на класиците на марксизма, особено в областта на художествената, на общокултурната дейност. В борбата със старото невинаги са се съглеждали най-верните пътища, извеждащи към действително новото. И това е било още по-характерно за младата съветска държава. През онова бурно десетилетие след Октомврийската революция марксическото идейно-естетическо мислене в първата социалистическа страна, пък и въобще, се е развивало, водейки борба на два фронта — и срещу идеалистическите теории, в техните многообразни превъплъщения, и срещу собствени увлечения, срещу леви и десни уклони, срещу неправилни разбирания от различно естество. И ако е вярно, че никога по-рано борбата между материализма и идеализма в областта на изкуството не е вземала такива остри форми, не по-малко е вярно също така

и обстоятелството, че никога не са се появявали толкова много течения, групи, тенденции при реализирането на марксическите принципи в сферата на творческата дейност, както през 20-те години. Успоредно с усилията за разширяване и обогатяване на социалистическата поетика при пресъздаване на новите социални и духовни явления, в изобразяване на новия герой, на интензивните обществени и общокултурни процеси, което довежда до жанрово и стилово, до тематично и проблемно разнообразие в младата съветска литература, постепенно, но неотвратимо съзрява и теоретико-критическото мислене при всичките изпитания, които е трябвало да преодолява по пътя към едно все по-пълно овладяване на марксистко-ленинските принципи. И това важи както за писатели, критици, литературни историци, плащали дан за по-дълго или по-кратко време на индивидуалистични философски и модернистични естетически теории, но и за хора, които са се стремели да следват, общо взето, материалистически принципи в подхода си към литературата. Трябвало е да бъдат преодолени немалко догматични постулати, вулгарно-социологични схеми, докато се дойде до верни съждения и преценки относно характера и задачите на художествената и на литературоведческата дейност, относно тяхното своеобразие като форма на обществено познание и съзнание, както и относно значимостта на творци с различна идейно-емоционална нагласа, формирани през отделните исторически периоди. Въпросът за ролята на традициите от миналото в развитието на новата социалистическа литература, литературна наука и критика, както и изобщо целият комплекс от обективно-исторически и индивидуално-психологически предпоставки, участвуващи в творческия процес, са предмет на оживени дискусии, изпълват със съдържание литературния живот през ония напрегнати десетилетия. И, както вече бе посочено, всичко това дава дълбоко отражение и върху живота в нашата страна. Неслучайно още през 1923 г. от страниците на партийния орган „Работнически вестник“ Георги Бакалов ще заяви, че младата съветска литература „сладостно мами със своя възторг и свещенослужене на величайшия в историята идеал. . . На нейните наченки принадлежи настоящето, на нейния разцвет ще принадлежи близкото бъдеще, в очарованието от нея ще израснат младите поколения.“ А нали няколко години по-рано авторът на „Да бъде ден!“ вече бе изпял своята възторжена апотеоза на социалистическата революция!

Когато днес разгръщаме страниците на официалните и неофициалните партийни и други прогресивни периодични издания, излизали в периода между двете световни войни, ние се удивляваме от упоритостта и всеотдайността на онова поколение писатели и литературни дейци, които, преодолявайки много трудности и изпитания, в непрестанен спор с чужди и свои, а и със себе си, са се стремили да осветляват пътя на раждащата се социалистическа литература, да разглеждат разнообразната проблематика, свързана с утвърждаването на комунистическата идеология, на марксистко-ленинските принципи в областта на духовно-интелектуалния живот. (За дейността на тези периодични издания вж. подробно: В. Колевски. Патосът на Октомври, 1967; Ж. Авджиев. Естетическото тържество на социалистическата литература 1919—1923. 1975; Септемврийска литература 1923—1927. 1973.)

Още в началото на 20-те години (успоредно с активизиране на революционно-пролетарския литературен фронт) се проявяват и немалко стеснени естетически разбирания и оценъчни критерии, особено по такива въпроси като социално-класовата детерминираност на литературата, на нейната идеологическа и психологическа обусловеност, както и относно взаимодействието между социално битие и обществено съзнание, между политически мироглед

и художествен метод и др. Нихилистичното отношение към писателите-реалисти от близкото минало или от непосредственото настояще, изобщо към онези, които не са стояли на социалистически позиции, доминирало у мнозина. Както преди, така и сега авторитетът на Плеханов с неговия естетически кодекс продължавал да властвува над социалистическата ни интелигенция. Трудовете му по въпросите на литературата, както и статии на различни автори за заслугите на Плеханов в тази област дават облика на много от социалистическите и демократически периодически издания на времето. А и появата на раповските и пролеткултовските теории в съветската страна, макар и да не са намерили по-широк отзвук у нас, още повече затормозвали усилията към едно творческо разбиране на марксическата естетика. А, от друга страна, и линията, следвана от тогавашното ръководство на партията — всичко усложнявало извънредно много съзряването на марксистко-ленинското мислене в областта на изкуството.

Както е известно, в ония години Бакалов е този, който дава тон на социалистическата литературна критика, а той е все още в пълен плен на Плеханов, настойчиво го кани да сътрудничи в български издания, популяризира книгите му. Него той смята за свой учител. Защищава го от всякакви нападки, като се опира и на някои от изказванията на Ленин. През 1923 г. дори пише и специална статия „Как се отнасяше Г. В. Плеханов към изкуството“ (Ново време, кн. 14). Оттук и редицата неправилни разбирания на този талантлив критик-марксист и на неколцината други литератори-социалисти по отношение на националното ни литературно наследство, по отношение на писатели с по-сложен път на развитие, по отношение на разнообразните предпоставки, обуславящи подема на новата революционно-пролетарска литература.

За тогавашното догматично литературно-естетическо мислене особено ярко свидетелствува отношението към Вазов. Според Иван Генчев например, един от активните тогавашни критици, който поради боледуването на Д. Благоев свободно се е разпореждал на страниците на партийния орган „Ново време“, юбилеят на Вазов през 1920 г. обслужвал само официална, буржоазна България. Народът нямал нищо общо с автора на „Под игото“, отнасял се с пренебрежение и отрицание към тържествата, защото поетът бил „чужд и враждебен на неговите интереси“. Задавайки реторично въпроса, къде е родното в романите и историческите драми на Вазов, къде е националното в стиховете и разказите му, Генчев отговаря, че то било „само във външната рамка на неговите произведения“, „само обстановката, в която Вазов поставя действуващите лица на драмите и романите си, ни наумява нещо българско. А същността на народния бит, ония трайни дълбоки черти, изобразяването на които затрогва издъно душите на хората, никак не е присъщо на Вазовата муза и затова неговото творчество няма национална, самобитна, чисто българска физиономия.“ И следва неумолимото заключение: „Затова Вазов не е никакъв народен поет. Народни поети ние нямаме, както нямаме и народна литература“ (Ново време, 1920, кн. 4). В пълен плен на сектантски схващания Генчев не само че отхвърля с такава лекомисленост най-големите завоевания на народа ни, но и остава чужд на онази исторически и естетически обусловена приемственост в литературния процес, която важи и за новата социалистическа литература. Но и за нея той има твърде превратни представи. Не разбирайки значението на културното наследство от миналото за идейно-естетическото формиране на новия човек, Генчев още по-малко разбира и характера на революционното пролетарско изкуство. Става ревностен проводник на пролеткултовските теории. Така по повод появата на страниците на сп. „Ново време“ на статията „Диктатурата на пролетариата и изку-

ството“ от Ф. И. Калинин — един от ръководителите на Пролеткултa в Русия, където са изказани най-несъстоятелни, напълно нихилистични съждения по отношение на културата от миналото, Генчев пише статията „Отношението ни към изкуството“ (Ново време, 1923, кн. 16), където още повече задълбочава погрешните схващания на съветския автор. Той, Генчев, не само отхвърля всяка приемственост на пролетарската литература с предходните традиции, но издига несъстоятелната във всяко отношение теза за „понижените художествени критерии“, за опростяване на художествените форми, та да могли и работниците да разбират литературните творби. Пролетарското изкуство „няма да вземе готовите „културни“ форми на буржоазното изкуство, а ще ги понижи, за да бъде понятно на масите. . . Тези форми ще бъдат други, много по-низки от буржоазното изкуство. . .“

Разбира се, подобни явно несъстоятелни писания не са могли да не предизвикат възражения от страна на литераторите-марксисти. Макар по онова време и Бакалов да е плащал дан на някои опростенчески възгледи, като школуван литератор той не е могъл да не види до какви пагубни последици биха довели препоръките, тезите на Генчев и изобщо на пролеткултовците. Дори и тогава, когато превежда руски сборник със статии под наслов „Под знамето на Пролеткултa“, Бакалов не споделя явно нихилистичното отношение на пролеткултовци към културното наследство. Сега в статията си, печатана все в партийния орган „Ново време“ (1923, кн. 20), Бакалов аргументирано посочва колко несъстоятелни са възгледите на Генчев относно „понижените форми“, обосновава необходимостта от единство между съдържание и форма, за да може творбата да въздействува, да издига естетическото и общокултурното равнище на пролетариата. Не може идеите, вдъхновяващи величавата борба на пролетариата, да бъдат дадени в примитивна форма. „Ако др. Ив. Г. не смята, че и съдържанието на пролетарското изкуство трябва да се понизи, тогаз нека не зове назад — към примитивността, на напред — към преодоляване мъките на формата, за създаване на едно блестящо изкуство, което не е възможно без хармонично съчетание на съдържание и форма.“ Ако се приеме препоръчваната от Генчев рецепта, това би означавало да не се разбере и оцени безсмъртната поезия на Ботев и Смирненски, утвърдила се като „могъщо оръжие в класовата борба на пролетариата“ — пише Бакалов. Несъмнено с тези си съждения критикът-марксист, комуто бе съдено да преживее още много и много изпитания, докато стигне до ленинските концепции, вече застава твърде близо до схващанията на Луначарски, от когото превежда и обнародва немалко статии, опира се на негови мисли относно значението на културните завоевания от миналото за подема на революционно-пролетарската, на социалистическата литература.

В завързалата се полемика по въпроса за отношението към създаденото в миналото, за характера на новата пролетарска литература и култура се намесва и младият тогава философ-марксист Тодор Павлов. Той излиза със статията „По въпроса за отношението ни към изкуството“, отпечатана в редактирания от него в. „Младеж“ (1923, бр. 52), където нашироко обосновава мисълта, че пролетариатът в усилията си да създаде ново, пролетарско изкуство, е длъжен да използува всичко ценно, създадено от буржоазията и въобще от предходните обществено-икономически формации. Защото и тогава са били създавани художествени ценности с непреходно значение, които могат да бъдат включени в общия процес на идейно-естетическо съзряване на трудовите хора. Все така убедително Павлов отхвърля и друга погрешна теза на теоретиците на Пролеткултa — изискването, застъпвано тогава и от някои съветски автори, пролетарската литература да бъдела само „зов за борба“, както по онова време се изразявал дори и един такъв литератор като

Луначарски. Та нали пролетариатът също живее с многостранни изживявания и емоции, с което литературата е длъжна да се съобразява — пише Т. Павлов. И продължава: „Работническата класа, даже и днес, може и нужно е в известна степен и да мечтае, и да отдъхва, и да се смее дори, и то не само със саркастичен смях и пр.“ В същата статия Павлов заема ясна позиция и по въпроса, дали пролетарското изкуство трябва да бъде тенденциозно и каква трябва да бъде тенденцията. „Нетенденциозно изкуство ние не познаваме досега. Изкуството и когато е общочовешко, пак е тенденциозно, защото прокарва общочовешки идеи и служи за организиране на общочовешката психика. Изкуство абсолютно свободно от тенденция, т. е. от всяка идейност, няма, и нито психологически, нито исторически е възможно.“ Заедно с това обаче Павлов се обявява против грубата тенденциозност, привнесена механично, несвързана органически със самата същност на творбата. И пролетарското изкуство трябва да бъде преди всичко изкуство, а не публицистика. Необходимо е пролетарското идейно съдържание да бъде художествено пресъздадено. Все тук Павлов поставя и особено актуалния въпрос за отношението на пролетариата към враждуващите писатели, към чуждите, но съчувствуващи на социалистическото движение, както и какво трябва да бъде „нашето отношение към публиката — наша, съчувствуваща и чужда“. По тези и подобни на тях въпроси той говори в духа на ленинските разбирания. А и по въпроса за отношението между идейност и художественост — един въпрос така превратно тълкуван от мнозина и в България, и в Съветския съюз, и в други страни.

Изобщо по онова време наред с явно погрешни, несъстоятелни съждения и трактовки срещаме и верни прозрения по основни въпроси както за формиращата се нова социалистическа литература, така и въобще за природата на творческата дейност. Нещо повече, в едни и същи издания се печатат статии с подчертан сектантско-догматичен дух наред с едни от най-принципиалните трудове на Ленин по въпросите на литературата. Така още по време на отбелязаната по-горе полемика (1923), все в партийния орган „Ново време“, където се разпорежда Ив. Генчев, излиза статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“, за да бъде по-късно нееднократно препечатвана под разни заглавия (цялостно или в съкратен вид) с оглед да бъдат преодолени бариерите на цензурата. Вече самият този факт говори какво голямо значение е отдавано още тогава в България на принципите, залегнали в тая програмна статия, макар конкретна и пълна реализация те да получават по-късно. Независимо от верните прозрения на неколцина все още функционалната роля на изкуството се е разбирала твърде едностранчиво. В него се търсело повече онова, което имало подчертано социално-политическо звучене. Не са се осъзнавали неговите емоционално-психологически страни, не са се разбирали всички онези компоненти, които обуславят въздействието му върху всеобхватния свят на читателя.

Във всеки случай при всички противоречия, с които се сблъскваме в тогавашния литературен живот, процесът към едно истински марксическо тълкуване и разбиране на литературата и специално на новата пролетарска литература става все по-целеустремен и плодотворен. В това отношение програмно значение има статията на Георги Димитров „По кой път?“ (Артист, бр. 2, 4 юни 1923), която сякаш се явява като отглас на наскоро обнародваната работа на Ленин — „Партийна организация и партийна литература“. С оглед на българските условия Г. Димитров подхваща и разглежда въпроса за обединяване на честните и прогресивни писатели в името на освободителната борба на пролетариата. „Капитализмът, след като завладя напълно материалното производство, сложи тежката си ръка и върху театъра, музи-

ката, художественото творчество и цялото изкуство. Капиталистическият принцип — да се добере до колкото се може повече печалба — стана господствуващ и в тъй нареченото производство на духовни ценности и блага. . . Тружениците в областта на изкуството бидоха превърнати в експлоатирани пролетарии, в обект на капиталистическа експлоатация, в създатели на печалби на капитала и от благодатните висини на Парнас се озоваха в мизерията и калта на суровата съвременна действителност.“ И по-нататък пролетарският вожд обосновава необходимостта от сближаване на творческата интелигенция с трудовите хора, та да се изгради здрав съюз между създателите на материални и духовни блага.

Несъмнено тези и подобни на тях статии спомагат да се открояят новите задачи пред пролетарските писатели, да могат да осъзнаят някои от утвърждаваните погрешни теории за същността на пролетарското изкуство, да разберат къде се корени въздействената сила на поезията и т. н. А, от друга страна, да видят и колко несъстоятелни са писанията на буржоазните критици за някакъв надкласов характер на литературата. Нещо повече, дори и тогава, когато още не са преодолели известни догматично-сектантски постулати, в непосредната си критико-оценъчна дейност мнозина литературикомунисти застават на верни позиции, виждат в правилна насока предпоставките, обуславящи идейно-емоционалната сила на революционно-социалистическата поезия. Красноречиво доказателство за това е и отношението, което заема марксическата критика към поезията на Смирненски, шедьовър на раждащата се нова революционно-социалистическа литература. А това потвърждава и постоянното взаимодействие, в което се намират художественотворческата и критико-оценъчната дейност, една особено характерна черта на процеса на утвърждаване на социалистическата поетика в българската литература.

Оригиналният и мощен талант на Смирненски бе оценен по достойнство най-рано от Г. Бакалов, който още десетина години по-рано в студията си „Българската литература и социализмът“ бе пророкувал, че и в българската литература ще се появят „пролетарски ботевци“. В няколкото статии, които се появяват веднага с излизането на стихосбирката „Да бъде ден!“ (1922), Бакалов изразява неизмеримия си възторг, нарича я „знамение на времето“. С каква сила са го запленили стиховете на поета говори и фактът, че за кратко време той излиза със статии и в „Народна армия“ (бр. 14 от 1922), и във в. „Младеж“ (бр. 20, 14 окт. 1922), и в „Работнически вестник“ (бр. 13, 19 юни 1923), която статия за съжаление по вина на редакцията излиза след смъртта на Смирненски. По този скръбен повод Бакалов пише и други статии, които, събрани в отделна книга „Христо Смирненски“ (1925), представляват истинско, непреходно завоевание на тогавашната българска марксическа критика.

Опоетизирал по ненадминат начин социалистическата революция с нейното величие и размах, с преобразуващата ѝ сила и историческа перспектива, изобразил новия герой — съзнателния революционер, който руши робските вериги на буржоазното общество и с мощен глас зове: „На крак, братя роби, на крак!“, Смирненски бележи нов етап в развитието на българската революционно-пролетарска поезия, който факт въпреки резервите на неколцина неосвободили се от сектантски постулати се признава и обосновава от най-добрите критици на времето. Анализирайки и оценявайки стиховете на „пролетарския Ботев“, и Бакалов и Т. Павлов, и Г. Цанев и други от онова поколение критици се изявяват с най-добрите си страни и естетически прозрения, сочейки новото, перспективното в развитието на социалистическата поезия, бранейки я от инсинуациите на буржоазията. Като обосновават, че тая поезия е диалектически обусловена от цялостното обществено-полити-

ческо и идеологическо развитие, критиците-комунисти подхващат и някои теоретически въпроси във връзка с обективните и субективните предпоставки за появата на пролетарска класика. „На улицата на пролетарската поезия настъпи празничен ден. Млад, свеж, сочен талант, в шеметната пъстрота на свои оригинални краски и образи, които извират и се пръскат като огнен каскад, внесе тази радост със стихотворната си сбирка „Да бъде ден!“ — така започва статията на Г. Бакалов, написана под непосредственото впечатление от първия прочит на тая епохална стихосбирка, която статия е била предназначена за „Работнически вестник“, но излиза във в. „Младеж“. И по-нататък в същата статия четем: „Нашите противници с усмивка на пренебрежение ще се отнесат към една поезия, която носи откровено класов характер, толкова, че може направо да се нарече поезия на партията на пролетариата.“ И за да разсее всякакви недоразумения, идващи отдясно и отляво, Бакалов подчертава, че „идейната поезия на пролетариата не значи прилагане в стихове на партийна програма и лозунги. Тя значи образно пресъздаване на цял един нов свят на чувства и идеи, които въодушевляват пролетариата в неговата епична борба. През светлината на новия мироглед и светоусещане тая поезия ще обгърне всичко, което интересува човека. Нейните тези са безгранични, те побират и темите на всичката досегашна поезия, и новите теми, които светкавично развиващият се живот непрекъснато създава. Друг е само подстъпът към тия теми, друго е осветлението — и дори вечните теми на поезията: любовта и природата, ще бъдат другояче подхванати. Точно тогава, когато още не били заглъхнали тенденциите за подценяване на формата на пролетарската поезия за сметка на идейното съдържание, Бакалов все по повод на „Да бъде ден!“ ще възкликне: „А формата — феерия от огнеструйни образи и картини. . . И нека си признаем ние, изкопнелите за искрена и истинска пролетарска поезия, че това начало бе славно, многообещаващо.“ Стиховете на Смирненски, както и тези на Ботев, затова притежават такава въздействуваща, мобилизираща сила, защото революционната им идейност е въплътена във високохудожествена форма — говори не един път Бакалов. До края на живота си той ще сочи не само неизмеримите революционни, идейно-естетически богатства на създаденото от поета на „огнените гриви“, но върху него ще обосновава и утвърждава основните принципи на марксическата естетика и критика. На тая поезия именно Бакалов възлага много в борбата за разпадане на стария буржоазен свят. „Ролята на новото изкуство в това разпадане на стария свят и раждането на новия е от първостепенно значение. То е един от най-важните фактори за създаване душата на новия човек и за изграждане на новата култура. То е едно от най-мощните средства за разпалване на оня свещен огън в душите на потиснатите и онеправданите, чрез които днешният гниещ свят ще бъде подмладен и пресъздаден“ — пише Бакалов в уводната статия на първия брой на сп. „Нов път“.

Появата на „Да бъде ден!“ става повод да се изяви за първи път и един друг критик-марксист — Георги Цанев. Развълнуван от стиховете на пролетарския поет, той бърза да сподели радостта си от появата на такъв бляскав талант. „Работническата класа може да се радва на един сигурен успех в областта на изкуството. Няколко години на усилена борба, на повишена до крайна степен борческа енергия бяха достатъчни да израсне от самата тая бореща се класа поет, надмогнал, овладял реалността на суровата борба и способен да я възсъздаде, възпее по един чисто художествен начин. Трите десетки стихотворения на др. Христо Смирненски, събрани в малка, с хубава външност книжка, говорят недвусмислено за това“ (Младеж, бр. 41, 13 март 1922). Очевидно, за да даде отпор на някои неправилни схващания относно формата на пролетарската поезия, младият критик особено подчертава худо-

жествената страна на стиховете, таланта на поета да излива в богата гама чувства и размисли, картини и настроения. В онези години, пък и по-късно Г. Цанев нееднократно ще обосновава огромното значение на поета на „огнените гриви“ за развитието на революционно-пролетарската поезия и изобщо на българската национална литература, защото я връща към живите извори на живота, изпълвайки я с нови идеи, нови чувства, нови образи. Темпераментният критик брани Смирненски от нападките на буржоазната критика, непрестанно сочи новите тенденции в националната ни поезия, зародили се „под знака на революционната борба за осъществяване на комунизма“. Необходими са обаче по-широки разбирания за борческото начало в поезията. То следва да бъде претворено в богати образи, със силни чувства и дълбоко изживени настроения — както е направил авторът на „Да бъде ден!“. Пролетарските поети следва да осъзнаят тая истина. „Дайте ни живота си, душата си, и тия на своята класа в художествени образи или лирична изповед — ето нашето искане към младите пролетарски поети“ — пише Цанев.

Ако по редица причини, изяснени вече, редакциите на „Ново време“ и „Работнически вестник“ не успяха да видят веднага голямото дарование на Смирненски и да го оценят по достойнство още приживе, то органът на Младежкия комунистически съюз в. „Младеж“, редактиран от Тодор Павлов, помества с готовност няколко отзива за стихосбирката „Да бъде ден!“ още с нейното появяване. Така, като помества статията на Г. Бакалов в бр. 20 от 14 окт. 1922 г., в бележка на редакцията, писана очевидно от Т. Павлов, се казва: «Пролетариатът трябва достойно да цени своите таланти, за които буржоазната „критика“ тъй упорито мълчи. Ето защо, при все че във в. „Младеж“ се дадоха вече два отзива за поезията на др. Смирненски, редакцията намира за необходимо да даде и авторитетното мнение на другаря Бакалов“, успял да разкрие образно-емоционалните прелести в стиховете на поета.

Не може да не направи впечатление, че в същите статии, в които Г. Бакалов, Г. Цанев и др. споделят възторга си от появата на Смирненски, те обосновават и новаторската роля на неговата поетика, нейната обществена и идейно-естетическа същност. Подчертава се и новият етап, в който встъпва революционно-пролетарската литература.

Все през 1922 г., когато се появява „Да бъде ден!“, по искане на редакцията на „Работнически вестник“ Бакалов пише и статия под заглавие „Революционната поезия у нас“, където разглежда поезията на Полянов като един пръв, вече надмогнат етап в развитието на социалистическата литература. Подчертавайки безспорните му заслуги като пионер на тая литература, останал верен на своите социалистически идеи, заедно с това Бакалов вижда заслугите на поета главно в предходното му творчество. „Поляновото творчество изпълня цял един период в развитието на нашата революционна поезия — нейния първи етап в предвечерието на пролетарската победа. Доскоро той бе сам на своя труден пост. Българският пролетариат винаги с топла благодарност ще си спомня за пионера на неговата поезия. За щастие той вече не е сам и в областта на поезията, както и във всички други области, масовият подем изтъква талантливи съратници и продължители. На пролетарската поезия предстои тепърва разкошен разцвет, за да възпламенява в „последния решителен бой“ (Работнически вестник, 13 апр. 1922).

Творчеството на Смирненски е било благодатен повод — от една страна, да се видят несъстоятелните концепции на вулгарните социолози, на сектантския догматизъм, от друга — да се разобличат опитите на буржоазната критика да изкористят същността на социалистическата поетика. Защото хората от буржоазния лагер наистина посрещали „на нож“ социалистическо-революционната лирика на Смирненски. Те разбират, че подобна поезия подко-

продължило дълго, тези списания изиграват извънредно благотворна роля за активизиране на демократичните и антифашистките сили, за формиране и изява на мнозина пролетарски писатели, стават трибуна на революционната, на марксическата поетика и естетика. От техните страници може да се проследи процесът на утвърждаване на новите марксически теоретико-критически принципи, перипетиите на борбата, която се е водила срещу буржоазните идеолози, усилията за изясняване на ленинските указания по въпросите на литературата и на литературознанието изобщо. С все по-вярно разбиране започва да се посреща всяка проява на антифашистката, на социалистическата литература, умножават се усилията за изясняване на нейната новаторска същност и перспективност. Появяват се множество статии, от които се вижда отношението на Маркс, Енгелс, Плеханов, Ленин и на редица други видни марксисти към проблемите на художествената и критическата дейност. Неуморно се разяснява, че единственият път за всеки голям творец е пътят, който води до едно непосредно участие в борбата на трудовия народ. „За нашата епоха няма за истинския художник друг изход освен съзнателното участие в освободителната борба на пролетариата, защото капитализмът води човечеството към варварство и упадък, докато пролетарското господство го води към един социален режим, който гарантира голям разцвет на творчеството, хармонично развитие на всички сили на личността и обществото“ (Нов път, 1924, кн. 2).

Колкото е войнствуващо непримирим към хората от „отсрещния“ лагер, толкова Бакалов е бащински отзивчив към всички съидейници на освободителното дело на пролетариата. На страниците на „Нов път“ се появяват творби в стихове и проза — отглас на кървавите септемврийски погроми. Тук се утвърждават имената на Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, А. Каралийчев, тук дебютират Н. Хрелков, Т. Харманджиев, К. Зидаров, Ем. Коралов, Кр. Велков, Д. Осинин, Ив. Мешеков и др. Техните произведения, наречени от Бакалов „септемврийска литература“, са своеобразно продължение на благотворните традиции на Смирненски, но при по-други условия. За редица от тях Бакалов излиза с възторжени отзиви. Все по-често той се изказва за съветски книги и писатели, за видни марксисти, но и за такива като Троцки, Богданов и др., които в една или друга степен плащали дан на пролеткултовски теории. Макар да обнародва програмната статия на Ленин „Партийна организация и партийна литература“ и непоколебимо да заявява, че „няма сили, които биха могли да угасят факела, вдигнат от Ленин в мрака на влудения свят“, години още ще трябва да минат, докато се разбере в пълнота и глъбина ленинската методология, докато се разбере значението на класическата литература като основа на социалистическото литературно развитие. Предстояло е тепърва да бъдат преодолявани възгледи и теории, според които творчеството на писателите следвало да се оценява според степента на отразената идеология и психология на определена класа, и то като за изходен пункт се взема социалният произход на твореца. Твърде превратни са били все още разбиранията за такива естетически категории като партийност и народност, за взаимоотношението между политико-философски възгледи и художествен метод. А неколцина все още не съзнавали, че социалистическата литература не е механично прилагане на марксически философски категории към явленията на изкуството.

За равнището на марксическото теоретико-естетическо мислене в България през първото десетилетие след Октомврийската революция особено показателен е трудът на Бакалов „Беседи по изкуството“ (1924). Тук най-ярко са изявени и завоеванията, и несполуките, опростителските схващания в усилията да бъдат разгледани в теоретичен план основни въпроси на изку-

ство от позициите на марксизма. Книгата представлява и своеобразна проекция на онова, което се пишело тогава по тези въпроси изобщо.

Когато пише „Беседи по изкуството“, Бакалов още не е познавал в подробности изказванията на Маркс и Енгелс по въпросите на изкуството, нито онова, което Ленин е дал в тая област, макар и неедноkратно да е препечатвал негови трудове. И очевидно българският критик-марксист не е могъл да се издигне до ония разбирания и принципи, които едва по-късно се утвърждават в марксистко-ленинското литературознание, и то не само у нас, но и в съветската страна. А не трябва да се забравя и обстоятелството, че „беседите“ са изградени почти изцяло в полемичен план. Бакалов е трябвало да воюва както срещу златорожци, така и срещу ония като Иван Генчев, които застъпвали най-опростенчески вулгарносоциологически разбирания за пролетарската литература и по същество ставали проводници на антимарксически теории, спъвали подема на социалистическата художествена мисъл.

Независимо обаче от целия комплекс неблагоприятни обективно-исторически и идейно-психологически условия в книгата „Беседи по изкуството“ намираме сравнително вярно марксическо осветление на много основни въпроси, свързани с произхода, същността, значението и ролята на литературата като отражение на определена социална действителност, като дейно оръжие в класовата борба. С разбиране са критикувани и несъстоятелни вулгарносоциологични или буржоазно-формалистични концепции. Авторът греши, когато подхваща по-специфични въпроси на изкуството, когато иска да определи ролята на мирогледа в художествената дейност, когато осветлява такива естетически категории като идейност, тенденциозност и др. Тук именно той не успява да се издигне до ленинската теория на отражението, върху която теория единствено могат да бъдат обяснени специфичните страни на изкуството като «субективно отражение на обективната действителност“, като форма на познание и обществено съзнание.

Макар в теоретическите си съждения да акцентува преди всичко върху идейната, съдържателната страна на литературата, търсейки да открие преди всичко „социалния еквивалент“, в непосредната си критическа дейност Бакалов често надмогва тези постулати, разглежда и формата, образите, в които е изразено съдържанието. В статиите си „Борческа поезия“ (1922), „Трудова поезия“ (1924), „Новото в нашата поезия“ (1924), характеризирайки някои основни черти на социалистическата поезия, Бакалов пише: „Борческата поезия художествено възсъздава целия комплекс от чувства и мисли, които пролетариатът носи в себе си, неговия мироглед и светоусещане, неговите копнежи, трепети, възторзи.“ А тъй като една част от т. нар. „септемврийска поезия“, породена от ужаса, страданията, кланетата, зверствата, отминавала другата страна на събитията — героичната, Бакалов подчертава, че подвигът на септемврийци изисква поезия борбена, бунтовна, оптимистична. „Всяка борба причинява страдания, но борбата носи в себе си и върховна наслада.“ Най-малко на пролетариата подобава сантиментално отношение към борбата. Поезията, вдъхновена от септемврийската епопея, трябва да следва пътя, начертан от Смирненски, тя трябва да зове, да сплотява редовете, да вдъхва фанатична вяра в неизбежната победа, да носи опиянението и възторга пред „разсвета на световното освобождение“. Като използува предишните завоевания по отношение на формата, новата поезия трябва да отиде по-напред в стремежа да пресъздава борбите на трудовите маси за хляб и свобода — пише Бакалов.

В подобна насока са и съжденията на младия литератор-марксист Г. Цанев. В статията си „Към социална поезия“ той, който вече бе възторжено поздравил появата на Смирненски, остро изобличава онези писатели, които

налната същност на поетическото творчество. Нещо повече, по онова време той е един от първите, който застава на правилни марксически позиции при оценката на дотогавашните художествени завоевания, на реалистичното наследство. В краткия предговор към съставената от него „Антология на българската поезия“, както и в „Отворено писмо“ до Борис Вазов, брата на Иван Вазов, Гео Милев за разлика от мнозина други, в това число и от редица представители на социалистическата критика, прави една рядко проникновена апология на народния поет. Казаното тогава от редактора на „Пламък“ внася истински поврат в отношението към Вазов от страна на социалистическо-революционната критика. И, както подчертава Т. Павлов, то послужва като изходно начало за една нова съвременна марксическа трактовка на Вазовото литературно наследство.

Гео Милев влиза в спор с традиционни естетически школи в името на една нова революционна естетика, която свързва писателя с прогресивните идеи на времето, с повелите на живота. Но заедно с това той остро критикува онези, които имали превратни понятия за пролетарската идейност и създавали художествено незрели стихове. По такъв начин принизявали естетическия вкус на трудовите хора. А пък чрез сантименталните си излияния и оплаквания притъпявали борческата енергия на читателите.

На страниците на „Пламък“ настойчиво са се утвърждавали редица постановки на Ленин, като същевременно се проявава критическо отношение към някои концепции на Плеханов, чийто авторитет все още се е поддържал от други прогресивни списания. Дори нещо повече — за първи път в „Пламък“ се заговаря за различието в теоретико-критическите позиции и разбирания на Плеханов и Ленин. Списанието пропагандира новата съветска литература и култура. В повечето критически статии личи явният стремеж да се съчетава обществено-политическата с идейно-естетическата трактовка на литературните и общокултурни явления, да се поставят по-високи изисквания пред пролетарските писатели, някои от които все още робували на стеснени разбирания, не съзнавали своеобразието на художествената идейност, недооценявали художествената форма. При това за разлика от други тук ясно се сочи приемствеността между новата пролетарска литература и предходните революционни традиции. Пред съвременната българска литература се откриват светли перспективи, защото тя има за учител великите завети на Ботев. „Но ботевско време иде пак. Нашата литература ще се слее отново с началото на живота в един велик синтез, който ще отрази духа на творческата епоха. Нашата литература ще стане отново воля за истина, воля за свобода и мост към бъдещето. В поезия или проза — гласът на това бъдеще ще прогърми над земята ни“ — пише Г. Василев в статията си „Началото“ (Пламък, 1924, кн. 4).

Осъзнал непреходната истина, че значимостта на една литература се обуславя от близостта ѝ с живота, от това, доколко нейната проблематика е идейно-политически, нравствено-философски актуална, Гео Милев се отнася с възторг към Маяковски, цени особено високо неговото новаторство в съдържание и форма. „Маяковски, поетът на руската революция, поетът на милионно развълнуваната улица, открива и внася във всемирната лирика нови тонове, каквито литературата не познава преди него; долавя и създава в поезията нещо ново — стихийния ритъм на безименната, раздвижена маса; създава нова поезия, ново изкуство, изкуство на динамика и ритъм. Това е едно ново завоевание в областта на културата, една нова придобивка на човешката култура“ — пише Г. Милев (Пламък, 1924, кн. 1). И тези възторжени думи са казани в момент, когато в родината на самия поет се водят остри дискусии за неговото творчество, отричано или непризнавано от раз-

лични позиции. Все с такова проникновение Гео Милев разбира и такива руски поети като Ал. Блок и В. Брюсов, високо цени техните поетически завоевания. В обстойния си отзив за брошурата на В. Брюсов „Руската поезия вчера, днес и утре“, за да отрезви и онези български писатели, които все още били увлечени по символизма, Г. Милев особено акцентува върху казаното от Брюсов, че символизмът вече е отминал етап и че напразно се силят още неколцина да го съживят, защото новият живот изисква и една нова поезия, изисква нови пътища, за да се достигне до сърцето на читателя.

Изобщо и с личното си творчество, и с теоретическите си съждения, и с критико-оценъчната си дейност за наши и чужди писатели Гео Милев се включва активно и плодотворно в неумолимия процес на раждане, развитие и процъфтяване на новата социалистическа литература, на марксическата критика. При осветление на техния характер и задачи той влага много от своята богато ерудирана, самобитна творческа личност, очертава по-релефно и внушително някои техни основни черти и по този начин спомага за сродяване на мнозина наши писатели със задачите и тенденциите в тогавашното художествено и литературоведческо мислене.

Всичко това ни насочва към извода, че Септемврийското въстание и кървавите погроми на настъпващия фашизъм довеждат не само до разширяване на фронта на българската демократична и социалистическа литература, до нейното жанрово и стилово обогатяване, но и до една все по-тясна взаимообусловеност между теоретико-критическото мислене и художествените изяви. Теоретико-естетическата и критико-оценъчна мисъл става все по-гъвкава, започва по-цялостно да осъзнава своеобразието на творческата дейност, да разбира по-углъбено социалистическата идейност. Успоредно с по-широкото интерпретиране на обществено-политическите процеси, довели до идейно-революционното съзряване на народа, в литературата навлиза нов герой — борецът антифашист и комунист. Все по-плодотворни стават и усилията за преодоляване на някои дотогавашни догматични постулати, проявява се по-творчески философско-естетически подход към явленията от сферата на изкуството. Приобщаването на нови творци към антифашистския литературен фронт довежда и до едно по-широко виждане и разбиране както на характера на разрастващата се социалистическа литература, така и на значението на предходни завоевания в процеса на нейното изграждане и по-нататъшно развитие.

Показателна в това отношение е и дейността на големия писател-гражданин Ан. Страшимиров. Ако чрез романа „Хоро“ (1926) изминалият вече дълъг и суров житейски и творчески път писател разобличи със страшна сила фашистките престъпления, то чрез основаното през същата година от него сп. „Ведрина“ Страшимиров започва да утвърждава материалистическо-естетически принципи и оценъчни критерии, да защищава съветската страна, нейната литература и култура от нападките на буржоазията, реагирайки остро на сектантското отношение към художественото наследство. Чрез списанието той пропагандира ленинските идеи в България и изобщо се стреми да утвърждава социалистически, марксически принципи в разнообразната литературна и общокултурна дейност. Революционните събития изведоха и този писател, преминал през много лутания, на най-предните подстъпи на антифашистката литература, без да може за съжаление и сега да се задържи по-трайно на завоюваните върхове. Застанал на другата страна на „барикадата“ още с програмната статия на списанието, с емоционалното си слово и афористична мисъл Страшимиров разпръсва и сетните илюзии, че писателят може да остане настрана от разиграли те и разиграващи се политически събития. Обосновава, че пред всички хора на перото, пред учени,

на социалистическата, на прогресивната ни интелигенция. Но затова пък от страниците на „Наковалня“ могло да се почерпи знание по животрептящи политически, социални, философски въпроси, за живота и делото на големи европейски прогресивни писатели, за съветската литература и т. н. Всичко това определя и значението на списанието в сложната и нелека борба за утвърждаване на социалистическо мислене в политическия, литературния и общокултурния живот.

*

За усилията на социалистическата, на марксическата мисъл през 20-те години да търси различни форми на изява, съобразно с обстоятелствата да се откликва на политическите, на социалните, на нравствено-революционните проблеми на времето показателни са и своеобразните „Писма от затвора“ на Тодор Павлов, писани между 1923—1929 г. Както вече бе посочено, младият марксист не един път се бе вмесвал в споровете около отношението на комунистическото движение към изкуството от миналото, около характера на революционно-пролетарската литература, както и по по-общи идеологически въпроси. След събитията от 1923 и 1925 г., когато попада в затвора, той има възможност да се отдаде на дълбока размисъл относно художествено-творческата дейност, идва до верни прозрения относно нейната същност, задачи, перспективи, за ролята ѝ в борбата за осъществяване на великите идеи на комунизма.

Прокарвал още в по-раншни свои работи идеята, че изкуството е отражение на живота, че то трябва да служи на хората в стремежа им за правда и щастие, сега Т. Павлов — вече политически затворник, ще иска чрез тези своеобразни литературно-публицистични, критико-естетични, очеркови творби да даде израз на философските си размисли и психологически наблюдения, стига до проникновени литературни характеристики, обществено-политически, идейно-нравствени оценки на явления и тенденции. Всичко това превръща тези „писма“ в своеобразни трактати на едни от най-актуалните въпроси на времето в сферата на идеологическия живот. Те ни разказват за много страни от атмосферата във фашистките затвори, разкриват ни вътрешния мир и терзанията на затворниците, посветили живота си на една велика идея, станала смисъл и съдържание на цялото им съществуване. Мисълта и песента, смехът и протестът, страданията и надеждата — ето кое изпълва ежедневието, душите на затворниците. И Павлов призовава писателите „отвън“, които все още не са попаднали в лапите на фашистката полиция, да насочат погледите си към тази неизчерпаема рудница от сюжети за творческо пресъздаване и революционно-борческо въздействие. И във връзка с това са изказани много верни литературно-теоретически и критически съждения, преценки и изводи за литературни явления и за литературния живот изобщо, за характера и задачите на пролетарската литература, за перспективите на нейното развитие, съждения — намерили по-късно обстойна обосновка и конкретна реализация в толкова много трудове. Подобно на Бакалов и Т. Павлов ще настоява да бъде преодолян оплакващелният, миньорният тон на творбите, вдъхновени от кървавите събития, да се засили борческият патос, да се вдъхва вяра в неизбежната победа на демократичните, на комунистическите идеи. Колко показателен е в това отношение откъсът „Звезди“. В една твърде своеобразна форма, с дълбоко вживяване, идейно-политическо преосмисляне и революционно-борчески патос се разкриват и внушават богатствата в поезията на Христо Ботев, Христо Смирненски, Христо Ясенов — „бляскаво съзвездие върху нашето поетическо небе“. В

размисъл за светлото бъдеще на социалистическата литература, за нейната приемственост с предходните демократически традиции, за необходимостта от грижовно творческо отношение към всичко, което е било вдъхновено от високи хуманни принципи, авторът вече съглежда около това бляскаво съзвездие да се нареждат нови звезди, да изниква от далечния небосклон „цяла нова звездна система, образувала се и образуваща се сред грохота и вихъра на преживените събития у нас и в цялото земно кълбо“. И в душата на затворника-комунист зазвучават безсмъртните стихове на легендарния Ботев, отново преживява обаятелната сила на революционно-пролетарските песни от „Да бъде ден!“, възхищава се от душевната чистота на автора на „Рицарски замък“. До тези безсмъртни имена Павлов мислено си представя как се нареждат и други мъченици — Гео Милев, Сергей Румянцев, Цанко Церковски. С чувство на преклонение и почит към тези творци и герои-мъченици говори Павлов за тях, погубени от развилнелите се фашистки властници.

В ония години, когато все още са се водили остри спорове относно характера и насоката на социалистическо-революционната литература, както и по въпроса за отношението към създаденото в миналото или от съвременни творци, стоящи по-настрана от социалистическата идеология, изпълнени обаче с демократически идеи и тежнения, Т. Павлов и на практика показва как следва да се разбират тези толкова актуални литературни и общоидеологически проблеми.

Още когато в края на 20-те години биват обнародвани някои от тези очерци, Хр. Радевски излиза с обширна статия-рецензия. Подчертавайки някои страни от дейността на Павлов като общественик-комунист, философ, литературен критик, Радевски сочи идейните качества на тези литературно-публицистични творби. По думите на рецензента авторът е искал „да опише живота из затворите откъм неговата борческа страна и по този начин да влее бодрост, ентусиазъм и вяра след временното поражение и да подтикне към ново съвземане“. Т. Павлов ни кара да почувствуваме по-цялостно образа на политзатворника, навлизащ вече и в литературата, „който, изучавайки Маркс, Енгелс, Плеханов, Ленин, замислен над съдбата на човечеството, отнасяйки се със строга критичност към всичко, дълбаейки с мисълта си проблемите на своето време, се изгражда като хармонично завършен пролетарски борец“.

Безспорно онова, което придава особена стойност и значение на „Писма от затвора“, то е борческата комунистическа идейност, верните съждения за същността и задачите на пролетарския литературен фронт, за перспективите на борбата и в политическата, и в духовно-интелектуалната област. И философски размисли, и психологически анализи, и публицистични съждения ни говорят за проникновението на литератора и мислителя-марксист, който е намерил верния път в оная сложна обществено-политическа и идеологическа обстановка, доловил е закономерностите на историческото развитие, на литературния процес. И още — очертал е контурите на новия положителен герой в литературата, който съчетава в органическо единство изискванията на революционната борба с най-дълбоки човешки преживявания, с една непреодолима жажда за живот и усилия за разбиране повелите на времето. В редица отношения тук се съдържат кълновете на онова, което по-късно, през 30-те години, ще бъде създадено от бележития литературовед по въпросите на марксическата естетика, литературна история и критика. Подсказана е насоката, която ще изведе до истинско марксистко-ленинско разбиране на литературните и изобщо на общоидеологическите проблеми, по които

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

(Предварителни бележки към постановката на въпроса)

Боян Ничев

Не зная дали един разговор по методологическите проблеми на една литературна история трябва да започне с въпроса за националната самобитност на нейния литературен процес. Но съм убеден, че в своите резултати една подобна дискусия по необходимост поне при нас трябва да изведе преди всичко към проблемите на историческото своеобразие на националния художествен развой. Защото една литературно-историческа постройка само тогава може да има траен смисъл и значение, когато не повтаря известни или чужди схеми или най-общи развойни шаблони, а в рамките на един по-широк или по-тесен исторически или географски контекст се стреми да намери свое самобитно място.

Когато се сблъсквам с подобен род проблеми, кой знае защо винаги си спомням Томас Мановата парафраза на познатата мисъл: „Човек, който не се е прославил в родината си, никога няма да добие слава и в чужбина.“ Тя крие една неоценена културно-историческа закономерност: хората по света приемат нашите ценности чрез отношението ни към тях и чрез нашето самосъзнание за самите нас. Можем ли да искаме от другите да проникнат във величието на Ботев, да обикнат поезията на Вапцаров, да оценят стиха на Яворов — да приемат нашите поетически ценности, ако самите ние не сме ги разкрили в тяхната значимост и неповторимост. А това предполага една висока култура на литературно-критическо саморазкриване и литературно-историческо самопознание. В превръщането на една литература от ценност за себе си, от ценност за своя народ в ценност за другите, за света, важна роля играе литературно-историческата наука. Тя трябва да намери място под слънцето на изкуството за своите национални стойности, техен терен в естетическата култура на цивилизацията. Това са сложни задачи, свързани с проблемите на философията и методологията на една литературна история. Тяхното обсъждане е насъщна задача на българската наука. Дори най-общата им постановка обаче вече ни води към някои основни методологически проблеми на литературната история.

Доскорошната практика поставяше като основно противоречие на всяка литературно-историческа конструкция отношението между неповторимия характер на творческия акт и общите закономерности на литературния процес. Трябва да кажем, че без да е решила по принцип това класическо противоречие на всеки литературно-исторически синтез, съвременната лите-

ратурна наука все по-често и по-често се изправя пред една друга антиномия: противоречието между самобитността на националния развой и връзката му с един по-широк зонален, регионален или световен контекст. Както виждаме, проблемът за отношението между индивидуално и общо, между инвариантното и вариантното се явява в методологията на литературната история на две различни и твърде важни равнища: веднъж като антиномия между психологическо и историческо, между неповторимостта на творческия акт и законите на един национален художествен развой; и втори път — като опозиция между тези закони и някои общи литературни явления.[1]

Очевидно не бихме могли да водим разговор за самобитността и своеобразието на една национална литература, подминавайки тези основни трудности при построяването на всяка литературно-историческа концепция. Тези противоречия са общи за една литературна история и всяка от тях ги решава по своему и за себе си. Но тя трябва да има отношение към тях. Най-лошият начин за решаването им е да се правим, че не ги забелязваме.

На първо място тук, струва ми се, ще трябва да отбележим съществуването днес на две съвсем различни степени и форми на интерес към проблеми от тоя род в съвременното литературознание. В съветското литературознание например във връзка с постоянно възникващата там необходимост да се включват в исторически оборот все по-нови и нови литературно-исторически факти, във връзка с излизането на историческа сцена на редица нови народи и народности постоянно се възобновява нуждата от коригиране и уточняване представата за положението на тези литератури в един или друг литературен контекст. Така тъкмо в съветското литературознание се разви един ако не съвсем нов, то определено перспективен тип на литературно-историческо изследване — историко-теоретичното. При него върху конкретен литературно-исторически материал от творчеството на отделни литературни периоди или автори се повдигат, преразглеждат и решават теоретични въпроси на литературния процес. Да споменем, макар и само между другото, имената на такива типични представители на съветското литературознание от различни поколения, работещи върху съвсем различен материал, като Михаил Бахтин, Дмитрий Лихачов, С. Аверинцев. Всички тези и подобни изследвания търсят нови координати на крупни литературни явления в рамките на по-широки исторически общности. При което — и това е особено необходимо да бъде подчертано в случая — намират ги обикновено извън класическата евроцентрична схема (класицизъм, псевдокласицизъм, просвещение, сантиментализъм, романтизъм, реализъм), върху сложния релеф на литературно-историческия терен.

Западното литературознание, от друга страна, в момента се намира в по-различен етап на развитие и като цяло е насочило вниманието си към други области. Крупните литературно-исторически постройки, движението на литературата през вековете, методологията на изучаването на литературата като процес не бе през последния четвърт век в центъра на неговото теоретическо внимание. Въпреки че литературни истории са се писали и продължават да се пишат и издават в огромно количество във всички страни в света, и споровете по литературната история продължават. Но нито струк-

[1] Отношението между исторично и типологично, между синхрония и диахрония са други аспекти на тази опозиция. „Антиномията между психологизъм и антипсихологизъм, която ярко се откроява в европейската хуманистика по време на антипозитивистичния прелом — пише полската литературоведка Мария Яньон — представлява особена форма на основната антиномия, която и до днес трудно може да се счита за превъзмогната или за остаряла. Имам пред вид антиномията между генеза и структура, така както се разкрива в началото на века. . .“ (M a r i a J a n i o n. Romantyzm, revolucija. Gdańsk, 1972, str. 156).

турализмът,[1] нито феноменологизмът[2] можаха да подхранят с идеи една нова литературно-историческа методология. Само развилото се под влиянието на екзистенциализма западно литературознание се опита да даде някои литературно-исторически синтези. Техният принцип на устройство и структуриране не се основава върху вътрешните закони на самия литературен развой, а върху пренесени отвън понятия и идеи или върху потърсени в литературния процес отделни прояви. Такава е например известната „Трагична история на литературата“ на швейцарския литературовед Валтер Мушг — книга, проследяваща движението на литературния процес с оглед развитието на трагичното в личния и социалния живот на човека. Това е очевидно творба, написана под влияние на всичко онова, което човечеството изживя през Втората световна война, и под непосредствено въздействие на идеите на френската екзистенциалистка философия.

Безразличието към литературно-историческата проблематика и методологията на литературната история на Запад, към литературния развой, към неговия характер, посоки и цели в същност е резултат от кризата на проблема за литературния и художествен прогрес и за литературната еволюция там. Известният литературовед Рене Уелек дори направо отбеляза в своята популярна на Запад книга „Литературно-критически понятия“: „Преди около петдесет или шестдесет години понятието еволюция господствуваше в литературната история, днес поне на Запад то като че ли съвсем е изчезнало. Историята на литературата и на литературните жанрове се пишат без какъвто и да е намек или дори, както изглежда, и без съзнание за това понятие.“

За компрометирането на понятието литературна еволюция допринесоха в края на миналия и началото на тоя век твърде много и опитите на няколко поколения литературоведи да приспособят формите на художественото развитие на човечеството към биологични образци. Най-силна реакция срещу тоя литературен биологизъм донесе вече в по-ново време естетиката на Бенедето Кроче, който със своята известна непримиримост към каквито и да било жанрови или типологични обобщения в света на художествените явления подкопа някои основни исторически понятия на литературната история. Под влияние на силния авторитет на Кроче и на неговата жанрово-типологична идеосинкразия редица литературни мислители след него се опитаха да снемат основното противоречие на литературния развой — отношението между синхрония и диахрония, между минало и настояще, между традиция и съвременност — в един абстрактен и твърде общ план. И то чрез надвременното, извънисторическо съединяване на тези страни на литературния процес. Така постъпи например един Т. С. Елиът, който се постара да снеме в един ред, на едно временно равнище минало и настояще в литературата, предлагайки един универсален естетически критерий: „. . .Чувството за история кара човек да пише, пронизан до мозъка на костите си не само с представите на своето поколение, но и с усещането, че цялата европейска литература от Омир до наши дни, в това число и цялата литература на неговата обществена страна съществуват едновременно и представляват един едновременен ред“ — писа той. Но едно подобно налагане и взаимо-

---

[1] Опит за марксически анализ на възможностите на структурализма в това отношение се съдържа в книгата на Роберт Вайман. Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1971, S. 324—341. Вж. отделно R. Weimann. Struktura literacka a histori a literatury: ezyk sztuki. — Pamiętnik literacki, 1974, RLXV, z. 3, str. 305—319.

[2] Вж. З. Константиновић. Феноменолошки приступ књижевном делу. Београд, 1969.

проникване на синхрония и диахрония у продължителите на тоя принцип се сведе до обикновена логическа операция, която превръща литературния феномен в кутия с двойно дъно, без да допринася за преодоляване реалното противоречие на тези две начала във всеки литературно-исторически процес.

Защото зад всяко едно подобно привидно решение на тоя проблем, от другата страна на това решение ни чака една нова методологическа трудност. Приемането по принцип на представата за развой на литературата, дори освободена от биологичен примитивизъм, ни извежда пред редица нови въпроси, свързани с проблема за целта или безцелието, за смисъла или безсмислието, за посоката или безпосочността на тоя развой. И винаги в такива случаи литературният изследовател е изправен пред изкушението на телеологизма, пред риска да надари литературния процес с разумна целесъобразност и предварително избрана цел, към които той се стреми.

За хегелианците решението на тоя въпрос винаги е било много усложнено и същевременно — най-лекото. Защото за тях развитието на литературата е само форма от саморазвитието на абсолютния дух и неговата целесъобразност е връщане на тоя дух към самия себе си. Много повече трудности с решаването на тоя проблем има съвременната материалистическа литературна история. Изправят се тия трудности и пред всички, които са се опитвали или ще се опитват да създадат и една единна методологическа основа за построяване на марксическа история на българската литература.

Защото тук очевидно става дума не за каквато и да е литературна история, а за литературна история, която се съобразява със съвременното равнище на марксическата наука и, от друга страна, без всякакво предубеждение изхожда от своеобразието на самия литературен процес. Това може да бъде само история, при която литературата се разглежда като една отворена, развиваща се система, и то не обикновена система, а система ценностна, т. е. система от естетически стойности, система, при която не само и не главно хронологическият, но и аксеологическият, оценъчен момент играе роля при класификацията, подбора, степенуването на явленията.[1] Това значи, че отделните литературни явления — писател, творба, литературна група, течение, период и т. н. — би трябвало да се разглеждат в техните взаимоотношения и вътрешна функционалност с оглед законите и изискванията на самата система, с оглед на нейните потребности и вътрешната ѝ логика.[2]

Тук в самия ход на мислите ни възникна едно понятие, на което задължително трябва да се спрем — категорията литературно-историческа логика. Това очевидно не е вече логиката на самия исторически процес, а по-друг вид логика, която носи в снет вид логиката на общия исторически развой, но не я копира. Всяка национална литературна история се сблъсква с проблема за съотношението между исторически и литературен процес, между художествен и общоисторически развой. Тук е и коренът на една от съществените разлики между литературната история и историческата наука.

---

[1] Историческият характер на самата категория „художественост“, както и на аксеологическия аспект в културния свят на новия човек (вж. С. С. Аверинцев. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетике. — В: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 383—384) ни най-малко не елиминират, а, напротив, още повече засилват необходимостта от включване на аксеологическия момент във всяка съвременна литературно-историческа постройка.

[2] Търсейки марксическо определение на тази система, Роберт Вайман например я определя като естетическа структура, която „трябва да бъде разглеждана не в себе си (an sich) или иманентно (werkimmanent), а като специфична обективизация на функцията, насочена навън: възникването и въздействието на система от специфични художествени структурни елементи може да бъде разбрано само във връзката на тяхната функция с обществената дейност на създателя на художественото произведение и на неговия консуматор“ (вж. R. Weimann. Literaturgeschichte und Mythologie. 1971, S. 324—341).

Боравейки с исторически явления и същевременно с непреходни стойности, литературната история е и същевременно не е история. Ако историческата наука се стреми да установи преди всичко това, което е било, то литературната история е дисциплина за живото, функционалното, онова от миналото, което присъствува в настоящето (Уелек). Оттук и известният спор, който един наш литератор в миналото патетично формулира в лозунга „Литературата не е селско гробище, а пантеон". Разбира се, метафорите са си метафори, а литературната история си е литературна история, тя не е пантеон, където безсмъртни покойници са изложени за вечни времена, а система от естетически ценности, динамични, подвижни, от които постоянно отделни елементи се задвижват, стават функционални за сметка на други, които остават на заден план.

Тук съм принуден да направя една уговорка — една от многото уговорки, с които е задължен всеки, който се занимава с тия проблеми. Трябва да призная, че с голямо неудобство употребявам такива термини като с и с т е м а, п р о ц е с и т. н.—термини, колкото естествени и насъщни за литературната наука, толкова и изпразнени в обикновената практика от реално съдържание. „Система", „процес" са понятия, превърнали се в притча „во езицех" под перото на звани и незвани автори, за да стигнем почти дотам, че днес се употребяват доста произволно и безсъдържателно. Не без основание Е. Н. Купреянова писа, че никъде не може да се намери що-годе приемливо определение на едно понятие като литературен процес: „В речниците на литературни термини понятието „литературен процес" просто отсъствува. Няма го и в „Литературните енциклопедии". А в учебните курсове по теория на литературата той в едни случаи също няма свое логическо определение (Г. Н. П о с п е л о в. Теория литературы. М., 1940), а в други се явява като „литературен процес на своето време", отъждествявайки се с понятието литературна борба именно на дадено, исторически затворено време и предполагайки многообразие на нейните форми (Л. И. Т и м о ф е е в. Основы теории литературы. М., 1971, с. 419), или пък се оказва синоним на понятието „закономерности на литературното развитие", т. е. на същия този процес, и по този начин се определя тафтологически, чрез себе си.

Тази толкова разноречива трактовка на една такава фундаментална литературоведческа категория фактически я превръща в методологическа фикция. Това се изразява във факта, че понятието литературен процес и неговите закономерности се разглеждат само в заключителните глави на споменатите курсове и по този начин механически се присъединяват към проанализираните преди това по-частни понятия „стил", „метод", „литературно направление" и „течение", докато логиката изисква обратното — дедукция на всички тези понятия из обединяващата ги категория литературен процес в зависимост от постулираните от нея методологически принципи."[1]

С други думи, стигнали сме почти до това днес да твърдим, че литературният процес е. . . литературен процес и да не можем често пъти да излезем от един подобен затворен кръг. Аз, разбира се, нито имам намерение, нито възможност да давам тук определение на понятието литературен процес. Но когато става дума за въпросите, които ни занимават, не мога да не отбележа, макар и най-общо, твърде големите трудности около тези понятия. От друга страна, и тъкмо във връзка с това трябва да изтъкна, че когато говоря за литературната история като система, имам пред вид не една формална, замръзнала цялост, а един непрестанно подвижен художествен терен

---

[1] Е. Н. К у п р е я н о в а. Историко-литературный процесс как научное понятие. — В: Историко-литературный процесс. Л., 1974, с. 6.

със сложна архитектоника на вътрешните движения, където постоянно възникват неподозирани връзки между отдалечени във времето факти, забравени елементи се оказват жизнени и функционални, за да дадат живот на нови естетически потребности и житейски нужди.

Така например, когато преди повече от десет години прочетох за пръв път известния и станал вече класически у нас исторически роман на Антон Дончев „Време разделно“, порази ме една близост, хрумна ми едно сравнение, което тогава ми се видя колкото парадоксално, толкова и необосновано. Стори ми се, че тая съвсем модерна творба на наш съвременник по своеобразен начин съживява и възражда, използува и асимилира една отдавнашна, непродуктивна вече белетристична традиция в нашата литература — друмевско-блъсковската, традицията на повествователните ужаси и на разтърсващите сюжетни факти от времето на първите плахи стъпки на нашата оригинална повест. Днес мога спокойно да кажа — а защо не. Ако националната литература е едно единство, то параметрите на тая цялост се определят от такива неочаквано и неподозирано възникващи близости, прехвърлени през времето мостове, събудени за нов живот отдавна заспали литературни форми и традиции, трансформирани стари тенденции и форми. Така например нашата литературна наука през последното десетилетие с основание и успех обърна внимание на трасформацията, която елинпелиновската традиция и елинпелиновското повествователно начало получиха в съвременната литература в творчеството на Радичков.[1]

Или ето още един вече съвсем безспорен пример: днес ние за Вазов, за неговата поетика и стилистика, за естетическата и идейна същност на делото му вероятно щяхме да знаем значително по-малко, ако не беше талевската трансформация на тази поетика от 50-те години на нашия век, ако не бяхме я видели преломена и трансформирана, същата и не тя, обогатена и осъвременена у автора на „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“. Така традицията свързва художествените стойности в система, създава възможности не само за възникване на нови стойности, но и придава нов смисъл, акценти и звучене на старите, давайки ни повод да ги видим и преценим в светлината на техните приемници и продължители. Тя ги тълкува и потвърждава като факт от националната художествена история, утвърждавайки и самата себе си като такава, т. е. като една постоянна жива и изменяща се цялост.

Да хване сложността на всички тези проблеми и движения е една от основните задачи на всяка литературна история. Именно поради това и развитието на литературата не може и не бива да бъде отъждествявано и изчерпвано с общественото развитие. Върху несъвпадението на тия два типа развитие и на тяхната вътрешна логика обърна внимание още Маркс в своя предговор към „Към критика на политическата икономия“, в оня известен пасаж, който казваше, „че що се отнася до изкуството, известно е, че определени периоди от неговото развитие не се намират в никакво съответствие с общото развитие на обществото, а следователно и с развитието на неговата материална основа, представляваща скелет на организацията му. Например гърците със съвременните народи. Също така и Шекспир.“[2] Следователно Маркс постави въпроса за несъответствието на понятието художествен и исторически процес. Пристъпвайки към методологическите проблеми на нашата литературна история, за нас никак не е безинтересно да видим своеобразието на постоянно променящото се отношение между тия две явления у нас, кон-

---

[1] Вж. Н. Георгиев. Превъплъщенията на Нане Вуте. — Септември, 1970, кн. 6.

[2] Маркс и Энгельс об искусстве. Т. I. М., 1957, с. 198.

кретното осъществяване на тази основна литературно-историческа общност в наши условия. Не е и не може да бъде лишен от подобни несъответствия и нашият литературен и граждански развой. Някои от тях са със значителни последици за естетическото и художествено развитие на страната ни. Характерен в това отношение е българският и балканският XIV в. Тогава началото на едно културно и духовно раздвижване на Балканите не съвпадна с един съответствуващ му исторически процес, а с разпадането на балканската феодална общност и с една дълбока социална и политическа криза. Защото тъкмо първите прояви на освобождаване на личността и на един подранил индивидуализъм, които навсякъде са били благодат и начало на велики културни, духовни и политически завоевания, тук се превръщат в горчив корен на национална и държавна гибел, подпомагайки разложението на държавата и обществото. Това е едно противоречие, доведено от историята до трагични последици, в които се крият зародишите на ред други несъответствия и диспропорции, превърнали се в своеобразие и съдба на нашата литература.

Както се вижда, споменатата опозиция, върху която е построен откритият от Маркс закон, е реално явление, явление, съпътствуващо художественото развитие на различни народи, имащо свои конкретни превъплъщения и трансформации в тяхната литературна история. Разкриването именно на такива и подобни превъплъщения е една от важните задачи на методологията и философията на една национална литературна история.

Разбира се, аз поставям тоя въпрос, без да мога да го разгледам по-обширно. Затова ще си позволя да мина към един друг проблем, очевидно свързан с него, но имащ доста определена самостоятелност. Това е въпросът за обема, съдържанието и своеобразието на понятието литературна граница в различните национални литературни истории.

Въпросът за границите между литературните явления във времето, за разчлененността и разчленяемостта на литературния процес на периоди, за т. нар. литературна периодизация, не е откъснат от проблема за границата на самите литературни явления помежду им, вътре в рамките на един период, т. е. за границата например между жанровете, между литературните течения и школи. По някой път разликата между литературните жанрове минава през границата на времето. Такъв характер имат например преходите от цикъл разкази към роман в миналото (у Йовков, Ал. Константинов), или от роман към цикъл разкази в настоящето (у Радичков, К. Калчев, Васил Попов). Този въпрос очевидно има съвсем конкретно значение и приложение, защото е свързан тясно с принципите на периодизацията, с начина на изграждане и концепиране на една национална литературна история.

Не бих казал, че нашата литературно-историческа наука е особено обременена от предварителни теоретически комплекси или традиции в това отношение. И това е една от добрите ѝ страни — по принципа всяко зло за добро. Първите български литературни изследователи не успяха да извършат синтез върху по-широк терен, да се обвържат с класификационните категории, характерни за европейския литературен процес. Те не пожелаха (и за това, както ще видим, имаха достатъчно основание) да подведат нашето литературно развитие по европейския терминологичен етикет. У тях няма да намерим литературната ни история, разделена на лъжекласицизъм, класицизъм, романтизъм, сантиментализъм, реализъм. И Ив. Д. Шишманов, и Боян Пенев, до известна степен и Арнаудов останаха чужди на склонността, характерна за съвременното литературознание, да се пренасят върху литературното развитие понятия, взети от развоя на други литератури или от историята на изкуството — като барок, маниеризъм, готика и т. н. Дали затова, че не бързаха с големи синтези, преди да е извършена предварителна

подготвителна работа и събиране на материала, или защото докосваха с верен усет на първоизследователи, на онези, при които непосредственият литературен живот не бе се превърнал още в литературна доктрина и схема — те проявиха поразителна толерантност към самобитността на българския литературен процес и не склониха да подведат нашата литература към чужди литературни образци.

Ето че постепенно ходът на мисли ни доведе до един от съществените аспекти на проблема — въпроса за приложимостта или неприложимостта на европейската естетическа конвенция към нашето развитие. Този въпрос е поставян, макар и косвено, по различни конкретни поводи. С него се сблъскахме преди петнадесет години, когато трябваше да определим своеобразието на нашия реализъм и да решим въпроса, има ли в нашата литература романтизъм и сантиментализъм и ако ги има, какъв характер имат те. По тоя повод бяха казани много и различни мнения и излишно е да ги повтарям тук. Заедно с това обаче не мога да не изтъкна убеждението си, че основната литературоведческа типология, представена ни от опита на западноевропейския литературен развой и създадена от западноевропейското литературознание, все по-често и по-често се сблъсква със сложността и своеобразието на нашите литературни явления.

Във връзка с това мисля, че много интересни наблюдения и истини за своеобразието на нашия литературен процес би ни дал опитът да бъде обобщен и осмислен той и в стадиални категории. Стадиалността не е ново понятие в литературната наука. Спонтанно и частично то е използувано многократно. Но по-широко бе експериментирано приложението му в литературната наука по времето на маризма и компрометирано от маристите при приложението му в езикознанието, за да бъде занемарено и окончателно забравено и от литературознанието. Може да намерим опити за приложението му или идеята за него у такива съветски литературоведи като Г. А. Гуковски и О. Фрейденберг, в последно време — в творчеството на познатия съветски литературовед Кожинов. Стадиалният принцип намери обаче най-широко и гъвкаво приложение в делото на Бахтин. Творчеството и на Достоевски, и на Рабле при него се разглеждат като възел, в който се преплитат, срещат и кръстосват крупни творческо изобразителни принципи, свързани с цели стадии от развитието на изкуството на словото. Нещо повече, Бахтин очевидно предпочита и избира такива автори, поддавайки се на вродената си склонност да търси и следва голямата драма, конфликта, и колизията на литературни форми и идеите върху сцената на крупни периоди и в света на големи творчески личности.

Работата е обаче в това, че стадиалността като гледна точка на една литературно-историческа перспектива може да бъде твърде функционална и в литератури като нашата и особено плодотворна за техния литературно-исторически синтез. Защото е освободена от литературоведческа нормативност. Тя изследва формите на художественото развитие и движение, съобразявайки се с по-съществени естетически явления като преломите в естетическото съзнание, промените, които настъпват в динамиката на литературния процес. Литературоведческите изследвания, свързани с нея днес, са не само и просто една тематична линия или дори една специална методика на изследване, а цяла една насока на съвременното литературознание, даваща ни по-цялостна линия на литературния развой на един народ или група народи. В литератури като южнославянските например, в които европейската и евроцентричната естетическа конвенция невинаги е приложима, често пъти по-целесъобразно е използуването и на стадиален принцип. Във всеки случай някои стадиални преломи са твърде реални и важни и литера-

турната ни история и литературната ни периодизация не могат да не се съобразят с това. Въпросът е, как да ги съчетаят с други класификационни принципи, доколкото ги има, и върху кои основни принципи да се изгради периодизацията на нашата литература. Най-малкото и най-общото, с което стадиално-типологическият принцип може да подпомогне съвременната литературно-историческа наука при обобщаване на литературния процес, е да ѝ осигурява една масивна естетико-историческа основа, върху чийто релеф да бъде нанесен по-конкретният литературно-исторически профил на тоя процес. Заедно с това той я освобождава от неудобствата на класическото литературознание да търси с доведена до педантична крайност пунктуалност литературните граници и ѝ дава представата за тях и като за един процес, свързан с определен преход.

Една подобна стадиална граница от рода на тия, за които говорим, е например преходът от фолклорно към литературно-естетическо съзнание, който се извършва у нас през XVII и XVIII в. Това е твърде сложен процес, развиващ се върху широк терен (обхваща и литературата, и фолклора, засяга народопсихология, национално съзнание и т. н.). Занимавал съм се с него обстойно другаде, за да си позволя тук да го засегна само между другото.[1] Това е в същност промяна, свързана с промяната на естетическото поданство на нашия народ. Промяна, при която става изменение първо на ролята и мястото на изкуството на словото в живота на народа, изменят се динамиката на художествения процес, онтологическият статут на художествената творба, начините на съществуване на самото произведение, начините му на контакт с неговия консуматор и т. н., и т. н. Съвсем различни форми на социално битие и естетическа „консумация“ има например художествената творба преди и след тоя процес. И средновековната литературна творба, и старобългарската, и среднобългарската книга например съществуват чрез вариантите си. За да съществуват те, трябва да се повтарят (книгата да се преписва, а песента — да се пее), а повтаряйки се, те се изменят. Върху съвсем друг принцип е изградено съществуването, консумирането на литературната творба. И нейното възникване е важен прелом, който се извършва през тоя период, включвайки и синтезирайки различни процеси.

Това са все промени реални и съществени, различия сериозни и дълбоки и те трябва да привличат вниманието на литературната история. Тяхното изследване по мое убеждение разкрива дълбоки възможности за откроряване своеобразието на нашия литературен процес, а следователно предлага и ред целесъобразни принципи за построяване на една национална литературна история. При изследването именно на тези проблеми и на тъкмо тази стадиална граница се очертава и една твърде съществена особеност на нашия литературен развой, имаща пряко отношение към въпроса за периодизацията на литературата например — оказва се, че във фолклора по това време започват редица литературни процеси, а други по-съществени фолклорни процеси биват онаследени от нововъзникналата литература и завършени в нея по-късно. В недрата на фолклора от това време нашият естетически развой изживя етапи и явления, които други народи с по-друг развой са изживели в литературата. Така във фолклора ни можем да намерим процеси и явления, чието място според европейския норматив е в литературата и които обективно в нашата литература липсват. Оказва се обаче, че в естетическия ни развой съществуват. Без отчитането на това нашият литературен развой изглежда „редуциран“, „съкратен“, „сгъстен“, „закъсняло-ускорен“ и т. н. А обек-

---

[1] Вж. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 15, 41, 134—165, 178—208.

тивно той е ощетен, защото се разглежда не според своите закони и закономерности, а от една друга, привнесена отвън гледна точка. В това е например основният недостатък на много интересната концепция на Гачев за закъснялото ускорено развитие. Тя в същност приписва на нашата литература привнесена отвън развойна логика. Защото ако нейното развитие е закъсняло и ускорено, то може да бъде такова само спрямо някой друг раздвоен модел, намиращ се извън нея като цел, която тя трябва да достигне — в случая европейския, който се взема за еталон на развитие. Това е една концепция, която иска да ни обясни реални отличителности на нашия литературен развой, взимайки за негова цел и еталон друг литературен развой.

В доказателство на горния ред от мисли ще приведа една твърде важна отличителност на нашия и не само нашия, а изобщо на южнославянския литературен развой. Става дума за един обективен факт, който, струва ми се, си остава и до ден днешен недооценен и неосмислен в южнославянското литературознание. Той се състои в това, че ако разгледаме възникването на нашата литература, както и на съседните ни литератури като поява на едно ново изкуство на словото, ще се окаже, че те в същност започват с върхове. Това значи, че те нямат, така да се каже, свои естетически предпланини, „преходни била“ и „седловини“ в литературния развой. Те започват със стръмни върхове, които като че ли изникват от нищо.

Какви са литературно-историческите факти по тоя въпрос?

Тук се налага да видим фактите от нашата литературна история в сравнителен план, съпоставени с твърде богатия в това отношение южнославянски материал, за да се открояят закономерностите по-очевидно. А ето какви са те. Винаги ми е правило впечатление, че в продължение на по-малко от петдесет години — от началото на века, от 1800-ата година, когато в словенското с. Върба се ражда Прешерн, до 1848 г., когато в Калофер се появява на бял свят първородният син на местния даскал Ботьо и първенецът на българската поезия Христо Ботев — на славянския Юг се раждат и работят четирима гениални поети. Това са словенецът Франце Прешерн — гениален поет-романтик, наричан южнославянски Пушкин; това е черногорецът Петър Петрович Негош, хърватинът Иван Мажуранич и българинът Христо Ботев. Преди Прешерн в словенската литература има само един по-значителен поет — Валентин Водник. Но гениалният автор на „Сонетен венец“ и „Кръщение при Савица“ трудно може да бъде изведен от своя предшественик. Пред Негош в родната му поезия стоят само двама стихотворци: славяносербският поет Лукиян Мушицки и необузданият предромантик Сима Милотинович Сарайлия. Какво имаше преди Ботев в нашата поезия, е добре известно. По-иначе стоят нещата може би само при Иван Мажуранич. Той синтезира в поезията си нещо от опита на дубровнишко-далматинската поезия, явяваща се за него и съвременниците му един класически хинтерланд. Но тя е отдалечена от тях с един период от повече от 200 години. Иначе преди Мажуранич и неговите съвременници Петър Прерадович и Станко Враз също стои една малка естетическа пустиня.

Това, разбира се, не значи и не може да значи, че тези поети не са свързани с авторите и явленията преди тях: че Прешерн не е задължен на Водник, че Негош не се е влиял от своя учител Сарайлия, или че за Ботев са без значение поетичните опити преди него или по негово време на Раковски, Найден Геров и Петко Славейков. Разбира се, че не! Тук става дума за нещо по-друго — за това, че тези четирима големи поети естетически са неимоверно далеч от своите непосредни предшественици, до които са така близко иначе исторически, по време; че от тази гледна точка, по законите на тази литера-

турно-историческа оптика те не са дошли в резултат на плавен и последователен развой.

Вече в средата на миналия век Сент Бьов се оплакваше, или ако искате, разсъждаваше не без известна носталгична нотка в познатата му статия „Що е това класикът?“ върху обстоятелството, че до XVIII в. във френската литература няма големи творци. „У нас, във Франция — пишеше той, — нямаме велик класик до времето на Людовиг XIV, на нас са ни липсвали дантевци и шекспировци, тези изконни авторитети, към които рано или късно се връщат в години на духовно разкрепостяване. У нас е имало само намеци за велики поети. Такъв е един Матюрен Рене, такъв е и Рабле. На тях не им достига идеал, страстност и сериозност, а без това няма велики писатели.“[1] И така един литературно-исторически релеф, който познава своите предпланини, възвишения, които подготвят големите върхове, водят към тях — това е френската литература. И друг път на литературно развитие, който започва направо с върхове. На френската литература е трябвало три века от началото ѝ като изкуство на словото, за да достигне, мерено с нейните собствени мащаби, до свои върхове. По тоя път тя има и своя Рабле, и своя Рене. На българската литература за това са били достатъчно само няколко десетилетия. Но очевидно е, че тук може да става дума само за два различни модела на развитие и тая разлика ние обясняваме и обикновено затваряме в познатата формула „закъсняло ускорено развитие“. В тая формула ние, както казах, взимаме един модел — евроцентричния, за еталон, а другия — нашия — за негов редуциран вариант. Но няма ли тук една измама на литературно-историческото зрение? Не се ли заблуждаваме, отказвайки се да търсим другаде обяснение за тоя парадокс, посягайки услужливо към формулата на Гачев? Нас като че ли не ни идва на ум, че това, за което говорим, е само част от пътя — последната му част, началото и средата на който път са невидими от зрителния ъгъл, от който ги гледаме, с традиционната литературно-историческа оптика, на която сме привикнали. Тук в същност имаме литературно развитие от айсбергов тип, ако ми бъде позволена една метафора, защото в случая на повърхността се подават само върховете, а техният масив е дълбоко под безкрайните води на народното изкуство на словото. Той се корени върху онези процеси, за които вече стана дума.

В същност някои прояви на тая особеност са правили впечатление и на други автори в литературоведческата ни книжнина. Изправен пред пресния гроб на народния поет, Иван Д. Шишманов се питаше многозначително на първата годишнина от смъртта на Вазов в известната си статия „Българският poeta laureatus Иван Вазов (1850—1921)“: „Как е възможен изобщо феноменът Вазов? Защото на пръв поглед се касае почти за едно чудо. Как се обяснява наистина, че само четиридесет (по-точно четиридесет и четири) години след появата на първата българска печатна книга (1806) малкият народ можа да роди един поет, способен да извика с големия си роман „Под игото“, преведен след 1890 г. на почти всички културни езици, високата оценка на такъв един критик, какъвто бе англичанинът Едмунд Грос. Нашето удовлетворение обаче — продължава Шишманов — се покачва, когато помислим, че първият книжовен паметник, с който изобщо се начева българското духовно възраждане, наивната и безкритична история на атонския монах Паисий, пропита с горещ патриотизъм и разпространявана десетилетия между народа като ръкопис — се появява едва към края на XVIII в. (1762), само

---

[1] Ш. Сент Бёв. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970, с.519—520.

осемдесет и осем години преди раждането на Вазов."[1] Както личи, феноменът не е новооткрит, наша е само методиката за неговото ясно откроyване и за неговото обяснение. Защото неговото „улавяне" в един литературноизследователски обектив е възможно при по-друга литературноисторическа оптика и преди всичко при една сравнителна перспектива и дълбочина на литературно-историческия поглед: но преди всичко и при определена селективност на тоя поглед, т. е. при задължително разграничаване литературния от естетическия развой, книжнината от художественото явление, изкуството на словото от културно-историческия феномен.

Тук възниква един резонен апостроф: та нима всички големи творци винаги и навсякъде не са били една фрапираща неочакваност, една ослепителна изненада, един скок от нищото? Геният, това чудо в сферата на човешкия дух, нали всякога е било явление непредвидено, предизвикателно, провокативно. Нима не са една такава неочакваност и Данте и Гьоте, и Пушкин и Шекспир! Разбира се, че е така, но очевидно е, струва ми се, за да не се нуждае от допълнителни обяснения, че тук става дума за различен вид скокове и придвижване на естетическото развитие, за явления от различен порядък. Да вземем например Шекспир. Може да се каже, както и неведнъж е казвано, че и Шекспир изглежда изолиран и уникален в сравнение със своето обкръжение, с предшествениците си. Уникален, разбира се, но не и изолиран. Това знаеха още най-добрите между позитивистите, когато формулираха и отстояваха принципа за приемствеността в литературата. Още в началото на своята философия на изкуството Иполит Тен писа: „. . .Около Шекспир, който на пръв поглед изглежда като чудо, капнало от небето, като астролид, паднал от границите на друг свят, ние намираме десетина отлични драматургически писатели: Уебстър, Форд, Месинджър, Марлоу, Бен Джонсън, Флетчър и Бомонт, които са писали със същия стил и със същия дух като него. Техните драматични произведения носят върху си същите характерни черти; там ще намерите същите диви и ужасни лица, същите кървави и неочаквани развръзки, същите бързи и необуздани страсти, същия безреден, странен, рязък и заедно с това разпокъсан стил, същия отличен поетичен усет към селската природа и пейзажа. . ."[2]

И така, оказва се, че самата категория приемственост — една толкова важна за литературната история категория — при нашите условия изисква по-друга апаратура на изследване в сравнение с „класическите", защото се проявява по по-друг начин, разкрива се на различни равнища, прекосява и преодолява често твърде различен род естетически и културно-исторически граници. За да открием основите на Шекспировото дело, достатъчно е да останем предимно в рамките на неговата собствена литературна традиция. За да сторим това за ред наши творби, трябва да прекрачим една граница, която е прието да се смята качествена: границата между писано и неписано изкуство на словото. Това важи например не само за Ботев, който очевидно излезе от фолклора, за да се надмогне над него и да го преодолее. Това важи и за редица негови по-малозначителни съвременници. Васил Друмев и Илия Рашков Блъсков например съвсем не са творци от Шекспиров формат. И не за това може да става дума тук. Въпросът е в това, че за да обясним Шекспир с цялата суровост на сюжетите му, с кръвожадността на отношенията между героите и с дълбочината на

---

[1] Ив. Шишманов. Избрани съчинения. Т. II. С., 1966, с. 320.
[2] Иполит Тен. Филисофия на изкуството. С., с. 4 и 5.

страстите, трябва да прибегнем до неговите съвременници и предшественици. За да обясним целия сюжетно-тематичен реквизит и на Блъсков, и на белетриста Друмев — т. е. всички добре познати ни ужаси, кръвопролития, грабежи на живи хора, кражба на деца и на девойки, жестокостта на кръвния данък и т. н., — трябва да прекрачим границата между литературата и фолклора и да стигнем до фолклорната балада, в която целият тоя исторически материал е получил преди това своята художествена обработка, превърнат в сюжет, тематика и образност, свързан е с определен стилистично-повествователен реквизит. Без тая връзка на Друмевата и Блъсковата белетристика ние не бихме могли да разберем защо техни повести са начало на оригиналната българска белетристика, както ги нарече Боян Пенев. Без едно подобно обяснение те наистина си биха останали само един етап, последен етап от процеса на литературното побългаряване, при който се побългаряват не само имена, факти или отделни сюжетни елементи, а цели жанрови структури. Само преминаването от другата страна на демаркационната граница „литература — фолклор“ през XVII и XVIII в. (които в същност са само две форми на едно и също изкуство на словото) може да ни обясни съдържанието и националното значение на тия повести, мястото им в нашето естетическо развитие.

Така че, както виждаме, липсата на необходимата литературно-историческа оптика ни изправя пред ред обикновено подминавани явления, които се превръщат в абсурди на нашата литературна история, пред парадокси, които няма как да обясним, а които не може да се правим вече, че не забелязваме. И отношението между фолклор и литература, за което говорим, не е обикновено отношение, от рода на тези, които съществуват между тях в продължение на цялото развитие на тези две форми на изкуството на словото. Това е съвсем конкретен и определен исторически и типологически момент, който трябва и конкретно да бъде изследван. Той съществува и при други литератури, но очевидно у тях няма същото значение. Така например едва ли би могъл преходът, за който говорим, да бъде сравнен с прехода от фолклор към литература във френската литература, който се извършва в т. нар. „шансон де жест“ — дори макар само поради това (разбира се, не само поради това), че шансон де жест е куртуазен епос, а баладното течение в българския и южнославянския фолклор носи съвсем определено деепизиращо и дегероизиращо начало. Разбира се, тоя преход явно съществува и при други литератури със същата функция, която има и при нас, и това са преди всичко някои южнославянски и балкански, а оказва се съвсем неочаквано и някои скандинавски литератури.

Що се отнася до скандинавските литератури, заслужава внимание фактът, че в две свои статии, публикувани преди по-малко от една година, известният съветски скандинавист М. И. Стеблин-Каменски обърна внимание на особеното място на баладата в скандинавския художествен развой — поразително сходно с това на баладното течение у нас. „По този начин — писа той в статията си „Баладата в Скандинавия и произходът на баладата“ в сборника „Philologica“, посветен на паметта на акад. Жирмунски — това е цяла огромна епоха в историята на скандинавските литератури и макар че баладата е устна поезия, тя е в същност най-важното в миналото на тези литератури дотолкова, доколкото писмената литература е била чак до ново време твърде бедна във всички скандинавски литератури. . .“ Както личи, макар цитираният автор да си пробива път сред някои противоречия, очевидно е, че фактите го водят към един развоен модел, близък до нашия.[1] По-нататък

---

[1] Вж. Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 134—165.

той ще нюансира мисълта: „Очевидно именно поради това, че баладата е имала такова широко разпространение, литературното развитие през Средновековието е било най-съществено тъкмо в баладата. Баладата е била, така да се каже, генерална линия на литературното развитие. . . В баладата се преодолява синкретичната правда и се развива художествената правда, осъзнато образно обобщение на фактите от действителността. Следователно баладата — това е начален етап от развитието на реалистичната литература на новото време.“[1]

Струва ми се, че едно по-подробно и по-обстойно сравнение на балканския със скандинавския естетически развой в по-ново време ще ни сблъска с редица показателни аналогии и развойни прилики, за да ни доведе до извода, че в Европа съществува тип на художествено развитие, различен от евроцентричния, че „евроцентризмът“ е характерен само за някои народи на Западна Европа, докато другият е присъщ тъкмо на народи, намиращи се на географската периферия на континента и необременени от евроцентричната естетическа конвенция. Докато някои европейски народи минават към ново изкуство, търсейки образци, опора и импулс за развитие в античността, то други народи и литературни региони, необременени и неподкрепени от един подобен културен контакт (както е например при скандинавските литератури) или познаващи тоя контакт само косвено — чрез късния ѝ, византийски вариант (както е при нас), са потърсили и намерили адекватни форми и образци за опора и импулс в собственото си естетическо развитие на късния си фолклор и в него и чрез него са изживели процеси, характерни за литературния развой при други народи.

Новата българска литература обаче — и бих желал това тук особено да подчертая — възниква в резултат на не една единствена развойна линия. Художественото развитие, довело ни до значителните явления в нашето изкуство на словото през XIX и XX в., има полигенетичен характер. То върви по няколко насоки и резултатите му са синтез от развитието на няколко линии. С вниманието, което си позволих да отделя тук на прехода от фолклор към литература, искам само да подчертая една от тези линии — според мен най-самобитната. Това обаче съвсем не може да елиминира другите пътища и насоки на развитие, по които нашият естетически развой достига до новата ни литература. Тук трябва подробно и скрупульозно да се изследва ролята на старата българска литература, на византийската литературна традиция и т. н. Тези въпроси, разбира се, стоят настрана от нашето внимание в случая.

Затова тук ще се спра на един друг проблем: за отношението между литературен процес и литературен живот в нашето художествено развитие. Носи ли това отношение при нашите условия известно своеобразие и може ли неговото изследване да ни каже нещо за спецификата на нашата литература? И тук проучването и теоретико-историческият анализ на фактите трябва да върви преди предварителните предубедени решения. Групировките, които срещаме в литературния живот у нас, често не съвпадат с формациите на литературния процес, с неговите тенденции. Естествено това отношение никъде не е идеално. Но при нас в някои случаи то може да подведе литературния изследовател да вземе видимостта за същност на явлението. Известно е, че въпросът за видимостта и за същността на литературните явления е твърде сложен проблем. Всяка национална литература има своя феноменологична отличителност, своя фено-

---

[1] М. И. Стеблин-Каменский. Баллада в Скандинавии и происхождение баллады (Заметки в полях). — Philologica, Л., 1973, с. 367.

менология на литературния процес. У нас често и по своеобразен начин под един и същи литературен етикет се проявяват противоречиви литературни тенденции и творчески стойности. И, обратно, носители на едни и същи или сродни литературни тенденции се осъзнават като врагове и се оказват в различни литературни „групи“. Да вземем например Вазов и Захари Стоянов. Това са двама житейски и политически, а това значи при нашите условия и литературни врагове. Спорили са помежду си политически, но са си отправяли и люти литературни обвинения. Това пречи като че ли на литературния историк да ги види и постави в една и съща формация на литературния процес. Обикновено за нас те си остават само най-големите ни писатели от 80-те години на миналия век, които съществуват успоредно във времето, а не във функционална зависимост. Но по тоя начин и самото това понятие „80-те години на миналия век“ си остава само едно хронологическо обозначение, а не жив, изпълнен с движения, динамика и противоречия литературно-исторически период. А от мъртво хронологично време в динамично литературно-историческа категория това десетилетие би могло да се превърне, ако се види и покаже как тези двама писатели изпълняват — при всичките си лични вражди и крамоли — едни и същи или сродни задачи на националния художествен развой, удовлетворяват близки потребности на литературния процес. Първа М. Цанева по-определено обърна внимание върху литературно-историческата връзка помежду им.[1] В същност те и двамата извършват огромна художествена работа по подготовката на българската проза за овладяване на художествения тип и характер като път към овладяване на човешкия образ в неговото конкретно историческо многообразие. Те са в същност онези, които разчистват и овладяват за българската белетристика този необходим предварителен терен — типажно характерологичното изграждане на човешкия образ. Преди да бъде и за да бъде индивидуална съдба и социално битие, художественият образ трябва да бъде тип и характер. Всяка национална литература, нещо повече, всяко изкуство постига това по своему и за себе си. Да си спомним ролята на типажа например във филмите на Айзенщайн (в „Броненосецът „Потьомкин“) или в ранните неми филми на Чаплин, своеобразната му функция, върху която се крепи много от цялото на кинокартината, и ще видим как младото изкуство на филма овладява тогава типажно характерологичния подстъп към сложността на човешкия образ. Същото постига за себе си и нашата проза във Вазовите „Чичовци“ например и в „Записките“ на Захари Стоянов, които тъкмо за това са значителни творби в нашето художествено развитие, защото самостоятелно решават споменатите важни проблеми от поетиката на българската художествена проза.

Тоя пример засяга историческата поетика на литературата ни. Но той може да бъде разпространен и в друга насока. Тъкмо „Под игото“ на Вазов и „Записките“ на Захари Стоянов наред с това отговарят на съществени потребности, свързани и с утвърждаване на нашето национално съзнание и самосъзнание. Те решават въпроси не само на националната поетика, но и на националната философия и самосъзнание, на народопсихологията ни. В тоя смисъл в историята на нацията и на националния ни живот и двете книги играят една неповторима роля, в която се взаимодопълват и взаимоподкрепят и в която са незаменими от нищо. Тая роля може да бъде сравнена — за да бъде оценена по-точно — с ролята и мястото на големите национални епопеи на Алоис Ирасек и Хенрих Сенкевич в чешката и полската литература през втората половина на миналия век, когато техните народи изживяват етап на

---

[1] Вж. М. Цанева. По страниците на „Под игото“. С., 1976, с. 34—35.

развитие, сходен с нашия. И едно от своеобразията на нашия литературен живот, струва ми се, е, че тия важни естетически и народопсихологически задачи нашата литература решава като че ли независимо от литературните групировки и участието на отделните автори в тях, покрай тях и извън тях, което само по себе си говори вече за една друга структура и организация на литературния живот и на художествения процес. Разбира се, случаи на подобно несъвпадение могат да бъдат открити и в други литератури. Но въпросът е, доколко при литература като нашата те се превръщат в нейна характерна отличителност, в част от нейната съдба.

Този така бегло засегнат въпрос е твърде важен, защото той ни отвежда в преддверието на големия проблем за литературните течения, направления и групировки — въпрос основен във всяка национална литературна история. Него, разбира се, аз тук не бих могъл дори да засегна, но не мога да не обърна внимание върху необходимостта да се върнем отново към решението на такива въпроси като например, какво съдържание влагаме днес ние в понятието български символизъм; или какво е основанието ни да говорим за литературен индивидуализъм в нашата литература и т. н., и т. н.

Към проблемите на литературния живот и неговите превращения спада и друг един неразработен въпрос: за писателския тип през дадена литературна епоха и за смяната на тоя тип в една национална литература. Категорията „писателски тип“ е твърде важна (но за съжаление занемарена от изследователи и теоретици) като възел, в който се преплитат проблемите на литературното съзнание и самосъзнание, открояват се съотношенията между индивидуално и типологично, между вариантно и инвариантно в литературния процес, между исторически и литературен процес и т. н. Тя има пряко отношение към такива важни проблеми като своеобразието на художествената фикция, на поетичната условност в дадена национална литература, като проблема за формите и степените на писателската „заангажираност“, за дистанцията на писателя от материала му или за потопяването му в тоя материал и т. н., и т. н. Това са важни въпроси на един литературен развой, които се нуждаят от синтез във всяка национална литературна история, и проблемът за типа на писателя е един от тези, който предлага най-много възможности за тяхната типологизация и обобщаване. Съвкупността от тези въпроси в същност синтезира образа на писателя на една епоха, на един или друг период. У нас те не са разработвани основно, въпреки че се споменават у някои наши автори. По-определено напоследък ги постави върху руски материал от епохата на Петър I съветският литературовед А. Панченко.[1]

Ако отнесем тези проблеми към различни периоди от нашата литература, натъкваме се на факти, даващи възможност за интересни обобщения. Любопитно е например, че в средновековна България в периода на най-голям литературен разцвет в старата литература се формира тип на писател, който е в една или друга степен и държавен деец. В този характерен за старобългарската литература период писателят по принцип е свързан с държавата, с нейните потребности. Неговата дейност е част от нейната. Примерите мисля, че са излишни. Това, разбира се, говори не само за писателския тип на онова време, но и за средновековната българска държава от тоя период като организатор на литературен живот и културно строителство. Може би тъкмо затова пък по-късно, когато връзката между държавата и литературния живот бива разкъсана, с такава сила на отрицанието идва бунтът на всички

---

[1] А. М. Панченко. О смене писательского типа в Петровскую эпоху. — В: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974, с. 112—128.

отклонения от верската и литературна ортодоксия. Може би тъкмо това историческо своеобразие от първите стъпки на българската литература през IX, X и XI в. ще ни обясни и някои крайности на отрицанието и дуализма на богомилството, дошло като реакция.

Тези и подобни особености определят ролята и мястото на писателя в историческия процес, отношението между писателско дело и лично човешко битие, отношението между лична съдба и творческа участ, някои особености от биографията на писателя и т. н.

Своеобразно място определи на писателя художественото и историческото развитие на нашата литература и в по-ново време. Това сливане на твореца със съдбите и борбите на народа, за което нееднократно сме говорили, е естетическо явление, което трябва специално и многостранно да бъде изследвано. То е особеност на нашия развой. В тази особеност се крият и силните, и слабите страни на тоя развой. Почти всички по-значителни български писатели са преки участници в обществения живот на своя народ, борци за неговото непосредно изменение. На изкуството си те гледат като на част от тая дейност. Уреждането на народната съдба, оправянето и реденето на народните работи е една от първите задачи и признания и заедно с това — най-сигурната квалификация не само на нашия, но и на балканския интелигент. Тук примерите също са толкова изобилни и характерни, че са излишни. А изключенията идват само за да подчертаят основния принцип. Няма да говоря нито за Раковски, нито за Ботев, Каравелов или Петко Славейков. Няма да споменавам съдбата на Вапцаров или Гео Милев от по-ново време. Ако разгърнем това наблюдение в по-широк южнославянски план, ще констатираме, че двама от четиримата гениални южнославянски поети на миналия век, за които стана преди малко дума, са държавни глави на своите малки народи, а третият — Ботев, е негов политически и духовен вожд. Всичко това от обикновено общо място в нашите пренаситени с публицистичен патос литературоведчески съчинения трябва да се превърне в характерна особеност на нашия естетически развой, която да бъде обяснена и поставена в необходимия теоретичен план. Тогава ще стане ясно например, че нашият реализъм не познава дистанцията на твореца от изобразявания материал в този смисъл, в който го познава изкуството на реализма другаде. Един Балзак или един Флобер например (същият този Флобер, който мечтаеше да създаде произведение, което ще се крепи отвътре, от само себе си, без да има нужда от опорна точка отвън) живееха в действителност, твърде сложна и динамична, диференцирана до такава степен, че от своята писмена маса те имаха чувството, че животът се движи около тях без тях по своите закони, че други го редят, а те само го съзерцават и отразяват. И чрез словото го овладяват и преодоляват. Техните български съвременници или по-млади колеги пък имаха гордото и понякога наивно съзнание, че те редят и преобразуват света, че те определят хода на живота и историята. Тяхната победа или тяхното поражение можеха да бъдат само исторически. Победата на първите в тяхното надмогване над живота чрез словото можеше да бъде само от артистичен порядък: те не апелираха към никого, не се стремяха да уредят непосредно каквото и да е било; те бяха отново като средновековните артисти пришълци на голямата трапеза на живота, негови странични наблюдатели. Най-голямата им радост в тоя живот, най-голямото участие в него и единствената им победа бе да го овладеят чрез словото. И толкоз. Ако надигнеха понякога глас с надежда за нещо конкретно, което може да се оправи в живота, то бе само в отделни случаи на фрапираща несправедливост, като например Зола при делото срещу Драйфус. Големите въпроси на народната съдба и на народния живот бяха извън обсега на тяхната практическа дей-

ност, на непосредните им практически усилия и интереси. Известният английски критик Хаскет Пирсън писа в познатата му книга за Дикенс, тълкувайки отношението на Карлейл, на добрия, безпогрешен стар ценител на прекрасното Карлейл към художниците от неговото собствено време: „. . .Карлейл с раздразнение нарича художниците от рода на Дикенс и Текерей въжеиграчи, а не жреци. А тъй като пророка в Англия винаги вземат сериозно, то към художника съответно се отнасят с недоверие. — Ако пророкът стои на единия полюс, то художникът се намира на противоположния.“[1] Без да е романтик, на майстора на словото, на художника у нас винаги или поне много често се е налагало да бъде и жрец (Раковски), и пророк, и народен водач (Ботев, Каравелов), и народен учител (Петко Славейков). Художници на словото, те са били и труженици, и мъченици, и ентусиасти — и във всички случаи задължително и хора на делото. Всичко това внася своеобразно отношение и дава своеобразна пропорция на съотношенията между естетично и извънестетично, между интензивността на художествената фикция и вярата в митологическата сила на художественото слово извън литературата, определя своеобразен социален статут на самата литература в историческия живот на нацията, статут, който засяга вече самата естетическа същност на тази литература, историческата ѝ съдба като естетическо явление.

И може би тъкмо тук му е мястото да поставя въпроса, с който може би трябваше да започна: каква трябва да бъде бъдещата история на българската литература, оная история, която още не сме написали и от която се нуждаем като от насъщния. Въпрос колкото теоретико-методологичен, толкова и практически. Защото работата не е само в това, каква трябва да бъде тази история, но и каква може да бъде.

Сред безкрайното многообразие на литературно-исторически построения и опити има, погледнато в идеален вид, два типа литературно-исторически обобщения. Или, по-просто казано, досегашната практика ни предоставя опита на два вида литературно-исторически синтез. Едната е история на литературния живот. Това е оня тип литературно-историческо изследване, което опитът на европейския позитивизъм утвърди през XIX в., а френската литературна практика разви и наложи в цяло течение, запазвайки обаче в себе си и за себе си и една резерва за всичко онова, което при този тип литературни синтези остава извън вниманието ни. Тази резерва се съдържа в самото обозначение на този тип литературни истории — histoir de la vie litteraire. Те бяха наречени така със съзнание, че извън „литературния живот“ съществуват още и други литературни феномени, оставащи необхванати и неуловими при този род синтези.

Историята на литературния живот изследва литературата като особена система на обществени прояви, неразделно свързана с появата, рецепцията,[2] обществения успех или неуспех на основните литературни феномени — творбата и твореца. Тя се интересува от всички огнища и средища на литературния живот през дадена епоха — списания, вестници, литературни групи, школи — и от тяхната дейност, изразена в литературни спорове, манифести, дискусии, литературни конфронтации, вражди и приятелства, отблъсквания и привличания, скандали и крамоли. И естествено — от литературните резултати на тази дейност. В зависимост от личния си вкус, школовка и идейни

---

[1] Х. Пирсон. Дикенс. М., 1973, с. 277.

[2] Напоследък особено се засили тенденцията историята на литературата да бъде изследвана като история на рецепцията на литературния феномен. Характерна в това отношение е книгата на H. R. Lauss. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970.

склонности авторите на този тип литературни истории свързват всички тези явления в различна степен със социалния, политическия и идейния живот на дадена епоха.

Този вид история е най-популярен и разпространен, защото носи в себе си един достъпен еклектичен синтез на отделни моменти и страни от неизчерпаемия феномен литература с подчертано предпочитание към културно-историческия аспект. Тоя вид литературна история получи широко разпространение и даде своите блестящи образци в европейската литературна история в такива книги като известната „История на френската литература" на Лансон и др. Най-добрите представители на тоя начин на литературно-исторически синтез, като например италианеца Франциско де Сантис или сърбина Йован Скерлич, се стремяха и успяваха да видят идейните и класови противоречия на обществото, достигайки, от друга страна, в известни случаи и до съзнанието за литературния процес като явление, относително самостоятелно от обществения, от литературния живот и бит. В духа на най-добрите традиции на този начин на писане е замислена и осъществена в по-голямата си част и литературната история на Боян Пенев.

Друг е въпросът, защо нашата литературоведческа практика от близо стогодишното съществуване на родната литературно-историческа наука не даде класически образци на литературни истории от този тип. (Известно е например, че това, което наричаме „История на българската литература" от Боян Пенев, в същност е преди всичко издадени посмъртно негови университетски лекции, които ние третираме и използуваме като литературна история по липсата на по-добри съчинения от този род.) Може би и причината или една от причините тук се крие в някакво своеобразие между отношението на това, което други наричат литературен живот, с литературния процес. Така или иначе тук не може да не отбележа, че каквито и да са причините на този факт, едно подобно обстоятелство затруднява задачата, пред която се намираме. Ние трябва да пристъпим към написването на една литературна история, която, ако искаме тя да бъде на равнището на съвременното литературознание, трябва да надхвърля рамките и възможностите на историята на литературния живот, без да имаме в литературния си опит образци от последната. Разбира се, тук съвременното ни марксическо литературознание на първо място трябва да използува опита на редица наши литературни историци-марксисти, работещи в областта на литературната ни история, като Г. Бакалов, Т. Павлов, П. Зарев, Г. Цанев, П. Динеков, Ст. Каролев, П. Пондев и др. В тоя смисъл тепърва предстои да бъде оценен и използуван опитът на П. Зарев и неговата „Панорама на българската литература" и на Г. Цанев в „Страници от историята на българската литература" като основа за един литературно-исторически синтез. „Български фолклор" на Петър Динеков също съдържа редица принципни постановки, които може и трябва да послужат като отправна точка за един подобен синтез.

Въпреки това при общото състояние на литературно-историческата ни наука явно е, че и тук трябва, така да се каже, в известна степен и в известен смисъл да прескачаме етапи на развитие. Или може би не бива или не можем да ги прескочим? Или може би бъдещата история на българската литература, която трябва и можем да напишем, може да бъде само история на литературния живот у нас? Това е въпрос, на който не бих могъл тук да отговоря, но той е и въпрос, който не бих могъл да отмина. В един подобен разговор той се изправя пред нас с цялата си сериозност. Въпросът е, какви са възможностите ни в другия тип литературно-исторически синтез. Този друг тип на литературно-историческо концептиране, или по-точно по-друг подход към литературно-историческия синтез, слага ударението преди всичко

върху самия литературен процес. Историите на литературния процес са рядко явление, но условията по тяхното създаване и успешните опити в съветското литературознание в последно време не могат да не ни поощрят и задължат да работим и постигнем своето според възможностите си в тази насока.

Така или иначе пътят към решаването на тия и подобни проблеми минава през конкретното изследване своеобразието на нашия литературен развой. Българската литературна история трябва да бъде намерена там, където е на своя собствен терен, и да бъде изследвана и като б ъ л г а р с к а, и като л и т е р а т у р н а, и като и с т о р и я. Това значи, че тя не бива да бъде подменяна и измествана нито от гражданската, политическата или икономическата история на народа, нито от историята на културата, езика или друга някоя близка сфера на духовния му живот. А в тясна и определена връзка с всички тях да бъде разкрита в нейната специфика и своеобразие.

И това е една от първите крупни задачи, с която трябва да се започне и която трябва да реши написването на една разгърната национална литературна история.

ФОЛКЛОРЪТ И ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Йорданка Холевич

Един от основните въпроси на нашата литературна история е сложният проблем за органическия преход от фолклор към литература.[1] Пътят, по който може да се достигне до неговата същност, минава както през чисто философската интерпретация, така и през сферите на литературната и фолклорна теория и история. Прякото разрешаване на този въпрос е свързано с проучването на огромен фактически материал.

Връзката между българското народно поетическо творчество и литературните жанрове през Възраждането е една от възможните многобройни изследователски насоки, които водят към спецификата на посоченото явление. Какво налага и същевременно оправдава сложния кръг от въпроси да се съсредоточи около взаимоотношението фолклор — литература именно в най-малката клетка на литературното развитие — жанра? Логично ли е отделният процес да се сведе до явлението и чрез спецификата на жанровата структура да се стигне до същността на жанровата система на българската литература от епохата на Възраждането?

Основание за подобен подход към един от най-същностните моменти на литературната ни история — връзките и взаимодействието ѝ с фолклора — намираме в самото съдържание на понятието жанр — като една исторически възникнала „формално-съдържателна структура, която, след като е породена от определено време и конкретни обстоятелства, придобива като че ли извънвременни черти и свойства и създава впечатление на извънисторичност“[2]. Или, с други думи, на помощ за поставянето на някои важни методологични проблеми около взаимоотношението фолклор — литература идва „съдържателността“ на жанровата форма, това, което М. Бахтин нарече „памет на жанра“, „Литературните структури, които, умъртвени и превърнати в схема, привеждаме под категориите род и вид: драма, сатира, елегия, роман, при своето раждане са били жив източник на литературно-художествено съдържание, което в дадено историческо състояние на света (тип отношение на обществото и индивида) възниква като органическо изразяване на жизнена ситуация в литературата. Литературната структура абсорбира в себе си жизнено съдържание и след това във всяка нова епоха излъчва идея, писатели, които спокойно се обръщат към нея, без да знаят с какъв възпламеняващ се огън играят. Формата, така разбирана, живее като нещо реално,

---

[1] Вж. по-подробно Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971.

[2] В. П. Аникин. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков). — Русский фольклор, т. X, 14, 1966, с. 39.

а не като удобна конструкция на съзнанието на естетика или на теоретика на литературата.“[1]

Именно това „абсорбиране“ на многовековния художествен опит и изкристализирането му в устойчивите форми на жанровата структура дава възможност чрез спецификата на единичното (жанра) да се доловят особеностите на цялото (литературното развитие) и чрез привидната статика на съдържателната форма да се видят закономерностите в динамиката на процеса.

„Паметта“ на жанра довежда до вниманието на изследователя усвояването на фолклорния художествен опит още преди появата на определен вид в коя да е национална литература. Това спомага да се проследи фолклорното влияние още в генезиса на формата и участието му вече като предварителна „даденост“ при възприемане на фолклора в определен момент от литературното развитие. Оттук по-слабата способност на някои форми за възприемане на народното творчество (лириката например) и особената активност на други да претворят по нов начин „внушенията“, дошли от народно-художествения опит (поемата).

От друга страна, в генезиса на жанра се съхраняват връзки с фолклора, осъществени не непосредствено, а чрез „чужд“ художествен опит, т. е. има случаи на възприемане на фолклорно влияние чрез литературата или чрез други изкуства. Това особено важи за жанрове, активни за епохата на Средновековието и ранното Възраждане (сборници със смесено съдържание, публицистика, патриотична проповед). Богат материал в това отношение съдържат биографиите на отделните автори. Повечето от нашите писатели се интересуват трайно от произведения, които или стоят на границата между фолклора и литературата, или съхраняват в себе си претворената енергия на народното поетично мислене. Славейков твори например под силното въздействие на Кургановия писмовник или на Пушкин и Гогол, Гр. Пърличев се учи от Омир, а на Каравелов особено допадат произведения на Т. Шевченко и М. Вовчок, Друмев се влияе от „народните книги“ на Кристофор Шмид и т. н.

На трето място, въпросите за съдържателността на жанра разрешават в „снет“ вид да се постави, макар и отчасти, друг важен проблем за взаимоотношението фолклор—литература през Възраждането: връзките на фолклора и литературата в общата система на изкуствата. Обикновено в нашето литературознание взаимоотношението фолклор—литература се разглежда самостоятелно и изолирано от общия уровен на културни ценности през Възраждането. За правилното му поставяне би трябвало да се замислим върху развитието на жанровете в други сродни изкуства, за начина на отражение и типовете възпроизвеждане на формите на реалния живот, характерни въобще за тази епоха. Само тогава бихме отговорили правилно на въпроса за универсалността на фолклорното съзнание през Възраждането (схващано като обществено и в частност като фолклорно-естетическо съзнание). Интересни наблюдения в това отношение могат да се направят около спецификата на портрета в българската възрожденска живопис или ролята на народната традиция върху особеностите на възрожденската архитектура.

Изследването на взаимоотношението фолклор—литература чрез проследяване въздействието на народната традиция върху жанровете предоставя и други интересни възможности. Оформянето на жанровата система на литературата в периода на създаване на нейния национален облик е в тясна зависимост от вътрешнотрансформационните процеси на самата литература. Това ще рече, че през различните периоди на нейното историческо съществу-

---

[1] Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. М., 1968, с. 17.

ване жанровата ѝ система притежава своя специфика, която пък от своя страна определя степента и начина на възприемане на фолклорното влияние. Оттук следва, че ако се тръгне и по обратния път — чрез проучване проникването на народнопоетическата традиция в историческото развитие на жанровете, — могат да се доловят важни взаимозависимости и закономерности на самото литературно развитие. Или, с други думи, сполуките или несполуките при едно подобно изследване зависят от умелото прилагане на диахронния и синхронния метод на литературен анализ.

Не само спецификата на съдържателната форма определя характера на възприемането на фолклорния опит. От значение е и другата страна на съотношението литература — народно творчество. Твърде дълги и безплодни биха били усилията ни да навлизаме във въпросите около същността на фолклора, границите на понятието и необходимостта от съпоставки с литературното развитие. По-важното е друго — състоянието на народното творчество в разглеждания исторически период на развитие и възможностите, които притежава то за въздействие върху жанровата специфика на литературата. В нашата наука съществуват два пътя в тълкуването на взаимодействието фолклор — литература. Единият върви през акцентуването на разликите между тези две форми на обществено съзнание, а връзките се показват като външно сходство или проникване между две съвсем чужди художествени системи и вторият — по-нов и твърде показателен със своята новаторска смелост, — да се покаже тяхната органическа взаимовръзка и възможност за непосредствен преход от единия вид изкуство в другия, особено що се отнася до сферите на естетическото мислене.[1] Именно за защитата на ползотворността на един от тях, или и на двата подхода заедно, се налага да уточним не същността на фолклора въобще,[2] а състоянието му през XIX в.

Излишно е да се подчертава, че това е извънредно сложна задача. В случая ни интересуват някои най-характерни особености на фолклорната традиция през XIX в., като се вземат под внимание предимно промените, настъпили в нейното състояние от този период, съпоставени с хода на дългогодишното ѝ съществуване.

През епохата, когато се създава новобългарската литература, фолклорът навлиза в етап на своето развитие, който се характеризира с дълбоки вътрешнотрансформационни промени, засягащи както неговата същност като вид изкуство, така и функционалността му в общата система на изкуствата през Възраждането. Завършено е формирането на жанрове, които биха могли да се обособят като самостоятелни структури (юнашки и хайдушки песни), очертани са развойните тенденции на някои неоформили се жанрове (балада) и т. н. Нараства значението на фолклора в духовната култура на българина. Но наред с това се забелязва и една втора линия в битуването на фолклора през миналия век — начало на отмиране на някои групи песни, например на част от обредните, намаляване на активността на други. Тези вътрешни промени в състоянието на фолклорната традиция, като забравянето, отмирането на някои разновидности, промените в традиционната поетика (стремеж към лаконизъм, стесняване на ретардацията, предпочитание към по-кратки жанрове, поява на рима в песента и на печатан текст), са забелязани още от нашите първи фолклористи Г. С. Раковски и П. Р. Славейков, а по-късно от К. Иречек и много други.

Рожба на XIX в. вследствие на раздвижване на социалните пластове и нарастване ролята и значението на градовете е и едно дълго пренебрегвано

---

[1] Б. Ничев. Цит. съч.

[2] В нашата наука обикновено се говори за фолклор изобщо, като се пренебрегва историческата му определеност.

в нашата наука явление — градският фолклор. В неговите рамки се осъществява една по-осезателна връзка между нашия фолклор от този тип и тоя на съседните балкански народи — особено гръцки, сръбски и турски. А от това следва, че се очертава и една общност не само в развитието на фолклорната традиция или в насоките на литературната дейност, но и в една трета област, която стои на границата между фолклора и литературата — създаването на народностна по произход и демократична по същност култура, масова по форми на разпространение. Тя е резултат не само от духовното общуване на балканските народи, но преди всичко от създаването и разместването на три разнородни пласта от културата на населението на Балканския полуостров — патриархалната култура на селото, новосъздаващото се културно битие на града и съвременната индивидуална култура на първите възпитаници на чуждите университети. Този народностен тип култура се създава там, където трите духовни кръга се пресичат и съвпадат с определени свои части. Това хибридно явление служи като „своеобразен резервоар“[1] за обмяна на духовни ценности. От този тип култура тръгват импулси както към професионализиралото се през XIX в. индивидуално творчество, така и към фолклора. Присъствието на такава междинна по същност и функция култура в общата обмяна на духовни ценности през XIX в. е от съществено значение за жанровия облик на литературата. Много често фолклорният опит се възприема не непосредствено, а именно чрез съхранението и преработването на литературния и фолклорния художествен опит в рамките на това явление.

При това състояние на фолклорната традиция през XIX в. съвсем закономерно възниква въпросът — не е ли късно за органичен преход от фолклор към литература? Възможно ли е да назряват жанрови структури в недрата на народнопоетичната традиция? Такова естествено врастване на литературата във фолклора не е ли характерно само в епоха на първобитен синкретизъм? От друга страна, ако това не е така, как тогава да се обясни мощното присъствие на народнопоетичното ни мислене във възрожденската поезия и проза?

От изложените дотук предпоставки и възможности за разработването на формулираната по-горе теза става напълно ясна не само необходимостта от поставянето ѝ, но и сложният водовъртеж от въпроси, с който е свързано разрешаването ѝ. Много от тях са взаимно свързани, пресичат се и се покриват в някои свои части. Детайлното им проучване и прецизното им разграничаване може да се получи само в обема на една по-голяма работа. Като задача на настоящия преглед определяме главните насоки от въздействието на фолклорната традиция върху системата на жанровете в нашата литература през Възраждането, без да имаме възможност да навлизаме в конкретните детайли на отделните явления.

Въпросът за формирането на жанровата система през Възраждането е извънредно труден, особено що се касае до критерия, който трябва да се приложи. Неминуемо тук попадаме под въздействието на съвременните понятия за жанрова зрелост и определеност. Поемайки риска от недостатъчно прецизен исторически подход към разглежданите явления, приемаме, че до началото на 60-те години развитието на жанровете през Възраждането съществува повече като тенденция, отколкото като устойчив резултат. В това отношение трябва да се направи известно уточнение, като се отдели периодът на 40-те години.[2] Именно тогава започва създаването на жанра на пое-

---

[1] Вж. по-подробно Ю. М. Лотман. О содержании и структуре понятии „художественная литература“. Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 20—37.

[2] С пълно основание Ст. Таринска в доклада си, изнесен в Литературния институт през 1975 г., подчертава необходимостта 40-те години да се разграничат в литературната периодизация.

мата, поезията набира сили да се освободи от властта на публицистичното мислене, раждат се отликите на лиричната песен и бунтовния химн, на елегията и стихотворната сатира. През четиридесетте и петдесетте години чрез побългарената повест и драма се създава сигурна почва за възникване на тези наши литературни видове в оригиналната ни литература.

От казаното следва, че придържайки се най-общо в рамките на приетата литературна периодизация, разграничаваме два етапа в развитието на жанровата система през Възраждането — първият е от създаването на българската литература до периода на нейното възмъжаване през 60-те години — като период на жанрова неустановеност, и вторият — 60-те, 70-те години, като време на литературно развитие с диференцирана жанрова система. Особено място се полага на 40-те години като преходен момент, време на съзряване и оформяне на жанрове, чиято ясна определеност ще се изяви през зрелия от съвременно гледище етап в развитието на литературата. Взаимодействието с фолклорната традиция в посочените два периода протича различно. То зависи основно от изискванията на литературния процес, на първо място, и, на второ — от самата същност на фолклора и от състоянието му в определената историческа епоха. И тези връзки между фолклора и литературата се осъществяват чрез взаимно привличане и отблъскване.

При своето създаване новобългарската литература като че ли се „бои" от фолклора като от „жив противник" както при изковаването на собствената си специфика, така и в съревнованието за запазването на свой периметър при естетическото въздействие върху читателската публика. От друга страна, забелязва се непрекъснат стремеж за възприемането на фолклорния опит, необходимост от съзнателна и целенасочена връзка с него. Как да се обясни тази противоречивост в явлението, непрекъснатата пулсация на процеса за сливане и същевременно разграничаването от фолклорния художествен, естетически и философски опит?

Конкретните наблюдения върху начина, по който се осъществява връзката с три от най-характерните за Българското Възраждане жанра, могат да наведат на някои изводи в това отношение. Изоставяме първия период от развитието на нашата литература, който условно наричаме „етап на жанрова неустановеност", и избираме примерите от втория, зрелия етап от развитието на българската литература поради две причини: първо — поради факта, че тогава можем да говорим за жанр като устойчива структура, и, второ — по това време започва съзнателното, целенасочено възприемане на фолклора от българските писатели във връзка със започналата борба за създаване на национална литература. В първите си стъпки новобългарската литература като че ли не се интересува от фолклора. Творците съзнателно не се стремят към него като източник на „изящни творения на народния дух" и въпреки това индивидуалното творчество запазва спонтанната си връзка с фолклора. Едва по-късно в периода на възмъжаване на литературата, когато тя завоюва собствен периметър в духовната дейност на нацията и изковава спецификата на собствената си жанрова система, българската поезия и проза преодолява като че ли „страха си" от сливане с фолклора и умело го вплита в художествената тъкан на произведенията си. Какви са обаче пътищата за възприемане на фолклорния опит и в какви размери се осъществява влиянието на народното творчество, кои моменти от литературната специфика обхваща? При различните жанрове, дори в отделните произведения, това влияние не е еднакво: в един случай обхваща идейно-философската същност на произведението, в други — композицията и сюжетостроенето, в трети — звуковата и ритмична организация, в четвърти — отделното слово, в пети — функционалността на жанра.

От значение е обаче не многостранността на това влияние, а главно възприемането на фолклорния опит по линията на общото, устойчивото, това, което се включва в понятието жанрова характеристика, за разлика от единичното, особеното, това, което отличава стила, авторския натюрел на отделния творец.

Поемата е от онези жанрове, които „пазят спомена“ за фолклорното влияние още при своето възникване. Появила се на прехода между фолклора и литературата в момент, когато с активната намеса на отделния творец разпадналата се епическа цялост на фолклора се създава в друга плоскост (например древните епопеи „Илиада“ и „Одисея“), в по-късния си развой, получила разцвет в епохата на романтизма, поемата здраво вгражда фолклорното влияние в устоите на своята съдържателност. Или, с други думи, тя е от тези жанрове, чиято специфика не само е в състояние да възприеме фолклорния опит, но и се стреми към него, той ѝ е необходим да въплъти по-конкретно и открои по-ярко това съдържание, което може да се вмести в жанровата ѝ структура. Това „влечение“ на жанра към фолклора е характерно именно за този тип поема, който се създава у нас през Възраждането и който притежава значително по-голяма жанрова определеност, съпоставена с разновидностите на поемите, написани след Освобождението.

На второ място, генезисът на произведенията от този вид в нашата литература, схващан не така широко на фона на историческото и европейското им развитие, а като подбуда, подтик за творчество на нашите автори, също е свързан с изричното подчертаване на фолклорния първоизточник. Веднага обаче със засягането на този факт трябва да се постави първото „но“ в утвърждаване правилността на тази теза. Почти всички автори на поеми през Възраждането отбелязват, че в основата на творбата им е залегнало народно предание. Оттук идва и първият ред въпроси: не е ли народната песен по конструкция, по поетична нагласа по-близка до поемата през Възраждането, отколкото преданието? Защо подтикът за творчество за поетите идва от предание, а не от някой популярен сюжет на народна песен, както ще стане това по-късно при един Пенчо Славейков или Петко Тодоров например? Отговорът не е трудно да бъде намерен — той се крие, от една страна, в съдържателността на самия жанр, а, от друга — в нуждата за пряк разговор на отделния творец със своя народ и своето време. За възрожденския творец е от значение да открие исторически важно и обществено значимо събитие, дало тласък на народната памет, но не от масовото, популярното, а от локалното, малко известното. Никъде в поемата през Възраждането няма да намерим изграждане на произведение върху широкопопулярни мотиви,[1] а в случаите, когато в някоя песен има често срещащи се народнопесенни мотиви, то преработката им е толкова голяма, че не може да се определи кой от вариантите на конкретна песен е послужил за подтик на литературната инвенция.

Как тогава се осъществява връзката с народното творчество, с какво народното предание е по-удобно от народната песен? И единствено то ли оплодява търсенията на твореца?

Връзка на поемата с фолклора се осъществява, на първо място, още в сферите на идейно-философското съдържание. В този лирико-епичен вид на българската възрожденска литература е показан интерес към историческия живот на народа, взет в неговите висши изяви — любовта към родината и спо-

---

[1] Изключение прави само поемата на Н. Геров „Стоян и Рада“, заедно с поемите на Ц. Гинчев и П. Иванов, които разработват един и същ фолклорен мотив. Последните две поеми нямат висока художествена стойност и това им пречи да заемат съществено място в развитието на жанра.

собността да се отстоява тази любов. Но този важен за цялата възрожденска литература конфликт родно — чуждо е разгърнат не в мащабите на едно епическо повествование, а в интимно-личните координати на човешкото вълнение. В центъра на изображението застава не събитието и човекът, подчинен на движещите му сили, а човекът с цялото величие на неговото нравствено съвършенство, което можеше да се създаде в епохата на Българското Възраждане. Именно разкриването на мащабите на човешката същност подчинява повествованието, отхвърля на втори план събитието и прави душевността център на съдържателността на жанровата структура, основен моделиращ принцип във формиране на художествената специфика. Този основен белег на съдържанието предопределя и типа на въздействие на фолклорната традиция. Оттук започват и приликите, и отликите с народното поетично творчество: връзката с фолклора се изразява в сродното тълкуване на конфликтите, в основния сблъсък на движещите сили, в общността в трактовката на историко-героичното, историко-величавото, трагичното и прекрасното в неговата историческа определеност. Народното предание е съхранило в себе си именно това чувство за исторически важното и значимото според разбирането на народа (преданията винаги са се тълкували като народна историческа памет), но наред с това то носи в себе си и импулса за индивидуално човешкото чрез насочването към единичното, местното. Но само импулсът, защото основната отлика на поемата през Възраждането и фолклорната традиция е именно в постигането на една по-богата и по-различна от тая във фолклора човешка душевност. Тя довежда до необходимостта вековното схващане за героичното и трагичното, за исторически важното в концепцията на народа да бъде претворено не според устойчивите форми на народното виждане, а чрез усета на отделния творец, чрез дълбокото личностно изстрадване на една традиционна проблематика. Затова в творческата инвенция на отделната личност беше необходимо да участвува не само определен фолклорен жанр. Поемата трябваше да въплъти в себе си патетичната възвишеност на епоса, нежната задушевност на народната лирика с напрегнатия драматизъм на баладата, за да създаде неповторимата обаятелност на собствения си поетичен свят. Това е един от най-интересните проблеми на взаимодействие между фолклорни и литературни жанрове — преливането на поезия в проза и обратно. Бачо Киро преработва приказка в стихотворна форма, Козлев, Славейков и Ботев превръщат преданието в поема, Каравелов пише разказите си по народна песен и т. н.

Въздействието на фолклорните жанрове обзема различни елементи на формата. Така например само в начина, по който се изгражда повествованието на поемата, може да се открие и влиянието на народното предание (сказовост, схващане и като устна реч, и като втори план в композицията), на народната епическа песен (верижно свързване на епизодите, закон за хронологическа несъвместимост) и на кратката лирическа песен в някои типични лирични отклонения в „Черен арап и хайдут Сидер“, в „Хайдути“ и т. н.

Ролята на фолклорната традиция върху жанровата специфика на поемата е решаваща, тя обзема почти всички страни на нейното идейно-емоционално съдържание и художествена форма. Дава ли това достатъчно основание за твърдението, че макар и някои основни жанрови белези на поемата да назряват в недрата на фолклорната традиция, се доразвиват в сферите на друг тип изкуство — професионалното литературно творчество? Въпрос не съвсем лек за отговор, защото се отнася повече до спецификата на самата фолклорна традиция и историческото ѝ състояние в момента, а не толкова до литературната структура и литературния процес. Дори и да се признае правомерността на тази теза, то трябва да се уточни, че връзката с фолклора се осъществява,

както всяка връзка със заварено художествено наследство, т. е. чрез двустранния процес на взаимно привличане и отблъскване. Литературата се стреми да подчертае своето превъзходство над фолклора и възприетия фолклорен опит да трансформира в нова плоскост. В поемата намира художествен израз схващането за исторически важното в живота на народа, но в насока, непозната за фолклора — задълбочения психологизъм на индивидуалноличното в човешкото изживяване.[1] И което е по-интересно, за постигането му се използува пак фолклорният опит по отношение на стилно-езиково богатство. Включено в нов контекст, то получава и нова семантична натовареност, и друго, различно от това във фолклора поетично внушение, макар че се използува сродна на фолклора асоциативност.

И така може да се продължи до безкрайност в очертаването на редица насоки, в които протича взаимното привличане и отблъскване между фолклора и литературата в жанровата структура на поемата. Остава впечатлението, че всяка прилика носи в себе си в зародишна форма и своето отрицание.

За да се сложи точка, би трябвало да се обобщи: в същност в какво се изразява и докъде се простира взаимодействието с фолклора при оформянето на жанровата специфика на поемата през Възраждането. Фолклорното влияние обхваща всички сфери на жанровата ѝ структура. Поемата е единственият жанр във възрожденската литература, който се формира под силното въздействие на фолклорната традиция, но не се ограничава с него. Съществуващите особености във възприемането на фолклорния художествен опит и подчертаният стремеж за преодоляването му ни навеждат на мисълта да допуснем, че българското народно поетическо творчество оказва въздействие на една оформила се вече в руслото на общоевропейската литературна общност жанрова структура. В генезиса на жанра фолклорното влияние е било доста определящо и затова художествената структура на поемата е в състояние да възприеме и абсорбира особеностите на народнопоетичното мислене, някои черти в стилно-изобразителната система на българския фолклор. Така се създава оная неповторима същност на художествена организация на поемата, която ни дава право да говорим за национално своеобразие на този литературен жанр, особено в началния етап на неговия развой в българската литература.

Съвсем в друга насока се изявяват тенденциите на взаимно привличане и отблъскване от фолклорния опит при белетристиката през Възраждането. Повествователните жанрове, които получават развитие у нас през миналия век и предимно повестта, не са свързани в своята праформа с фолклорната традиция. Жанрът на повестта е типичен за литературното творчество и е свързан, най-малко поне, с появата на писменото слово. Но не за това е думата тук. Парадоксалното е, че ако в съдържателността на жанровата форма на повестта в общоевропейското развитие не е така ясно забележима връзката ѝ с фолклора, то при създаването на жанра на българска почва фолклорът присъствува активно, и то не непосредствено, а чрез участието си в западноевропейската преводна сантиментална повест. Произведенията на немския и френския сантиментализъм, които проникват у нас, спадат предимно към типа на споменатата вече „народна литература", хибридно явление между фолклора и литературата. Като „народни книги" са се разпространявали произведенията на Кристофор Шмид, а сантименталният тип рефлексия в романите на близкия приятел и ученик на Русо — Бернарден де сен Пиер, също са оформяли своята същност ако не под прякото въздействие на фолклора, то с едно уважение и преклонение пред „природната" философия, която

---

[1] Индивидуално-лично и субективно има и във фолклора, но друга е неговата същност и особено се различават формите на художественото му въплъщение.

се съдържа в народното светоусещане. Самата форма на авантюрно-приключенския роман както по своята постройка, така и по своята съдържателност се родее с принципите на изграждане на народната приказка или с устния народен разказ. При „трансплантирането“ на чуждата повест у нас чрез формиране на побългаряването се извършва и втора преработка и видоизменение както на формата, така и на съдържанието на повестта пак в посока на една традиция, която доскоро е била властвуваща в художественото съзнание на епохата.[1] Побългарените разкази и повести често се променят, като доближават своята конструкция до тази на народната приказка или на устния народен разказ. Оказва се, че дори и в случаите, когато жанровата структура се възприема отвън чрез опита на чуждите литератури, то не се минава без връзката с фолклорния опит, който адаптира непознатия още жанр към българския вкус. И това въздействие на фолклора върху спецификата на българската повест е от значение за ролята на народното поетично мислене, на народната философия, на фолклорната поетика за жанра на оригиналната новобългарска повест. Освен най-общо като жизнена позиция, която се защищава от основните действуващи лица, в сантименталните повести на Друмев или Блъсков фолклорът не присъствува в основните елементи от съдържанието на новобългарската повест в такъв смисъл и в такава степен, както при поемата. Национално-патриотичният конфликт, характерен за Друмевите и Каравеловите повести, нравствените терзания, характерни за Блъсков, острата сатирична насоченост на късните Каравелови творби не черпят своя патос от фолклорната философия или етика. Най-общо народното схващане за нещата може да присъствува като зрителен ъгъл в произведенията, и то не според специфичното му пречупване във фолклорната поетика. Или идейната насоченост на новобългарската повест се формира встрани от фолклорното влияние. То може да обхване само някои от елементите на естетическия идеал или формалното изграждане на творбите. Ще го почувствуваме в някои моменти на художествените образи — (особено показателни са Каравеловите „фолклоризирани“ положителни герои) в художествените похвати — гротеската и типа деформация при Каравелов, във включването на фолклорната образност в битовия му реализъм и т. н.

Какво е съществено да се подчертае в този случай? Фолклорното влияние не пронизва всички страни на жанра, не моделира жанровата му специфика, а само странично подпомага тези моменти от създаването на формата, за които като че ли литературата още не е набрала собствен художествен опит. При новобългарската повест фолклорното влияние или е заложено дълбоко в устоите на идейно-естетическата същност на жанра, така че трудно „се напипва“ с пръсти, или някакси е странично, външно прикачено и не навлиза във вътрешната, същностна страна на формата, както при поемата например.

Най-труден и с най-много нюанси е свързан въпросът за връзките на поезията с фолклорната традиция. Свързан ли е поетическият жанр в своя генезиз с народното поетическо творчество? Безспорно, да. Зависи обаче за кой от разновидностите на жанра става дума, в кой етап на историческото му развитие и в рамките на коя литература протича взаимодействието.

Видовете поетични структури, познати у нас през Възраждането, по своята съдържателност не са свързани явно с фолклорната традиция — призивната мощ на Чинтуловите песни, еротичната закачливост на любовната

---

[1] Например преведената от П. Р. Славейков повест „Хубавинка Янка“ е изградена върху мотив в немското народно творчество и народната литература на Германия, преминал в новела на Бокачо в „Декамерон“ и достигнал, крайно променен и подложен на допълнителна обработка от П. Р. Славейков, в побългарената му повест.

лирика на Славейков, сантименталната изповедност в стихотворенията на Геров и Миладинов, любовните терзания на Великсин, философската глъбина и драматична напрегнатост на Ботевото поетично мислене, нямат своите корени в поетичните жанрове, характерни за фолклора. Напротив, богатството и разнообразието на възрожденската ни поезия е извикано на живот именно поради новостта на идеите и емоционалната нагласа и поради факта, че светът на народната песен далеч не задоволява нарасналите духовни и поетически потребности на българина през Възраждането. Нещо повече. Първите стихотворци, тези, които обикновено са само обект на присмех със своето бездарно стихотворство, като че ли не забелязват фолклора. Нали ако е вярна тезата, че нашата литература израства на базата на фолклора, или нямайки на какво да се опре, „се учи“ от него, то най-силно би трябвало да е въздействието на народно-художествения опит в началото на развойните тенденции на един жанр, а не при неговия връх, както се получава у нас през Възраждането?

Без да се спираме на подробностите, иска ни се да обобщим — възприемането на фолклорния опит от поезията през Възраждането доказва някои основни закономерности на взаимодействието между фолклора и литературния процес. Първо — в по-късния етап от развоя на един жанр, когато той добива устойчивите очертания на структурата, става „годен“ да възприеме внушенията, дошли от фолклорната традиция. Затова благотворността на влиянието на фолклора върху Ботев е по-безспорно, отколкото върху Д. Попски или дори върху Н. Рилски (който показва в своите стихове близост до песенните изразни средства). От това следва, че фолклорното влияние е посилно, условно казано, в зрелия етап от развитието на литературата.

На второ място, предметът на отражение, обектът на поетическо изживяване има значение за моделирането на формалната структура. Източник на вдъхновение за първите стихотворения са публицистични по своята същност тези, близки повече до един просвещенски рационализъм в мисленето, теми, свързани с черковнославянската традиция или с насоките на съвременната руска, гръцка и сръбска литература. Това несъмнено ограничава фолклорното влияние.

Жанрови разновидности, за които е характерно нарастването на субективно-изповедното начало — коренно различно от това във фолклора — като интимните стихотворения на Славейков и философската лирика на Ботев, по-слабо се нуждаят от включването на фолклорното влияние в идейно-философската си същност. В такива случаи въздействието на народното творчество се ограничава само до някои моменти на формата, без да обхваща общата структура на произведението.

Трето. Поетични видове като гражданската лирика или сатирата също не са в състояние да включат в съдържателността си фолклорния опит, тъй като това не е настъпило още в генезиса на жанра и задачите в изграждането на ново общество се различават от тези, присъщи на фолклорното мислене, свързано с патриархалния начин на живот.

И точно тук обаче започват цял ред от противоречия в преодоляването на патриархалното светоусещане. При любовната лирика на Славейков например традицията се преодолява по отношение на тема, мотив, идейно-емоционална нагласа, а се използува в словесно-ритмичната организация на произведенията, в синтактичния ѝ строеж. Независимо обаче от съпротивата на съдържанието на възрожденската поезия за възприемане на внушенията, дошли от фолклорната традиция, сферите на светоусещането и на стилно-изобразителната система на поезията са особено податливи за възприемане и трансформация на художествени принципи и изразни средства. Така се

ражда въздействената сила на Чинтуловата символика, израсла в глъбините на народното мислене, възвръщането на загубената хармония чрез въвеждането на митологичното у Славейков и Ботев, създаване националния тип на светоусещането, съчетал в себе си фолклорно и нефолклорно световъзприемане, многозначността на изказа, дошла от многовековните превъплъщения и обогатяване на понятия и изразни средства. Или, с други думи, влиянието на фолклора върху поетичния жанр през Възраждането е многостранно, с различна степен на важност и значимост при различните жанрови разновидности.

Дотук бегло нахвърлихме някои щрихи от общата картина на взаимодействието на жанровата система и фолклорната традиция през Възраждането. Излишно е да се подчертава, че този опит се предприема с пълното съзнание за непълнотата и фрагментарността в обхващането на фактите, на които е обречен той. Необходимо е да се предаде известна завършеност на отделните наблюдения. И така, в какво се съсредоточава фолклорното влияние по отношение на четирите посоки на диференциацията на жанровете.[1] Първо, в тематична плоскост — за фолклора и жанровете през Възраждането не е характерно сюжетно-тематично единство. Точно обратното, забелязва се стремеж за разграничение от общността в сферите на тематичната плоскост. Ако можем да говорим за съвпадение в предмета на отражение на фолклора и жанровете през началния етап на формиране на новобългарската литература, можем да направим това само в най-общ смисъл — проявява се интерес към живота на народа, който обаче в конкретните превъплъщения на сюжетно-тематичната си реализация в различните жанрове съществено се разграничава от фолклора.

Второ, сюжетно-тематичният отбор има не само качествен, но и количествен критерий. Изменението на обема на усвоявания материал влече зад себе си модификация на самата структура на художественото въплъщение. Трудно е с абсолютна категоричност да се твърди, но като че ли се набелязва тенденция при жанрове, отличаващи се с по-голяма, както се казва, „познавателна емкост“, в по-голяма степен да се възприеме многостранността на фолклорното влияние, отколкото по-кратките жанрови образувания (например поемата и кратката лирическа песен).

На трето място, аксиологичната плоскост на диференциацията на жанровете също има значение за типа, по който се пречупва фолклорното влияние в определена структура. Жанровете, които не съдържат в себе си нито рязка положителна, нито рязка отрицателна оценъчност, като че ли са по-податливи на фолклорно влияние. Трябва да се отворят скоби и да кажем, че въобще такъв тип жанрове у нас през Възраждането по-често се срещат. Например само в творчеството на един автор като белетриста Каравелов тези от неговите повести или местата в тях, които се намират на границата между една рязко положителна и една рязко отрицателна оценка, са по-податливи за фолклорното влияние, отколкото ярко сатиричните повести-памфлети, концентрирали в себе си силата на Каравеловия гняв. Оттук степента на застъпване на народнопоетическото мислене, на елементите на народната естетика и поетика в повест като „Българи от старо време“ е по-голяма, отколкото в повест като „Хаджи Ничо“ например. В „Българи от старо време“ връзката с фолклора е по-открита, докато в „Хаджи Ничо“ е заложена дълбоко в извора на клокочещия гняв и обхваща такива пластове като амбивалентния характер на словото, определя наличието на „диалогични отношения“ в него. Тук не става въпрос толкова за степента на влияние, колкото за типа на възприемане на народния художествен опит.

---

[1] М. Каган. Използувам схемата му в Морфология искусства. Л., 1972.

И, на четвърто място, участието на фолклора в начина на създаване на образни модели на действителността също е различно. Става дума за съотношението на единичното и общото в създаване на образен модел за усвояването на действителността. Тук вече фолклорната традиция откроява яркото си присъствие при жанрове, където е увеличена ролята на обобщаващата идея или поне в онези техни части, където е изявена тя. Принципът на жизнеподобие невинаги е удобен за определен род идеи, имащи размаха на обобщението като в Ботевия „Хаджи Димитър“ или в Славейковата „Изворът на Белоногата“, да намерят съответната си художествена реализация. Въвеждането на ireалност по фолклорен образец, трансформираната образност в тези творби, имаща свои корени в едно първобитно митологично мислене, е извикано на живот от силата на голямата идея, която не може да въплъти своята мощ в жизненоправдоподобни образи. Фолклорно-ireалното от втората част на „Хаджи Димитър“ уравновесява трагично-драматичното от първата част и го отвежда в сферата на космичното и вечното. Подобна е и ролята му и при Славейков — възвръщане на изгубената хармония чрез тържеството на силната любов, на възвишено-прекрасното, което се издига над суровата правда на една жестока реалност.

Още по-силен е напорът на фолклорното влияние при жанрове, където е съвсем тънка връзката на обобщаващото идейно съдържание и конкретното ѝ образно превъплъщение. Най-ясно това се усеща при алегоричните жанрове като притча и басня.

И, на последно място, за да почувствуваме това взаимодействие на фона на общата система на изкуствата през Възраждането, трябва да отбележим приемането на функциите на фолклора от някои литературни жанрове, като публицистичния например, в етап на активност на фолклора и обратното им възвръщане на литературата в момента, когато е отслабена ролята на фолклора.

И накрая следва закономерно въпросът, запълва ли фолклорът някои неизживени етапи от литературата? Това е един от най-трудните въпроси в концепцията на Б. Ничев. Трудно може да се отговори както положително, така и отрицателно. В първия момент съзнанието ни се съпротивява на това твърдение, обаче много факти на поемането на някои функции, които в бъдещето ще принадлежат на литературата или например на публицистиката, дълго време са изпълнявани от фолклора и обратно, чисто литературни жанрове първоначално започват съществуването си във форми, близки до фолклора — разпространение по устен път, стихотворенията се пеят, повестите носят заглавия „приказки“. Има интересни факти и в друго отношение — в отделни моменти като че ли литературата се стреми да възвърне на фолклора неизживени от него етапи. По време на творческа работа П. Р. Славейков иска да създаде епическа поема, която да обедини всички простонародни суеверия, „що се в народа намират“, и всичко там (в поемата) да бъде народно, без „поетическо измислюване“. Пак той иска да направи „историята на народни песни“, за да бъде научена от тези, които не хващат книга в ръка.

И така може ли да се говори за органичен преход у нас през XIX в. от фолклор към литература? Естествено, че това е важна отлика на нашето развитие, но преходът се осъществява в контекста на общокултурното ни развитие през Възраждането, на фона на общоевропейския литературен опит.

Органическият преход не бива да се смята само като еволюционно бавно израстване на литературата от фолклора, а като процес на взаимно привличане и отблъскване. Това е характерно за всяко усвояване на художествено наследство — всяко изкуство се учи от предишния художествен опит — от-

ричайки го и възприемайки го според степента на своята собствена зрелост. (Еволюционното врастване може да е по отношение на отделни елементи на формата.)

Специално взаимодействието фолклор—литература протича на различни равнища, засяга различни страни от формата и съдържанието на отделните произведения — от философския подтекст до звуковата организация — и затова наблюденията трябва да се извършват прецизно, с голямо внимание към спецификата на отделните явления. Само тогава може да се стигне до сложното и динамично единство на тези две различни форми на обществено съзнание в историята на националната ни култура.

СЪВРЕМЕННИ АСПЕКТИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ
ЖАНРОВАТА СТРУКТУРА НА СЪВРЕМЕННИЯ РОМАН

И. Бернщейн

Пред нашето литературознание, както и пред литературната наука на другите социалистически страни днес се поставя задачата да проучат националните литератури в светлината на колективния художествен опит на цялата социалистическа общност. Литературата на социалистическия реализъм, която в главните си и решаващи черти стана основна база за развитието на тези литератури, се отличава на днешния етап с богатство на стилови и жанрови търсения, индивидуални почерци и художествени решения. Развивайки този метод, всяка отделна литература възпроизвежда своеобразния исторически опит на своя народ, насочва се към своя вътрешна опора, каквато представляват националните художествени традиции; тя не може да не въплъти народностния характер, формиран от векове, в нея често се вплитат мотивите на народното изкуство. Същевременно в литературите на социалистическата общност протичат и типологически сходни процеси, през цялото многообразие проличава общността на идейно-художествените концепции, обусловена от основните принципи на единния творчески метод.

Тези тенденции са обект на голямо внимание от страна на съветските учени и литературоведите от братските страни; за тях се говори на симпозиуми, по-специално на две конференции, състояли се в Института за световна литература „А. М. Горки“ — „Общото и особеното в литературите на социалистическите страни в Европа“; на същите тенденции бе посветена международната „кръгла маса“, около която по инициатива на сп. „Вопросы литературы“ се събраха представители на чуждестранни списания, за да обсъдят взаимодействието между социалистическите литератури на съвременния етап.

Днешният момент от литературното развитие може да се оцени правилно само ако социалистическият реализъм се схваща като развиваща се художествена система, активно реагираща на новите проблеми и конфликти и способна да намери средства за художествена изразителност, които да отговарят на съвременните духовни търсения. Именно такъв подход позволи на участниците в международната дискусия, провеждана в продължение на много години на страниците на списание „Вопросы литературы“, по новому да изследват идейно-художественото богатство на социалистическия реализъм, да изкажат немалко плодотворни мисли, свързани и със схващането на общия проблем за метода и неговата естетическа широта, и с критерия за оценка на художествените явления.

Идейно-естетическото богатство и многообразието на стиловите търсения, характерни за социалистическия реализъм на съвременния етап, позволяват по нов начин да се подходи към оценяването на произведенията, в които много проблеми от днешния етап на общественото развитие се осветляват от социалистически позиции (дори ако терминът „социалистически реализъм“ относно дадена литература или даден писател засега още не се употребява). Преди няколко години в статията „Вглеждайки се в новото“ (Вопросы литературы, 1972, № 5) Т. Мотильова нарисува широка картина на търсенията и постиженията на социалистическите литератури, характеризира основните тенденции в международния процес, свързани с формирането на новата личност.

Сега почти всички литератури от социалистическите страни навлязоха в нова фаза на развитие, свързана с формирането на зрялото социалистическо общество. Анализът на новаторските качества, придобити от тези литератури днес, както изтъкнаха това и участниците в споменатата „кръгла маса“, разширява представите за богатството и многообразието на социалистическия реализъм, който не се свежда до един твърд модел или строго определен тип образна изразителност и същевременно притежава видими черти на общността, проявяваща се в неизчерпаемото художествено и стилово многообразие на националните литератури.

Новаторските явления се чувствуват много убедително и в художествената структура на произведенията, включително и в жанра на романа.

1. ИЗМЕНЕНИЯ В СИСТЕМАТА НА ЖАНРОВЕТЕ

През цялата тридесетгодишна история на новата литература на социалистическите страни романът е запазил централно място. Романът успя да задържи своето водещо положение благодарение на качествата, които някога видя Белински: „. . .Формата и условията на романа са по-подходящи да се представи човекът поетически и да се разгледа в отношенията му към обществения живот. . .“[1]

Същевременно романът е жанр, в който особено осезателно се чувствуват промените на литературния климат, свързан с промените в обществената действителност, новите настроения и търсения в литературата. Новите белези на романния жанр в социалистическите страни са породени днес от насъщната задача на литературата — да осмисли действителността на развиващото се социалистическо общество.

Естествено във всяка литература тази задача се решава по своему, особеностите на националната история и националния характер, неповторимо самобитните черти на миналото и настоящето слагат своя отпечатък върху съвременния облик на романа. Немалка роля играят и националните жанрови традиции. Така в литературата на ГДР ясно се открояват традициите на възпитателния роман, в творчеството на съвременните романисти от Полша се чувствува осезателно въздействието на полския психологически реализъм от XIX и началото на XX в., а в чешкия роман през последните години възкръснаха традициите на битовата селска проза с присъщия ѝ хумор и яркост на жанровите обрисовки.

Но колкото и да е съществено националното своеобразие на всяка отделна литература, в тях ясно се открояват сходните процеси, специално в областта на романа.

Романистите от социалистическите страни се стремят да изследват позадълбочено законите на човешкия живот в бурно изменящото се общество,

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953, с. 271.

по новому да осмислят пътя на всяка страна към социализма, наброяващ вече три десетилетия, да откликнат на множество социологични и етични въпроси, включително и на тези, които са поставени на дневен ред от научно-техническата революция. Всички тези сфери от жизнената практика и философската мисъл, сближаващи социалистическите страни, естествено обуславят общността в романната проблематика, която вече е отбелязана от нашето литературознание.[1]

Новите тенденции обаче се проявяват не само в тематиката — те засягат художествената структура на романа, водят до определени жанрови промени и дори позволяват да се говори за известна типологическа близост на новопоявилите се жанрови разновидности, които започват да играят забележима роля в днешните художествени търсения.

За първите следвоенни десет или по-точно петнадесет години е извънредно характерен следният факт: много от големите постижения в литературите на европейските страни, тръгнали по социалистически път, са свързани с развитието на многоплановия роман-епопея, в който се проследява пътят на нациите от края на Първата до края на Втората световна война, исторически се обосновава закономерността, обусловила тръгването на тези страни по пътя на социализма. Романи като „Мъртвите остават млади“ на А. Зегерс, трилогията на М. Пуйманова, „Тютюн“ на Д. Димов са влезли в златния фонд на социалистическата класика. Те имат сходни жанрови черти, които ги сближават типологически със съветските романи-епопеи, преди всичко с „Тихият Дон“ на М. Шолохов, с „Ходене по мъките“ на А. Толстой, а те с основание принадлежат към класиката на социалистическия реализъм. Характерно е, че именно романите-епопеи, отразили с такъв колосален размах и с такава дълбочина великите исторически промени, почти напълно липсват в западната литература на критическия реализъм.

През 60-те години започва важният и в много отношения сходен процес в различните братски литератури — процес на изменения в структурата на романа-епопея като жанр. Тези изменения, предизвикани от бурните изменения на действителността, привличат вниманието на критиците във всички социалистически страни, но невинаги намират вярно тълкуване.

Когато се говори за такива белези на днешните романи като засиленото внимание към вътрешния свят на човека и засилената роля на интелектуалното начало, то нерядко може да се чуят законните възражения, че и в романа-епопея психологическият анализ често е много задълбочен, а интелектуалният потенциал е доста значителен. Това е безспорно, но работата е там, че става дума не за отделни нови признаци, а за нова структура на романа. В романите-епопеи животът на героя не само се изобразява върху широкия фон на обществената действителност, но общественият живот по същество престава да бъде фон и става непосредствен обект на художествено изображение. За да отговори на такава задача, авторът трябва да постави своите герои — такъв роман е обикновено многосериен — на решаващото направление на обществените боеве — нерядко като участници в тях. Системата от образи трябва да позволи да се възпроизведат конфликти от такъв мащаб, че да отразят изцяло стълкновението на обществените сили и да повдигнат завесата към историческото бъдеще.

М. Пуйманова довежда своя герой — комунист, — адвоката Гамза, на Лайпцигския процес на Г. Димитров; Елена Хамза загива героично като

---

[1] Вж. например споменатата статия на Т. Мотильова. „Всматриваясь в новое“ и колективния труд на Института за световна литература „Герой художественной прозы“. М., 1973.

участничка в нелегалната антифашистка съпротива в годините на протектората, Станя Хамза се сражава на пражките барикади през май 1945 г., а неговият приятел Ондржей влиза в Прага в редиците на победоносната Съветска армия. Писателката не се побоя да въведе в своя роман сюжетна линия, свързана със съдбата на унищоженото от нацистите село Лидице и макар че никой от главните ѝ герои не участвува непосредствено в лидицките епизоди, те се включват органически в епическото повествование.

Ако веднага след като прочетем трилогията на М. Пуйманова, отворим другия тритомен роман „Хвала и слава“ на Я. Ивашкевич, бие на очи не само несходството на общата атмосфера, породено от различните национални съдби и традиции, но и различията в жанра, които са характерни за новия етап. Макар че в „Хвала и слава“ се възсъздават контурите на бурната история на полския народ от 1914 до 1947 г., не предизвиква учудване бележката на Р. Матушевски, че романът на Я. Ивашкевич малко прилича на образците, създадени от майсторите на епическия жанр. Полският критик пише: „Независимо от многоплановостта, богатството на битовите и историческите детайли ние в същност се натъкваме на едно (както винаги в творчеството на Ивашкевич) донякъде камерно произведение, — що се отнася до това, как писателят подхожда към изобразяването на големите исторически събития. Романът е пренаситен с разсъждения и диалози, изпълнени с рефлексии и философски подтекст; в обрисовката на персонажите се промъква някаква частичка от собственото „аз“ на писателя.“[1]

Струва ми се, че критикът изхожда все пак от някакъв модел на роман-епопея в „чист вид“. Що се отнася до вярно отбелязаните от него особености на книгата на Я. Ивашкевич, то точно те са характерни за развитието на широката епическа форма на романа през 60-те години. Към такъв тип роман, в който споровете на героите и авторските размисли за смисъла на историята, за смисъла на живота и изкуството играят не по-малка роля, отколкото епическото действие или психологическият анализ, принадлежат и „Приключенията на мислещия човек“ на М. Домбровска. И в това произведение намираме широк обхват на обществения живот в Полша от края на XIX в. чак до трагичното варшавско въстание през 1944 г. Съдбите на героите, представители на няколко поколения семейства полски интелигенти, се преплитат с много събития, определили съдбата на нацията. В този смисъл и тук може да се говори за черти на роман-епопея. Но същевременно у М. Домбровска в центъра на вниманието стои историята на духовните търсения на героите и това обстоятелство в същата степен определя характера на романа, както и лирическият глас на автора и честото използуване на факти и документи.

Някои общи особености на романа-епопея в новия етап на художественото развитие е формулирал удачно словашкият писател В. Минач. Разказвайки за своята трилогия „Поколение“ (неин център е словашкото антифашистко въстание от 1944 г.), той отбелязва: „Аз не се стремях към фактическа пълнота в изобразяването на времето — това вече беше направено от други; исках да анализирам нравствените и психологическите процеси: как и защо се изменяше светоусещането на моето поколение.“ В. Минач се интересува най-вече от преломния момент, когато личното съществуване на героя се кръстосва с пътищата на историята и той е принуден сам да направи избор, изключващ каквито и да било компромиси: на коя страна на фронта да се сражава. Писателят поставя своите герои в остри конфликтни ситуации и съсредоточава вниманието си върху вътрешния смисъл на поведението на

---

[1] Рышард Матушевский. Писатель народной Польши. — Иностранная литература, 1964, № 2, с. 214.

всеки от тях. От преплитането на изобразените по този начин човешки съдби се постига много изразителна картина на въстанието.

С изказването на словашкия писател се съгласуват и думите на съветския романист С. Залигин. За някои свои романи той казва: „Тези произведения са не толкова събитийни, колкото психологически. Когато ги замислях, не си казвах: Ще отразя такива и такива събития! Не, работата стои другояче: казвах си: Ще поставя своя герой пред такива и такива изпитания, при еди-какви си условия.“[1]

Изместването на вниманието от събитията в тяхната епическа пълнота към духовните търсения и нравствените конфликти отличава много романи от последните години, като в тях се запазват черти на многопланового широко повествование, обхващащо значителни пластове от обществената и историческата действителност. Уместно е да припомним тук романа на литовския писател И. Авижюс „Изгубеният покрив“ или романа „Знамена“ на югославския писател М. Кърлежа.

Без съмнение с романа-епопея е свързана живата и силна традиция на почти всички литератури на социалистическите страни. Може смело да се каже, че неговите завоевания, здраво влезли във фонда на постиженията на социалистическия реализъм, са основата, без която биха били невъзможни и днешните постижения и търсения. Полемичността по отношение на този жанр, която понякога се чувствува и в критиката, и в художествената практика, се отнася не толкова до самия жанр, колкото до всеобхватната екстензивност на много неудачни произведения с тяхната безлика псевдоепичност.

Наред с това новият ракурс на историзма, определил измененията в романа-епопея, повлича след себе си и извежда на авансцената други видове романи през 60-те и 70-те години.

Сега писателите не съсредоточават вниманието си върху пълнотата на историческия материал, както е било преди, и по-малко се стремят към широк обхват на различни жизнени сфери. Пластовете на действителността, попаднали в обектива на писателя, естествено се стесняват. Но същевременно художникът се освобождава от много слабости, присъщи на романистите, които се стремят на всяка цена да построят романите си като исторически епопеи, освобождава се от качеството, което Ана Зегерс характеризира като напрегнат стремеж „да се покаже отделната подробност във всичките ѝ социални взаимовръзки“[2]. В резултат на подобни тенденции границата между романа и повестта се заличава и нерядко произведения, наричани по традиция повест, съдържат жанровите признаци на романа, а в полското литературознание е разпространен терминът „микророман“.

Тази тенденция се чувствува в съветската проза. Естонският писател Е. Ветемаа така е нарекъл своята книга „Малки романи“. Ю. Трифонов, който отстоява в едно интервю своя маниер на „гъсто“ писане, отбелязва: „Бях доволен, когато читателите бъркаха какво съм написал — повест или роман. Едни казваха за „Предварителна равносметка“ — „Прочетох повестта ти“. А други — „Прочетох романа ти“.[3] Критикът А. Бочаров, пред когото авторът е изказал тази мисъл, определя подобна „гъстота“ на писането като „романова пълнота, пресована в повест“. Това ново качество на прозата се наблюдава в творчеството на много писатели в социалистическите страни. Мисля, че в него се проявява една от характерните тенденции в развитието на романа днес.

---

[1] Иностранная литература, 1970, № 11, с. 208.
[2] Пак там.
[3] Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 175.

Много романисти се отказват сега от ролята на летописеца, който дава широка панорама на събитията и се отличава с всеобхватно разглеждане на текущото. Сега в повествованието играят много по-голяма роля подчертано личната оценка, философските размисли и поетическото световъзприемане на автора. А това на свой ред довежда до сериозни изменения в структурата на романа.

Причините за промени в системата на жанровете, както и всички сериозни преломи в литературата изобщо се крият в крайна сметка в обществените процеси. Това отбелязват и критиците в социалистическите страни, които изследват днешната литературна ситуация. Българският критик Е. Каранфилов така характеризира сходните явления в социалистическите литератури:

„Многообразните изменения в живота на обществото, в отношенията между индивида и колектива карат писателите да се насочват към тяхното философско осмисляне, и то предимно чрез задълбочено изследване на вътрешния свят на индивида; наред с това той трябва да се занимава със социологически анализ на структурата на съвременното общество.

Революционната динамика на нашия живот изисква по-динамична литература, способна да улови нюансите на обществените промени и същевременно да даде представа за основното направление на нашата работа в построяването на зрялото социалистическо общество.“[1]

Впрочем социологическият анализ, за който говори Е. Каранфилов, може да се даде и опосредовано, не в пряко стълкновение на обществените сили, а в цялата сложност и разнообразие на човешките взаимоотношения. Романът се стреми да възпроизведе не само едрите очертания на обществените преломи (от това той също не се отказва), но и тънките нюанси на изменящата се житейска практика и светоусещане на героите.

Същевременно стремежът към изобразяване на явленията от действителността в техния синтезиран вид понякога кара писателите, така да се каже, да съкращават пътя от образа до обобщената, философска мисъл, стеснявайки полето на жизнената конкретност и избягвайки подробностите от житейски факти.

Когато говорим за новите тенденции в романа, трябва да отбележим също промяната в характера на конфликта: писателите ги привличат по-скоро нравствени конфликти, отколкото оголените социални конфликти, с по-опосредствувано разкриване на социалните проблеми чрез етичната и философската сфера.[2]

Промените от такъв род са свързани със задълбочаване на представата за човешко съдържание в социално-политическите процеси, обусловено на свой ред от обогатеното разбиране на хуманизма. И романът днес в значителна степен се съобразява със субективния момент в историческия процес и повече се съсредоточава върху драмата на отделния човек. Историята и нейните колизии се разкриват често посредством вътрешния свят на личността. Именно с този комплекс от проблеми е свързано преустройството на структурата на романа, което се осъществява в множество жанрови и стилови решения.

На първо време промените, настъпили в романа, привлякоха засиленото внимание на критиците от най-различни направления. Едни с тревога говореха за стесняване на тематиката, за отказване от крупните проблеми и „бягство в частния живот“. Други с удовлетворение отбелязваха „поврат към вечните проблеми“, но виждаха в това и опасност от „деидеологизация“ на литературата, и пълен разрив с принципите на социалистическия реализъм.

---

[1] Иностранная литература, 1974, № 3, с. 198.

[2] Много сходни явления в съветската литература са отбелязани в статията на А. Бочаров „Круги художественного конфликта“ (Вопросы литературы, 1974, № 5).

Разбира се, тенденции от подобен род съществуваха, но що се отнася до основната линия в развитието на литературата, то надеждите на едните и опасенията на другите се оказаха неоправдани. Романът не престана да синтезира историческата действителност, но писателите подхождат към тази проблематика донякъде от друга страна.

Впрочем жанровите изменения в романа и засиленото внимание на литературата към новите явления настъпиха и в съветската литература (показателна в това отношение е например първата реакция от промените, настъпили в литовския роман през 60-те години). Изобщо развитието на романа в прибалтийските републики е особено интересно за нас в смисъл на типологически аналогии. Да приведем като доказателство твърдението на естонския критик Е. Малене: „В съвременния роман акцентът е пренесен от панорамността — широката картина на историческите събития — върху личността.“ Литовският писател А. Беляускас писа в началото на 60-те години, предчувствувайки някои явления, действително ознаменували развитието на литовската проза в следващото десетилетие: „По-важно от всичко. . . е не широтата на използувания материал, а дълбочината на неговото усвояване, не събитията сами по себе си, а проблемите — онова дълбоко отражение на събитията в съзнанието на човека, което е призвана да види и художествено да пресъздаде художествената проза.“ За същите явления, но върху материал от латишката проза говори К. Краулин в книгата си „Съвременният съветски роман“.

Сходни промени в жанра на романа, макар може би не така определено изявени, имат място и в руската, и в други литератури на съветските народи.

Ако насочим вниманието си към новите типове романи, които се създават в социалистическите литератури, то и тук ще видим ярко изявена типологическа общност, с други думи — в самата поетика на жанра се проявяват общи закономерности, които характеризират движението на социалистическите литератури.

2. ПРОБЛЕМЪТ ЗА ИЗБОРА — В ЦЕНТЪРА НА РОМАНА

Разбира се, тридесет години са недостатъчен срок, за да може събитията от войната сами по себе си да престанат да привличат писателите. И тук художниците намират нерядко нови факти и проблеми, още неосветени от литературата. Но все пак тях ги интересува не само и дори може би не толкова възкресяването на миналото, колкото острите проблеми на нашето време, стремежа да разберат какво представлява днешният човек в днешния свят. Крайно острите „гранични“ ситуации, създавани от военната обстановка, нерядко стават своеобразен модел за решаване на нравствените проблеми на съвременността. Особено значение придобива проблематиката за нравствения избор и личната отговорност. Явно конфликтите от подобен род не губят своето значение и в сегашните мирни условия. Този проблем се засяга от много автори. Но в романа, за който ще стане дума, той получава особена острота и обобщеност, защото степента на отговорност се повишава до краен предел, проблемът се решава във философски план, на границата между живота и смъртта. Нещо повече, философските идеи придобиват драматизъм, тяхната истинност се проверява от жизненото поведение на героя. По този начин се получава особено съотношение на морален избор, постъпка и верига от събития, често твърде трагични. (Да отбележим в скоби, че в съветската критика вече се писа за проникването на драматическото начало в епическата проза; това явление се свързва с нарасналата роля на нравствения избор в остроконфликтната ситуация, например в произведенията на В. Тендряков.)

Този аспект е много важен при анализа на произведенията, които връщат читателя към събитията от военните години. Може да се каже, че тук се формира особена жанрова разновидност на романа. В този смисъл е показателен романът на югославския писател М. Лалич „Хайка“. В него е ясно изразен стремежът към интензивно и драматично художествено превъплъщение на жизнения матариал, което влече след себе си някои композиционни особености и преди всичко търсенето на център, на организиращо начало в произведението. Тези търсения се проявяват най-вече в сюжета. По широта на обхванатата действителност романът на М. Лалич може да се отнесе към типа роман-епопея, обаче той носи нови качества, характерни за днешното състояние на жанра. Преди всичко това се отнася до композицията, отбелязана със своеобразно единство на време, място и действие. Действието на романа се развива в едно денонощие, датата е точно посочена — 16 февруари 1943 г. Мястото на действието — планинският район на Черна гора, където се сражава неголям отряд партизани-комунисти под командуването на Иван Видрич. Цялото действие, изключително драматично, се концентрира около един епизод — хайката срещу партизаните, предприета от помагачите на фашистките окупатори — четници под покровителството на италианска дивизия. В героичната борба срещу враговете, безкрайно надвишаващи силите на партизаните, загива почти целият неголям отряд.

Същевременно независимо от максималната концентрация на времето и мястото на действието епическият размах на изобразените събития е много широк: действието от партизанския отряд се пренася в отделението на четниците, в италианската дивизия, в съседните села. Драматизмът на ситуацията се усложнява от това, че и мирното население се оказва понякога кръвно свързано с двете враждуващи страни и се разплаща за тези връзки с най-скъпа цена. Политическата борба причудливо се преплита със стари родови разпри и придобива чрез тях съдбовността на старинните братоубийствени свади. Тази своеобразна и сложна ситуация е въплътена в много човешки съдби, при това за много герои този ден се оказва последен. Авторът внимателно проследява преплитането на биографични и исторически обстоятелства, обусловили мястото на човека в смъртната схватка. Така се открояват релефни, рязко индивидуализирани характери, озарени от сурова героика.

За писателя е извънредно важна мисълта, че не трябва да се противопоставят съзнателните бойци на мрачните, наплашени, забъркани в сложната обстановка селяни, които срещат понякога приятелите си с камък в пазвата и са готови да помагат на враговете. Именно тази хуманистична позиция кара М. Лалич, създавайки обаятелни образи на герои, да се вглежда дълбоко и в душите на тогавашните врагове, за да ги разбере и оцени от позицията на бъдещето.

В стила на романа фолклорно-епическите елементи се смесват с експресивна съвременна образност. Богатата метафорика сякаш раздвижва рамките на събитията, придавайки на драматичния епизод от историята на националноосвободителната борба в Югославия по-общ философски смисъл.

Самото заглавие на книгата е символично: образът на хайката може да бъде изтълкуван и като символ на вечното преследване на човека, преследване, въплътено от някакъв родов закон, диктуван от подсъзнателни инстинктивни импулси, още по-изострени от войната. Обаче подобна трактовка, предлагана от някои югославски критици, обеднява сложната многозначност на този образ и изопачава общия смисъл на романа.

Абстрактно-етичната постановка на въпроса — човек е длъжен да се съпротивява на злото по силата на самата си човешка същност — придобива у М. Лалич конкретно-исторически смисъл: стойността на човека до голяма

степен се определя в момента на неговия принос в борбата срещу фашизма. Събитията, свързани с хайката, позволяват да се създадат пределни ситуации, изискващи от човека не само изключително напрежение на силите, но и крайно отговорно, и то съвсем самостоятелно взето решение, определящо неговата жизнена позиция и което води до последствия, решаващи за хората и делото, което те защищават. Проблемът за избора и отговорността е полето, на което става схватката на югославския писател с философията на екзистенциализма. Изобщо тази проблематика, заемаща голямо място в социалистическите литератури, е продиктувана не от влиянието на западното изкуство, а от общността на острите философско-етични проблеми, породени от трагичните събития на нашия век, с които се сблъсква човекът.

М. Лалич, както и редица други писатели, се отличава от екзистенциалистите преди всичко по хуманистичната си позиция за човека, по признаването на неговата отговорност не само пред някакъв абстрактен морален закон, но и пред обществото и в крайна сметка пред историята.

Смисълът на етичните постъпки на героите се поверява на народния етичен кодекс и, както се отбеляза по-горе, разказът за сегашните събития наподобява спомени от древна старина, изпъстрен е с фолклорни мотиви и по такъв начин придобива някаква дълбока значимост, съвсем различна от абстракциите на екзистенциалистите. Такова насочване към първичните национални ценности е също явен белег на литературите на социалистическите страни на днешния етап и сегашното равнище на социалистическия реализъм. Достатъчно е да си спомним например романите на Т. Новак и Ю. Ковалец в Полша или З. Станку в Румъния.

Вторият, метафоричният план присъствува и в романа на полския писател А. Браун „Пустота“ (1969). Заглавието на романа, както и „Хайка“, има и друг, символичен смисъл, който се разшифрова в една от последните фрази на книгата: „Когато се разпадат старите връзки, е необходимо да се мине през пустинна ивица, за да може новите, другите връзки да се зародят.“ Тази ивица пустиня се създава при трагични условия: в центъра на романа стои един от епизодите на борбата на младата Полска република в първите следвоенни години с националистическото нелегално движение.

В дадения случай може да се говори за някои черти на типологическа общност в структурата на романа.

Както М. Лалич се обявява против привидно неизкоренимата и вечна ситуация на „хайката“, така и А. Браун страстно спори с това, че неотвратимата вечна „пустота“ се дава като норма на битието на човешкия род, сякаш осъден на самота и изоставеност. По такъв начин философският план е много важен и в двата романа. Решаващ аргумент в полемиката става героичната постъпка, осмислена като отрицание на философските концепции за безсилието и обреченността, като демонстрация на възможностите на социалната активност на човека и неговото участие в историческите събития. Героичната постъпка става пресечна точка на философската и социалната проблематика. А това определя художествената специфика на романа: остротата на конфликта и концентрацията на действието около един социално важен епизод, когато от героите се изисква отговорно решение.

Появата на подобен тип роман може да се види и в съветската литература. В този смисъл е показателен например „Обелиск“ на В. Биков. Заглавието на повестта, която в жанрово отношение може да се смята своеобразен „микророман“, е също многозначно, както и в споменатите книги на М. Лалич и А. Браун. То съдържа метафора, защото става дума не само за конкретен епизод (за борбата в името на това — на паметника на петимата ученици, убити от фашистите, да се постави и шесто име — името на учителя, доброволно дошъл да умре заедно със своите ученици), но и за много по-общ смисъл

на произведението — за значението на нравствения пример и за оценката на героичната постъпка. И тук позицията на автора се подкрепя и от устойчивите морални понятия на народа, и от нравствените норми, създадени в социалистическото общество. Макар че В. Биков съсредоточава вниманието на читателя върху сблъсъка на мненията, предизвикан от оценката на подвига на Мороз и пренася действието в днешния ден, в центъра на повествованието, както и в други романи от подобен тип стои максимално конфликтният епизод на военното минало.

Насочване към по-голям драматизъм и по-голямо внимание към етичната проблематика срещаме и в такива произведения, които принадлежат към т. нар. „производствен роман“. В този смисъл е интересен романът на Ана Зегерс „Доверие“ (1968). Ако пристъпим към този роман с традиционните мерки на „производствения“ роман, то на пръв план ще видим един доста разпространен конфликт: въвеждането на нови норми в Косинския металургичен завод и борбата около това мероприятие. Но даденият частен факт, засягащ живота на отделен завод, изпъква в светлината на по-важни исторически връзки. Писателката използува различни възможности, които дава реалистическият роман, за да проникне в духовния свят на хората, да разкрие сложните социални и нравствени конфликти, свързани с процеса на труда, но които имат по-широк смисъл за новото общество. Както справедливо отбелязаха критиците, тук работата на писателя се докосва до работата на социалния психолог.

Много сходни черти са характерни за романа на чешкия писател Я. Козак „Свети Михал“ (1971). И това произведение по тематиката си е близко до „производствения“ роман (върху материал от живота на селото). Но същевременно и в него се открояват черти от новия етап в развитието на жанра. Я. Козак не претендира за мащабни исторически тълкувания, които карат Ана Зегерс да раздвижи рамките на повествованието и да изведе действието далеч зад стените на Косинския комбинат. Чешкият писател се ограничава със събитията в моравското селце Поречие. Докато в романа на Зегерс присъствува трагическото начало, то у Я. Козак господствува стихията на хумора, и в този смисъл той е близък до силната и жива традиция на чешката литература. Обаче в комическата суета си пробива път един сериозен конфликт, свързан със сблъскването на двамата главни герои и интересно замислени характери — председателя на селскостопанския кооператив Михал Янак („свети Михал“) и секретаря на националния комитет Вилем Губик. По същността си този конфликт е свързан с проблема за самостоятелната и отговорна позиция на ръководителя, със способността му да взима полезни за хората и работата решения.

В романа на Я. Козак се поставят сериозни проблеми за социалистическия стил на ръководство, вълнуващ А. Зегерс и много други автори, насочващи се към съвременната тема. За важността на подобен социално-нравствен конфликт свидетелствуват и много произведения на съветската литература, да си припомним дори само решението им от Ф. Абрамов и В. Фоменко.

Да се върнем обаче към проблема за жанра. От всичко казано е ясно, че общите тенденции на „уплътняване“ и драматизация на повествованието довеждат до създаване на типологически сходни жанрови разновидности на романа, построен върху остроконфликтен епизод. Разбира се, става дума за търсенията на нова художествена форма, способна да отрази проблемите, поставени и задълбочени от разбирането на хуманизма и от потребността да се оправиш в сложните нравствени конфликти.

Жанрообразуващата роля на остри морални и социални конфликти за лишен път потвърждава колко невярно е твърдението, че замазаната безконфликтност била родов признак на социалистическия реализъм.

3.КАКВО СТАНА С ГЕРОЯ-РАЗКАЗВАЧ?

Ако приемем определението „центростремителен“ роман, предложено от Д. Затонски, който характеризира един от неговите признаци като „разнищване“ на живота от едно индивидуално съзнание, то ще се окаже, че подобен тип роман е получил в литературите на социалистическите страни през последните години широко разпространение. Това без съмнение е свързано със засиленото внимание към личността във всичките ѝ социални и психологически прояви, със стремежа да се види действителността и ходът на историята през призмата на духовния свят на отделния човек. Такива тенденции са свързани явно и с активизиране ролята на автора, който се отказва от позицията на обективен, всезнаещ повествовател и по-охотно започва да говори от свое име, което води до засилване на лирическото и публицистичното начало в романите.

Между романите от подобен тип се откроява една жанрова разновидност, която бихме нарекли „личностна епопея“. Действително, ако аз-повествованието обикновено се асоциира с камерност на произведението, то в интересуващия ни роман са засегнати много важни сфери на историческата действителност. За разлика от романа, който се изгражда върху остроконфликтен епизод, тук са повдигнати големи временни пластове, понякога целият живот на човека, немалко видял, попадал в най-различни положения и сблъскал се с множество хора. Наред с това и тук се постига значителна драматичност и плътност на повествованието благодарение наличието на център на повествованието, единство на личностната гледна точка, благодарение активността на възприемащото съзнание и рязкото отдалечаване от безликата псевдоепичност.

Един от първите по време на появата си романи от този тип в литературите на социалистическите страни е романът на унгарския писател Йожеф Дарваш „Пияният дъжд“ (1963). В предговора към съветското издание на книгата Й. Дарваш пише: „За какво собствено разказва романът „Пияният дъжд“? В него е отразена унгарската история от последните 25—30 години, и не само унгарската, а до известна степен и световната, доколкото те са неотделими една от друга. Но като разказвам за този сложен период, аз не се увличам от широки платна и изображение на персонажи — носители на основните противоречия в описвания период. . . При описването на тези години не съм се стремял като летописец към пълен обхват на събитията. В действителност мене като писател ме вълнуваше съдбата само на онези хора, които всецяло са се отдали да служат на социалистическата революция. Стремях се да покажа откъде са дошли те и какво е станало с тях.“

Книгата е написана от името на кинорежисьора Бела Солат. Загадъчното самоубийство на неговия приятел Геза Бала кара героя-разказвач да обгледа целия си живот, тясно свързан с живота на Бала, и да измери отговорността, вината и правотата на всеки. В спомените на героя минава понякога и неговата младост, когато двамата герои за пръв път се запознават със социалистическото учение още в хортистка Унгария, и участието им в нелегалната антифашистка съпротива през годините на войната. След това разривът им през 50-те години, когато Бела Солат е преуспяващ кинодеец, който не е чужд на известен конформизъм и демагогия, а Геза Бала, постоянен посетител на будапещенските кафенета, е представен като отчаян неудачник. Събитията по време на контрареволюционния бунт през 1956 г. разтърсват вътрешния мир и на двамата: Геза Бала е покрусен, губи душевното си равновесие и се самоубива. Бела Солат, който не по-малко тежко преживява кризисната епоха в историята на Унгария, излиза от изпитанията умъдрен, с по-дълбоко разбиране за личната отговорност в хода на обществените събития.

В романа събитията са представени не само в обратна последователност (в началото е дадено погребението на Геза Бала, а после се разказва за миналото му), непрекъснато се струпват епизоди във връзка с хода на спомените, асоциациите и преживяванията на Бела Солат. Сам авторът обяснява художествената целесъобразност на подобно построяване на романа: „Трябваше внимателно да следя поведението на героите и да съпоставям техните постъпки в миналото и настоящето, да разкривам острите конфликти, да противопоставям историческите ситуации. Как можеше най-добре да се реши тази задача, ако не в силно драматизирана форма, когато събитията, подобно на кадри във филм, се сменят с кинематографическа бързина." Най-силните епизоди в романа на Дарваш запазват оттенък на неповторимо личностното възприемане на околния свят и преди всичко на историческата ситуация.

Още по-последователно принципът на „проникване" на социално-историческата проблематика през ракурса на индивидуалното съзнания е осъществен в романа на полския писател Ежи Брошкевич „Дълго и щастливо" (1970). Под перото на писателя жанрът на романа-епопея и моноперсонажния роман претърпява определена трансформация, благодарение на което намереното от него жанрово решение е много оригинално и отговаря на новата проблематика.

В историята на полския работник Ян Лях, която той самият разказва, са отразени много перипетии, преживени от полския народ в наше време. В полезрението на автора попадат значителни пластове от историческата действителност. Но наред с това в романа отсъствува описателният елемент, понякога нужен дори само за да може читателят по-лесно да се ориентира във времето, мястото и обстоятелствата на събитията.

Събитията са обрисувани в потока на сложните асоциации на разказвача. В стила на повествованието, понякога непринудено разговорен, а понякога тъжно лиричен, се очертава обликът на героя с неговата плебейска гордост и показен цинизъм, голяма сила на духа и иронично отношение към света и към самия себе си, с горчиво разочарование и най-чиста вяра в светлите идеали, със съзнание за безсилието и остро чувство на лична отговорност за всичко, което става в света. Пътищата на личното съществование и пътищата на историята непрекъснато се кръстосват. А от гледна точка на структурата на романа е за отбелязване, че съзнателните решения, определящи мястото на героя в хода на събитията, стават преломни моменти на повествованието, извеждат сюжета от сферата на приключенския роман (когато съдбата на героя се определя от случайността) и го принуждават да се движи по други закони. При това тези решения, които довеждат до активни действия, са убедително мотивирани психологически. Така нарастващото разочарование от пилсудщината приключва с епизода, когато легионерът Лях, изпратен да разстрелва работническата демонстрация, не само хвърля оръжието, но се опитва да изтръгне пушката от съседа си по редица. От такъв дълбок вътрешен импулс е продиктувано решението на Лях да отиде като интербригадист в Испания. Новият обрат на сюжета идва тогава, когато Лях, разнежен от любовните грижи и вкусните бифтеци на марсилската кръчмарка Марго, изведнъж започва направо да тича във вестникарската будка и да седи всяка сутрин до радиоприемника, да слуша едно след друго предаванията и в края на краищата напуска своя марсилски уют и тръгва към далечната си родина, за да участвува в безнадеждния опит да я брани от немските окупатори. В глъбините на душата на героя се заражда решение — може би най-важното в неговия живот — да се върне в следвоенна Полша. Според неговите думи той е винаги там, където се води борба за човешко достойнство. И човешкото достойнство той разбира не като екзистенциалистки избор на лична позиция,

а именно като труд, макар понякога и неблагодарен, изпълнен с грешки, но труд за преобразяване на историята.

Близко по своя строеж до романите на Дарваш и Е. Брошкевич е произведението на чешката писателка Я. Коларова „Моето момче и аз“ (1974). Наистина в много по-голяма степен, отколкото при унгарския или полския писател тук е запазен стилът на дневника с неговата подкупваща непосредственост и изповедно доверие. И същевременно чрез това непринудено повествование за ежедневните радости и грижи на младата майка в нейните размисли и спомени е обрисуван не само целият живот на разказвачката, но оживяват страници от чехословашката история в най-бурния период от развитието на страната. Както и при Брошкевич, и тук прави впечатление свободното боравене с времето, подчинено на свободния поток на асоциациите. Героинята си спомня баща си и майка си, баба си и прабаба си и по този начин възсъздава тежкия живот на няколко поколения работнически семейства в буржоазна Чехословакия. Всеки епизод от живота на сина предизвиква у разказвачката спомени и размисли и постепенно пред читателя преминава целият живот на жената, излязла от бедно семейство и претърпяла немалко унижения по време на буржоазната република, преди да успее да получи образование, живот на комунистка, запазила за цял живот страстната си и предана убеденост, въпреки че историческите пертурбации при всички остри завои на историята слагат отпечатък върху нейния живот. Искреният и задушевен тон сближават много читателя с повествователката, с нейната душевна чистота и принципност, с нейното мъжество и чисто женска непоследователност и внезапни пристъпи на „сантименталност“, които и тя самата иронизира.

Я. Коларова намира своеобразен литературен похват, за да възсъздаде хода на историческото време: лирическият монолог на героинята се прекъсва от бележки по полетата на дневника, направени от нейния пораснал вече син Иван. Получава се сякаш диалог на две поколения. В лаконичните бележки на Иван се чувствува друг мироглед, различен от записките на майка му. Момчето не познава трудностите, през които е минала майка му, възможността да се учи му се дава като негово естествено право. Убежденията на майка му му се струват понякога прекалено праволинейни и старомодни, той не е лишен от скепсис и смята за нужно всячески да подчертае своя момчешки „антиконформизъм“. Същевременно, както личи от последните, пропити с дълбока нежност и болка редове, написани след смъртта на майката, нейният пример не е отминал безследно за юношата, все по-ясно в насмешливите му недомлъвки се прокрадва уважение към нейните идеали. И това ни дава основание да вярваме, че сприхавият юноша ще стане полезен и съзнателен член на новото общество.

Може да се каже, че произведенията на Й. Дарваш, Е. Брошкевич, Я. Коларова са особен тип роман, в който повествованието се води от името на разказвача, а целият негов живот, изложен пред читателя, се преплита с перипетиите на историческото развитие. Важно е да се подчертае, че става дума за обикновен, незабележителен човек, който обаче участвува активно в актуалните събития.

Традицията на другия тип моноперсонажен роман — плутовския — също заема известно място в литературите на социалистическите страни през последното десетилетие. Става дума за разказаната от първо лице история на „антигероя“, подлеца, двуличника и кариериста. Ако сравним „микроромана“ на полския писател К. Филипович „Дневникът на антигероя“ и „Бащино сърце“ на унгарския писател Л. Мещерхази, то и в двата случая виждаме изповед на човек, който при какъвто и да е исторически прелом умее да заема

максимално изгодна за себе си позиция и да отхвърли като дрипа маската, която му е служила дотогава. Този тип роман, както и „личностната епопея", отразява определени явления на бързо изменящата се действителност, когато в живота на едно поколение се падат няколко кардинални социално-исторически прелома.

Полската критика сравнява духовното саморазобличаване на „антигероя" на К. Филипович с аналогичния процес в „Падението" на А. Камю. Но за разлика от френския писател К. Филипович не е склонен да смята духовното уродство на своя герой за родов признак на съвременното човечество. Самооправданията на героя се превръщат в безпощадно саморазобличение, а неговата бравираща от цинизъм изповед придобива елементи на завоалирана сатира.

Л. Мещерхази символизира еквилибристичната приспособимост на своя герой в безкрайните промени в заглавието на романа, над които почти цял живот работи Имре Даниел. Отначало той се нарича „С перо и меч", в годините на фашистката диктатура „Гой, еси, господин капитан", после „Под знамето на Ракоши", след 1956 — „Под разкъсаните знамена", а в края на крайщата Даниел намира съвсем неутралното заглавийце „Бащино сърце". И разсъжденията на Даниел не толкова цинични като у героя на К. Филипович, а по-скоро лицемерни, в хода на художествената логика от самооправдания се превръщат в самообвинения. „Центростремителният" роман във форма на монолог на отрицателния герой — разкриването отвътре на „отрицателното съзнание" — налага особена авторска позиция, за да даде своя и обществена оценка на съзнателно деформираното разбиране на героя за света и за самия себе си. Авторите на романите, за които става дума, всеки по свой начин се справя с тази задача. И необузданият цинизъм на героя на К. Филипович, и наивната самоувереност на Имре Даниел се превръщат в безжалостна присъда над кариеризма и приспособленчеството.

Наред с романа в първо лице, в който своеобразно се осмислят важни пластове от историческата действителност, се среща и роман, по-близък до типа на лирическата проза и истинския смисъл на думата, в който повествователят се съсредоточава върху своя вътрешен мир. Може да се посочи например книгата на българската писателка Блага Димитрова „Пътуване към себе си" (1965). Впрочем и в този жанр авторите търсят възможности художествено да осмислят по-широка и значителна проблематика. Така румънският писател Н. Бребан в романа си „Франциска" (1965) съчетава два плана: разгърнатата изповед на героинята е примесена с изображения на събитията в завода, с които са свързани съдбите на героите.

Лириката и публицистиката се съчетават и с есеистичната форма, която също заема видно място в съвременната проза. В литературата на социалистическите страни се пречупва и онзи вид роман, който е разпространен в литературата на Западна Европа — става дума за произведения, посветени на проблемите на художественото творчество. Обаче при писателите от социалистическите страни на преден план изпъква и специфично художествената, и социално-етичната проблематика на творчеството. Така се създава сходна жанрова структура в романа на полския писател В. Мах „Планини край Черно море" и в „Балада за тръбата и облака" на югославския прозаик Ц. Космач. Разликата между тези две произведения се състои в това, че В. Мах се интересува от въпросите на изкуството като такова и преди всичко от противоречието между безкрайната необятност и многообразие на живота и ограничените възможности — не толкова на изкуството като цяло, колкото на отделната художествена творба. Романът на югославския писател е обърнат по-скоро към остра социално-етична проблематика и вътрешният нерв

на книгата е свързан с размислите на прозаика за въздействието на художественото произведение върху човешката съвест.

По такъв начин и в тази жанрова разновидност се разкрива диалектиката на общото и особеното, характерна за развитието на социалистическите литератури.

4. РОМАНЪТ НА „РАВНОСМЕТКАТА“

Ежедневието, обикновеният живот отдавна са били тема на реалистичния роман. И днес романът в социалистическите страни естествено не може да се откаже от изображение на всекидневния живот, на бита и човешките взаимоотношения, формиращи се в новото общество в цялото им многообразие.

Обикновеното ежедневие на пръв поглед изключва драматизма, но понякога изпитанието в условията на делничната действителност се оказва доста драматично. В романите, за които става дума, остротата на конфликта се определя от това, че нравствените въпроси стават критерий за проверка на гражданската „стойност“ на човека. В такава постановка на въпроса се отразява важен белег на съвременния етап на общественото развитие в социалистическите страни: ние все по-настоятелно се замисляме над облика на човека, такъв, какъвто го изобразяват не в минути на върховно напрежение и на кръстопът, а в ежедневието: на работа, в къщи, в отношенията му с околните. Неделимостта на общественото и личното, на битовото и гражданското, изискваща високи критерии в подхода към човека, е етична предпоставка на авторската позиция в романите, на които ще се спрем.

В нашата критика нееднократно е отбелязвана тематичната общност на някои романи, излезли през последните години в социалистическите страни и посветени на „преразглеждане“ от страна на героя на своя живот. Ще ми се да съпоставя „Час пик“ на Е. Ставински, „Пътища за никъде“ на Б. Райнов, „Актовата зала“ и „Изходни данни“ от Х. Кант, „Буриданово магаре“ и „Присъдената награда“ от Г. де Бройн.

Струва ми се, че тук виждаме не само нова тема, а особен, своеобразен жанров тип, който условно ще наречем роман на „равносметката“. За отбелязване е, че А. Бочаров също говори за поява на особен тип проза в съветската литература, който той предлага да се нарече „повест на предварителната равносметка“. А. Бочаров отбелязва общото качество, което определя такъв род произведения: „Повестите на предварителната равносметка осезаемо разшириха художествените възможности да се разкрие диалектическата връзка на времената непосредствено във вътрешната структура на личността. Благодарение на такова пътешествие в дълбочината на паметта връзката на човека с променящата се история придобива здрави и дълбоки връзки: не просто човекът във времето, а и времето в човека — по най-непосредствен начин.“[1] Тази връзка с развиващата се история отличава произведенията от подобен тип в социалистическите страни от сходните по тема романи на западните писатели.

За романа на „равносметката“ е характерен свой определен тип герой. В първите следвоенни години любим герой в романа в социалистическите страни беше сравнително млад човек, а магистралната му тема — възпитанието и превъзпитанието на героя, т. е. ние се срещаме с него на прага на новия живот и следим как се променят убежденията му, как се раждат нови черти от характера му. В началото на 60-те години на пръв план излиза т. нар. „младежка“ проза. Неин герой е също млад човек, но изграден в условията на социалистическото общество. И обикновено читателите се запознават с него

[1] Вопросы литературы, 1974, № 11, с. 46.

в момента, когато той прави първите си стъпки в практическия живот и разрешава появилите се в тази връзка конфликти. Героят на интересуващите ни произведения най-често вече е достигнал 40-годишна възраст. Съображенията за значението на възрастта на героя са ясно формулирани в романа на Х. Кант „Изходни данни“: „Давид Грот е на четиридесет години — на тази възраст е още рано да си правиш жизнена равносметка, но това е вече възрастта, когато трябва да помислиш за равносметка. Това е възраст, когато има най-голям смисъл да си направи човек равносметка, това е предел, поврат, именно сега трябва да се направят обобщения и да се мине към нов живот. Макар че времето е минало, но и пред нас има още достатъчно време.“ Равносметката има отношение към бъдещето, това е наистина предварителна равносметка. Неслучайно набелязаното в началото на романа „Час пик“ отъждествяване със „Смъртта на Иван Илич“ се оказва мнимо: героят не е смъртно болен, той оздравява, трагичният конфликт придобива по този начин донякъде ироничен нюанс, но затова героят има възможност да направи изводи от истините, които му се откриват, когато е изправен (както сам си въобразява) пред прага на гибелта. Интересно е, че Ю. Трифонов е имал намерение, както сам той признава, отначало да завърши своята „Предварителна равносметка“ със смъртта на героя, но после го оставя да живее. Такъв обрат е намерил място и в сходната по сюжет с „Час пик“ повест на естонския писател Е. Ветемаа „Яйца по китайски“.

Важно е още едно обстоятелство: активната съзнателна дейност на героите е започнала в първите години на появата на новото общество, по този начин равносметката може да бъде много съществена. Това е своего рода възпитателен роман, но в обратен ред: човек, достигнал известна възраст, с твърдо определени възгледи, с важно положение в обществото, се оглежда за изминатия път. Роберт Исвал и Давид Грот са изтъкнати журналисти, последният е дори главен редактор на берлински седмичник; Тео Овербек от „Присъдена награда“ е уважаван университетски преподавател, специалист по литературата на немския романтизъм; Кшищоф Максимович на Е. Ставински е директор на солидно архитектурно-проектантско бюро, а Карл Ерп от „Буриданово магаре“ е шеф на образцова библиотека. За всички тези хора е извънредно важен веднъж завинаги установеният порядък на живота им, затова писателите отделят толкова голямо внимание на дневната им програма и подробно описват делничния ден на героя, всичките му навици и дребните събития, от които се състои ежедневието им. За да се покаже картината на ежедневието, е важен битът и битовите подробности: устройството на жилището, обстановката и дори менюто.

Животът на героите далеч не е протичал така спокойно и отмерено, в него в миналото е имало немалко страшни и горчиви изживявания, които донася войната на хората. Но това минало като че ли е поставено в скоби. Конфликтите, настъпили сега, са съвършено други, нови; те са много остри, макар че са свързани с отмерено течащото битие. Героичното минало не може да им даде отговор, макар че в него се крият много причини за духовното състояние на героите и може би способността им да усещат неблагополучието, което за сития еснаф изобщо не съществува. Миналото се откроява не като източник на конфликти и не като мярка за оценка, то е част от духовния опит и изплува най-често в спомените и размислите на героите. Този опит е необходим, за да се направи равносметка и затова всички разглеждани романисти така свободно боравят с времето: миналото на героите — и неотдавнашното, и по-далечното — непрекъснато се вмъква в авторския разказ за днешния ден. Рязкото сблъскване на плановете по време, мечтите на младостта и тяхното осъществяване дава възможност да се оценят промените в

съдбата на всеки герой, в които се отразява динамичното социално развитие, характерно за днешния етап от живота на социалистическите страни.

Всеки роман започва с някакво събитие, което нарушава обикновеното ежедневие и изисква от героя голяма съсредоточеност и такова решение, което го кара да преразгледа целия си живот. Подобен сюжетен тласък придава драматически характер на повествованието,принуждава спиралата на спомените и събитията да се разгръща в определено направление. Така започва романът „Изходни данни“. Неговият герой заявява: „Аз не искам да ставам министър!“ — и във връзка с предложения му висок пост той мислено прави строга преоценка на миналото си. Или да си спомним първата страница на „Буриданово магаре“. Героят се събужда сутринта с тревожната мисъл: чувството му към младата практикантка в ръководената от него библиотека така го е обзело, че заплашва да разруши установения ред в живота му. А Тео Овербек е разтърсен от тревожна мисъл: „Не трябваше да приемам това поръчение“ — става дума за изказване по повод връчване премия на неговия бивш приятел и бивш съперник в любовта Паул Шустер. При това Тео знае, че от него очакват хвалебствено изказване, което ще противоречи на собственото му мнение. Трудовият ден на Роберт Исвал започва с получаване на телеграма, с която го молят да произнесе реч по случай юбилея на Работническо-селския факултет, в който е учил някога, и подготвянето на речта го навежда на много спомени.

Ситуацията, при която някое неочаквано събитие разкрива несъответствието, настъпващо между привидното благополучие на нещата и по-малко благополучната реалност, е доста честа в световния роман. Обаче тук тя е много по-сложна. Тук става дума не за „сваляне на маските“, не за разобличаване на скрити пороци или тайни престъпления. Нито в един от тези романи няма никакви сензационни разобличения. Съдия на своите постъпки, и то много строг съдия, е самият герой. Съществено е, че всички герои не са от хората, които плуват по течението. Те имат зад гърба си много преодолени трудности, дейността им е одухотворена от активен стремеж да принесат полза на новото общество. Но тъкмо тук започват мъчителните въпроси, които героите са принудени да си зададат. Какъв е смисълът на тяхната дейност и какъв е моралният им облик? Моралният патос на тези произведения не може да се сведе до нравствена присъда и разобличение на героите. Авторите им съчувствуват в много отношения и отчитат сложната сплав на обективното и субективното, довела до резултати, които не могат понякога да се предскажат. В резултатите се опитват да се ориентират и самите герои, а в хода на това вътрешно съдопроизводство се чува силно и гласът на защитата, с който понякога се солидаризира и авторът.

Х. Кант, чиито романи са богати на размисли за живота, историята и изкуството, полемично заострено формулира своята естетическа програма в спор с поддръжниците на схематичното опростяване. Роберт Исвал мислено възразява на поклонниците на абсолютното рационализиране на изкуството: „Прекрасно, превъзходно, само как да не се объркат общите и обективните ценности с тясно личните дреболии? Добре би било човек да има специален апарат, да кажем, кибернетичен типометър, с микрофон и скала: лявата страна — червена — за типични и достойни за вниманието на слушателите примери, дясната — синя — за индивидуалистическия боклук.“ За писателите, обект на които е вътрешният свят на човека, въпросът за „типичното“ и „индивидуалистичния боклук“ се решава далеч не така просто и еднозначно. Може би заради това те така тънко са разработили аналитичните похвати, от изповедното повествование до несъщинската пряка реч, в която дистан-

цията между автор и герой, винаги присъствуваща в романите на „равносметката“, се измерва с минимална „притурка“ на ирония.

Една от особеностите на психологическия анализ и у Г. де Бройн, и у Х. Кант, и по своему у Е. Ставински се състои в това, че авторът сякаш разкрива два пласта на размисли у героя — общи места, наготово приети положения, лежащи на повърхността и трудно зараждащи се, дълбоко лични мисли, които свидетелствуват за това, което е истински усвоено, преживяно, превърнало се в норма на поведение и негов дълбок стимул.

Романите на Х. Кант, Г. де Бройн, Е. Ставински са лишени от натрапчиво морализаторствуване и същевременно са въодушевени от позитивен патос. Оглеждането на миналото спомага да се определи по-активна, по-достойна и по-дълбока и напълно съгласувана с прогресивните обществени идеи позиция. Авторите се стремят да вникнат в сложното преплитане на човешките отношения. И да разберат своите с нищо незабележителни герои. Независимо от „камерността“ на темата и атмосферата на битовото ежедневие авторите са успели да запечатат и тънко да проанализират новите, непознати още явления в живота на днешното общество и днешния човек.

Разгледахме основното направление на съвременния стадий в развитието на романа в социалистическите страни, характерно със засилен интерес към етичната проблематика, в сферата на която се изчерпват основните конфликти. При това нараства интересът към т. нар. „вечни“ въпроси за нравствеността, които придобиват впрочем в произведенията на социалистическите художници актуално звучене. Романът не се отказва и от това — да възпроизвежда пластове от историческата действителност, но на пръв план сега се поставя личностният аспект при възприемането на историята. Във връзка с това се изостря вниманието към човешката индивидуалност, нейния вътрешен свят, а действителността нерядко е представена раздробена от индивидуалното съзнание. Оттук и щателната разработка на различни похвати на психологически анализ, нарасналата роля на асоциативните връзки и свободното разбиране на времето в романа.

Тези общи качества се проявяват в типологически сходни жанрови разновидности на романа, такива като „личностна епопея“, роман, построен върху остроконфликтен епизод, роман „равносметка“. В литературите на социалистическите страни намират оригинално развитие жанровите разновидности, разпространени в романа на XX в. Своеобразието на жанровите принципи, както изобщо на формите на художествената изразителност, до голяма степен се определя от концепцията за света и човека, която е присъща на социалистическия реализъм. Разбира се, картината на литературното движение е много по-богата от всяка жанрова класификация, толкова повече, че днешният етап на литературите на социалистическите страни е характерен с богатство и разнообразие на художествените търсения и в настоящата статия, в която е продължена общата линия на списание „Вопросы литературы“, на чиито страници проблемите на социалистическия реализъм, на диалектическото взаимопроникване между общото и индивидуалното в социалистическите култури непрекъснато се изследват, е направен още един — конкретен опит — да се разкрие това жанрово многообразие. Наистина излизат много романи, които в някои отношения са близки до набелязаните от нас типове, а в друго отношение са различни и изненадващи по композиция. Собствено целта на статията не е да създаде някаква твърда жанрова схема — авторът се стреми да покаже (в хода на провежданата от списанието дискусия) някои общи от негова гледна точка за европейските социалистически литератури тенденции в развитието на романа в тяхното структурно пречупване. ▮ ▮

Превод от руски М. Блажева

СТРУКТУРА НА ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ В ПОЕМАТА НА ГЕО МИЛЕВ „СЕПТЕМВРИ“

Радосвет Коларов

Поемата „Септември“ е едно изключително явление в нашата поезия. Нейната изключителност се определя както от съдбовния национален момент, от разтърсващите събития, послужили за първооснова на поетическия ѝ сюжет, така и от изключителността на творческата личност, в която тези събития резонират. Поемата неотразимо завладява читателите с размаха на идеите си, с гневното избухване на гражданската съвест срещу фашисткия терор, със социалния си оптимизъм и вяра в тържеството на социалистическата революция и същевременно — не по-малко с образния си строй, с експресията на ритъма, интонацията, удара на словото. Съчетанието на дълбок демократизъм и политическа ангажираност с новаторска форма, изпробваща неразкрити резерви за въздействие върху психиката на читателя определя мощния емоционален заряд на творбата, обаянието и популярността ѝ.

Художественият свят на „Септември“ е необичайно дълбок, сложен и противоречив. Изчерпването на неговото своеобразие естествено изисква съответна задълбоченост и многостранност на усилията на изследвача. Настоящата статия има в това отношение скромни претенции — нейна цел е да покаже някои най-общи принципи в изграждането на идейно-художествения свят на поемата, оставяйки настрана някои съдържателни аспекти и маса от многообразните ѝ изразни средства.

Навлизайки в този свят с оглед на поставената задача, читателят не може да не почувствува на първо място неговата парадоксална раздвоеност. Той се твори от две различни гледни точки, по два съвършено противоположни пътя на художествено изображение. По отношение на обекта единият е центростремителен, а другият — центробежен. Единият се насочва към събитието в неговата конкретна реалност, в документалната му достоверност. Другият се оттласква от него със скоростта на „разширяваща се вселена“ — по посока на един универсален, митологизиран, неограничен във време-пространството образ.

Психологическите мотиви на тази двупосочност са понятни. Очевидно потресаващата картина на септемврийските събития, величието и трагедията на народния бунт са изисквали от поета-гражданин, както никога, късата дистанция на очевидеца, правдата в нейната жестока неподправеност, в грубите ѝ конкретно-зрими форми. А нравственият му и идейно-естетически максимализъм не се е помирявал с тази гледна точка; оттласквал е въобра-

жението му по посока на поетически стилизации, към картини, имащи универсален, общочовешки смисъл.

Тези две гледни точки не са могли да бъдат помирени. Те са породили два самостоятелно действуващи творчески центъра, моделиращи по два противоположни начина поетическия сюжет на творбата.

Така в единия случай се оформя един събитийно-конкретен, документално-достоверен пласт, в който по особено експресивен начин (за това ще стане дума малко по-късно) израства колективният образ на въстаници, палачи и жертви и се очертава най-общият ход на бунта. В разрез със спецификата на лирическия род — а „Септември“ носи признаците на лирическа поема — погледът е насочен към улавяне на единичния факт, особеното, видовото в явлението (*„редовни платени войници/* и разлютена *милиция“*; „До него палача. *Капитана“*). Към етнографски, темпорални и пр. конкретизации, „заземяващи“ явлението в неговите национално-исторически измерения (*„шопи с сопи/ с пръти/ с копрали/ с търнокопи“*. *„Септември! Септември!/* О месец на кръв!“). Към нефункционални в лириката числени уточнения, лишени от някакво символно или обредно значение („*Десет* трупа/ от брега/ пльоснаха тежко“). Към внушаващо документална достоверност „цитиране“ — на откъси от националния химн („Шуми Марица. . .“/ Окървавена. . .); на политически лозунги („Отечеството/ е в опасност!“); на команди („Огън“ — /изтракаха пушки: /Ку /Клъкс Клян —/ „бий“!/ — залп“); на названия на селища и собствени имена {Стара и Нова} Загора/ Чирпан/ Лом/ Фердинанд/ Берковица/Саранбей/ Медковец/(с поп Андрей).

Дотолкова сме свикнали с цялостното възприемане на поемата, с взаимното отрицание и снемане на самостоятелното значение на съставните ѝ части, че не се замисляме над парадоксалността на току-що цитираните стихове. А те са набор от единични понятия, при нулева степен на художествено обобщение! И в добавък — украсени с два вида педантични скоби, прилягащи повече на докладна записка, идващи сякаш и типографски да ни уверят в документалната достоверност на изреждaните обекти.

За това, как тези и подобни на тях стихове функционират и се преобразяват при сблъсъка си със стихове от другия пласт на творбата, ще стане дума по-късно. Засега направените наблюдения подтикват към следния въпрос: как при този метод на художествено пресъздаване са постига впечатлението за епичния размах, стихията на бунта? Този въпрос е уместен, защото максималната доближеност до изобразявания обект — когато във фокуса на наблюдение стои отделният му детайл — отнема необходимата дистанция и перспектива, за да се очертае величественият образ на цялото, а възприетата фактологическа строгост, с която направо се заснема същият този детайл, отнема възможността на фантазията поетически да трансформира обекта.

Поетът прибягва до твърде оригинално решение. Лишен от възможността в разглеждания предметно-реален план да хиперболизира света чрез качествено повишаване в ранг, той му придава изключителност по пътя на количественото нарастване, чрез стремежа за обхващането му в неговата емпирична тоталност. Светът, условно казано, не се издига по вертикала, а расте по хоризонталите. Това нарастване поражда особена акумулираща художествено-стилова система, изразяваща се в натрупването на характеристики, в стремежа към изчерпване на конкретните форми на явлението. Въображението не се задоволява с типизиращия детайл, то трескаво търси да види нови и нови разновидности на обекта. Така изграждaната картина на света има мозаична структура, цялото израства пред очите от натрупването на отделни частни характеристики, без да може да придобие монолитността на завършен

образ. Появяват се свръхдългите изречения, гигантските синтактични построения, шокиращи практическото езиково чувство на читателя:

Из тъмни долини —
преди да се съмне
из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля
из кални паланки
села
градове
дворове
. . . .
черни
боси
изподрани
прости
диви
гневни
бесни
. . .
Мъртви тела
— окървавени трупове —
застлаха
склонове
валози
пътища- - -
С извадени саби
кавалерийски отряди подгониха
разбитите селяни
— доубивани, стреляни
с шрапнели, фугаси. . .
. . . . . .

Тази акумулираща структура е органически присъща на документалността — не само с автентичността на обектите, а като начин на виждане и подбор на материала и още по-точно с демонстрираната липса на такъв подбор (изобразената в тези стихове картина напомня по своята разточителност заснет за кинохроника материал, още суров, преди да е орязан от ножицата на монтажиста).

И същевременно същата тази акумулираща структура на стиховете (не тяхното изолирано съдържание) поражда ефект,който не е равен просто на сбора от отделните стихове, а е нещо качествено по-различно — впечатлението за някаква лавинообразност, вихреност на движението. Издевателствувайки със синтаксиса, разрушавайки драстично създадената в съзнанието на читателя условна мяра за допустимата съчетаемост на синонимни изрази, повишавайки неимоверно скоростта на речта, поетът — чрез една езикова мистификация — създава и з о б р а ж е н и е н а б у н т а — на неудържимото, разрушаващо съществуващия порядък движение на народните маси и същевременно образа на един изключителен, фантастично растящ — и в метежния порив, и в паническия ужас — художествен свят.

Този метод на изображение при цялата си ефективност и функционалност — той постига едновременно ефекта на репортажната точност и на художествената хиперболизация — очевидно се е струвал на автора едностранчив. Той е изпълнявал наполовина неговата задача. Разглежданият план на

поемата все пак представлява и л ю с т р а ц и я на художествената идея. А тя се е нуждаела от п о е т и ч е с к а е к с п л и к а ц и я с помощта на традиционните за поезията средства — от художествено обобщение и образна трансформация на жизнения материал.

Така от съвсем друга, противоположна гледна точка се оформя вторият, фантастично-алегоричен свят в поемата. Този свят, както и първият, е хиперболизиран, но вече не в количествено, а в к а ч е с т в е н о отношение. Събитието се превъплъщава, получава ново, образно битие. Трансформира се в съвкупност от символи, разгърнати до композиционно оформени части — нощта, слънчогледите, светкавицата, бог, Ханаан, Троя и пр.:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба;
своя пурпурен гняв —
величав.
. . . .
Смъртта
— кървава вещица сгушена
във всичките ъгли на мрака —
изписка
и ето посяга
далеч и навред из нощта:
със своите сухи ръце
— дълги, безкрайни —
. . . . . .
Троя бе опожарена и сринатата.
Приам и Хекуба загинаха. . .
Ахил тържествува. . .
. . . . . .
Ето виж:
с един скок
ний скачаме право в небето:
ДОЛУ БОГ!
— хвърляме бомба в сърцето ти,
превземаме с щурм небето:
ДОЛУ БОГ!
и от твоя престол
те запращаме мъртъв надолу
вдън вселенските бездни
беззвездни,
железни —

В тази образна трансформация се извършва плъзгане от единия полюс на изображение към другия — предметно-реалното преминава във фантастично-алегорично, материалното — в нематериално, единично-конкретното — в символно-всеобщо. Но пропастта между „шопи със сопи“ и светкавицата, разтърсваща гигантския столетен дъб, и между труповете на съсичаните и разстрелвани селяни и опожарената и сринатата Троя се увеличава и от други показатели:

Рязко се променя структурата на художествения свят. От мозаичен, налепян късче по късче в разгледания първи план на поемата, той се видоизменя, като приема непрекъснатите очертания на един монолитен образ. Отпада ефектът на лавинообразност, на неудържимо сриваща се стихия, получаван от натрупването на множество отделни фрагменти на цялото. Вместо това ефектът на художествена хипербола се постига чрез рязка промяна в

мащаба на контурите на образа. Художественият свят грандиозно се разширява, но вече не чрез условността на художественото типизиране (натрупване на характеристики), а в онтологичните си граници. Частичното, ограничено, разсечено време-пространство израства до единно, глобално, митологично време-пространство. И това става напълно органично. Нощта, слънчогледите, светкавицата, смъртта, знамената, бог, Ханаан, Троя и пр. не са просто символи, а символи-митове, взети от народностната и художествена митология, имащи пределно широко, трайно значение, несводимо към ограничени отрязъци от пространство и време.

Освобождавайки се от пространствено-временната преходност и конкретност на събитието, художественият свят — чрез самата си образна конструкция — същевременно може да „погълне“ по-широки идеи, отколкото програмните идеи на едно въстание — идеи, насочени към универсални, същностни черти на човешкото битие. И наистина той се издига в ценностно отношение до степента на м о д е л н а ч о в е ш к а т а и с т о р и я, на вековната борба на угнетените трудови маси за социална справедливост — от дълбоките ѝ корени (в мъртвата утроба на „нощта“) през временните ѝ подеми и поражения до крайната победа на социално освободения човек („Земята ще бъде рай — ще бъде!“).[1]

И така художественият свят на поемата „Септември“ е „разсечен“ на две, състои се от два коренно противоположни в семантично-структурно отношение пласта. Направените дотук наблюдения бяха насочени към тяхното изолиране и бегло описание. По-нататък обаче предстои да се изследва нещо по-сложно — тяхното взаимодействие и неговият общ резултат за цялостната художествена система на творбата.

Очевидно поетът не се е опитвал да отстрани посочената раздвоеност. Напротив, той умишлено е оставил конструкцията на поемата оголена. И нещо повече, направил е сблъсъка между двата плана на изображение още по-осезателен, непрекъснато преплитайки ги, редувайки ги ритмично по цялото протежение на творбата. При това периодическо скачане от единия план в другия или — да използуваме употребеното вече сравнение — при това периодическо прескачане пропастта между две полярни художествени системи от съзнанието на читателя се иска много по-бърза превключваемост, подвижност на художествената „установка“. Тази динамичност на читателската гледна точка като конструктивен елемент в психическото настройване безспорно прибавя своя плюс към изживяването на общата динамика, драматизъм и напрежение в съдържанието на поемата. Не по-малко важно е обаче и това, че при тази честа сменяемост на двете съставки, при непрекъснатото усещане на техния сблъсък, от друга страна, става възможен и техният художествен синтез.

Нека си представим, че поемата беше изградена по друг начин, че двата плана не се преплитаха, а се обособяваха композиционно, разделяйки поемата на две половини. Налице щяха да бъдат две противоположни разработки на темата „Септември“, поставени една до друга. Всяка от тях би се схващала в самостойното си значение и поради това би страдала от своята едностранчивост и художествена непълноценност. Щеше рязко да изпъкне илюстративността и емпиричността на едната и абстрактността на художествената идея на другата.

В поемата „Септември“ обаче систематическото прескачане от единия план в другия с н е м а с а м о с т о й н о т о з н а ч е н и е на всеки от

---

[1] Въпросът за разширената идейна платформа на въстанието в поемата при цялата ѝ неизбистреност е достатъчно проучен в нашата критическа литература, затова тук няма да бъде предмет на специално изследване.

тях. Всеки вариант се схваща като проекция-отрицание на съседния, преодоляващ неговата едностранчивост и на свой ред компенсиращ собствената си едностранчивост. Резултатът е художествен синтез, който се изразява не в статичното сумиране на крайностите, а в зигзагообразното движение на художественото възприятие между тях. Така наборът от географски названия

Стара и Нова } Загора
Чирпан
Лом
Фердинанд

немислим сам по себе си в стиховата реч, придобива особена изразителност и художествена актуалност в отрицанието, на фона на стихове като „Нощта ражда из мъртва утроба. . .“ и „Слънчогледите погледнаха слънцето“, както, от друга страна, стихове като „Музо, възпей оня пагубен /гняв/ на Ахила“ се явяват с художествена последователност след стихове като „Десет трупа/ от брега/ пльоснаха тежко/ в мъртвите мътни води на Марица.“

Несъмнено поетът е имал пред очи ефекта от подобно плъзгане между полярните значения, контрастиращо-допълващите връзки между двата плана. Но чувството му за художествено единство не се е задоволило с това, подтикнало го е да прокара и текстуални мостове между тях. И започва нещо твърде интересно. Символите от абстрактно-алегоричния план започват да слизат на равнището на предметно-реалния свят, превъплътени като негови елементи, и обратно — елементите на предметно-реалния свят започват да се издигат до равнището на символи. Тази двупосочна метаморфоза е твърде характерна, тя започва много рано, в същност в самото начало на поемата. Ще си позволим да се върнем още веднъж и да се спрем малко по-подробно на великолепните първи стихове на поемата, изкушаващи впрочем критика с редица свои особености, някои от които, нямайки пряко отношение към предмета на настоящата статия, ще бъдат оставени настрана:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв —
величав.

Няма никакво съмнение, че нощта, за която става дума, има алегоричен смисъл, че с нея образно се означава мрачната картина на вековното социално робство. Следва стих, обособен като отделна строфа:

Дълбоко сред мрак и мъгла.

Създадената у читателя инерция подтиква към тълкуване на този стих като образна конкретизация на *нощ*, в същото ѝ алегорично значение, т. е. вековната злоба на роба се ражда дълбоко сред мрак и мъгла. Това тълкуване обаче упражнява известно насилие над текста и то е, че *мъгла* с много по-малка вероятност, отколкото *мрак* може да се включи в посочения алегоричен контекст и въвежда едва забележимо като противодействие предметния план на понятието.

В следващите стихове:

Из тъмни долини
— преди да се съмне

този предметен план се разширява и вече почти изцяло измества алегоричния: мракът от абстрактно-битийна категория се овеществява и стеснява значението си до атрибут на конкретен обект *(тъмни долини)*, а негативният синоним на нощ *(преди да се съмне)* вече осезателно възбужда представата за реална, взета в буквалния, природо-метереологичен смисъл нощ, чийто мрак се очаква да бъде прорязан от сигналните огньове на въстанието.

И са необходими още няколко стиха —

из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля

за да се затвърди окончателно движението на мотива от равнището на алегорията до вплитането му в тъканта на предметно-реалния свят на поемата.

Както беше казано малко по-горе, подобен род преходи между двата плана се извършват неведнъж и не два пъти, а систематически. Малко по-нататък в поемата, след като сигналните огньове на въстанието, образно казано, са вече запалени, се понася неудържимата стихия на разбунтуваните народни маси — през „мътни вади", „бесни", „като отприщено стадо /от слепи животни". Оставяме настрана разисквания вече въпрос, доколко тези стихове създават верен образ на въстанието като организирано и идейно насочено движение на народните маси (още повече, че на друго място, за което ще стане дума, поетът коригира своето виждане по този въпрос). Това, което в случая ни интересува, е, че в този образ на неудържимия устрем на въстаниците фигурира представата за вода, отприщване и неистовост (бяс). Не след дълго този дистантно композиран образ от реално-достоверния свят ще се появи компактно на по-високо равнище, превъплътен във фантастичните „водопади/ потоци/ порои/ бесни/ рукнали в бездната/ с гръм".

Пак в първата част на поемата, изреждайки въображението на въстаниците, поетът завършва:

с топори
с коси
и слънчогледи.

Това са конкретни предмети, набързо стъкмявани оръжия, грабвани от сайванти, откършвани от нивите, носещи със самата си негодност като оръжие полъха на импулсивното, стремително движение. И ето че същите тези бързо мяркащи се детайли от картината, топори и слънчогледи, освободени от материалното си, предметно значение, се прехвърлят в отвъдния план на поемата, издигайки се до ранга на символи:

Непрестанно се носи страхотния
марш на топора
ударил о кокал. . .
. . . . .
Слънчогледите
погледнаха слънцето!
. . . .
Слънчогледите паднаха
в прах.

И отново обратния процес на слизане на символите до равнището на елементи от материалния свят:

В пета част на поемата е налице стилизирана, освободена от конкретно-предметното си значение картина, символизираща идейния център на борбата, организиращата роля на социалистическите идеи:

хиляди черни ръце
— в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре
червени
знамена
развени
високо
широко
. . . . . .

Това е картина-плакат, символ-обобщение. Ръцете, знамената, просторът, а също така и цветовите им атрибути *(червени, черни)* представляват идеални проекции на съответните материални обекти. Подчертаваме това, защото те имат своите материални двойници „долу“ — на равнището на предметния свят. И е особено тягостно и страшно въздействието на това, че слизайки във втората половина на поемата в дълбините на народното страдание, поетът използува същите възходящо-окрилящи символи — ръцете, знамената и червения кръг на простора като опорни точки, освобождавайки ги от символното им значение, рематериализирайки ги и изпълвайки ги заедно с това със съвършено ново, трагично съдържание:

Бесилки разпериха черни ръце

Паника
— високо над изподраните
червени знамена

Горящи села
озаряват далеч кръгозора.

Символите се овеществяват — знаменатa получават физическа уязвимост (те са вече „изподрани“ — надупчени от куршуми), а червеният цвят на кръгозора придобива напълно естествена мотивировка — той не е нищо друго освен зарево на далечните пожарища. И нека забележим с какво изящество се извършва преходът от „кръга на простора“ в „. . .далеч кръгозора“, запазващ чрез контаминация на елементите ненакърнена структурата на образа и същевременно изместващ семантично израза от недоизяснено-енигматичното значение на символа („червения кръг на простора“) към шаблонизираното предметно-реално значение на овеществения му двойник („озаряват далеч кръгозора“).

От направените дотук наблюдения става ясно, че поемата „Септември“ не е просто „разсечена“ на две, че нейната конструкция държи в здраво единство двата разгледани плана — както чрез дистантните, контрастиращо-допълващи връзки, така и чрез текстуални, лексикално-мотивни мостове.

Така погледнато, конструкцията на поемата може да издържи ударите на крайните противоположности. Съществува обаче още един, стабилен стожер, създаващ композиционен център на поемата: двата ѝ плана се пресичат и по особен начин обединяват в една от нейните части. Досега съзнателно избягвахме да говорим за мястото на поп Андрей в поемата, а то е тъкмо онова място, в което двата плана успяват да проникнат един в друг и да се втвърдят

в цементиращо единство. Привързан за телеграфния стълб, величественият поп Андрей, фигуративно казано, изпълнява ролята на споменатия вече стожер в поемата.

Имаше време, когато в нашата критическа литература се водеха безплодни разговори около типичността на поп Андрей като представител на свещеническото съсловие. Но не по-плодотворно е самото му схващане просто като лирически персонаж, представител на многоликата въстаническа маса, та макар и романтично обвеян, носещ най-добрите качества на въстаника. Казано по-точно, такова схващане е недостатъчно, едностранчиво, не дава ключ към разкриване на изследваното вече единство и парадоксално сблъскване на двата плана на поемата и, както ще видим по-късно, на някои нейни отговорни идейни моменти.

От една страна, бихме казали, че главата, в която е представена гибелта на поп Андрей, носи в най-чист вид елементите на събитийно-конкретния, достоверен план на поемата. Преди всичко поп Андрей е единственият реално съществувал, с посочен адрес (Медковец) герой. С него читателят се запознава за пръв път „задочно“ при изреждането на въстаналите градове и села след горестното възклицание „Септември! Септември!“ — първото темпорално конкретизиране на събитието, идващо след по-неопределеното указание в „есенни жълти гори“. Самата екзекуция на поп Андрей е представена с максимална достоверност и точност на детайла („телеграфния стълб“, „въжето“, „капитана“), с жестока материално-телесна автентичност („увисна-/ език/ между зъбите стиснал“), с психологическо правдоподобие (крясъкът: „Да се обеси червения поп!“, храчката). Сцената е снета сякаш от натура, поражда тръпката на реалното съприкосновение с гърча на задушения от насилствена смърт живот и героическото себеотрицание пред лицето на врага.

И все пак. . . тази почти натуралистическа сцена носи значения, които се обръщат против нейната материално-физическа едноизмеримост, преместват я в други измерения.

От една страна, ние приемаме разправата с поп Андрей като р е а л е н епизод от потушаването на въстанието, представен с необичайна пластичност. Но, от друга страна, ние н е м о ж е д а с и п р е д с т а в и м п о п А н д р е й к а т о ч а с т и ц а о т м н о г о л и к а т а в ъ с т а н и ч е с к а м а с а, не можем да го отъждествим, условно казано, с другия обесен герой в поемата, представен като събирателен образ. А такъв герой има и поетът го е споменал сякаш в духа на всепроникващата диалектичност на своята творба, за да го съпостави, сближи и разграничи от своя централен герой:

Сина със револвер в ръката
мъртъв на прага прострян.
Бащата обесен.
Обезчестена сестрата.

Поп Андрей н е е обесеният баща. Нашето съзнание се съпротивява както да включи героя в редиците на понеслите се „през глухи усои“, «през есенни жълти гори“ въстаници, така и да го окачи, фигуративно казано, на една от бесилките, „разперили черни ръце“. И това е затуй, защото, запазвайки своята физиономия на достоверна историческа личност, сражавайки се и умирайки „долу“, в конкретно-събитийния свят на поемата, без да излиза извън своята плът и кожа на реален герой, поп Андрей същевременно е конструиран по модела на другия принцип на изображение, приема размерите на митологичните герои от Троянския епос, родее се с гръмотевичната буря, поразила в сърцето „гигантския, столетния дъб“.

Има нещо величествено, грандиозно, неистово в осанката и поведението на поп Андрей, в яростната му съпротива — сам срещу всички, — в героическия му стоицизъм и богоборчество пред лицето на смъртта и това систематично се подчертава от автора — „. . .като луд епически смелия поп Андрей", „Смърт на Сатаната! извика побеснял и велик"; „велик, сюблимен, непостижим!". . .

Има нещо мъжествено и трагично в себеотрицанието или по-добре себеотричането на героя — от бъдещия си и минал живот в името на настоящето прозрение в действителното безсмъртие на човешката единица чрез светлото „грядуще" на народа. Храчката срещу палача, гранатата срещу божия храм еднакво отрязват пътя на поп Андрей към неговото бъдеще и минало — остава настоящият миг, — изправен срещу врага и „срещу себе си", в който, свързан и обезсилен физически, има последна възможност да жигоса противника със слово, преди да стисне завинаги „език между зъбите".

Тази оптимистично-трагична ситуация сама по себе си съдържа достатъчно предпоставки за извисяване образа на поп Андрей. Но има и нещо друго, което започва отвъд нравствено-ценностните измерения на ситуацията и в частност на конкретната човешка личност и то е в сферата на художествената условност, на художествените значения.

Поетът упорито, многократно подчертава с а м о т а т а на поп Андрей, и з к л ю ч и т е л н о с т т а, н е п о в т о р и м о с т т а на неговите действия. Поп Андрей е „с а м като луд", той „сам" си нахлува въжето и задава своя въпрос: „Що значи смъртта на *един?*» *В „последния* миг" той изпраща със своя топ в божия храм *„последната* граната". Със своята единичност „легендарният топ" се отделя и противопоставя на топовете, „зинали като слонове", а „последната граната" — на пороя от „шрапнели и фугаси". Тази единичност обаче не свършва дотук. Тя се разгръща в последователна система, неочаквано и странно на фона на множествеността, на стихийната, изчерпваща многоликост и многогласовост на боя:

До телеграфния стълб бе изправен.
До него палача.
Капитана.
Въжето
бе готово.
Балкана
тъмнееше мрачен.
Небето —
сурово.

За пръв и последен път в цялата поема многоликата маса на врага приема образа на отделен персонаж; за пръв и последен път в цялата поема думата Б а л к а н а е употребена в единствено число. Телеграфният стълб, палачът, капитанът, въжето, балканът, небето — осезателно натрупване на единственото число. Наглед незначителна подробност. Вместо небе можеше да има небеса, вместо балкана — балканите, вместо капитана можеше да бъде показана цяла рота главорези, както преди и след тази сцена.

Но нека продължим:

Попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст,
цял
спокоен като гранит —

Изведнъж смисълът на посочената по-горе условност става ясен. Значението на ситуацията се раздвоява. Отвъд конкретното си значение — обесването на поп Андрей Игнатов като епизод от потушаването на въстанието — тя придобива значението на с и м в о л-м е т о н и м и я на цялата схватка на въстаналия народ с тъмните сили на фашистката реакция. Те се изправят в единоборство, един срещу друг — палачът и странният, брадат, внушаващ страх дори с въже на шията въстаник.

В тази персонална конфронтация всяко нещо придобива репрезентативно-символно значение. Фонът загубва своята локално-предметна определеност (срв. преди това „сипеи, урви, чукари“, „глухи усои“), той се разширява и отдръпва, като същевременно се затваря в своите абстрактно-обобщаващи очертания — небето, балкана.

На фона на суровото небе и мрачния балкан, направо на фона на стилизирания български пейзаж, на „цялата в трепет и смут разлюляна страна“ се проектира фигурата на поп Андрей и грандиозно израства: „Попа стоеше огромен, / изправен в целий си ръст, / цял / спокоен като гранит —“.

По мащабност и съпричастност на природния свят към съдбата на героя тази сцена може да се сравни само с красивата и величествена гибел на Хаджи Димитър в едноименната балада на Ботев — „Лежи юнакът, а на небето / слънцето спряно, сърдито пече“.

И двамата герои са могъщи в своето безсилие, издигнати над своята горестна земя, единият под сърдитото слънце, а другият под суровото небе. Образът на Хаджи Димитър обаче черпи своите сили, навлизайки и в територията на фантастичното. Върху него хвърля своите отблясъци и баладичното осветление, светът на свръхреалното.

За разлика от него поп Андрей приема грандиозни очертания, без да накърнява реалността на ситуацията. Тук художествената условност действува по-скрито, по-замаскирано. В „огромността“ на героя запазва своя дял и естествената мотивировка. Поп Андрей е заснет сякаш от долу на горе, от гледната точка на стоящите под него, изправен в цял ръст на „пиедестала“ под бесилото. Това раздвоява и усложнява значението на хиперболата *огромен*. По-нататък е спомената думата *гранит* — „Спокоен като гранит —“. В този пряк контекст *гранит* носи своето непряко значение за образно означаване на душевна твърдост. Но гранитът е материал, от който се правят паметници. А това не може да остане без последици в съседство с „огромен, / изправен в целий си ръст“, в по-широкия контекст, в който се гради образът, в обобщено-символното моделиране на ситуацията. Смисълът отново се раздвоява — *гранит* активизира своето пряко, материално-вещественo значение и отново скрито, замаскирано придава реално значение на нагледно неоправдано подхвърлената от нас дума „пиедестал“, придава на образа размерите и функциите на монумент!

В „Хаджи Димитър“ времето е спряно. „Лежи юнакът, а на небето / слънцето спряно, сърдито пече“. Съзерцанието на величествената гледка изисква абстрахиране от протичащото извън нея време. Времето задържа своя ход, за да задържи и запази в необходимата психологическа рамка статичната сцена с повалениия юнак, за да погълне и приеме като свое състояние неговата неподвижност. Това е възможно в баладата.

Съзерцанието на монументалния поп Андрей, психологическото задържане сцената на екзекуцията също изисква спиране на времето. От самото начало — когато неудържимо се отприщват пороите на въстаналия народ — до края — скока в небето — поемата „Септември“ представлява едно главоломно движение. Обесването на поп Андрей е единственото „чуждо“, статично място. Хората и предметите застиват, тяхното взаимно разположение

става предмет на изображение. И отново тази пауза има напълно естествена мотивировка — тя се съдържа в самия „ритуал“ на обесването. Но тя е необходима и за нещо друго — за да може поп Андрей да се изправи в цял ръст н а д своя палач и да застине — „огромен“, „сюблимен“, „непостижим“!

Тази амбивалентност на образа е постоянен принцип на изображение. Той се развива в едно и също време в две различни измерения — на хиперболата-символ и на реалното, човешки правдиво и уязвимо присъствие на героя. И това е напълно целесъобразно. Герой на поемата „Септември“ е не отделната личност, а народът и поп Андрей — въпреки посочените психологически бариери — нито за миг не престава да бъде реална частица от него. Самото развитие на втория, монументален план в образа на поп Андрей не е самоцелно, а е функционално подчинено на темата за народа. То разкрива на езика на художествената условност момент — един от върховите — в развитието на тази тема. Същевременно изследваната двупланова конструкция на образа е заложена в общата двойнствена и противоречива конструкция на поемата и е неин завършващ резултат, при който разстоянията се скъсяват и изчезват, стълкновявайки се, двата плана се обединяват в органично единство.

От друга страна, това, че в един и същ образ се кръстосват грандиозното, символно-обобщителното и земното, конкретно-преходното, битийно-ограниченото, се оказва структура, която чрез самата си диалектичност може да въплъти диалектически противоречиви, мъчително изстрадани при сблъсъка на противоположни мотиви идеи.

Още тук, далече преди оптимистичния завършък на творбата, наглед в най-неблагоприятния момент поетът проявява необходимата нравствена сила, идейна и художническа смелост, за да тегли равносметката на показания в творбата двубой, да зададе болно парещите въпроси за победата и поражението, да даде историческа оценка на художествено превъплътеното в поемата събитие.

По-голямата част на поемата е посветена на погрома, трагедията на народа, загубил битката във въстанието. Поетът стига до дъното на народното страдание; с някаква самоизтезаваща се ненаситност показва кошмари, апокалиптични картини на зверската разправа с народа, от които надават ужасѐн вик обитателите на рая. Въстанието е удавено в „кървави вади“. Борбата завършва с поражение. Това е естественият и фактически верният извод от гледище на конкретния исторически момент.

Но вече се каза, че художественият свят в поемата „Септември“ има два слоя; отвъд слоя на национално-историческата достоверност той представлява м о д е л н а в е к о в н а т а б о р б а н а с о ц и а л н о п о т и с н а т и я ч о в е к з а о с в о б о ж д е н и е о т к л а с о в о т о р о б с т в о. Този модел е отворен — назад — към тъмните праисторически корени на борбата („нощта“) и напред — към неограничения във времето и пространството възход на социално освободения, с развързани творчески сили човек („рая“). В този модел на човешката история поражението на „грубите черни ръце“ се оказва временен, исторически ограничен етап. Това може да снеме трагизма на обрамения реален, събитийно-конкретен свят в творбата. Но това е снемане от обрамяващия свят на символите, от „отвъдния“ план на поемата. Това е борба с неравностойни оръжия. Тази неравностойност е двойнствена. От една страна, скокът на колективното лирическо „ние“ в небето е в структурно-функционално отношение от по-висок разред, той може и трябва да промени коренно интонацията, „арматурата“ на произведението, да надмогне ужаса на редиците предшествуващи стихове. При така очертания сблъсък това би било ефектна, но и лековата, прибързана победа. Защото, от друга страна,

тези няколко финални стиха при целия им размах и поетична сила са неравностойни в количествено отношение, за да заглушат болката на предшествуващите глави, да преодолеят тяхното съвкупно художествено въздействие. Това те могат да направят, ако техният оптимизъм е подготвен преди това, ако той идва не само „отвън“, от отчуждения в образно отношение свят на символите, но и извира „отвътре“, от трагично реалния, човешки правдив свят на борбата. За да бъде художествено убедителна, победата трябва да се изстрада, противодействието трябва да бъде равностойно на действието.

Проблемът за поражението и победата в художествената концепция на творбата се претворява в проблема за ж и в о т а и с м ъ р т т а, з а н е б и т и е т о и б е з с м ъ р т и е т о, схващани както в измеренията на отделната човешка личност, така и в по-широкото им, метафорично значение в контекста на човешката история.

В художествената и мирогледна позиция на поета животът и смъртта са двете лица на всяко явление, те са не само взаимно враждебни, но и взаимно обуславящи се; чрез тяхната диалектика явлението се утвърждава, придобива качествена определеност. Още в самото начало на поемата те се сплитат в противоречив възел:

Нощта р а ж д а из м ъ р т в а утроба

И по-нататък:

и ето — кълнеме се в нашия г р о б —
ще в ъ з к р е с и м ний човека
свободен в света.

Във втората половина на поемата везните рязко се накланят в полза на смъртта. Тя се митологизира, приема образа на „кървава вещица, сгушена във всичките ъгли на мрака“, протягаща „далеч и навред из нощта“ своите „сухи ръце“; в предметно-реалния план на поемата тя се въплъщава в безбройните трупове на убитите. В най-големия смут прозвучава паническият вик «Всеки да си спасява живота!“, пропит с болка и трагическата ирония на автора. (Той съдържа и историческа неточност, и несправедливост, които, както ще видим, се изкупват десетина стиха след това.)

Десетина стиха след това започва сцената с поп Андрей. В нея животът и смъртта влизат в генерално сражение. В предметно-реалното значение на понятието поп Андрей умира. И не просто умира, но умира с почти натуралистична правдоподобност.

Вече беше бегло очертан паралелът между образа на поп Андрей и образа на Хаджи Димитър. Гибелта на Хаджи Димитър е красива. В самия „мизансцен“ на неговия край има нещо естетически организирано — „На една страна захвърлил пушка, / на друга сабя на две строшена“. По-нататък при него идват самодивите и се мъчат да спрат кръвта. Митологизираният свят облекчава мъките на героя и заедно с това отчасти измества фокуса на трагичното.

Смъртта на поп Андрей е страшна и ужасна като смъртта на всеки обесен. Неговото величие не се гради върху снемането, „сублимирането“ на телесното начало. Читателят инстинктивно си представя как неговата плътна, тъмна фигура увисва на въжето „със страшна сила“. Тя излъчва трагизма, който поражда друг велик син на България (отново „един“!), превъплътен в друга Ботева творба, висящ на въжето „там близо край град София“. Настръхналата природа, грозно грачещият гарван, символ на тлението, нестройният хор на старци, жени и деца — всичко внушава непоправимостта на загубата, сполетяла българската земя. „Обесването на Васил Левски“ носи потреса, неизкоренимото човешко стъписване пред насилствено прекъснатия живот

на героя. Обесването на поп Андрей е пропито с атмосферата на този трагизъм.

И ето че тъкмо тук — в тази безнадеждност и обреченост на героя (сам в ръцете на палачите), в тази сгъстена атмосфера на трагичното започва мощното противодействие на другия план; образът започва да се развива в очертанията на монумента, от жертва той се превръща — величествен и страшен — в заплаха за своите врагове. Чрез серия от внушения (за които вече стана дума) той надмогва своята ограничена битийност на реално съществувал герой, превръща се в символ.

Родеейки се с героя на знаменитата Ботева балада, той като него получава правото на безсмъртие — не в християнския смисъл — (отрицанието е толкова по-силно, като се има пред вид, че героят застава под бесилото в расо и изрича — не без горчива самоирония — „Амин!“) — а надличностното безсмъртие на борeца, паднал за свободата на народа. Чрез думите на поп Андрей тази философия на борбата — на временното поражение и на неговия обратен, плюсов знак, проектиращ се в бъдещата победа, на отделната човешка смърт и нетленността на подвига чрез нея — също както в „Хаджи Димитър“ получава експлицитен израз, формата на сентенциозна завършеност — „Тоз, който падне в бой за свобода, / той не умира“ — „Що значи / смъртта на един? Амин!“

Носейки атмосферата на „Обесването на Васил Левски“, сцената с поп Андрей носи в същото време атмосферата на „Хаджи Димитър“, нейния трагически оптимизъм и просветление. Следователно чрез монтажното, двупланово заснемане на образа на поп Андрей още в най-мрачните редове на поемата чрез необичаен драматизъм и напрежение се ражда победата — нравствена и идейна, носеща в по-широкия исторически контекст своите реални плодове в бъдещето. Умирайки, поп Андрей побеждава своя палач. Но това е трудна, мъжествено изстрадана победа.

Това, че се подготвя победата на финала, не е само догадка, предпоставено теоретическо разсъждение. Поп Андрей е мостът между настоящето и бъдещето. И указание за това се съдържа не само в метафоризираното му взиране в „грядущето“. Поп Андрей се пренася там не само мислено, присъствието му придобива и определен материален смисъл. Не може да не се забележи приемствеността между хвърлянето на гранатата срещу божия храм и хвърлянето на бомбата в сърцето на бога в края на поемата. А във „въжетата и лостовете“, с които „те“ — колективният лирически герой — щурмуват селенията на небесния рай, смътно се мярва, поразително траверсирано, бесилото на поп Андрей! (с подобен род поразителни образни трансформации вече ни се случи да се срещнем). Последната граната и въжето — печални символи на безсилието и гибелта на поп Андрей — се преобразуват във фантастично-символния план в инструменти, оръжия на последния бой на Човека за Грядущето. Това е художественият шифър на градивното присъствие на героя в бъдещето, израз на мъжествено изстрадания социален оптимизъм на автора, едно последно и ознаменувано с триумф пресичане на двата плана, шифър на цялата художествена конструкция на поемата.

РОМАНТИЧЕСКИЯТ ОБРАЗ НА НАЦИОНАЛНИЯ ПОДЕМ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДВАМА СЛАВЯНСКИ ПОЕТИ

Николай Даскалов

Една от основните цели при сравнителното изследване на славянските литератури е установяването на типологически сходства и различия, подчинени на развойната закономерност на историко-литературния процес. Да се проследят и обяснят тези сходства и различия означава да се потърси общото и специфичното в историческото развитие на славянските народи, своеобразието им в националното и индивидуалното художествено възприемане и изображение на света. Безспорно е, че изводите от типологически характер пораждат необходимостта от комплексен подход на изследването, но това се постига при съпоставянето на повече проблеми, при търсене и разкриване на едно по-многостранно типологическо родство. Във всеки случай да се изгради вярна представа за общите, специфично национални и индивидуални черти на художественото мислене на два народа със сходна историческа съдба е възможно предимно по пътя на типологическите паралели и конфронтации. „Стълкновението между два национални образа за света — пише съветският литературовед Георги Гачев — извлича искри, които осветляват и единия, и другия — така се осъществява взаимното опознаване.“[1] Разбира се, тук се касае не за механично, локално съпоставяне на литературни образци със случайна текстова близост, а за определен тип художественообразно мислене, обусловено от общи закономерности на историко-литературното развитие и от национални и индивидуални особености. В тази статия спираме вниманието си върху една страна от голямото творческо дело на чешкия поет Витезслав Халек и на нашия Петко Р. Славейков — върху тяхната бунтовно-романтична лирика, която, известно е, стои малко встрани от полезрението на литературните изследователи, но чието възникване и въздействие има и своето историческо, и своето индивидуално психологическо оправдание.

Не е случайно обстоятелството, че и Халек, и Славейков създават патриотично-романтичните си творби в един момент на небивал обществен подем, когато двата славянски народа се намират на подстъпите към върхните точки в своите националноосвободителни борби. В Чехия това е началото на 60-те години, когато с рухването на Баховия полицейски режим се създават обективни предпоставки за премахването и на последните остатъци от феодална реакционност, които сковават политическото и културното развитие на младата нация. В България — годините около Кримската война, които предизвикват мощно патриотично национално движение за свобода и укрепват на-

---

[1] Георги Гачев. Националният образ на света. — Литературна мисъл, XIV, 1972, кн. 5, с. 21.

деждата, че тя непременно ще дойде от Русия. Разбира се, произведенията на Халек и Славейков, написани през този период, не са изолирано явление от цялостното им идейно-творческо и художествено развитие. Историко-патриотична тематика и романтична героизация откриваме и в поемите на Славейков („Бойка“, „Кракра Пернишки“, „Кралев Марко“), и в бунтовно-романтичната му лирика, създадена около Кримската война („О, унуци цар Шишмана“, „На прощаване“, „Към дружината“ и др.), и в тази, възникнала в периода около Априлското въстание и Освободителната война („Към дружината“, „Към българите“, „При посрещание“), а романтични символизации населяват както ранните „Ballady a romance“ на Халек, така и неговите „Pohádky z naší vesnice“, в които тенденциите към реализъм са най-ярко изявени. Дори нещо повече. По едно и също време и Халек, и Славейков създават реалистични произведения и произведения с ярко романтически характер. Става дума не само за техните творби, подчертано движещи се в руслото на онези национално-романтически традиции, които имат повече характер на идейно движение,[1] а и за такива произведения, в които категорично се налагат романтичният метод и романтичният тип художественообразно мислене. (Халековите поеми „Alfred“, „Goar“, „Devče z Tater“ и др., Славейковата поема „Изворът на белоногата“.) Този факт позволява да се види диалектиката на онова съжителство между романтизма и реализма, което е обусловено от потребностите на историзма като „художествено усвояване на конкретно-историческото съдържание на епохата“[2] и като основен критерий за художественообразното мислене в литературата.

Несъмнено, ако трябва да търсим непълнота на романтичните тенденции у двамата поети, в творчеството на Славейков тя е много по-ясно изразена. Поради закъснялото ни обществено развитие (при изключително трудни условия) нашата литература трябва в един необикновено кратък исторически период от време да догонва литератури, които са ни изпреварили с една или две художествени епохи. Само за няколко десетилетия тя трябва да мине през патриотично-просвещенския рационализъм и сантиментализъм, да почувствува красивия духовен полет на романтизма и да навлезе в сферата на най-трудното и най-необходимо за нея изкуство — изкуството на реализма. Този бърз темп на развитие, обусловен от конкретните условия, като че ли премахва резките исторически и художествени граници между различните направления и макар сантиментализмът, романтизмът и реализмът да се обособяват в литературната ни действителност, те не са категорични исторически и художествени антиподи, а явления, които се взаимопроникват и взаимообогатяват. В този смисъл историческият преход от сантиментализъм и романтизъм към реализъм в нашата възрожденска литература е по-трудно уловим, отколкото в по-напредналата и поради това по-диференцирана в много отношения чешка литература. При това докато Славейков по признанието на Вазов „пръв със своя майсторски чук издяла из грубата скала на българския език статуи с изящни линии и форми“, чешката литература до преди Халек, в частност чешката поезия, има вече своите големи имена. Още през 20-те години Ян Колар е сложил началото на своето монументално поетическо дело „Дъщерята на Славия“; през 30-те години в литературата се втурва внезапно с целия трагически блясък на своята романтическа дарба К. Х. Маха; със своите „Отгласи от чешки песни“ Ф. Л. Челаковски по израза на Я. Връхлицки „дава хляб“ на поезията на чешкия народ; в началото на 50-

[1] Терминът е на П. Динеков от статията „Проблеми на романтизма в българската литература до Освобождението“. Възрожденски писатели. С., 1962, с. 54.

[2] И. А. Александрова. Советский исторический роман и вопросы историзма. Изд. Киевского университета, 1971, с. 58.

те години К. Я. Ербен вече е създал своите великолепни национални балади, а искрящият талант на бриксенския изгнаник е отбелязал върха на чешкото сатирическо изкуство през XIX в. Чешката литература е минала през патетичните и строги форми на класицизма (Колар), чрез леките и непринудени лирически акценти е открила националното си своеобразие (Челаковски). В поезията на Маха е потърсила екстремните и дисонансни състояния на личността, родени от трагическата безпомощност на европейския човек на границата между две епохи; романтически остро, в съответствие с „духа“ и „философията“ на народа е преосмислила чешките фолклорни традиции (Ербен) и във великолепните образци на памфлета с остър критически патос е осъдила абсолютизма, религиозното и клерикално мракобесие (Хавличек).

Като държим сметка за този диференциран литературен живот, поставен в контекста на времето, светлият талант на Халек идва сякаш с последните отблясъци на романтизма, с предчувствието за едно радостно десетилетие, което ще даде на чешката култура Неруда и Сметана, с диханието на „един силен и богат живот“[1]. Когато създава своите „Písně ranní“ в началото на 60-те години, Халек още няма горчивия опит, че неговите „романтически поеми и драматически трагедии със сюжети от чешката и чуждите истории му донасят повече разочарования, отколкото творческа удовлетвореност“[2]. Но очарованието от неуловимата красота на романтическата поезия през 30-те години фосфоресцира в съзнанието му и няма да го напусне дори тогава, когато отвори широко очи и сърце за реалния събитиен свят и интегрира в себе си най-голямо количество социален ангажимент. В своето време Петко Славейков идва с първите отблясъци на един талант — самоук, който абсорбира в себе си всички художествени стремления на една ренесансово млада и свежа литература, на която тепърва предстои да преодолява закостенели поетически форми. И може би този „постоянно действуващ факт на търсенето, на обновлението, на духовното недоволство“[3] обяснява отчасти дълготрайното съжителство, взаимопроникване и взаимообогатяване на романтическите и реалистически елементи в поетическото творчество на Славейков.

Ако в периода на споменатия обществен подем трябва да се изтъкнат общите корени на борческо-романтичните творби на двамата славянски поети, то те трябва да се търсят преди всичко по посока на стремежа им да открият белезите на националното светоусещане не в превъзходството на индивидуалния дух, а в многоликия образ на народа като цяло. Сякаш динамичният процес на националноосвободителните борби ограничава времето на индивидуалния вътрешен живот за сметка на колективния и мащабите на новото историческо битие се проецират не в абсолютния душевен свят на „самоценната и самосъзнателна“ личност, а в „колективната“ личност на народа. Безспорно жизненият материал в тези творби на Халек и Славейков няма дълбоки измерения, самите те издават повече един обобщен външен патос, но това не ги лишава от вътрешна раздвиженост и вълнение. В тях се чувствува една конкретна призивност, един пламтящ от огъня на страданието зов за борба, който екзалтира националното чувство на двата народа в един момент, когато те търсят пътищата към своето бъдеще. Разбира се, непълнотата на романтическите тенденции не е достатъчно основание да заключим, че изобразяването на живота доминира над преживяванията, над отношението към него. Но демократизмът на Халек и Славейков анулира до голяма степен психологическите предпоставки на романтичния тип художествено изображение и противоречи на романтичното разочарование на индиви-

---

[1] Sebrané spisy Vitězslava Hálka. Praha, 1906, s. 7.
[2] Dějiny české literatury, III, ČSAV, Praha, 1961, s. 115.
[3] П. Зарев. Панорама на българската литература. Ч. I, с. 25.

дуалиста. „На много малко хора в чешката литература е бил толкова чужд всякакъв индивидуализъм, както на него“[1] — пише за Халек Владимир Достал и тази характеристика прекрасно би подхождала и за първия новобългарски поет. Като се има пред вид, че бунтовно-романтичната лирика на Халек и Славейков възниква в условия на един могъщ подем на националните народни сили, не е трудно да се обясни защо идеята за народна, а не за индивидуална свобода става доминираща, подчинява всички останали, утвърждава се последователно и неотклонно. В същото време трябва да подчертаем, че тези техни творби са извикани на живот от пламенната потребност на сърцето, от един внезапен душевен порив на личността, чиято емоционална реакция на действителността е основа на поезията.[2] Разбира се, нито Халек, нито Славейков през тези години могат да осмислят исторически сложната и в много отношения противоречива обществена действителност в Чехия и България, но с чувствителните сетива на духовни водачи улавят изумителните народни импулси на епохата и стават неспокойни рицари на борбата и надеждата, екзалтирани бунтовници, които призовават с пламенни думи народа на борба с тиранията. Въпреки наличието на типологическо родство, преди всичко по посока на идейната устременост, има две важни обстоятелства, които детерминират известно различие в романтичния подход и изображение на националния народен живот. Първо, формите на национално-освободителната борба в Чехия и България през епохата са различни и, второ, Халек за разлика от Славейков е един закъснял романтик,[3] който познава отлично традициите на чешката и европейската романтическа литература. Поради това у нашия поет доминира устремеността, конкретният призив за въоръжена борба, за сметка на по-общото, но в същото време по-живо лирико-романтично начало, което наблюдаваме у чешкия поет:

У Халек:

Aj, prasklá vazba práchniví,
s ní padlá modla v rezi, v prachu;
ted' novou píseň lidstvo zná,
a zpívá z duše beze strachu.
Zač chléb jsme jedli otroků,
zač slzou smáčeli svá muka:
to uvidíš, můj národe, —
již dítě vzchází, pouto puká;
. . . . . .
A nechť si hlavy stíná meč,
nechť na kříž oudy rozepjaty:
kdo za co žil, nechť umře též —
a ten ted' bude první svatý!
. . . . . .
Nezapři se kdo svoboden,
jen otrok nezná cenu meče;
kdo k smrti nemá síly dost,
nechť bídný život k hrobu vleče.

(*„Písně ranní“*)

---

[1] Vladimír Dostal. Hálek sociální. Praha, 1951, s. 29.

[2] За бунтовно-романтичните творби на Славейков вж. статията на Соня Баева „За характера и развитието на реализма в българската литература през епохата на Възраждането“. — Литературна мисъл, 1961, кн. 4.

[3] Е. Георгиев. Романтиката на Витезслав Халек сред южните славяни. Литературознание с повече измерения. С., 1974, с. 204.

Срутва се затворът с екот,
падат идоли във прах.
Нов е твоят глас, човеко,
пей с душа без страх.

. . . . . .

Робски хляб сме яли. Стига
сълзи до живот.
Осветен от гняв се вдига
моят мил народ.

. . . . . .

Гилотината не спира
гневния агнец.
Роб живя, но в бунт умираш —
ти си пръв светец.

. . . . . .

Свобода и меч — мечта
тъй далеч от роба.
Не прегазиш ли смъртта —
нищ бъди до гроба.

(*„Ранни песни“*)

у Славейков

За бащини права свещени
днес всинца да се обръжим,
против тирана разярени
ний смело да се устремим.

Падни, тиран! Умри, проклети!
Да викнем: „Смърт за мъст!“
Свобода наша се прочете,
написана от божий пръст.
Смисли ти струваните нам обиди
за мъки — мъки, кръв за кръв,
настръхвай, ето виж, че иде
неустрашим балканский лъв.

Къде е поетът Халек, когото познаваме от „Večerní písně“, закопнял за ласка, копнеещ да раздава ласки, тъй дълбоко предан на единственото чувство към единствената жена? Къде е природата, нейните треви, дървета, храсти, лунни езера и неестествени нощни звуци, нейните митични поляни, пламенни сърни и внезапни славеи?. . . Къде е неизтощимата младежка виталност и любовна разпаленост у Славейков, родена от свежия усет за еротично преживяване и жизнено утвърждаване? Какви са тези бунтовни поети, които призовават на борба и саможертва, които въздигат бунтовния роб в светец, които съзнават, че няма свобода без жертви?

Тези нови творци идват напълно естествено от своя народ, от неговите мъки и страдания, от непреклонното му чувство за независимост. Нали поетите са били винаги еманация на очакване и равносметка, нали пак те са били винаги бардове на потиснатите чувства. Дали поетът не става именно такъв, когато получи правото да говори от името на своя народ? Ние знаем, че това е така. То е едно от доказателствата на времето. Безспорно е, че „те (бунтовните песни на Славейков, б. м.) отразяват едно непознаване или незачитане на фактите от реалната действителност, която е много по-сложна, много по-противоречива и разностранна, отколкото изглежда на поета в неговото

буйно патриотично въображение“[1] и тази констатация за Славейков би могла да бъде отнесена и към Халек. Това несъмнено стеснява тяхната реалистична художествена позиция. Но историческата динамика на времето не е давала възможност да се мисли за това, времето за размисъл е изтичало бързо и неумолимо и поетите са имали само две възможности: да бъдат с народа си или да застанат против него. В първия случай те остават поети. Във втория — те са мъртви приживе.

Халек в цитирания откъс идва от своя народ, който в началото на 60-те години вижда единствения път за обновление на своя живот в „буржоазната народна и демократична революция, в повтарянето на годината 1848“[2]. В нови измерения историята се повтаря, повтарят се и нейните потребности в нови измерения, за да бъде променена историческата съдба на народа.

С падането на Баховия абсолютизъм нараства икономическата мощ на чешката буржоазия, но тя все още не е достатъчно силна, за да се противопостави на немската аристокрация и буржоазия. Съвсем естествено е в такъв важен момент тя да потърси помощта на народните маси: нали те са осъществявали винаги главното във всяка борба! Това са години на взаимно доверие между буржоазията и народа: общата цел обединява. „Беднотата не е повече наше нещастие. Тя е наше убежище, към което прибягнахме, за да познаем самите себе си, тя е наш Витлеем, от който се раждат нашите спасители.“[3] Тия думи на Халек, част от една негова статия, обясняват най-добре нещата. В тях намираме ключа към новите теми в поезията му. За него народът действително е станал синоним на надеждата и спасението и цитираните по-горе стихове са израз на вярата му в неизтощимите народни сили. В този смисъл има нещо дълбоко родствено между двамата славянски поети, независимо че в художествено отношение дистанцията между техните творби е очевидна. И това сходство се корени преди всичко в положението, че като романтици и Халек, и Славейков служат не толкова на личността, колкото на колектива. Това, разбира се, не означава, че духовното битие на индивида губи своите индивидуални измерения. Напротив, в резултат на нахлулата вече в обществения организъм ренесансова кръв внезапно избликва самочувствието на личността, нейното сетивно и духовно опиянение от собствената ѝ сила. Достатъчно е преди Славейков да споменем само имената на такива титанични и трагични личности като Раковски и Бозвели, които поразяват с потенциалната си духовна мощ. Но в посочените творби самата индивидуалност на поетите носи със себе си общото, характерното за епохата, защото те са дълбоко съпричастни преди всичко с националната народна съдба. И затова проблемата личност — общество в такива условия окончателно се трансформира в проблема личност — нация — и това е може би една от основните черти на славянския романтизъм в отличие от западноевропейския. Личността, придобила пълна възможност да изяви себе си, но като част от народния колектив. Ето къде трябва да се търси обяснението, защо липсва идейно-художествена диференциация вътре в романтичното направление в чешката и българската литература през посочената историческа епоха. И това отчетливо проличава в патриотично-романтичната лирика на Халек и Славейков. Разбира се, тази лирика носи и своето национално своеобразие и специфика, но общото, характерното е, че тя е идеологическо отражение на национално-освободителната борба. Не е случайно тогава, че и в Чехия, и в България вся-

---

[1] С. Баева. За характера и развитието на реализма в българската литература през епохата на Възраждането. — Лит. мисъл, 1961, кн. 4, с. 91.
[2] Vladimír Dostal. Hálek sociální. Praha, 1951, s. 18.
[3] Národní listy, 24 дек. 1861.

ка прогресивна мисъл „се оттегля“ в литературата, че всички истини на епохата, така както се разбират от двамата поети, намират отражение в техния романтичен поетически свят, че самите поети се превръщат с време в духовни водачи на своите народи. Силата на Халек и Славейков в тези стихове се заключава в тяхната способност да вдъхновяват, в онази вѐлика потребност да говорят на народа, да внушават съпричастност с народната съдба, в тяхното движение извън колебанията, в мащабния им и непокорен от никое робство романтически патос. Така думите на поетите получават и своето потвърждение, и своето продължение. През конкретната историческа епоха в Чехия и България оня, който се бе поставил в услуга на борбата, не можеше да не бъде романтик, защото в съзнанието му се отразяват преди всичко главните и неповторими отзвуци — резонанси от един опиняващ със своята внезапност „възход на националния принцип“[1], почти угаснал през вековете на робството. В такива условия именно „романтизмът получава възможност за по-правдиво отражение на действителността, отколкото реализмът“[2]. Реалистичният образ на този подем, равен по сила на романтичния, е невъзможен, така че тези песни на Халек и Славейков исторически вярно отразяват обективната действителност, въпреки че самите те не държат сметка за нейната сложност и противоречивост, за страничните тенденции, които съпътствуват водещата.

В периода на споменатия обществен подем и Халек, и Славейков разбират, че „корените на настоящето са в миналото, а корените на бъдещето — и в двете“. Затова те възкресяват спомена за героичното минало, с вдъхновен романтически патос утвърждават онова, от което най-много се нуждаят в момента техните народи — националното самочувствие, стремят се да им внушат, че пътищата към свободата неизменно минават през борбата и саможертвата. Мисълта за историческата героика ражда мощни романтически символи, но страстното желание да се види родината свободна ги изпълва с дълбок жизнен смисъл. Така връщането към историята е в същото време неизбежен отклик на актуални събития и историческата тема у Халек и Славейков придобива съвременно политическо звучене. Двамата са достатъчно далновидни, за да усетят, че нищо не е в състояние да въздейства така тотално върху умовете, както споменът за славното минало. Затова поетите викат историята с чувството, че викат един добър и необходим дух. Това е духът на минали слави, на победи и поражения, забележете — и на поражения. Кой знае защо поетите съумяват винаги да изтълкуват пораженията в полза на победените, да предадат на поражението дълбокия смисъл на победа. Нали човек се учи именно от пораженията. И ако това е вярно за човека, колко ли пък ще да е вярно за народа като цяло. В творби като „О, унуци цар Шишмана“, „Спомен“, „И тази вечер, о светликава луна“ на Славейков и „Pohádky pod Vyšehradem“ на Халек историческата ретроспективност е необходима на поетите колкото да се разкрие миналото, толкова, а може би и в много по-голяма степен да се разбере и осмисли настоящето. Не е случайно и това, че Славейков не се връща много назад — на него му стига последният български цар, защото чрез името на Шишман се осъществява връзката между две големи събития — едното вече история, другото — все още бъдеще:

---

[1] Е. Георгиев. Българи и чехи в епохата на тяхното Възраждане. — Год. на СУ, ИФФ, Т. XIII, 1945—1946, с. 243.

[2] У. Р. Фохт. Некоторые вопросы теории романтизма. — В: Проблемы романтизма. М., 1967, с. 80.

О, унуци цар Шишмана,
дет живейте по Балкана,
покрай Дунав, по полето
и в Тракия до морето —
негов глас е дет ви вика!
Днес е време и прилика,
хад'те внуци, хад'те чада
за свобода как се пада
ударете връх тирани,
връх безбожни агаряни!
. . . . . .
Бог кога е с нази,
от какво се плашим —
кръст ще заповяда,
кръст ще да ни пази.
Наша е победа,
бог кога е с нази.
С бога и Русия
тръгвай, Българийо!

Човек просто се изкушава да каже жестоката истина за тия редове като поезия. Но за нас в конкретния случай те са по-важни като документ на времето, което форсира стихийните романтически емоции на една целеустремена личност, призовала под трогателно-наивните, но пламенни думи на несръчния още стих историята, настоящето и бъдещето. Първият новобългарски поет няма предшественик в нашата литература, от когото да се учи на поетика. Неговият единствен български учител е народната песен, която си остава негова слабост до края на живота му. Независимо от слабото художествено въздействие стиховете на Петко Р. Славейков от периода на такъв мощен тласък на националното самосъзнание, каквото е времето около Кримската война, ни изпълват с гордостта, че още в зората си на творец един българин прегръща освободителната идея и открито манифестира антиагарянските си чувства. (В същност тази манифестация не се отличава от манифестирането на любовното желание, така че Славейков за нас си остава един честен и праволинеен творец.) При наличието на факта, че преди него българският народ има един Паисий, не е трудно да се открият корените на неговите безстрашни набези в историята. Така Славейков прави онова, което правят всички големи славянски поети — в решителни моменти от историята на своите народи им припомнят миналото. Едно доказателство, че идеите се носят от атмосферата на историческото време и могат да бъдат уловени само от чувствителните сетива на духовните водачи. Славейков е един от тези водачи. Твърде рано на него започват да му викат „дядо Славейков“ и това не е поради възрастта, а в пряка връзка с опита, с безусловната надареност, с гражданската действена натура на поета. Той е първият наш поет, който недвусмислено ще спомене името „Русия“ и никога не престава да свързва собствените си и народни въжделения с него. Цитираните стихове показват, и това е символично, че доайенът на българската поезия не се чувствува сам в своята поезия и в своите борби. Наистина той няма да падне пронизан от куршум някъде в Балкана, но той ще призовава и ще изпраща достойните чеда на България в неравния бой, ще ги вдъхновява, ще се бори по своему, никога не ще престане да тича по „българските работи“ и несъзнателно ще залага главата си. Поради това народът винаги ще го тачи и ще го обича, ще се вслушва в думите му, ще разнася песните му. Славейков ще стане първият народен поет на България, но дори и тогава не ще се излекува у него чувството, че твърде

малко е направил, че твърде малко е дал на своя народ. Той никога няма да повярва в дълбоката почит и уважение на своя народ към неговия пръв поет. И в това се крие може би тайният трагизъм на Славейковата личност. . . Ала сега всичко това е напред. Сега неговото сърце търси пътища към голямото сърце на народа, търси и намира. Историята, настоящето, бъдещето, царе и агаряни, свои и врази — всичко може да влезе в работа, всичко може да бъде полезно в титаничната борба за освобождение. Какво призовава той, когато призовава бога? Бихме могли да се замислим над това. Дали вярата му в народните сили и в помощта от Север е недостатъчна или именно народът и Русия се крият зад бога?

Ако тръгнем по фактите, ще видим, че когато един човек скъсва с традиционното отношение към човешките чувства, в същност скъсва с една догма. От догмата до религията не е така далече. Струва ни се, че с еднакъв успех може да не се вярва в религиозните чувства на един поет, който не ги прокламира, и на един поет, който ги прокламира повече, отколкото е нужно. У Славейков бог се явява само тогава, когато поетът има нужда от него, когато вярата присъствува в неговата душевност не като източник на надеждата и спасението, а като синоним на народността. В друг бог и в друг кръст вярва младият поет. Ботев по-късно ще им даде точното име, но Славейков все още е далеч от това време. Важното в случая е, че той подготвя почвата за развенчаването на божията намеса в човешките дела и завинаги лишава себе си и своя народ от упованието във „висшата сила".

Подобно дълбоко актуално присъствие на историята откриваме и в романтичните творби на Халек от началото на 60-те години. Наистина те нямат конкретно-призивния характер на Славейковата бунтовна лирика, но в тях се чувствува повече една светлоромантична опоетизация на миналото, една закономерна гордост от това минало, съединени с едно дълбоко разбиране на народната психология, с откриването и утвърждаването на едни от най-прекрасните качества в чешкия национален характер:

Zem Čechů velký krásný hvozd,
jenž zpěvem mocně zvučí,
že srdce mile okřívá
a srdcem byt se uči.

A venku tam at' jakkoliv
se na nás chtějí dívat:
tu přednost máme před světem —
my dovedeme zpívat.

(*„Náš zpěv"*)

(Земята чешка е земя обзета
от мощни звуци и добро тесто,
окрилят те сърцето на поета
и учи се сърце да бъде то.

Какво че гледат с гняв и суета
на чехите, откакто слънце грее
та ний сме изпреварили света,
умеем да се веселим и пеем.

(*„Нашата песен"*)

Отново, както в своите „Večerní písně“, Халек търси „прославата на певеца и на песента“[1] и тук те звучат като мощен хор, който идва от славното минало на чешкия народ, от неговите „апостоли на песента“, от земята — песенна дъбрава, в която майките „закърмят с песен“, момците учат девите да пеят, а народът побеждава с песни. В тази своя творба Халек поставя под съмнение своите и на цялата „маева“ генерация възгледи за космополитичния характер на истинското изкуство, така убедено пропагандирани в неговата статия от 1859 г. „Чешката поезия и отношението ѝ към поезията въобще“. Оказва се, че в своята художествена практика Халек изпреварва себе си като теоретик и пропагандатор на космополитизма в литературата и още преди да ревизира окончателно своите погрешни възгледи в статията си „Послания до нашето студентство“ (1863), той практически доказва, че „няма смисъл какъвто и да е космополитизъм, ако в основата му не лежи мисълта за собствената родина“, ако „не се интересувате от тази земя, в която са вашите корени“[2].

В студията си за Халек Владимир Достал отбелязва, че „още в началото религиозната догматика е в рязка разпра с неговите слънчеви възгледи за живота, с неговата любов към човека и природата“[3]. Халек не приема бога другояче освен като синоним на природата. В патриотично-романтичната лирика на Халек божественото присъствува само като обект на художествена експлоатация, като романтическа образност, която символизира вярата на възкръсващия за свобода народ. Антиклерикалните и антикатолическите тенденции, които след Хавличек обхващат с най-голяма сила творчеството на Халек, са убедително доказателство, че още в своите „Písně ranní“ поетът се стреми да отнеме едно оръжие от ръцете на хората и да им даде друго — много по-сигурно и по-надеждно: оръжието на вярата в борбата, оръжието на упованието в собствените сили. И независимо че както Халековите «Písně ranní“, така и Славейковите борческо-романтически творби нямат такъв обществен резонанс, както да речем бунтовноромантическата поезия на Чинтулов и патриотичната лирика на Неруда, с тези песни двамата славянски поети постигат най-главното: те са романтици, но техните имена не могат да бъдат отделени от името на народа. В тяхната поезия индивидът става един от всички, запазва характера си, но губи чертите си — слива се с непроменимата народна маса. От тези стихове лъха точно това съединяване на личностите, романтично-индивидуалистичното начало липсва и поради това ние приемаме поет и народ, дух и мисъл, надежди и помисли като едно неразривно цяло. Колкото и различни да са поетическите постижения на двамата като качество, идеите, които ги тласкат, са едни и същи. Търсенията им не се различават от търсенията на техните народи и едно е сърцето, което тупти във всички. Ако се помъчим да си ги представим в един неповторим миг, когато новото стихотворение е вече завършено, ние може би ще се доближим малко до онова време на големите потребности и големите жертви, може би ще споделим тяхната радост от новите думи, от новите послания, които ще изпратят на своя народ, от новите мисли, които ще се опитат да внушат. Силата на тяхното внушение е в тяхната съпричастност с народната съдба, в тяхната безкомпромисна участ, в тяхното движение извън каноните, в романтичния им устрем към свободата.

Разбира се, не само духът на епохата с нейната борческо-патриотична устременост дава своето отражение върху идейно-естетическата структура

---

[1] Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения. С., 1974; Романтиката на Витезслав Халек сред южните славяни, с. 210.
[2] Epištoly k našemu studentstvu. — Nár. Listy, 17. юли 1873.
[3] V. Dostal. Hálek sociální. Praha, 1951, s. 13—14.

на образите в тези творби на Халек и Славейков. Тук играят роля и традицията, и контактните влияния, и творческата индивидуалност. Вече изтъкнахме, че преди Халек чешката романтическа поезия по израза на Шалда има в лицето на Маха своя „Йоан Кръстител, неин духовен баща и модерен първоапостол“. За лирико-романтичната природа на Халек е просто невъзможно да не следва европейските и националните образци, особено когато възродената чешка душа жадува за всичко, което означава човешки полет, романтично царство на мечтите, дълбочина на чувствата и преживяванията. Обществено-историческата, политическата и културната обстановка в Чехия по това време се отличава със своето национално своеобразие и специфика. Чешкият народ е поставен в много по-благоприятни политически и културни условия. Капитализмът там се развива със значително по-бърз темп, отколкото в България. Завършено е вече чешкото национално възраждане, но чешките национални идеали остават неосъществени. В същото време българската нация напряга физическите си и духовни сили до краен предел. Политическите, националните и културните придобивки се печелят в една жестока и неумолима борба. Над народа е вдигнат феодалният бич, но и едно друго общество властно настъпва. Безспорно нито в Чехия, нито в България се чувствува цялостният климат на капиталистическия свят с неговата историческа и морална обреченост. Но той нахлува и създава една сложна обществена атмосфера, която ще породи в мисловния свят на чешките и българските писатели дълбоки противоречия. Не е случайно, че наред с патриотично-романтическите си творби и Халек, и Славейков създават сатирически произведения, в които се долавят кълновете на едно ново отношение към света. Но водещите тенденции в тяхното творчество през този период са не сатирическите, а патриотично-романтическите.[1]

Безспорно у Халек се наблюдават по-мощни романтически символи, резултат на силните традиции в чешката литература и на по-ясно изразено влияние на европейския романтизъм. Народът-мъченик е представен като огромно дете, което става, опъва неудържимо мишци и оковите на робството се чупят („Písně ranní“). Лицата на хората, вдигнали се на борба за свобода, светят с блясъка на божии слънца („Písně ranní“). Мечтата за свобода е „paní bělostná“, цялата в красота и блясък, понесла в гърдите си неугасващия огън на свободата („Pohádky pod Vyšehradem“ III). В романтическите поетически „видения“ на Славейков е значително по-слабо изразено това откъсване от действителността. Наред с романтичните възпоминания за „миналата слава“ („Спомен“), за нравствено-патриотичната героика („Кракра Пернишки“, „Бойка“) и бунтовно-романтичната устременост („О, унуци цар Шишмана“, „Към дружината“, „За бащини права свещени“ и др.) се наблюдават и реалистични черти. Те се изразяват в конкретната призивност, във възмущението от духовната и политическата инертност на съвременниците, в стремежа да се противопоставят бедните на богатите, в простотата на езика.

Една по-голяма пълнота и сходство на романтическия тип художественообразно мислене у двамата поети се наблюдава в онези техни творби, в които чрез възпоминанията оживява с пълна сила в индивидуалната и народна памет безшумният ход на отминалото историческо време. Приказно-романтичната форма винаги е давала възможност чрез завръщането в миналото да се открият и докоснат чувствителните струни на народната душа. Народът е свикнал да му говорят на такъв език и се е научил да го разбира

---

[1] За Славейков срв. П. З а р е в. Панорама на българската литература. Ч. I. с. 20—21.

още в детските си години край огнището или в почивките на трудовото ежедневие. Тук откриваме една от най-значителните черти на Халек и Славейков като романтици: тяхната способност да се приспособят към читателската и слушателската маса, онзи странен усет за най-добрия начин, по който могат да се поднесат идеите. Патриотичното внушение в творби като „И тази вечер. . .“, „Спомен“ (превод на известното стихотворение на Батюшков «На развалинах замка в Швеции“) и „Pohádky pod Vyšehradem“ на Халек е резултат на един романтичен тип съзнание, който изправя и възкресява из мрака на народния живот миналите дни на величие и слава. И в същото време тези творби издават скръбното състояние на духа чрез една поетическа съсредоточеност във вътрешния мир на човешката личност — едно от най-големите художествени открития на романтизма въобще. Без да се пренебрегват литературно-психологическите източници на такъв един тип съзнание, необходимо е да се изтъкне, че неговите корени лежат преди всичко в национално-историческа почва. Оттам и дълбоката вътрешна връзка и обусловеност на субективните авторови пориви от обективните условия на националния живот. Необходимо е да отбележим, че конкретните условия в Чехия и България — подемът преимуществено на националното съзнание, не само създава предпоставки за модифициране на романтическия тип духовно усвояване на живота, но и анулира до голяма степен един от важните творчески принципи на романтизма „въобще“ — възприемането и художественото утвърждаване на човешката личност като абсолютна субективност, напълно независима от условията на живота. В Халековия и Славейковия романтизъм живее и историята, и националното движение за свобода, като романтици те подчиняват в своето творчество пламенното и живо лирическо начало на народните стремежи и идеали. Оттам и отсъствието в тази тяхна поезия на характерното за ортодоксалните романтици „съдбоносно разединение между битието и съзнанието“[1], на абсолютния разрив между идеал и действителност, който извиква у индивида тотално и безкомпромисно разочарование. Безспорно в стихотворения като „И тази вечер. . .“ и „Спомен“ на Славейков и „Pohádky pod Vyšehraden“ на Халек се долавя типичният романтически стремеж да преодолеят притегателната сила на действителния живот и в тях присъствува атмосферата на „старославните години“, на далечното минало, което вече се е превърнало в красива и тъжна легенда. Но тяхната мисъл не се рее в легендата, за да остане там, а търси чрез нея плодоносните контакти със своето време, като се стреми да разкрие конкретните черти на националния живот и националния дух. Тук откриваме не просто „мировата скръб“, родена от „жаждата за абсолютното разрешение на жизнените противоречия, представляващи абсолютно неразрешими“[2], защото се осмислят като универсални — извъннационални, извънисторически, извънсоциални, а романтичната болка, чиито корени са дълбоко национални. Поради това, използувайки в качеството на фон картини, в които личат основни особености на романтическия стил (самотност, студени пейзажи, над които струи скръбна лунна светлина, дремещи каменни крепости и руини и т. н.), и Халек, и Славейков внасят в тях локален, национален колорит, изпълват образите с национално съдържание. През каменните стени на крепости и руини, през онемелия, внушаващ мрачно очарование покой на безмълвната нощ бродят неспокойните духове на чешки и български царе — дълбокосимволични образи, които служат като живо въплъщение на връзката между времената. Така мрачната романтическа атмосфера като че ли се озарява от вярата, че свободата ще възтържествува.

[1] А. М. Гуревич. На подступах к романтизму. — В: Проблемы романтизма. М., 1967, с. 165.

[2] Пак там.

у Халек:

Po skále bloudí králův duch;
co noc tam v smutku tráví,
mnohy se tam již odvázil —
kdy přijde ach! — ten pravý?
. . . . . .
Měsíc se rozlil po vodě
a vlna žbluňkla steskem,
tam kráči panní bělostná,
oděna krásou, leskem.
. . . . . .
Na čele poklid velebný
a v prsou oheň živý,
a koho prstem dotkne se,
ten velké stroří divy.

(*„Pohádky pod Vyšehradem“*)

(Царски дух скалите броди
и нощта във скръб удавя;
хиляди смелчаци води —
истинският — где се бави?
. . . . . .
Тихо се разля луната
и вълната тежко плисна,
гледам: там върви жена
в красота и блясък, чиста.

Царствена и високосна
тя гори като мечта
и когото с пръст докосне —
той ще сътвори света.

(*„Приказки под Вишеград“*)

у Славейков:

И тази вечер, о светликава луна,
едва ли изпод тъмен облак се подаваш,
бледава, меланхолна, скръбна светлина,
с зари тъжовни окол мене разпиляваш.
Погрей, що гаснеш в Етровите глъбини,
не виждаш ли, очи от тебе аз не снемам?
. . . . . .
Там някога си на обкичен с слава трон,
със скиптър на ръце седял унук Карана,
оттам на бой излязвал с вихроходен кон
юнака и гнездил се като страшен змей в Балкана.

Романтичното внушение, особено у Халек, е пълно в своето скръбно-светло очарование, но нито у него, нито у Славейков могат да се доловят крайните дисонансни състояния на личността, характерни за романтичния лирически субект от класически тип. Това свързване на настоящето с миналото, което стимулира мисълта за бъдещето, е наложено от изискванията на историческия момент. Пълното подчиняване на идеята за свободна човешка личност на идеята за народна свобода — това е принципиално завоевание

на патриотично-романтичната лирика на Витезслав Халек и П. Р. Славейков, независимо че по сила на художествено въздействие тя отстъпва на много други техни творби.

Повече от очевидно е как доминиращият интерес към съдбата на нацията, подхранван от общото усилване на патриотичните стремления през епохата, съвсем естествено премества вниманието от битието на личността към битието на народа като цяло и тази жизнена връзка на Халековия и Славейковия романтизъм с народната съдба чувствително стеснява техния тематичен диапазон за сметка на съсредоточеността и интензитета на основната идея. Това съгласуване на художествените стремежи на двамата славянски поети с националните стремежи на двата славянски народа способствува техният романтизъм въпреки отсъствието на определени основни, конститутивни признаци,[1] а може би и поради това „да надрасне категорията на чисто литературния феномен и в значителна степен да се слее с цялата духовна сфера на народния живот“[2]. В същото време непресекващият интерес към народното движение за национална свобода, без сам по себе си да ражда ферменти на реализъм, е необходима предпоставка Халек и Славейков да доловят и набележат пътищата, по които трябва да вървят двете славянски литератури. Като се има пред вид и фактът, че естетически консервативно течение в чешкия и българския романтизъм през посочената историческа епоха не съществува, обяснимо е защо преходът от романтизъм към реализъм в поетическото творчество на В. Халек и П. Р. Славейков е един дълъг и труден процес, при който се наблюдават не толкова естетически конфронтации между двете литературни направления, колкото взаимопроникване и взаимообогатяване. В такъв смисъл, ако трябва да говорим за победа на реализма в тяхното творчество през 70-те години, респективно за победа на реализма в чешката и българската литература през същия период, необходимо е да отбележим, че в немалка степен тя се подготвя и подпомага от самия романтизъм.

---

[1] Вж. статията на Г. Н. Поспелов „Что же такое романтизм“. — В: Проблемы романтизма. М., 1967, с. 11.

[2] Zlatko Klátik. Typologická konfrontácia slovenského a srbského romantizmu. — Slavica slovaca, roč. 7. 1972, s. 143.

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ И ЖАН МОРЕАС

(„Станси“ в интерпретацията на нашия поет)

Мильо Петров

Както е известно, Димчо Дебелянов отрано познава руските и френските модернисти. Още през ученическите си години той чете, преписва, заустява, рецитира техни стихотворения. Когато отива в София, започва упорито да изучава чужди езици, за да може да чете в оригинал любимите си поети. Отсега нататък заниманията му с литература са съзнателни, целенасочени, системни. Роденият поет добре чувствува и разбира потребността от собствен естетически светоглед и интензивно работи, за да оформи и развие поетическото си дарование.

Вече от 1907 г. живее само с литература. С голям интерес следи всичко, което излиза от и за модерните писатели. Събира книги, списания, вестници за библиотеката си, а онова, което не можел лично да си набави или изпише, той заемал временно от приятели. В това отношение особено полезна за Дебелянов е дружбата му с Лилиев, който редовно получавал всички най-авторитетни европейски издания. Двамата поети се чувствували винаги близки и всякога са намирали взаимно разбиране. Всеки виждал в другия своя духовен брат, превъзходния приятел. Те обсъждат свои и чужди произведения, дават си съвети, изразяват препоръки, изказват мнения по редица въпроси. После, когато Лилиев следва в Париж, чрез писма се осведомяват за литературния живот в България и във Франция, споделят интересите, стремежите, възторзите, творческите си планове. По такъв начин и преди всичко чрез самостоятелно литературно образование и възпитаване Дебелянов израства като самобитен и голям поет.

Но Дебелянов е известен още и като майстор на художествения превод. Някои от преводите му по най-убедителен начин говорят за духовното родство и за вътрешния му афинитет към автори, творби, герои. А това хвърля обилна светлина върху природата на естетическото му светоусещане, характера на индивидуалното възприемане принципите на символизма, посоката на различните и противоположни тенденции в художествената практика. За тая страна от творческата му дейност обаче се знае и пише малко.

Въпросът за отношението на Д. Дебелянов към Ж. Мореас и станситe му досега не е проучван. Понякога той е засяган, но в тия случаи не се отива по-далеч от общите и откъслечно изказани бележки, характеристики, квалификации. У нас все още тегне категоричната и безапелационна преценка на Иван Радославов, че Мореас и Самен са „със съдба на обикновени таланти“[1], че са второстепенни поети, второразредници в изкуството. Наистина посочените поети не са от ранга на Бодлер, Верлен и Рембо, Маларме, но и те са изтъкнати и популярни творци. Очевиден е стремежът да се подцени и принизи изкуството им само защото са „несъвършени“ символисти.

Сведенията по интересуващия ни проблем са оскъдни. Те идват от Н. Лилиев и от самия Дебелянов. Това са моменти от някои техни изказвания, писма, бележки. Фактът,

---

[1] И. Радославов. Идеи и критика. — Хиперион, IV, кн. 4, с. 201.

че Дебелянов превежда два откъса от „Станситe“ на Мореас, говори сам по себе си. Една съпоставка на превода с оригинала ще ни разкрие приликата и отликата между двамата поети, своеобразието на жизнената им и творческа съдба. Ярка светлина по въпроса може да се получи от анонимната статия-некролог за Жан Мореас във в. „Ден“ от 25. III. 1910 г. Имаме всички основания да смятаме, че неин автор е Д. Дебелянов.

Пред Вл. Русалиев Н. Лилиев казва: „Четеше с възторг всички френски поети от Бодлер и Верлен до Мореас, от когото по-късно преведе няколко станси. Познаваше доста подробно и руската литература, особено поезията — от Пушкин до Александър Блок.“[1]

Почти всички близки и познати на Дебелянов говорят за тия негови ранни увлечения, както и за широките му литературни познания. Все пак интересите и пристрастията му са в определен кръг от автори и творби, герои и проблеми. Поетът е прекалено скромен и същевременно искрен, когато казва, че се опитва да чете в оригинал някои от новите френски поети, които „и когато са малко познати, могат да бъдат възторжено обичани“[2]. С френски език Дебелянов отдавна си служи и вече през 1909 г. го знае отлично. В случая обаче ни интересува признанието за тия малко познати, но възторжено обичани поети. По всяка вероятност тук се включва и Жан Мореас, тъй като само преди четири месеца Дебелянов превежда два негови станса. По-нататък конкретно ще се посочи, че той не познава така добре Мореас, както познава Верлен, Бодлер и другите „прокълнати“. В това отношение при Лилиев е по-различно. Като студент в Париж той изнася „лекции на открито“ върху най-новата френска поезия от онова време (в това число и за Мореас)[3]. Не е било възможно в разговорите си двамата приятели, Лилиев и Дебелянов, да не споделят впечатления и мисли за живота и творчеството на Мореас. В кореспонденцията им това е отразено. Когато френският поет умира, Н. Лилиев пише на Дебелянов. Г. Константинов предава съдържанието на писмото чрез спомена на Лилиев за него: „Писах на Димчо, че е добре да бъдат преведени някои от станситe (на Мореас — б. м.). Писах му, че съм присъствувал на погребението на Мореас. В една стая изгаряха трупа му, а в другата Луиза Силвен и нейният съпруг, първи артисти в „Комеди франсез“, декламираха негови станси. Морис Барес произнесе слово... Там — на такива погребения — съм виждал цяла културна Франция. . .“[4]

На писмото на Лилиев във връзка както със смъртта на Мореас (и по-точно церемониала по време на погребението му), така и с неговите „Станси“ Дебелянов отговаря: „Днес и от твоето писмо, и от „Le temps“ аз научих за смъртта на Мореаса. Написах още снощи нещо за него и неговите станси, но днес като че ли няма да се помести, защото ще трябва да се печатат „много по-важни работи“ — малката България с малките си редактори и вестници нима може да се интересува от смъртта или живота на такива великани? За нея трябва повечко кал, защото сегашната като че ѝ е недостатъчна. Ще гледам утре да влезе. Ще прочета още веднъж „Станситe“, за да видя какво е загубила Франция с него, ако, разбира се, мога да видя аз това.“[5]

Цитираното писмо-отговор ни дава ключа за много неща. В него между първите две изречения липсва логическата съгласуваност. Вероятно предния ден Дебелянов е прочел в „Le Temps“ за смъртта на Мореас и вечерта на същата дата написал „нещото“, но е възможно, както много често става при него, и това писмо да е започнато през нощта и на другия ден сутринта да е продължено. Допустими са и други обяснения. В случая за нас е важно следното: до 1910 г. Дебелянов познава Мореас, чел е „Станситe“ и в представите му френският поет е „великан“. Но че „Станситe“ са приглушено ехо в паметта му, макар преди около една година (1. V. 1909) да превежда два от тях, е очевидно. Твърде вероятно е да са четени рано, откъслечно или набързо. Дебелянов е скромен в признанието; без предубеждение той ще прочете отново „Станситe“ и въз основа на тях ще определи значимостта на френския поет. За превеждане не става дума, при все че Ли-

---

[1] Г. Константинов. Николай Лилиев всред своите приятели. С., 1971, с. 40.
[2] Вечерна поща от 9. септ. 1909 г.
[3] Г. Константинов. Цит. кн., с. 82.
[4] Г. Константинов. Николай Лилиев. С., 1963, с. 160—161.
[5] Д. Дебелянов. Съч. в два тома. Т. II. С., 1970, с. 40.

лиев го приканва. Любопитно е, че по-късно в статията си „За шестима великани“ (за главието очевидно е внушено от Дебелянов) в числото на шестимата Н. Лилиев не включва Жан Мореас.

Но посоченото писмо ни открива и пътя към статията-некролог за Мореас, публикувана във в. „Ден“, бр. 2149, от 25 март 1910 г. По това време Дебелянов е коректор на посочения вестник, което личи и от адреса към същото писмо до Лилиев (София, редакцията на „Ден“, 23.III.1910 г. ст. ст.). Не е трудно да се види, че „коректорът на почитавания в-к „Ден“ (както иронично Дебелянов отбелязва за себе си в друго писмо до Н. Лилиев), правейки обобщена характеристика на «малката България с малките си редактори и вестници“, има пред вид тъкмо „Ден“ и неговия редактор — дори са цитирани и думите му, че трябвало да се печатат „много по-важни работи“. Дебелянов написва „нещото“ за Мореас и неговите станси, което не излиза на 23, нито на 24 март. Но на 25 март във вестника е поместена въпросната статия, която — няма никакво съмнение — Дебелянов е написал. Съдържанието на тази статия и всичко изтъкнато по-горе се съгласуват, потвърждават или съвпадат.

На втора страница, в горния десен ъгъл, в две колонки е написано:

† ЖАН МОРЕАС

Със смъртта на Жан Мореас, поминал се в Париж на 18 т. м., френската поезия претърпява такава загуба, каквато не е претърпявала от 1895 г., когато умря Верлен.

По народност грък, роден в Атина в 1856 г., той още в ранни младини отива в Париж и се посветява на своето призвание — служене на френската поезия. Първата сбирка „Les Syrtes“ издава едва на 30-годишната си възраст. Тя произвежда заедно с последвалата я „Les Cantilénes“ известно впечатление в литературните кръгове, но все пак остава работа на един ненапълно закрепнал талант, изложен още на чужди навеи и влияния.

С „Le Pèlerin Passionné“ (1891) той изпъква като смел ратник за новата символическа поезия и със своите манифести и литературни полемики в парижките вестници ратува за прокламираните от Маларме и Верлена нови естетически принципи в поезията.

Ала стремежът му към крайния предел в изтънчеността на формата и красотата на съдържанието не го оставя да се задържи на една позиция по-дълго време. След „Pèlerin Passionné“, сбирка, която се посреща от приятелите на новото течение с възторжени приветствия, той избягва от символистическия с т а н и открива заедно с още пет души френски поети тъй наречената от него Романска школа във френската поезия. Девизът на школата е: към класиците — през Ронсара. В това негово отстъпление от горещо защищаваните принципи на символизма мнозина съзират липса на поетическа сила и той бива напуснат от всички свои бивши съратници. Името му започва да се споменува и с неприязън, и с присмех. Този тежък период за неговата поетическа дейност се завършва с и з д а в а н е т о (разредката е от анонимния автор — М. П.) на „Les Stances“ (1889 и 1901), неговия шедьовър, достойнствата на който никой не можа да откаже.

„Les Stances“ представлява сборник от малки, повечето две- или трикуплетни стихотворения, в които изразените чувства са най-естествени, езикът богат, но непретрупан, а стихът почти недостижим по своята простота, звучност и заключеност. За тези малки стихотворения Андре Бонне в своята книга „Новата поезия“ говори, че имат всичката изтънченост, определеност, но и строга студенина на мраморните изваяния. Философската концепция в тях е концепцията на стария елин, който обича живота и когато изнемогва под скърбите му, и когато пилее сили сред неговите веселби.

Мореас е работил и в областта на прозата, като е дал няколко произведения, от които най-важното е „Les contes de vieille france“. В драмата даде само Ифигения, която наскоро ще бъде представена, след дълго очакване, на сцената в „Comèdie française“.

От писмото и от статията се вижда в какъв мащаб и до каква степен Дебелянов познава Мореас и какво от творчеството му най-много цени. Един от най-интимно-изповедните ни поети изказва някои свои и чужди мисли за „великана", споделя емоционално-общо личните си впечатления от произведенията му и дава високата си оценка за „Стансите". Все пак от тия два източника ние малко научаваме за литературното общуване на нашия поет с Мореас. Съпоставката между някои произведения на Дебелянов и „Стансите", както и сравнението на преведените два станса с оригинала, ще ни покаже конкретно какво у френския поет допада на нашия и с какво той му е чужд.

Ако в жизнения и творчески път на двамата поети има нещо общо, аналогично, във възгледите си те са твърде различни.

Потърсил духовни съкровища, Йоанес Пападиамантопулос напуска Атина и се установява в Париж, където взема литературното име Жан Мореас. Тоя полугрък, полуфранцузин бележи едно противоречиво, но и последователно развитие. Отначало пише в натуралистичен дух, а после — по каноните на символизма. През 1886 г. той издава манифеста на символистическата школа и става поредният й шеф. Тук, в Манифеста, Мореас изповядва (напълно в схващанията и стила на Маларме), че поезията трябва да търси зад външностите, зад възприемчивите видимости дълбоко скритите идеи, достойни за просветените. А в предговорите към някои свои поеми в проза Мореас (като Верлен в „Поетическо изкуство") се спира на разликата между чувствата и езика (думите).

Символистическите увлечения на Мореас скоро биват изместени от елинизма му, който трайно и силно остава да господствува. Но „изневярата" е непълна: и в периода на взелия връх елинизъм се забелязват следи от символизма.

Трябва да се подчертае, че Мореас — „трезвият и тънък поет" (Г. Лансон) — всякога дава съвършен израз на тревогите на духа си, на безпокойството на сърцето си, на своето разбиране и красотата. Вкусът му към класическата древност, към старогръцкия идеал и пластика издава хуманизма на поета, когото не удовлетворяват мистиката, алегориите и символите както на XIX в., така и на Средновековието. Искрено и напълно убедително звучат думите, които Мореас преди смъртта си казва на свой приятел: „Класици, романтици! Та всичко това не казва нищо; школите са шега, те не съществуват."[1]

Д. Дебелянов е преди всичко и само поет. И при него си дават среща различни по характер, роля и значение тенденции — романтически, символистически, реалистически, — които обаче не са свързани с предварителни философски обосновки и теоретизации. В писмата си и в някои изказвания говори за своя идеал в изкуството и за пътищата, начините и средствата за постигането му, но всичко е емоционално и общо, неконкретизирано (затова и пряко неназовано). Естетикът у Дебелянов изпъква не на теоретико-философска основа, а пред вид фона на тогавашната критика, облика на учителите му, а също така и с оглед собствения творчески опит. По отношение на символизма Дебелянов е с теоретически неизяснена привързаност. Той е близо до принципа на Блок (целта е да се постигне най-съкровеното, интимният усетен свят), но и него съзнателно не спазва. За разлика от Мореас, на когото повече се харесват херметизмът и кабалистиката на Маларме, Дебелянов е за „De la musique avant toute chose"[2] на Верлен, който подхваща и развива лирическия аспект на символизма.

И така Ж. Мореас и Д. Дебелянов философско-теоретически са много различни, докато естетически показват определена близост. Тя идва по линията както на известно душевно сродство, психологическа нагласа, романтическо светоотношение, така и на школовката у едни и същи учители — класиците и модернистите. Спецификата на литературното общуване на Дебелянов с Мореас има за предпоставка и донякъде се обуславя от общото и различното в живота, литературната подготовка, творческата им съдба. Дебе-

---

[1] Ж. Дюамел. Днешните. — Златорог, II, 1921, кн. 10, с. 646.

[2] Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Г. Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 67.

От писмото и от статията се вижда в какъв мащаб и до каква степен Дебелянов познава Мореас и какво от творчеството му най-много цени. Един от най-интимно-изповедните ни поети изказва някои свои и чужди мисли за „великана", споделя емоционално-общо личните си впечатления от произведенията му и дава високата си оценка за „Стансите". Все пак от тия два източника ние малко научаваме за литературното общуване на нашия поет с Мореас. Съпоставката между някои произведения на Дебелянов и „Стансите", както и сравнението на преведените два станса с оригинала, ще ни покаже конкретно какво у френския поет допада на нашия и с какво той му е чужд.

Ако в жизнения и творчески път на двамата поети има нещо общо, аналогично, във възгледите си те са твърде различни.

Потърсил духовни съкровища, Йоанес Пападиамантопулос напуска Атина и се установява в Париж, където взема литературното име Жан Мореас. Тоя полугрък, полуфранцузин бележи едно противоречиво, но и последователно развитие. Отначало пише в натуралистичен дух, а после — по каноните на символизма. През 1886 г. той издава манифеста на символистическата школа и става поредният й шеф. Тук, в Манифеста, Мореас изповядва (напълно в схващанията и стила на Маларме), че поезията трябва да търси зад външностите, зад възприемчивите видимости дълбоко скритите идеи, достойни за просветените. А в предговорите към някои свои поеми в проза Мореас (като Верлен в „Поетическо изкуство") се спира на разликата между чувствата и езика (думите).

Символистическите увлечения на Мореас скоро биват изместени от елинизма му, който трайно и силно остава да господствува. Но „изневярата" е непълна: и в периода на взелия връх елинизъм се забелязват следи от символизма.

Трябва да се подчертае, че Мореас — „трезвият и тънък поет" (Г. Лансон) — всякога дава съвършен израз на тревогите на духа си, на безпокойството на сърцето си, на своето разбиране и красотата. Вкусът му към класическата древност, към старогръцкия идеал и пластика издава хуманизма на поета, когото не удовлетворяват мистиката, алегориите и символите както на XIX в., така и на Средновековието. Искрено и напълно убедително звучат думите, които Мореас преди смъртта си казва на свой приятел: „Класици, романтици! Та всичко това не казва нищо; школите са шега, те не съществуват."[1]

Д. Дебелянов е преди всичко и само поет. И при него си дават среща различни по характер, роля и значение тенденции — романтически, символистически, реалистически, — които обаче не са свързани с предварителни философски обосновки и теоретизации. В писмата си и в някои изказвания говори за своя идеал в изкуството и за пътищата, начините и средствата за постигането му, но всичко е емоционално и общо, неконкретизирано (затова и пряко неназовано). Естетикът у Дебелянов изпъква не на теоретико-философска основа, а пред вид фона на тогавашната критика, облика на учителите му, а също така и с оглед собствения творчески опит. По отношение на символизма Дебелянов е с теоретически неизяснена привързаност. Той е близо до принципа на Блок (целта е да се постигне най-съкровеното, интимният усетен свят), но и него съзнателно не спазва. За разлика от Мореас, на когото повече се харесват херметизмът и кабалистиката на Маларме, Дебелянов е за „De la musique avant toute chose"[2] на Верлен, който подхваща и развива лирическия аспект на символизма.

И така Ж. Мореас и Д. Дебелянов философско-теоретически са много различни, докато естетически показват определена близост. Тя идва по линията както на известно душевно сродство, психологическа нагласа, романтическо светоотношение, така и на школовката у едни и същи учители — класиците и модернистите. Спецификата на литературното общуване на Дебелянов с Мореас има за предпоставка и донякъде се обуславя от общото и различното в живота, литературната подготовка, творческата им съдба. Дебе-

---

[1] Ж. Дюамел. Днешните. — Златорог, II, 1921, кн. 10, с. 646.

[2] Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Г. Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 67.

лянов — оригинален, самобитен и значим лирик, у когото е жива родната традиция и благодарение най-вече на нея творчески израства — е здраво свързан с нашата обществено-психологическа, културна и литературна действителност, за която е характерна закъснялост, но и ускореност на развитието, без така оформени и ясни направления и течения, но затова пък толкова противоречиви и комплицирани.[1]

Нямаме основания да говорим за някакво силно пряко влияние и още повече за вдъхновено творческо школуване на нашия поет у Мореас. Близостта в почти всички случаи се свежда до някои напомняния, до образи-реминисценции. По-нататък ще стане дума подробно за това. Тук ще посочим само един пример: „Гора“ на Дебелянов и преведеното от Г. Милев стихотворение без заглавие на Мореас. Дебелянов оприличава себе си — своята душа — на гора (някогашното мото на стихотворението е: „Душата ми е една гора“), а Мореас казва:

Една тълпа любовници прекрасни
в гората на душата ми се смее.
Един дървар безмълвен и безумен
в гората на душата ми сече. . .

Не знаем кога за първи път нашият поет чете „Станситe“. Той по всяка вероятност ги познава от „Mercure de France“, където са публикувани (а после, в 1906 г., пак чрез това списание са събрани и издадени). Романтическото вдъхновение на Мореас му е близко. Той ще да е видял в „Станситe“ най-вече пантеистичното преклонение към предметите и явленията от природния свят, чрез които, от друга страна, Мореас изразява своето разочарование, меланхолия, резигнация пред съдбата. В произведението максимално са показани житейски автобиографичното и индивидуално субективното. Посредством ретроспективния спомен (ретроспекцията често преминава в интроспекция) се предават съзерцанията и размислите, чувствата и преживяванията във връзка с природата, миналото и настоящето.

Всичко това се пресреща с живота на Дебелянов и с неговия изповеден свят на чувства и мисли. Но за разлика от Мореас нашият поет много по-често използува, и то не толкова като похват, спомена и мечтата, съня и пробуждането. В жизнено-драматичната му поезия, която е сърдечно искрена, задушевна и непосредствена, носталгията е по родния дом и отминалото детство, по невъзвратимата патриархалност и изгубения някогашен път на устремите. С учудващо широки творчески превъплъщения, тревожен, търсещ и неудовлетворен, той „би могъл да се нарече едновременно и поет на драматичната и дуалистичната раздвоеност, и поет на тихото и безпомощно съзерцание. Или още — поет предимно на спомена.“[2]

У Мореас носталгията е на изгнаник, която непрекъснато подхранва песимизма му.[3] И друго: философската рефлексивност и скръб, издаващи известни културни и книжни представи и асоциации, се свързват и с Атина на древните — първично цялостни в чувстването и мисленето. Миналото, в обсега на което е и въжделената Елада, е история и философия, предмет на опоетизиране и вечен идеал; то е още красиви лични спомени по далечната родина и по своя някогашен живот, щастлив и радостен. Сдържано-сентенционен, асоциативно-комбинативен, френският поет използува отлично формата на станса, за да изрази преживяванията си. Синтетизмът на формата и лаконизмът на израза са също характерни за Дебелянов. Но и в това отношение нашият поет е много свой — освободен от чужди внушения и заетости.

Диалектиката на противоречивото чувстване и мислене е свойствена и на двамата. Антиномията на възприятията, естетиката на контрастите (характерна още за Вийон) ги сближава. В такъв план си кореспондират например „Черна песен“ на Дебелянов и следната строфа от XV станс на Мореас:

---

[1] Вж. Ст. Каролев. Цит. очерк за Д. Дебелянов, с. 74.
[2] П. Зарев. Панорама на бълг. литература. Т. I, ч. II. С., 1967, с. 270.
[3] Marcel Raymond. De Baudelaire au Surréalisme. Ed. Corti, 1966, p. 100.

Triste jusqu'à la mort, en même temps joyeux,
Tout m'est concours heureux et sinistre présage;
Sans cause l'allégresse a pleuré dans mes yeux,
Et le sombre destin sourit sur mon visage[1]

Мореас, който познава литературата на много векове, в „Стансите" твърде много разсъждава. Упорит и търпелив в писането, той нерядко изпада в суховата умозрителност. Разсъжденията му понякога са от по-общ характер. Те се отнасят до щастието и нещастието на човека, до природата и смъртта. Спрямо природата се чувствува равен и се стреми да живее по нейния пример — затова често е фамилиарен, а понякога съзнателно се елементаризира. (Трябва да се подчертае, че този поет има и друго, много сложно отношение към природата, за което по-нататък ще стане дума.) Макар че се стреми да постигне, овладее и изрази напълно себе си, той е по-малко конкретен и непосредствен от Дебелянов, чиято поезия е спонтанен изблик на драматични преживявания, трогателна изповед на несподелени чувства, елегичен спомен за несретническия живот, една тъжна самопреценка (например цикъла „Под сурдинка"). Вътрешнопсихологическата биография на Дебелянов се отличава с дълбочина и напрегнатост, жизненост и сърдечна извисеност, простота и сложна аналитичност.

И у двамата срещаме приблизително еднакви думи, словосъчетания и изрази, които указват за общи мотиви — в буквален, обективно-зрителен или иносказателен, трафаретно-символистичен план.

В „С т а н с и т е": град, тълпа, здрач, луна, душа, безразличие, смърт, траур, гробници, кипариси, гора, люшната сламка, лист отбрулен; пролетен цъфтеж, лятото на узряването, есенното увяхване, смъртта през зимата. Също така — всичките удоволствия на лятото, гроздът на есента, ръждата на есента, мрачната зима през нощите на буря и риданието на гарваните. . . Това изобилие от цветя, храсти, дървета Мореас свързва най-често с човешки качества: лилиите са горди, розата е цялата пламък, миртата суетна, хвойните скръбни и пр. Мореас счита „посърналия лист, увехналия цвят за най-добрите символи на своя живот"[2].

У Д е б е л я н о в всичко е интимно-лично съотнесено и е най-вече в метафоричен смисъл: грижа, угнетение, смърт, есенни цветя, жълти сгърчени листа, мрачен живот, непрогледна нощ, малината на любовта, цвят на пролетта и мн. др.

Париж, с който Мореас се сравнява, е негова втора люлка. „Поетът с различни маски" (Реми де Гурмон) и градът със сезонните контрасти си приличат. Но Ж. Мореас е с усложнено философско-историческо съзнание. Музата му, дъщеря на градовете, не забравя красотите на горите-сестри. От една страна, той чувствува отвращение, скука и по символистически абстрактно страда; или пък колкото по примера на природата, толкова и в духа на дендизма заявява за своето безразличие и неучудване от всичко. От друга страна, изказва познатите мисли за Парката, която преде всички негови злини. Ж. Мореас се сравнява ту с пресъхналия извор, с безлистното цвете, с дървото в гората без зеленина, ту пък — с океана или морето, люлка на Нереидите. Често у него прозвучава езическият мотив за откриването или прераждането, а на едно място повтаря мисълта на древния философ, че ние произлизаме от огъня.

Източниците на самотата и скръбта при Д. Дебелянов са от по-друг характер. Те се коренят с малки изключения в конкретния, земния човешки живот, свързани са с неговите тревоги и радости. Нерядко акцентът е върху жизнелюбието. Поетът съвсем не е безразличен към съдбата си, макар понякога да се примирява с нея („Сиротна песен"). В „Аз горд напуснах твойта мирна стряха" направо казва: „Без дом аз срещам бурята с тревога."

В „Стансите" на Мореас и в поезията на Дебелянов откриваме и други общи мотиви — бездомничеството, обречеността, безплодието. Но у нашия поет те не се разглеждат

---

[1] J e a n M o r e a s. Les Stances. Paris, 1906, p. 12.
[2] M a r c e l R a y m o n d, Ibid., p. 100.

усложнено-философски и намират индивидуално, дебеляновски оригинално разрешение. Мореас крачи из Париж в нощта или пък се измъчва от безсъние в стаята си. Открито и сентенциозно той размисля върху своя живот на интелигент-артист, озовал се далеч от родината. При Дебелянов, „бездомника в нощта", това е неумолима лично-житейска участ т у к, неповторима несретническа съдба с е г а.

Както се каза, използуваният реквизит от думи, образи и мотиви сочи известна близост. На какво се дължи това? И двамата поети са изповедни, задушевни: единият е повече романтично-пластичен и с класическа философска нагласа, а другият — романтично-лиричен, непосредно емоционален. Те се отличават с приблизително еднаква светочувствителност. Твърде често срещаните у двамата птици, крила, есен, мъртви листа, осланени цветя и пр. можем да си обясним както с независимите един от друг възприятия и светоотношения, така и с влиянието от страна на общите им учители, за които посоченото е много характерно — Бодлер, Верлен, Маларме и др. Трябва да се има пред вид и обстоятелството, че регистърът на символистите е малък и затова повторенията в тоновете, вариациите в мелодията са неизбежни.

Нужно е да се подчертае, че природата у Дебелянов по-рядко живее самостоятелен, свой собствен живот. Тя се пречупва през погледа, психиката му, и се метафоризира, а понякога и символизира. Философски усложненото й мистифициране не му е така и толкова характерно. Чувствата и преживяванията по повод или във връзка с нея са почти винаги конкретно предизвикани, предшествуват се от определена случка, излет, пътуване. При Мореас всичко е много сложно и своеобразно. Идентифицирането с природата е на основата на аналогията. Но той не е последователен. Идва момент, когато проявява тежненията си към субективния идеализъм и тогава природата се разглежда като нещо производно на духа — става повод или средство за неговото изразяване. Пантеизмът наистина обединява, свързва двамата поети, но и тук има разлика: Мореас се вижда откраи време слят с природата и сега се открива пред нас, идвайки „отвътре" на предметите и явленията, а Дебелянов мечтае да отиде или отива да се слее с нея.

Отчасти Дебелянов творчески общува с Мореас, вследствие на което са и някои напомняния в поезията му. Погрешно е да се смята, че тая близост се дължи на някаква обремененост от четенето на френския поет. Наподобяването е несъзнателно, а може и да е съзнавано. И в двата случая обаче Дебелянов постъпва като истински, оригинален и вдълбочен художник. У Мореас всичко служи на други задачи, изпълнява по-други функции, цели внушаването на по-друг идеал и пр. Наистина често срещаме стихотворения на Дебелянов със структурата на „Станситe". Но Мореас ли е откривателят на този жанр, той ли само пише станси?

*

Не ни е известен и конкретният повод за превода[1] на двата станса (от Втора и Шеста книга — съответно VII и VIII лирически къс). Това може да е по желание само на Дебелянов или пък да е по препоръка, съвет на някои от приятелите му, например Н. Лилиев. Но поводът и дори да е нещо външно, инцидентно, самото насочване към „Станситe" и още повече — самият избор на двата станса за превеждане не са никак случайни. По всичко личи, че неверният символист Мореас допада на Дебелянов. Едно по-отблизо разглеждане на оригиналните и преведените станси ще ни разкрие жизнено-психологическото родство и различие между автор и преводач. В тези станси Дебелянов е видял, открил нещо много свое и в превода е показал не само автора, но и себе си. В известен смисъл той е претворил оригинално-лично тия два лирически къса.

---

[1] Съвременник, I, 1909, кн. 10, с. 603. В съдържанието на книжката, а също така над и под преводите се отбелязва, че това са станси на Мореас, които Дебелянов превел от френски език.

VII

Quand pourrai-je, quittant, tous les soins inutiles
Et le vulgaire ennui de l'affreuse cité,
Me reconnaître enfin, dans les bois, frais asiles,
Et sur les calmes bords d'un lac plein de clarté!

Mais plutôt, je voudrais songer sur tes rivages,
Mer, de mes premiers jours berceau délicieux:
J'écouterai gémir tes mouettes sauvages,
L'écume de tes flots rafraîchira mes yeux.

Ah, le précoce hiver a-t-il rien qui m'étonne?
Tous les présents d'avril, je les ai dissipés,
Et je n'ai pas cueilli la grappe de l'automne,
Et mes riches épis, d'autres les ont coupés.

VIII

L'insidieuse nuit m'a grisé trop longtemps!
Pensif à ma fenêtre,
O suave matin, le veille et je t'attends.
Hâte-toi de paraître.

Viens! au dedans de moi s épandra ta clarté
En élément tranquille:
Ainsi l'eau te reçoit, ainsi l'obscurité
Des feuilles te distille.

O jour, ô frais rayons, immobiliser-vous,
Mirés dans mes yeux sombres.
Maintenant que mon coeur à chacun de ses coups
Se rapproche des ombres.

I

Кога ли аз ще мога, далече от мъглите
на шумний град, далече от грижа и тъга —
да вдъхна очарован свеж лъх посред горите,
на езеро кристално приседнал край брега?

Но повече желал бих край тебе в упоенье,
море, любима люлко на първите ми дни,
да слушам плачовете на чайките пред мене,
от пяната разведрен на твоите вълни.

Че зимата ранила не плаши ме — разпръснах
вси дарове вълшебни на свойта пролет аз,
и гроздът, що наесен узрея, не откъснах,
от другите пожънат бе пълният ми клас. . .

II

Тъй дълго лукавата нощ ме гнети!
на своя прозорец, сломен,
о, утрина свежа, аз чакам, аз бдя —
побързай да блеснеш над мен!

Ела, ще се пръсне светликът ти злат
спокойно във мойте гърди,
тъй както прещежда го тъмний листак,
приемат го тихи води.

Ела и огледай се в погледа мой
о, ден, о, живителен зрак,
че с всеки свой удар сърцето ми днес
пристъпя към вечния мрак!

Да разгледаме последователно и съответно по строфи оригиналите и превода им

I станс

М о р е а с: Под формата на въпрос, който е с отсянка на риторичност, се дава израз на отколешното желание да се напуснат „всички излишни грижи и отблъскващата скука на ужасния град". В тоя град (в други станси направо назован и ярко характеризиран — Париж) лирическият герой се е отдалечил от себе си, от същността си. Сред природата (горите и езерото) той ще се разпознае. Последното е без съмнение. Горите са „прохладни убежища", езерото е „светло". Мореас задълбочава и усложнява контраста между цивилизования град и първичната природа. Всичко е проектирано в човека, пречупва се в него, носи се от него. Човекът става измерение на този контраст и го символизира. Лирическият герой има съзнание както за състоянието си, така и за неговите причини. От конкретните факти, от личните преживявания се отива към генералните изводи. Горите — „прохладни убежища" — това са неизопачените природа и човек. Би могло да се каже, че се въвежда и поддържа по-нататък идеята за живота на древните. Споделеното е сдържано-сентенциозно, асоциативно-комбинативно. У Мореас личи все пак осигуреният жител на Париж.

Д е б е л я н о в: Става дума като че ли за наша действителност, за наш град, за наши гори и езера. И нещо по-важно — виждаме живота и личността на преводача в тоя мъглив и шумен град с постоянните „грижа и тъга" (колко лично-автобиографично и псевдонимно за Дебелянов е това!). Многосложните асоциации и представи посредством контрастната съпоставка не се извеждат напълно и докрай. Дебелянов повече е показал себе си, а не толкова превеждания автор.

С други думи, Мореас, чувствувайки се сроден на природата, предполагаемо се намира сред нея и вижда своята непомрачена същност, тук той се преоткрива. Отдалечил се е от природата и отклонил се от себе си, сега той се възвръща — слива се пантеистично, става отново първично цялостен. Обикновено, естествено той желае да освежи своите възприятия да почувствува бодър своя дух.

В следващата строфа — М о р е а с: Желанието се конкретизира и степенува. Героят предпочита да мечтае по бреговете на морето и да слуша „дивите му чайки". В състояние на съзерцание, и тук той е фиксиран статично. „Пяната на вълните" ще освежи само очите. Морето е определено интимно-автобиографично — „на мойте първи дни прекрасна люлка". Наложената в първа строфа представа за обобщеност и символика на всичко ясно се поддържа от епитета „диви", което е в хармония с първичното море. По такъв начин морето се разбира и като люлка на човека, на неговите първи дни.

У Д е б е л я н о в: Усещането за раздалеченост от всичко наоколо е по-малко. «Как стенат твойте диви чайки" в превода е „плачовете на чайките". В последното намира

израз интимно-елегичното, приглушено-тъжното дебеляновско възприемане и отношение. При Мореас е открито-шумно, дръзко. Той се разграничава от чайките, не им „съчувствува", „състрадава". Въздействието на морето засяга само сетивото («пяната на вълните ти ще освежи очите ми"), а у Дебелянов е засегнато съществото, емоционалната сфера („упоенье", „плачовете", „от пяната разведрен на твоите вълни").

И в третата строфа откриваме подобни различия. У Мореас: Това „Ах", с което започва началният стих-реторичен въпрос, е в резултат на съзнато за момент трепване в унеса, съзерцанието. Макар да прави „сезонна характеристика" на живота си, поетът се дистанцира от природата. Въздействието на морето е сетивно и затова тук е логично да се каже „не ме учудва" (същият отговор съдържа в себе си и реторичният въпрос). Това „неучудване" от ранната зима е на същото основание, както при безучастното, безразлично слушане стоновете на дивите чайки.

Ах, ранната зима, има ли тя нещо, което ме учудва?
Аз разпръснах всички дарове на април,
Аз не откъснах грозда на есента,
Богатите ми класове други са ги отжънали.

Мореас като че предчувствува „ранната зима" на живота си, т. е. безвременната сси смърт. Направената равносметка е под знака на това „неучудване" — разпръснати да даровете на младостта и тя самата, неизживяна, си е отишла; не са вкусени и плодовете на зрелостта.[1] Вместо съучастник с другите в човешки естественото изживяване а живота героят се вижда ограбен от тях. В строфата има два отговора: вътре в реторичния въпрос и в следващите три стиха, които собствено са и мотивировката на „не ме учудва". Смисълът на това ограбване може да се разшири, след като имаме пред вид казаното от Мореас за различието между чувствата и езика: „Ах, в много отношения сме още бедняци (в областта на думите, езика — б. м. М. П.) и затова тъй често се ограничаваме един друг."[2]

У Дебелянов: Вместо с възклицанието „Ах" строфата започва с присъединително-подчинителното „Че" (нашият поет твърде често си служи с този съюз). По такъв начин последната строфа се свързва по-тясно с горните две. Подчинителността пък е с оглед мотивировката (или по-разгърнатия отговор) в последните три стиха. На Мореасовото „не ме учудва" (което може да се свърже с девиза на дендистите: «Учудвай, без сам да бъдеш учуден!") в превода отговаря житейски-стоическото „не плаши ме". Дебелянов разширил стиха и го конкретизирал: «разпръснах / вси дарове вълшебни на свойта пролет аз" (вм. „Разпръснах всички дарове на април", както е у Мореас). Прибавеното „вълшебни" и „свойта". както и замяната на „април" с „пролет" отговарят на Дебеляновата приказна мечтателност и меланхолна нравственост, в тон са с лично-интимния му живот. Акцентът по романтически е върху личните ценности, докато у Мореас личното е по-общо, неопределено. Мисълта на френския поет в последните два стиха, че нищо не е взел от другите, хората, а те всичко му отнели, е пак по дебеляновски лично сгснесена, „славянски" споделена и интерпретирана. И тук синтетично-общото „гроздът на есента" е по-разгърнато, конкретизирано и по-ясно — „гроздът, що наесен узрея". Изобщо в този станс Мореас прави равносметка на жизнения си и творчески път". Автобиографичното, субективно-философското са станали естетическо. Получило се е нещо великолепно — в три строфи асоциативно-комбинативно, мащабно-синтетично са казани толкова много неща, органически са свързани толкова различни идеи, чувства-

---

[1] Между впрочем идеята за неизживяната младост, както и за неплодоносната зрелост, с известни различия се среща у Бодлер („Врагът" — „Като внезапен ураган ми лост, с известни различия се среща у Бодлер („Врагът" — „Като внезапен ураган ми лост, с известни различия се среща у Бодлер („Врагът" — „Като внезапен ураган ми младостта отмина... И много малко плод узрял остана там за мен. . ."), Верлен („Печал"— „Кажи, какво направи с младостта си?"), Блок („И стало безпощадно ясно. . ."), Н. Лилиев („Сред есеннето запустение")—„Под моите безлистни клони / не тегне грозд, не тегне плод") и др. Дебелянов споделя казаното от Верлен и от Блок (вж. „Под сурдинка").

[2] М. Горки. За литературата. С., 1966, с. 227—228.

преживявания. Тук виждаме целия Мореас — човека и твореца, гърка и французина. Безспорно Дебелянов отлично владее изкуството на превода. В този преведен станс обаче той е показал Мореас по своему и повече, отколкото е „позволено“ в такива случаи е разкрил себе си. В това своеобразно преводаческо интерпретиране общото, близкото и повече различното, чуждото между двамата поети са си казали думата.

Във връзка с разгледаните два станса (оригинала и превода им) нека се спрем на следното. Няколко месеца преди публикувания превод (пак в сп. Съвременник, I, 1909) Дебелянов отпечатва своето стихотворение „Усмихнати вълни“ (заглавието е от по-късно време). Тук има „усмихнати вълни край цветни брегове“, „кипеж“, „цветя на пролетта“, „ледни крила на скръб и самота“. Има и „море на мойте дни“. Много повърхностно-опростено, вулгарно е да се мисли, че това стихотворение съдържа част от работата на Дебелянов над превода. По всяка вероятност Дебелянов е чел посочения станс (и не само него) и когато идва време да даде свой израз на обзелата го поетическа концепция, се включват и някои образи-реминисценции. В този план е и близостта на изрази като „усмихнати вълни“ на Дебелянов и „морето с тъжните вълни“ на Мореас. Всичко друго обаче е различно — в съдържанието, похватите, средствата.

II станс

И в следващия станс (оригинала и превода) се забелязват подобни различия, които обаче не са толкова много на брой.

У Мореас: Той и тук е много свой, личен. Предълго опиянен от коварната нощ, замислен на прозореца, чака утрото. „Опит“ и „замислен“ сочат тия две главни характеристики на поезията му — вкус, влечение и същевременно отвращение от нощта; от друга страна — съзерцателност, мисловност.

У Дебелянов: Без следа от болезнена наслада се изповядани личните страдания и жажди. Героят е „гнетен“ тъй дълго от лукавата нощ. Той е „сломен“ и чака на своя прозорец „утрината свежа“ (срв. у Мореас: „опи“ и „замислен“). Психическото състояние на угнетеност, сломеност и на нетърпеливо очакване се свързва по-тясно със съответствуващите му прозорец, утрина свежа, светлик, ден. В оригинала такова обвързване до метафоричност не се забелязва.

Във втора строфа откриваме така характерните за Мореас сложни съотношения между героя, преживяванията му и утрото, светлината. Сравнението с водата и листата е на основата на аналогията и идентифицирането:

Ела! вътре в мен ще се разлее твойта светлина
в спокойна стихия:
Така водата те приема, та мрачината
на листата те прецежда.

У Дебелянов всичко е по-опростено, по-естествено. Сравнението с „тъй както“ придава по-голяма обособеност на сравняваното от сравняемото.

В трета строфа Мореас дава израз на желанието си да обсеби сетивно свежите лъчи на утрото и на деня в своите мрачни очи, да ги съхрани в една осезаема застиналост. „Моите мрачни очи“ (често срещано в „Станситe“) може да се тълкува и като „моите тъмни (черни) очи“, което точно съответствува на Мореас, буквално го характеризира.

У Дебелянов: Строфата пак започва оригинално — с призивното „Ела“ („ела“, „че“, „дойди“ — и на други места са използувани от нашия поет). Желанието е денят, живителният зрак да се огледа в „погледа мой“ (без портретно-характеризиращото у Мореас — за очите). В превода — без тия сложни напластявания на асоциации, мотиви, идеи — намира израз страстното жизнелюбие на Дебелянов.

В последния стих нашият поет използува „вечния мрак“ вм. „сенките“ на Мореас. От това може да се направи съществения извод за разликата в трактовката на смъртта

от двамата поети. За Мореас тя е може би вечен живот по Платон, а за Дебелянов — безвъзвратен край.

Ж. Мореас подхваща, налага и поддържа многосложни връзки и аналогии. В това се проявява изтънчената му мисловност, а нерядко — умозрителност и книжовност. Очевидно за разлика от него Дебелянов е по-обикновен и понятен, интимно по-съкровен и нежен.

Изобщо Ж. Мореас не прави изключение от всички, които Д. Дебелянов чете и от които се учи, макар че той е един от най-малко познатите и с по-слабо въздействие върху нашия поет. Не е без значение обстоятелството, че литературната среща става рано. Френският поет намира прием у Дебелянов и това е обусловено от душевното родство, времето и конкретния случай. Но и различието, както видяхме, е налице — то е преди всичко във философско-теоретическите възгледи, в предявяваните цели и задачи към изкуството, в художествената инвенция. До голяма степен може да съдим за особеностите на Дебеляновия творчески натюрел, както и за тия на творческия му метод, именно от своеобразното му отношение към неверния символист Мореас. А в преведените станси той ни въвежда в своята биография, в личния си свят. Като се стреми да предаде художествено-характерологичното у Мореас и изобщо индивидуалността на неговия стил, духа на произведенията му, Дебелянов в много отношения свободно претворява и се проектира — по такъв начин, че сякаш е поискал творчески да му съперничи.

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE", кн. 12/1975; 2/1976

Последната книжка за 1975 г. предлага студии от Ерна Хекел и Дитер Уле върху „Културполитически тенденции в ГФР", от Георг Венцел — „Взаимодействието между историческо развитие и литературен процес", от Франк Вагнер — „Литература на изгнанието — антифашистка литература", както и очерка на Хорст Налевски за „Райнер Мария Рилке (1875—1926). Връзка и дистанция", посветен на 100-годишнината от рождението на поета. Като разкрива въздействието на Рилке върху големите немски поети Й. Бехер, Луис Фюрнберг и Георг Маурер, авторът доказва неговото значение за литературата на XXв. Независимо от това, че четвърт век след неговата смърт славата му непрекъснато е растяла, забелязва се известна празнина в рецепцията на поетическото му творчество, която авторът си поставя за задача да осветли и преодолее. Буржоазното съзнание, разтърсено от катастрофите на двете световни войни, поддало се на разновидностите на ирационализма, в даден момент се стреми към осмисляне и одухотворяване на битието съобразно с естетико-религиозни норми и внушения. Делото на Рилке е било използувано за това. Както славата, така и неразбирането му са произлезли, отбелязва авторът, оттам. Погрешната интерпретация се изгражда на основата на многозначност, мистификация, пагубно съчинителство, легенди около личността на поета и действителни наченки на агностицизъм, на консеквентен скептицизъм, на ирационализъм. Според Налевски необходимо е да се разграничи култът от творчеството, да се подхожда внимателно и критично към всяко изкушение, което ни предлага това дело; да не се търси в неговото лице някакъв пророк или месия, нито висшият естет, макар че Рилке сам нерядко е допринасял за стилизиране на образа му.

Авторът подчертава, че в много отношения Рилке е антипод на нашите разбирания за смисъл, форма и функция на изкуството. Къснобуржоазното гледище за изкуството е канонизирало някои основни начала на естетическата му мисъл — например за решаващата роля на неосъзнатото в творческия процес, за дистанцирането на всяко изкуство от времето и актуалните му проблеми, за липсата на връзка между творческа мисъл и исторически процес, за пълната некомпетентност на твореца по отношение социалните проблеми, за специфичната за Рилке примиреност спрямо действителността, преклонение пред това, което съществува.

Така обрисуван, образът на Рилке е бил причина десетилетия наред марксическата литературна наука и критика да се противопоставят остро, особено в началото, на творческата му същност. Едва в средата на 60-те години се прави опит за по-обективна интерпретация на делото на Рилке, изтъква се значението му за творческото развитие на редица големи писатели-антифашисти. Авторът подчертава, че възхищението, признанието, продуктивното дискутиране с поезията на Рилке е свързано с имената на Бехер, Фюрнберг, Маурер, а също с Фюман и Хермлин, при това не епизодично, а продължително и подновено и в зрелия им период. Всичко това сочи за неоправдано разномислие и създаване на различни представи за Рилке.

Проследява се влиянието на Рилке върху Бехер. В 1916 г., година на творческо крушение и продължаваща криза, Рилке признава таланта на Бехер, но се дистанцира от него — той му се струва особен, чужд: „Бехер е блуждаеща светлина в безпочвено пространство. . . той е ридаещата съдба." След три десетилетия дневникът на Бехер разкрива съпричастието му с делото и личността на Рилке. И все пак той противопоставя на „свръхнежността" на Рилке, схваната от него като изтънченост, застрашаваща човечеството, своя идеал — уравновесения човек. Преди избухването на войната и емиграцията Бехер в поредица от двадесет и пет неримувани сонета, озаглавени „Дървената къща", е дал израз на отношението си към света и е определил по нов начин ролята и мястото на твореца в него. Това произведение, отбелязва Х. Налевски, е в същност едно непряко разяснение с Рилке. Достигнал с този цикъл връх в творчеството си, Бехер включва отново изчезналия при Рилке историзъм на стиха. След завръщането си в родината той пак се приобщава към Рилке, конкретизира

жалбата от „Сонетът за Орфей“, фиксира я във времето, отбелязало началото на новия исторически период. Налевски обръща внимание, че при основни мотиви от „Дуинезки елегии“ се натъкваме почти на асимилация от страна на Бехер, видно и от дневника му.

Сродяване с поезията на Рилке е характерно и за Луис Фюриберг. Възприемането, приобщаването му към Рилке е многостранно — в рими, образи, мотиви, цитати. Ето какво е казал Фюриберг за него: „Онова, което го потиска и зашеметява от началото на творчеството му, е страшното противоречие между красотата, която съществува в света, и света, който е така неблагоскло-нен към нея.“ Фюриберг, подчертава авторът, е искал да постави Рилке в нови социални координати, така би могло да се стигне и до ново тълкуване на поета. Обаче Фюриберг е установил критична дистанция спрямо неговите „Дуинезки елегии“ — плод на продължително отчаяние, неразрешими противоречия, жалба и мъка.

С внимателен и критичен анализ на причинни връзки и взаимодействия в световната лирика Георг Маурер, представител на нова, социалистическа Германия, изгражда своята поезия върху основите на философско-материалистическо изучаване, на съпреживяване с историята. Неговите съждения за Рилке са основата на бъдещата марксическа оценка: „Рилке претърпя крушение в стремежа си да изгради нещо ново от противоречията, които дълбоко го наранява ха. . . честният поет изпадна в беда. . . да възхвалява света такъв, какъвто е, с трогателната надежда, че ще може сам, чрез вглъбяване, да го хуманизира.“ Присъствието на Рилке в поезията на Маурер, подчертава авторът, е безспорно, цялото му творчество е проникнато от поетичните похвати на Рилке: любовта към строгата форма на сонета, неизчерпаемата тема — светът и любимата, смелите едромащабни сравнения на базата на исторически аналогии, както и възторгът, почудата, поетичното отношение към света. Това приобщаване обаче е изпълнено с нов смисъл, чийто център е историческата детерминираност на човека и обществото. В тази насока — историческата обусловеност на творческия процес — Маурер също противопоставя трайни антитези на „Дуинезки елегии“. Смиреното възхищение от Рилке, съпътствувано от опити за критична дистанция, характерно за Бехер и Фюрнберг, се е преобразило за преживелия ги с десет години Георг Маурер в откриване на себе си.

Подчертава се, че отчужденността на Рилке от историята, добила в творческата му изява съвършено индивидуални черти, не е изолирано явление. Буржоазното течение, застъпено от Ранке, Шопенхауер, Киркегаард и Ницше, отхвърля прогреса и поставя над всичко съществуващия в света порядък. Авторът не желае да идентифицира основни белези от поетическия светоглед на Рилке с тези господствуващи възгледи — диапазонът на неговото творчество е много по-обхватен, за да отговаря на тази схема; влиянието е било временно, след което той се обособява и изявява своята неповторима творческа индивидуалност.

Авторът засяга и кореспонденцията на Рилке, далеч надхвърлила по обем поезията му. Тя съдържа, особено в периода на творческа криза, непосредствена реакция на действителността, а същевременно е и един изключителен самоанализ — тези писма са покъртителният монолог на един поет, борещ се за своето творческо съществуване, на един страдащ, колебаещ се, търсещ, неразбиращ времето и засбикалящия го свят човек. Те говорят и за сигурната преценка на младия критик, опознал много рано дарбата и значението на Херман Хесе, Томас Ман, Марсел Пруст, Франц Верфел, Тракл, Жид, Жироду, Валери.

Именно защото Рилке е свързан многостранно със своята епоха и защото въпреки метафизичното му извисяване и обобщения противоречията на обществото остават незаличими, а също и заради изразения по несравним начин копнеж на поета — доловен сред смирената възхвала на съществуващия свят, ние можем, ние сме длъжни, подчертава авторът, да намерим път до това дело, да установим отношение към него.

Книжка втора от настоящата година включва статиите на Дитер Шилер „Смелост и отговорност“, на Васил Колевски „Съюзът на трудово-борческите писатели в България“, на Волфганг Хайзе „Маркс и Енгелс — основоположници на теорията на реализма“ (I), както и на колектива от автори А. Хирше, Е. Ковалевски и Л. Рихтер за „Интернационална социалистическа литературна традиция. За отговорността на социалистическите литератури в нашата епоха“. Подчертава се, че многообразието на естетически постижения и теоретически разработки налага разглеждането на литературните процеси в социалистическите страни не само в техните национални рамки, а на плоскостта на комплексно историко-сравнително проучване. Авторите се насочват — ретроспективно и текущо — към разкриване общите тенденции и допирни точки в тези литератури, обуславящи интернационалния им характер. Изтъкват се като главни обединяващи фактори антифашистката борба — Отечествената война на Съветския съюз, съпротивителното движение, въоръжените масови движения, националните въстания. Успешното развитие на социализма в Съветския съюз е наложило на съветската литература задачата да пресъздава художествено отго-

ворността, поета от съветската държава пред света. По пътя на осъществяване на тази задача съветската литература, съблюдавайки също социалистическата и революционната традиция в социалистическите страни, рефлектира естетически един важен исторически аспект на интернационалната отговорност на тези литератури.

Закономерното развитие на световния революционен процес е довело социалистическата литература през 30-те години до повишено интернационално звучене. Успоредно с умението на социалистическите писатели да съчетават революционните стремежи с отговорността пред нацията нараства и въздействието им върху буржоазно-хуманистичните автори. Показателен документ в това отношение е резолюцията на Първия конгрес на словашките писатели през 1934 г., съдържаща категорично признание на антифашизма, демокрацията и запазването на националните граници. В Унгария, Румъния, Югославия писатели от световна величина — Атила Йозеф, Михаил Садовяну, Мирослав Кърлежа — дават израз на антифашистките си убеждения или открито, или под булото на историческата проблематика. Като факт с особено значение се изтъква солидаризирането с испанския народ в борбата му за свобода. Темата за Испания, бележат авторите, е точката, в която кристализират постиженията на социалистическите литератури относно антифашистката борба.

От гледна точка на основната идея авторите правят обзор на литературата в Съветския съюз през годините на Отечествената война. Защитата на социалистическата родина и на завоеванията на Октомврийската революция са намерили пълноценен и убедителен израз в съветската литература. През този период в другите страни усилията са били насочени към активизиране сътрудничеството между социалистическите и демократически писатели, за да бъде използувано като оръжие в борбата против фашизма и борбата за национално освобождение. Антифашистката литература се е появявала в повечето случаи нелегално — в широка скала от оперативни жанрове, от песента до пародията, от ангажирания стих до римувания лозунг. Водещо място е имала партизанската песен, тясно свързана с народната песен — в Югославия с героичните песни, в Полша — с патриотичните. В някои страни в резултат на специфични национални черти антифашистка литература се появява и легално. Замаскирана под разнообразни интерпретации, тя става изразител на литературните течения на онова време — символизъм, сюрреализъм, лирична проза. Отличителното ѝ художествено средство е била метафората.

Победата над фашизма бележи нова фаза в развитието на литературата на социалистическите страни. Едно от най-показателните, със световно литературно значение явление е ориентирането на болшинството от писателите към социалистическите възгледи. Ръководната социалистическа платформа улесни постепенното откъсване от буржоазните концепции за литературата и засили социалистическото движение в литературата. През първите следвоенни години обект на литературата са били почти изключително войната и антифашистката борба, като именно в разработката на тези теми, отбелязват авторите, се е осъществил и утвърдил преходът към социалистическите позиции. Характерно за някои страни е връщането през 60-те и 70-те години към темата за войната. Съдържаща концентрат от морални и естетически ценности, исторически обективирана, тя бива изпълнена с ново жизнено съдържание. Отбелязва се, че в литературите на някои от социалистическите страни е настъпила известна промяна в интерпретацията на антифашистката борба и борбата за национално освобождение. Автобиографичната разработка е изместена от исторически дистанцирано и синтезиращо становище, обхващащо периода в по-широки исторически рамки. Изтъква се, че въпреки наличието на голямо разнообразие в историческите традиции на отделните литератури и спецификата на съвременния им национален литературен процес като обединяващо всички литератури звено при претворяване проблема на войната е социалистическият мироглед на писателите. То включва и нарасналата отговорност на историческия субект към осъществения социализъм и човечеството въобще. В социалистическата концепция се съдържа още и стремеж за развитието на човешкия индивид, на личността. Авторите виждат вътрешна зависимост между възраждането на темата за войната и съвременната, породена от жизнените условия човешка проблематика. Социалистическите писатели днес се стремят да извлекат от опита и моралните критерии на онзи съдбоносен исторически период норми за изграждане на съвременната личност.

В заключение се подчертава, че една от задачите на социалистическата литература, в чийто център стоят войната и съпротивителното движение, е възпитанието на младежта в дух на социалистически патриотизъм и пролетарски интернационализъм.

В същата книжка привлича вниманието и съобщението за предстоящата международна конференция на тема „Славянските литератури и култури в ансамбъла на европейските култури“, която ще се състои през октомври тази година в Берлин. Във връзка с подготовката ѝ проф. д-р Герхард Цигенгайст прави известни предложения относно профила и тематиката на конференцията. Цел на конференцията е да се постигне по-точна научна информация

върху постиженията, значението и въздействието на славянските култури, както и върху тяхното продуктивно участие в културния напредък на Европа и света. Нашите усилия, казва проф. Цигенгайст, трябва да се концентрират върху многовековния исторически процес на диалектическо взаимодействие, на размяна на духовни ценности между западната и източната култура; то е обективен структурен момент, чийто континуитет и продуктивност са важни съставки от миналото и настоящето на европейската култура. Би трябвало да се вземат под внимание такива преломни фази в историята и културата на Европа, които да дадат типичен пример за взаимодействието между славянските култури и другите европейски култури в периода от XVIII до XX в.

За осъществяването на тази задача проф. Цигенгайст предвижда изграждането на необходимия теоретичен и методологически инструментариум, който ще даде възможност да се развие в генетичен, типологичен и функционален аспект подходящият за този случай сравнителен метод. Подготовката и резултатите от самата конференция биха могли да дадат на международната славистика импулси в тази насока. За тази цел се препоръчва да се привлекат на конференцията и представители на други филологии, предимно на романската, английската и германската, защото само чрез подобно интердисциплинарно сътрудничество би могло да се определи мястото на славянските култури в общия развой на европейската култура.

Проф. Цигенгайст предвижда в центъра на разискванията три исторически фази и съответно проблемни кръга, които биха могли да образуват ядрото на три паралелни секции на конференцията: 1) историческият период от Европейското Просвещение до революцията от 1848/1849 г. и проблемът, как славянските култури са станали постепенно конститутивна съставна част от европейското културно съзнание; 2) историческият период, обхващащ втората половина на XIX в., свързан с обсъждане постиженията на славянските култури в реалистичното изкуство — издигнали ги до общоевропейска значимост; 3) засяга се XX в., като вниманието се концентрира върху периода на борбата срещу фашизма, в която Съветският съюз и другите славянски народи показаха чрез своите културни, художествени и литературни достижения нови измерения с общоевропейско и световно значение и въздействие.

Като вероятни теми за така определените три комплекса проблеми проф. Цигенгайст предлага на първо място изтъкване епохата на Просвещението като връхна точка в процеса на интеграция на славянските култури в общоевропейското културно съзнание. До голяма степен, твърди Цигенгайст, чрез посредничеството на Немското Просвещение, класицизъм и романтизъм историята, културата, литературата и науката на славянските народи са влезли в зрителното поле на Европа. С Хердер започва фазата на сближение и взаимодействие, продължена по-късно от Гьоте в неговата концепция за световната литература. В същия тематичен комплекс трябва да се спомене и за влиянието на Френското Просвещение и революция върху духовния и културния живот на славянските народи, което продължава и води до бунта на декабристите, до революционния славянски романтизъм.

Във втория тематичен комплекс би трябвало да се изследва и обсъди онзи процес, в резултат на който славянските литератури чрез пресъздаване на съвременната и историческата действителност са заели централно място в прогресивното културно развитие на Европа през втората половина на XIX в. Критическата разработка на европейското културно наследство и на практическия опит от общественото и духовното развитие на Западна Европа по онова време са оказали плодотворно влияние върху славянските култури при тяхното самостоятелно национално-исторически обусловено развитие. Постигнатите в тази насока резултати обобщават националния опит и съдържат разрешения на обществените противоречия в общоевропейски мащаб, с което упражняват обратно въздействието си върху духовните течения в Западна Европа. Особена роля играе тук големият реалистичен обществен роман, застъпен предимно в класическата руска литература. През този исторически период е забележително и развитието на други жанрове и течения в славянските литератури, не на последно място и на народното творчество.

В рамките на същия тематичен комплекс трябва да намери място и заслужено внимание въпросът за въздействието на славянските постижения в областта на реалистичната литература и изкуство върху процесите на обновление и преобразуване на европейската култура през XIX в. Продължаващите и до днес идейно-естетическа действена сила и световно значение на класическото славянско културно наследство са признати от редица изтъкнати европейски творци. „Гигантското дело“ (Т. Ман) на руската класика от Пушкин до Толстой е стимулирало и съпровождало творческото изграждане на множина европейски и световни писатели.

За третия тематичен комплекс проф. Цигенгайст предлага като централно ядро борбата на славянските народи и култури срещу фашизма. Славянските култури от този период, изградени под знака на антифашистката борба и доказали способността си за духовно-морална съпротива, чертаят в същото време перспективата на един културен възход, в който ще вземат участие всички европейски страни.

Основите за сближение и съюз на прогресивните творци на културата в Европа са били създадени най-вече от широкия антифашистки борчески фронт — като пример проф. Цигенгайст посочва България, където антифашисткият фронт е бил създаден още в началото на 20-те години.

„SINN UND FORM", кн. 2/1976

Разнообразното съдържание на поредната книжка, привличащо погледа с художествена проза от чужди и немски съвременни автори, включва студията на бележития шведски лирик, белетрист и литературен критик, член-кореспондент на Германската академия на изкуствата в Берлин Артур Лундквист „Перспективи и промени в съвременната шведска литература". Придържайки се към принципа на хронологичната последователност, Лундквист остава верен на шведската литературна традиция, отбелязала отделните етапи на своето развитие в рамките на всяко десетилетие. Пред читателя се разгръща широка панорама на шведската съвременна литература — разгледан е всеки творец с най-типичното в него, като е посочено и мястото и значението му за общия литературен процес в страната. Периодът между двете световни войни създава благоприятна почва за възникването на новите тенденции и настъпилите в тях промени в литературния живот. Характерно за това време е нахлуването на широк фронт от „пролетарски писатели". Внушителна фигура тук е Густав Хеденвинд-Ериксон, съединил в своеобразно съчетание реалистичния и символистичния художествен изказ. Той поставя остри обществени проблеми, разглеждайки ги в светлината на старата норвежка сага. Последователи на Хеденвинд-Ериксон са писателите Ейвинд Джонсон, Рудолф Вернлунд, Вилхелм Моберг, Ивар Ло-Йохансон, Хари Мартинсон и други, които са успели да направят „пробив" през 30-те години; тяхното творчество, проникнато от критико-реалистичен и романтично-оптимистичен дух, десетки години е било водещото направление в шведската литература. Характерно за Ейвинд Джонсон е, че запазва иронична дистанция спрямо темите си, като постига в историческия сюжет, дори и в интернационален мащаб, ненадминато майсторство. В лицето на Вилхелм Моберг шведската литература е създала своя най-голям епичен писател. Централен в неговото дело е конфликтът между завършения като индивидуалност субект и неизбежния обществен натиск. Хари Мартинсон е творил в областта на лириката и прозата, проявявайки голямо майсторство. Неговата поезия е свързана неразривно с шведската природа; по съвършенство на израза и богатство на човешко преживяване Мартинсон няма равен на себе си за този период. Към плеядата „пролетарски писатели" Лундквист прибавя имената на Стина Аронсон и Тора Дал, Оле Хедберг и Валтер Люнгквист. Към появилите се към края на 30-те години принадлежат и писателите Свен Розендал, Бьорн-Ерик Хьойжер, Арвид Бренер и Пер Е. Рундквист, двама от които се проявяват като разказвачи-реалисти, другите двама като прозорливи психологически наблюдатели и анализатори на човешки конфликти и семейни драми.

Времето между двете световни войни е било решаващо и за новото поколение поети. Със своята стихосбирка „Кризи и венци" Биргер Сьоберг излива цялостно и буйно протеста си срещу фалша на обществото, разкрива неподправено тегнещите върху съвестта неразрешими проблеми. Хялмар Гулберг и Йоханес Едфелт са лирици, които чрез класическата форма на своето поетическо майсторство изразяват изстраданата любов и надеждата — в един свят на унищожението, на безотечествеността и суровостта.

На прага на двете десетилетия (като преход към новия литературен климат през 40-те години) се откроява образът на Гунар Екельоф. Без да се накърнява модернистичната линия в поезията, внасят се нови импулси, задълбочаващи психологизирането като израз на съпротива. Найярко се манифестират новите тенденции през този период в стихосбирката на Ерик Линдгрен „Човекът без път". Лундквист отбелязва, че по своето въздействие тези стихове са неизказано силни — с образния си език, с натрупване на мъчителни емоции те постигат разтоварващ ефект и внушават по косвен път оптимизъм и надежда. Карл Венберг е най-яркият представител на критическия песимизъм, наложил се като последица от събитията, разтърсили света през този период. Заедно с него и Вернер Аспенщрьом твори под знака на съмнението, на безверието, но той за разлика от Венберг, чиято поезия е по-суха и аскетична, е нежен и артистичен в ефектно открояващите се поетични картини.

Един от най-добрите прозаици за това време е Ларс Алин, който, както подчертава Лундквист, е изключително способен разказвач, поддал се обаче на някои християнско-теологични внушения и стремежи. Като феномен на този „фирциотализъм" (изъм на четиридесетилетието), Лундквист сочи Стиг Дагерман, който сменя със замайваща бързина и умение ту романтичния символизъм, ту задълбочения реализъм. Свръхчувствителен към обществената си отговорност като писател, той е реагирал буйно на насилието и неправдата. Лундквист подчертава, че този период, богат на литературни таланти и изяви, бележи и края за мнозина от тях.

През 50-те години настъпва успокоение в литературата, доминират идилията и носталгията, стига се дори до известна стагнация. Със силния си интелект и жизнена сила изпъква Ларс Гиленстен. Характерно за него е внезапният преход от подчертан ангажимент към пасивно наблюдение. Сродни по творчески замисъл и изява са Сара Лидман и Бригита Троциг, откликнали на тежките обществени проблеми, на социалната несправедливост и човешка мизерия в капиталистическия свят. Романите им носят белега на тяхната индивидуалност — те проникват до дъното на трагедията и нищетата, чиято жертва е онеправданият индивид.

Ларс Густафсон, отбелязва Лундквист, има свой климат както в прозата, така и в лириката. Романите му се въртят около един егоцентричен център, от който се излъчват в различни посоки критични реакции. Гунар Сандгрен е обновителят на историческия роман.

Абсурдно явление в най-новата шведска литература е Ерик Бекман. В своето отношение към езика като сбор от свободни конструкции той разкрива своеобразни мисловни експерименти и фантастични представи, стигащи до парадокси и безсмислици. Бекман е изразител на онова направление в шведската литература, което се изявява още в средата на 60-те години с прекрачване границите на отделните изкуства — смесване на модели от думи с графични изображения, рецитации, преливащи в музика, и т. н.

Тази тенденция, бележи Лундквист, е била атакувана от възникналия с учудваща сила по същото време политически интерес между младите шведски писатели. Това политизиране е довело дори за няколко години до бягство от литературата, спомогнало е за утвърждаване на репортажа и документалния жанр. Тук трябва да се споменат автори като Свен Линдквист, Жан Мирдал и Гьоран Палм. Те с изключителна енергия се посвещават както на литературни анализи, така и на социологични проучвания, езикови проблеми, пътеписи и философски наблюдения.

В заключение Лундквист споменава няколко поети, чиито имена са свързани със значителни постижения в поетичното майсторство. На първо място е Ларс Форсел, който от края на 40-те години е считан за най-разностранния, изненадващ и провокиращ поет. Типично в него е способността му да се превъплъщава в диаметрално противоположни човешки образи и да се вживява в техния душевен мир. Йостен Сьостранд, Тобиас Бергрен, Гьоран Соневи и Бьори Хакансон всеки по свой начин са подчертано интелектуални поети.

Лундквист подчертава, че в процеса на развитие шведската литература привлича непрекъснато нови дарования, изявява се чрез нови форми, по-богати по език и стил, по-силни по въздействие. Обаче новите проблеми, възникнали на базата на капиталистическия обществен строй, компромисът между капитализма и социализма поставят шведската литература под угроза и несигурност.

Д. И.

„АЗ НЕ СИ СПОМНЯМ, АЗ ЖИВЕЯ. . .“ (ВЕСЕЛИН АНДРЕЕВ) от НАТАША МАНОЛОВА С., Държавно военно издателство, 1975, 135 с.

Зачестилата поява през последните години на критически книги, свързани с творчеството на съвременни български писатели, говори, че изследванията нямат стихиен характер, а са практически резултати в усвояване на съвременното литературно многообразие.

Литературно-критическото изследване на Наташа Манолова е представено на читателското внимание чрез разработката на единадесет подтеми — „В партизанския строй“, „Големият ден“, „Коренът“, „Начални стъпки“, „Изстраданите песни на поета“, „След „Партизански песни“, „На нова жанрова територия“, „Винаги можеш да станеш мъж“, „Пътеписите на поета“, „Публицистика — страстна, мислеща, действена. . .“, „Умираха безсмъртни“, — в които чрез единен критически подход е направен опит да се постигне цялостен сблик на твореца, на човека-комунист Веселин Андреев. Още в началото авторката пише: „Той не сътвори своите стихове, изчакал „разумната“ дистанция на времето, в писателски кабинет, където всичко се дооглежда и добмисля, а ги написа в дните на нелегалност или в партизанската землянка, между две сражения или по парещата диря на преживяното. Затова неговите „Партизански песни“ са художествен документ на времето, достоверен лирически дневник на участник в партизанската епопея. Затова в тях ще почувствуваме онази истинност на събитие и преживяване, която ще открием и във всичко излязло изпод перото на Веселин Андреев. Това ни дава и правото на категоричния извод: Всичко у него е изповед, чиста вълнуваща изповед на революционер и поет“ (разр. а.). Това обобщение за поетическото творчество на В. Андреев (или „категоричен извод“, както се изразява самата тя), валиден по отношение на автентичността впрочем и за по-късните му белетристични творби, когато вече е неизбежна обективната дистанция, обяснява подбудите за такъв тип структурно-композиционно оформяне на книгата; открива подстъп към стремежа на Манолова за най-органично взаимопроникване и взаимовлияние — между критическата интерпретация и стила на съответното художествено творчество на разглеждания писател.

Изтъквам това, защото изборът на критически подход към обединяване на биографичните данни, на творческите резултати и на критическите оценки за тях не може и не бива да бъде случаен. Една по-свободна, по-волна критическа интерпретация най-малко би била подходяща за писател като Андреев, при когото а в т е н т и ч н о с т т а не само на обективното, но и на преживяното (защото в него участвува неизбежно въображението, а то е строго индивидуално!) е в основата на неговите творби.

В. Андреев има свой определен профил, изграден в съзнанието на съвременния читател, в мисълта и самочувствието му на българин — а това е вече предпоставка за отговорна самокритичност. В такава насока бихме могли да тълкуваме думите на автора, засягащи историческия ни развой и естетическата му трактовка, в които прозира и определен творчески темперамент, но и разумен отчет пред законите на времето: „Там, където не говоря пряко за себе си, винаги съм имал прототип. Дори нещо повече — готов герой. Обикновено писателят от хиляди хора избира — внезапно или след грижливо търсене — човека, чиито черти ще използува, за да създаде художествен образ. Аз бях много улеснен. Подборът, един естествен подбор, бе вече направен по суровите закони и високия морал на времето.“

Можем да си обясним защо авторката на портрета избира този зрителен ъгъл — в отделните глави на книгата изгражда убедително вътрешната еволюция на човека-комунист, на писателя-комунист, засвидетелствувана чрез творчеството му. Наташа Манолова е предпочела да остане в сянка пред голямото му дело. И тогава идват истинските критически сполуки — Н. Манолова постига не само верен, но и цялостен сблик на твореца В. Андреев.

Лично аз бих желала да видя по-пълен идейно-естетически анализ на партизан-

ските песни на Андреев. Разглеждайки поезията на В. Андреев, Наташа Манолова отбелязва приемственост в традицията: според авторката поетът търпи двойнствено влияние — между мечтателния романтик Дебелянов и суровия документалист Захари Стоянов. Творчеството му е разгледано като израз на две основни начала или, както се изразява Манолова, реализация на „двуединството: нежна лирика — сурова правда. Писателят не търси преднамерено това единство, за да достигне полифоничност или „уравновеси" творбите си. То е заложено в самата му същност на личност и художник и не изчерпва, но е важна черта от характеристиката му." Критичката характеризира поезията на Андреев като „лаконична, ударна поезия, в която идейно-емоционалният заряд е нажежен до предел и ни е ясно, че в нея е изсбразен не обикновен сблъсък на врагове, а двубой на две идеологии. . ." Така изградена, тази глава дава точна и вярна представа за творческия натюрел на автора. Пожеланията за по-голяма прецизност по-скоро засягат необходимостта от по-задълбочено изследване както на ролята на „Партизански песни" на Андреев за творческия развой на самия автор, така и на мястото им в една панорамна картина на съвременната поезия.

Суровият закон на времето и формирането на човешкия характер — това е основната мисъл, която пронизва творчеството на В. Андреев, тя е станала до голяма степен и опора в критическата постройка на портрета за него. В книгата на Манолова са събрани критически становища от различни автори относно творчеството на Андреев, проявени са различни вкусове през различни периоди — своеобразно свидетелство за израстването на литературоведската ни мисъл, за способността ѝ да осмисля дълбоко естетически пресътворената антифашистка съпротива. Никой бъдещ изследовател на В. Андреев не би могъл да отмине без внимание монографията на Н. Манолова, където се кръстосват становища и възгледи и където критичката изявява своята определена позиция. В основата ѝ лежи преценката за жизнения факт и за гледната точка (документалния епос на Андреев), за поетическите проникновения в логиката на времето и за непресъхващия емоционален извор при съприкосновение с неговите партизански песни; за онова — колкото странно, толкова и естествено — смешение между низко и светло, между комично и трагично. . .

В така озаглавените части на книгата — „На нова жанрова територия", „Пътеписите на поета", „Публицистика — страстна, мислеща, действена", „Умираха безсмъртни" — е разгледан именно психологическият аспект в творчеството на Андреев: като естествен резултат от неговите художествени дирения, като доразвитие на най-добрите страни на изобразителната му дарба. Манолова се спира обстойно на трагиката и възвишеното, които съпътствуват раждането и отвоюването на всяка идея, станала смисъл и същност на това поколение, към което принадлежи и Андреев. Тя изтъква, че чрез тази диалектичност на творческия поглед авторът се родее с художествените образи, създадени от перото на Вазов и Фурнаджиев. В това тънко улавяне на спецификата на художествения образ в творчеството на В. Андреев засега е най-голямата сполука на Манолова, което я характеризира като един от най-проникновените изследователи на неговото дело.

Най-силна, най-убедителна е частта, където критичката аналитично разглежда книгата на В. Андреев „Умираха безсмъртни". След кратки данни за творческия замисъл на писателя Манолова преминава към въпроса за нейната жанрова специфичност, изказва своята концепция: „Изградена надеждно върху основата на мемоарния пласт, тя обединява в едно привидно разнородни късове — документ, публицистично тълкуване, лиричен щрих и изчистена белетристична тъкан посредством налагащото се присъствие на авторовата личност. Тази личност от своя страна непрекъснато се „дели" на участника — вчера и автора — днес, за да преживее наново факта, събитието, чувството и да ги прецени веднага след това от позицията на днешния ден. Така разнородният, но единен в цялостното си звучене повествователен поток е в постоянно движение във времето, „накъсан" от многократни „забягвания" напред (дори и при най-динамичното развитие на сюжетната линия), от фрагменти, от вътрешен монолог, от лирически отстъпления, от обръщения и въпроси към читателя. Колкото и да е странно, тази именно накъсаност прави „Умираха безсмъртни" и белетристична, и споменна книга, при това повече белетристика, отколкото мемоар. Защото мозаечната структура е черта на цялостния белетристичен замисъл на твореца, в който споменът е само отправна точка за щедрото и многопланово разгръщане на авторовата художествена идея."

В една своя статия — „Българската летописна традиция и проблемите на мемоарите за антифашистката съпротива (1971—1974)" — Т. Жечев изтъква колко оскъдно осветлен теоретически, критико-аналитично е въпросът за мемоарната литература. В този смисъл като пожелание към това изследване би могло да се постави изискването за едно по-разгърнато критическо обглеждане от Н. Манолова на проблемите в „Умираха безсмъртни" в с р а в н и т е л е н аспект (например чрез съпо-

ставката им със създаденото от М. Гръбчева или Ц. Драгойчева, нещо, което Манолова е правила в периодичния печат). Това би обогатило на практика „теорията“ на разглеждания жанр, защото колкото и специфични особености да се открояват в „Умираха безсмъртни“ (а може би и тъкмо поради това!), книгата на Андреев поставя неотложна необходимост да се разглежда и документално-художественият, и мемоарният „епос“ като отправна точка към тълкуванията на народопсихологията и моралния облик на съвременния човек, към изясняване логиката и смисъла на едно историческо движение. И най-сетне: като изявена художествена форма на тези проблеми конкретно в книгата на Андреев.

Четивността на литературно-критическия портрет на В. Андреев, достъпността му за по-голям кръг читатели е постигната чрез „освежаването“ от Н.Манолова на теоретическите постановки на изследването с анализи и примери за умението на В. Андреев да покаже в конкретното време ролята на ч о в е к а — подчинен на обективни исторически закони, но и сам активен двигател на събитията, носител на определени национални белези и в същото време — при един изграден социален идеал — създаващ нови устои в представите си за нравственост, етичност, хуманност. Впрочем това е заветното творческо верую на писателя В. Андреев: „Много ми се иска да видя партизанското движение в живота на нашия народ, в пътя на човечеството. Да постигна големия му смисъл“. По пътя към това общение на твореца с народа книгата на Н. Манолова има своя стойност.

Мариана Тодорова

„ТЕОРЕТИЧНИ ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА АНТИФАШИСТКА ПОЕЗИЯ“ от ЗДРАВКО ЧОЛАКОВ

С., Държавно военно издателство, 1975, 144 с.

Тази книга е сериозен опит за анализиране особеностите на антифашистката ни поезия. Авторът си е поставил трудната задача да изследва редица общотеоретични проблеми, свързани с развоя ѝ. Занимават го елементи в поетиката ѝ, които той приема като основни моменти в обогатяването на социалистическия реализъм у нас.

В първата глава „Септемврийската поезия — средище на новаторски търсения в поетиката на изказа“ са повдигнати интересни въпроси около естетическата специфика на онази поезия, която възниква непосредствено след разгрома на въстанието от 1923 г. като импулсивен лиричен отзвук на събитията. Авторът изхожда от тезата, че в разглеждания период се наблюдават нови за българската литература идейно-тематични и стилистични белези. Акцентирайки върху поемата «Септември» като особено ярка изява на септемврийската поезия, той се спира специално на фрагментарния ѝ строеж — нов момент в развитието на жанра у нас. Това е особеност почти незасягана в литературната ни история досега. Отбелязвам го, защото другата изтъкната от автора черта — експресионистичната форма, наситена с ново идейно съдържание — е анализирана много подробно (преди всичко в монографията на Г. Марков „Гео Милев“).

Преминавайки към творчеството на Фурнаджиев, Разцветников и Хрелков, Чолаков излага наблюденията си за някои твърде сходни черти в поетиката им и същевременно успява да улови неповторимото в индивидуалността на всеки отделен творец. Изтъква преди всичко романтичното начало, проявило се различно при всеки автор, без да накърни реалистичната сила на поезията му; проследява проявите на баладичното, на символно обобщения романтичен рисунък и стилизациите на библейски мотиви, на известни епични струи, в които се прокрадва фантазен елемент и заключава: „Септемврийските поети наложиха фактически традиция на траен контакт с предхождащите стилно-изобразителни елементи в поезията ни, доказвайки възможността им да бъдат функционални на едно ново съдържание. . . Септемврийската поезия може в значителна степен да лекува догматично-сектантските уклони у някои критици, които например открай време виждат в символизма и експресионизма упадъчни течения, без да вникват в елементите на тяхната естетическа годност, която така блестящо доказаха Смирненски, а след това Гео Милев, Фурнаджиев и Хрелков. . .“ (с. 31).

Тук не искам да се занимавам със същността на твърдението (то се изказва не за първи път от критиката), а отбелязвам неаргументираността му. Въпросът е много сложен, дискусионен и недостатъчно изследван. Очертават се две мнения — едното, че септемврийската поезия в естетическо отношение е противопоставяне на поетиката на символизма, другото, значително по-рядко срещано, е сходно със застъпваното от автора на тази книга. (Що се отнася да експресионизма — проблемът е изследван от Г. Марков в споменатата монография.) При тази дискусионност на дилемата за отношението между поетиката на септемврийските автори и поетиката на символизма твърдението на Здр. Чолаков

остава неподплатено. То само е изказано като констатация, а не е резултат на убедителни изследвания. Авторът налага като очевидни истини собствени твърдения, които с нищо не са мотивирани. Имам пред вид не само цитираното обобщение, но и повтаряното на няколко места мнение за отношението на поезията на Смирненски към поетиката на символизма: „Нищо не загуби поезията на пролетарския бард от своеобразния си контакт с поетиката на символистите.“ „Смирненски „взриви“ отвътре поетиката на символизма, като я приземи до барикадния патос на улицата. . .“ (с. 41). Като фраза звучи много добре, но у нас напират въпроси — какво точно има пред вид авторът, за поетиката на символистите като цяло ли става въпрос или само за някои нейни компоненти. Уточняването на твърденията тук е абсолютно необходимо, за да може едва тогава да се спори по същността им. За мене това е най-невралгичното звено в книгата.

Във втората глава „Публицистичният императив в антифашистката ни поезия от 30-те и 40-те години“ авторът проследява разностранните изяви на публицистично-призивното начало в антифашистското творчество на най-ярките фигури в поезията ни през посочения период. Той подчертава, че за първи път в разглежданата линия на литературата ни публицистични акценти се явяват в стихотворенията на Хрелков и смята, че до голяма степен тези негови творби са „свързващо звено между септемврийската поезия и антифашистката лирика от 30-те години“ (с. 31). Това мнение се явява за първи път в литературата по въпроса, но то търпи много сериозни възражения. Не може да се отмине яркият публицистичен патос на поемата „Септември“, проявен и като стаен, но мощен публицистичен нерв в подчертано лирично-експресивните моменти, и изявен съвсем пряко. Така че втората част на твърдението на Чолаков остава несъстоятелно и неприемливо. А по засегнатия въпрос има и други становища — например Р. Ликова в книгата си „Особености на българската поезия между 1923 и 1944 г.“ отбелязва, че в „Септември“ откриваме образа на един действен активен положителен герой — народа, с което поемата прекрачва обсега на „септемврийската“ поезия и се нарежда до пролетарската поезия през 30-те години (с. 10).

Убедителна, безспорна, добре защитена е основната теза във втората глава за публицистичния императив (нека приемем термина на автора) като доминиращ в облика на антифашистката ни поезия през 30-те и 40-те години. Чолаков се спира върху характерни особености в поезията на Мл. Исаев, Хр. Радевски, Н. Вапцаров, проследявайки измененията, които настъпват в спецификата на публицистичните акценти, преди всичко насищането им с лиричност. Като акцентира върху отличителното за всеки автор, той се стреми да открои общите особености на антифашистката ни лирика през периода. Изтъква между съществените й черти автентичността, „срещата на класическата органичност на поетическото светоусещане и преди всичко неговата спонтанна емоционалност и неговата комунистическа идейност“, романтичния полет и др.

Интерес представляват наблюденията върху поезията на онова поколение, което дебютира в края на 30-те и началото на 40-те години — Ал. Геров, Ал. Вутимски, В. Петров, Б. Райнов. Като проблемно ядро в творчеството им е отбелязана антифашистката насоченост. Върху конкретен поетически материал са потърсени изявите на драматичната двойственост между идеал и действителност, богатия на нюанси лирически подтекст, категоричната гражданска позиция. Проследявайки степените на засилване на лиричното начало на публицистичния императив, Чолаков вижда в стиховете на В. Петров неговата най-силна форма на изява, проявена в единство с реалистичния стил на осмисляне на проблемите и явленията.

Заслужава внимание опитът да се разгледа творчеството на загиналите поети партизани не откъснато (нещо, което често наблюдаваме в литературноизследователската практика), а като вътрешно звено от цялостния литературен процес у нас. Изрично се подчертава автентичността на тази поезия, „романтично-мажорното опиянение от участието в борбата“, единството й с общата основна тенденция на антифашистката ни поезия от 30-те и 40-те години — „лиризиране на публицистичния императив в изказа“. И отново усилията на автора са раздвоени в две насоки — извличане на общите особености и последователното конкретно проследяване на разнообразните нюанси, които доминиращите тенденции придобиват в поезията на отделните творци. Може да спорим с автора за категоризациите му по отношение на естетическите стойности в поезията на загиналите поети-партизани, но налице е стремеж за отсяване на ценностите, за прецизно критично възприемане на художествените творби. Чолаков прави кратки характеристики на поезията на Цв. Спасов, Хр. Кърпачев, Ив. Нивянин, Ат. Манчев, М. Ангелов, Хр. Козлев. За автора в тяхното творчество „кулминираха естетическите възможности на публицистичния императив като стилно изобразителна черта на антифашистката ни лирика от 30-те години“ (с. 74). Как да разбираме твърдението? Взето изолирано, то звучи доста двузначно, но следващите редове в книгата обясняват, че не става дума за връх на естетическите достижения, а за най-висока

степен в изявата на публицистичността. Авторът използува като аргумент документалната автентичност на тази поезия. Лично аз бих се въздържала в поддръжката на такова категорично обобщение. Още в поемата „Септември“ се налагат остро публицистични струи. Същото можем да кажем и за редица творби, създадени през 30-те години. Но Чолаков, който се спира подробно на творчеството на всички изявени загинали поети-партизани, далеч не засяга всички поети от 30-те години. Не се споменават например Пантелей Матеев и Никола Ланков, у които публицистичното начало е много силно. Мисля, че когато се анализират теоретичните проблеми около един литературен феномен, трябва да се засегнат по възможност повече негови изяви. Практически е невъзможно да се обхване всичко и Чолаков сам прави уговорка в увода, че ще спре вниманието си само на най-ярките интересуващи го автори и творби. Но все пак се чувствува известна празнина по отношение на 30-те години.

Бих възразила и срещу другото заключение на автора. При Вапцаров той говори за „процес на обособяване на една жанрова формация в цялостния развой на нашата поезия — документалната лирика“ (с. 77). Според мене желанието да се открият нови моменти в развоя на поезията ни тук е довело до някои увлечения. За документалната лирика можем да говорим още при Вазов. А ако разглеждаме само антифашистката поезия, моменти на документализъм ще открием и в септемврийските поети (Разцветников „Удавници“, Хрелков „Бойчиновският последен бой“, Гео Милев „Септември“, особено сцената с поп Андрей).

В третата глава са засегнати характерни черти на антифашистката поезия в периода след 9. IX. 1944 г. Стремежът е да се открият естетическите ѝ връзки с предходните периоди. Убедително звучи изводът, че днес като влияние на традицията се забелязва задълбочаване и обновяване на публицистичното начало в изказа (най-вече при Дим. Методиев), присъствие на революционна романтика, мажорно приповдигнат тон и същевременно се подчертава проявата на изповедност и засилена лиричност. Чолаков отбелязва, че борческият патос най-внушително се чувствува в творчеството на автори — участници в борбата, и се спира върху стиховете на В. Андреев, чиито дълбоко съкровени нотки, търсенето на човешката достоверност в претворяване на героиката, лирико-драматичният стих налагат определена тенденция в съвременната ни поезия, проявена у Д. Овадия, Г. Джагаров, Д. Жотев, П. Матев. Картината на антифашистката поезия се допълва с произведенията, отразили Великата отечествена война — творби на М. Исаев, Ламар, А. Тодоров, В. Ханчев, Ив. Пейчев. В най-новата ни поезия авторът вижда яркото присъствие на антифашистката тема в творчеството на Е. Евтимов, М. Берберов, Ив. Динков, Н. Христозов.

Като общ момент в различните стилове на трактовка на антифашистката тема се налага паралелното движение на автентично-достоверното и своеобразно романтичното възприемане на героичния подвиг, класово-партийният нерв, идейно-естетическото единство в развоя, съчетано с разнообразие и сложност. Основният стремеж на автора да изтъкне преобладаващите общи елементи в изказа не довежда до пренебрегване и подценяване индивидуално-специфичното в творчеството на отделните поети. Като добра страна в книгата се налага точно този широк изследователски поглед върху явленията, който открива общовалидните доминиращи тенденции в развоя на поетиката на антифашистката ни поезия и същевременно подчертава цялата сложност на изследваното явление, което не може да се ограничи само в най-общи характеристики, а трябва да се анализира в богатството и разнообразието на естетическите внушения.

Въпреки че някои от заключенията събуждат възражения, книгата е интересна като пръв опит да се обхване в целия ѝ контекст поезията на антифашистката тема; ценна е с това, че авторът, насочил се към теоретични проблеми, търси и открива общи специфични особености в поетиката на тази линия в българската литература, подкрепяйки тезите си с конкретен анализ на отделни творби или на цялостното творчество на определени автори в даден период.

Нина Пантелеева

М. БАХТИН. ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ. „Художественная литература“, М., 1975

С големия съветски литературовед и естетик М. Бахтин ние се запознахме късно. След второто издание на „Проблемы поэтики Достоевского“ (1963) и първото издание на „Творчество Франсуа Рабле“ (1965) през няколко години се появи поредица от негови статии: „Слово в романе“ (Вопросы литературы, 1965, кн. 8), „Эпос и роман“ (Вопросы литературы, 1970, кн. 1), „Слово в поэзии и прозе“ (Вопросы литературы, 1972, кн. 6), „К эстетике слова“ (Контекст, 1973), „Искусство слова и народная смеховая культура. Рабле и

Гоголь“ (Контекст, 1972), „Время и пространство в романе“ (Вопросы литературы, 1974, кн. 3). С изключение на „Эпос и роман“ или, както е оригиналното заглавие на статията, прочетена като доклад през 1941 г. „Романът като литературен жанр“, всички статии са откъси от по-големи трудове. „Слово в романе“ и „Слово в поэзии и прозе“ са откъси от големия му труд „Слово в романе“, написан през 1934—1935 г. „К эстетике слова“ е откъс от ранната работа на Бахтин, написана през 1924 г. „Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве“. „Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)“ е откъс от дисертационен труд за Рабле и не влиза в книгата му за френския писател. Работата за хронотопа в романа е откъс от цялостния труд „Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике“. Всички изброени трудове досега не са публикувани. Бахтин за нас бе автор на книгите за Достоевски и Рабле, на споменатите статии-откъси и на по-малко известната книга за марксизма и езикознанието.

Разбира се, достатъчно е да се прочетат двете му книги, за да се схване мащабът на този литературовед, огромната художествена и теоретическа материя, която е била проучена и интерпретирана, за да се изведат устойчиви литературни концепции. Те са достатъчни, за да се изяви обемът на неговата критическа, литературно-историческа мисъл, но и на неговите теоретически построения за литературността и особено за романа. Публикуваните след 1965 г. статии, макар и откъси от цялостни трудове, още повече повишиха нашето мнение за съветския литературовед и естетик, разшириха и практически уточниха представите му за литературно развитие и синтези в определени епохи у гениален творец. Както се казва на банализиран език, „Вопросы литературы и эстетики“ запълни една празнина. Сега с достатъчна увереност може да проследим теоретическите схващания на Бахтин, да ги видим като едно цялостно построение. Защото при него почти няма „случайно“ написана работа, всички си взаимодействуват в изграждането на единно построение. Трудовете, публикувани сега след двете книги, завършват цялостната ни представа за завидната мисъл в едно кратко по страници дело.

Бахтин е от теоретиците с необикновено концентрирана мисъл. Човек може да го причисли към тясно специализираните литератори. Той се занимава почти изключително с романа, с теория на жанра и на синтезите му, при които диалогизацията на словото и пародията са на върховна висота (Рабле и Достоевски). Но тясната специализация на Бахтин е една рядка измама. За да проучи творчеството на писател, той изучава всичко около него, ако ще това всичко да е цялата история на жанра или на литературата. „Тесният проблем“ у Бахтин става средоточие на цялостен модел на литературното развитие. Познавам десетки книги за Достоевски, които независимо от предимствата и недостатъците им превръщат писателя в един тесен проблем: „отделно литературно творчество“ (в най-добрия случай сравнено) или пък го разширяват в услуга на собствени концепции до ранга на философ (Шестов, Розанов, Мережковски). За Бахтин Достоевски е автор на полифоничен роман, чрез който кулминира цялостна плодотворна линия в литературното развитие от античността. За Бахтин Достоевски е писател-мислител, но не философ, „защото — твърди той в едно интервю пред полското списание „Твурчошч“ — философът е човек, чиято специалност е философията като наука. Нещо повече, към тази философия (Достоевски) се е отнасял скептично.“ За Рабле познавам малко трудове, но допускам, че мнозинството не правят изключение. У Бахтин френският писател е интерпретиран и като кулминация на идващата от народната смехова култура карнавализация на жанровете с нейния основен признак — материално-телесен низ. В труда за хронотопа в романа Рабле е пак върхов момент в един модел на развитието на проблема време и пространство в прозаическото изображение.

Далеч съм от лековерното мнение, че „небахтинското“ литературознание (самото поставяне в кавички на това понятие иронизира деленето на литературоведите на два подобни вида) върху отделен писател е тясно специализирано и не надхвърля рамките на изводи за него. Преобладават трудовете от този тип, но има и такива ценни изследвания, в които ценното естествено е, че надхвърлят своя обект, преодоляват го, защото критикът е схванал предпоставката у твореца да бъде преодолян в тълковното съзнание, да бъде поставен в културна епоха, в литературен стил и типология.

Бахтин е от литературоведите, които притежават това качество. Плюс нещо друго, което е най-важното за него. То е упоритото, системното, целенасоченото отношение към е д и н проблем, който в процеса на тълкуване разкрива м н о ж е с т в о проблеми. (Като под проблеми разбирам основополагащи, приносни истини в литературознанието.) Да се насочи към Достоевски го подтиква очевидно обстоятелството, че ще разкрие проблеми на историята на романа (по-точно на романното слово) от античността до днес. Да се насочи към романното слово го подтиква обстоятелството, че ще разкрие неговите особености във възникване, развой и връх от фолклорното съзнание до днес. Да се насочи към хронотопа (време-

пространството) в романа го подтиква обстоятелството, че може да разкрие един модел на романното развитие и на романното слово. Ще рече, „тесният проблем", единият проблем (бил той едно творчество, един жанр или една стилова особеност) в интересите и тълкуванията на Бахтин обема множество проблеми на историческата поетика. Интересите и тълкуванията му се предпоставят от познанието на огромен художествен материал. В това познание и тълкуване поразява точността на характеристиките и техният обем. Неговите екскурси могат да бъдат пространни, могат да бъдат и кратки. Но едното не предполага задълбоченост, другото повърхностност. Краткият екскурс (по принуда кратък) в текста е предшестван от продължителен и задълбочен, осмислящ явленията в теоретически аспект екскурс. Затова няма да се учудваме, че разработката на романа като жанр и на романното слово е изпълнена с точни и проникновени характеристики на фолклорното съзнание, на художественото съзнание на гърка и римлянина, на средновековния и ренесансовия човек, на прозата и поезията, на мита и епоса. На тях могат да му завидят много „тесни специалисти" в съответните области. Те са завидни, защото литературността им има културоведски смисъл — което у мен винаги е предизвиквало възторг. Преди време Бахтин публикува статия в сп. „Новый мир" „Литературата в културния контекст на епохата", където постави въпроса за връзката между литература и култура, за възможността на първата да се осъществи единствено чрез кода на втората, върху която съответно влияят икономически и други предпоставки. „Ако се мъчим да обясним и разберем произведението — писа Бахтин — само чрез условията на епохата, ние никога няма да проникнем в неговите смислови съдържания."

Интересите на Бахтин (да фокусираме мисълта си) са насочени към онези явления на литературата, в които: 1) най-добре се проявява пълнотата на реалния живот, неговата диалектичност и разноречивост; 2) в които най-добре се снемат художествени и културни модели на историята и характеристики на категорията време: романно слово, роман, Рабле, Достоевски, гротеска, пародия, литературен диалогизъм. Оттук идва не само мащабът, но и учудващата актуалност днес на неговите постановки, създадени преди 30—40 години и дълго непубликувани.

Отношението си към тези явления Бахтин мотивира във всички свои работи, пряко или непряко. Както твърди в споменатото интервю, „истината за съдбоносните въпроси не може да се разкрие в рамките на индивидуалното битие, защото в тези рамки тя не се побира. Тя може да бъде разкрита, и то винаги само частично, в процеса на общуване между равноправни съществования (разр. м.), в диалога между тях. Този диалог не ще завърши, докато съществуват мислещи и търсещи истината хора. Краят на диалога би бил равнозначен на унищожаване на човечеството."

Литературният диалог в теоретическата мисъл на Бахтин не е въпрос само на полифония на гласове в едно съзнание (както е у Достоевски, у Фолкнер, Камю, ранния Леонов). Литературният диалог е найнапред проблем словесен и именно в равноправието, дискусионността и самокритичността на словесните гласове са възможни основите на „изкуството на нашето време" — романа. Но нека преди да разгледаме категориите на Бахтин за словесния диалог, да се спрем на схващанията му за романа като жанр, разпръснати във всички негови работи и изразени най-пълно в статията „Епос и роман".

В основата на схващанията му лежи становището, че романът е единственият развиващ се и още незавършен (неготовый) жанр. Романът е рожба на новото време, характеризира го преди всичко контактът със съвременността, която е незавършена, многоречива и диалогична, в непрекъснато движение и развитие. За предмет на епопеята служи епическото минало, „абсолютното минало" по думите на Шилер и Гьоте. Неин източник е не личният опит, не личната мисъл, а националното предание. Епопеята пренася върху своя съвременник ценностно-временните форми на миналото, приобщавайки го към света на предците. Епопеята е жанр завършен, затворен, защото миналото е завършено и непроменимо. Със затвореността си тя се отличава и от историческия роман. Историческият роман тълкува минали събития, той е също отношение към епическото минало, но не в неговата абсолютност. Като романен жанр той контактува с незавършената съвременност, оттук идват неговите творчески инвенции. Това е причината, поради която много автори (Ем. Станев например) наричат историческите си романи съвременни. От гледище на теорията на жанра техните изказвания са оправдани.

В епопеята може да влезе всеки отрязък на абсолютното минало и предание, в нея той се оформя винаги като завършено цяло. За нея не съществува въпросът, „Какво ще стане по-нататък". Това е типичен романен въпрос, породен от незавършената съвременност. Съответно и човекът е незавършен. Човекът в романа е герой от нов тип, преди романа той не бе познат на изкуството. „Разрушението на епическата дистанция и преходът на образа на човека от далечния контакт в зоната

на контакта с незавършено събитие на настоящето (а следователно и бъдещето) води към коренно преустройване на образа на човека в романа(. . .) Смехът разруши епическата дистанция; той започна свободно и фамилиарно да изследва човека: да го преобръща, да разобличава несъответствието между външност и вътрешност, между възможността и нейната реализация. В образа на човека бе внесена съществена динамика, динамика на несъвпадане и разнобой между различните моменти на този образ; човекът престана да съвпада със самия себе си, а следователно и сюжетът престана да изчерпва човека докрай“ (разр. м.).

Несъвпадението на човека със себе си (мисъл, която е откритие на Хегел) е една от големите теми на романа. Тя създава и новия тип човешка сложност, и възможностите на комичен срив, за пародия, идващи така дълбоко от народните традиции. Тази нова човешка сложност несъмнено е последица на отделяне на човека от колектива, от единната народна нравствена цензура, от средновековния цех и пр. — все причини за неговата ренесансова индивидуация и субективация. Зараждането на романа като конкретен жанр се свързва с тези причини и се отнася към следренесансовата епоха. Естествено и Бахтин свързва зараждането му с индивидуацията. Но подобно гледище (единствено) би било крайно ограничено, по същество невярно. Причините са много по-широки. „Словесно-идеологическата децентрализация настъпва едва тогава, когато националната култура изостави своята затвореност и самозадоволяване, когато се съзнае сред другите култури и езици. С това се подриват корените на митическото усещане на езика, основано върху абсолютното сливане на идеологическия смисъл с езика; предизвиква се остро усещане на границите на езика, граници социални, национални и смислови; езикът се разкрива в своята човешка характерност, зад неговите думи, форми, стилове започват да прозират национално-характерни, социално-типични лица, образи на говорещи.“

Бахтин говори за роман в древна Гърция. Неговите работи се нуждаят от прецизност в този пункт. Употребата на термина „роман“ за доренесансови и даже ренесансови прозаически явления противоречи на теоретическите му схващания за жанра „роман“. Тенденциите на романно слово, на романен хронотоп в антично време са повече от зачатъчни. Ще посоча някои противоречия. Изводът за вид романен хронотоп в древногръцкия авантюрен „роман“ противоречи на така съществения извод за несъвпадението на човека със себе си в романния жанр. „Той (героят на древногръцкия авантюрен „роман“ — б. м.) не само претърпява — той съхранява себе си и печели от тази игра, от всички превратности на съдбата и на случая и запазва своето абсолютно тъждество със самия себе си“ (разр. от Бахтин). А по-нататък Бахтин нарича героя на античния „роман“ приватен, частен човек. И двете твърдения, които цитирахме, са много точни, но противоречат на основните му определения (и не само негови) на романния герой и на романната специфика: на социализацията на човека, на разноречието и диалога на обособени гласове.

Бахтин, след него и други съветски литературоведи са на мнение, че жанровият комплекс на романа не само го отделя от останалите литературни жанрове, но и го поставя в особено (доминиращо) положение. „В някои епохи — в класическия период на гръцката, в златния век на римската литература, в епохата на класицизма — в голямата литература (т. е. в литературата на господствуващите социални групи) всички жанрове в известна степен хармонично се допълват един друг и цялата литература като съвкупност от жанрове е в значителна степен някакво органично цяло от висш порядък. Но интересно: романът не влиза в това цяло, не участвува в хармонията на жанровете (. . .) Както казахме, романът лошо се съгласува с другите жанрове (. . .) Романът пародира другите жанрове (именно като жанрове), разобличава условността на техните форми и език, изтласква едни жанрове, други въвежда в собствената си конструкция, като ги преосмисля и преакцентува.“ Доминиращата функция на жанра води до т. нар. „романизация на литературните жанрове“, друго от откритията на съветския литературовед.

Дотук подсказахме двата основни фактора, които са решителни за формиране на романното слово. Единият е смехът, другият многоезичието, взаимното осветление на езиците. В „Из предистория на романното слово“ Бахтин се спира конкретно на тях. Той е на мнение, че коренът на романа и неговото слово трябва да се търсят в народната смехова култура, в онези неофициални, „ниски“ средновековни жанрове с характерната за тях равностойност на гласовете, с липсата на „един стил“, с разноречието и взаимопародирането на тези гласове, с тяхното „передразнивание и взаимоосвещение“. Романното слово е винаги самокритично.

От средство за изображение в романа и в неговите предходни етапи на развитие то се превръща в предмет на изображение. „Всички преки изобразителни и изразителни средства на тези жанрове и самите жанрове (става дума за епическите, лирическите и строго драматическите) в романа стават предмет на

изображение. В условията на романа всяко пряко слово — епическо, лирическо, строго драматическо — в голяма или малка степен се обективира, самò става ограничено и — твърде често — смешно в тази ограниченост като образ (. . .) Между другото, непрякото слово, т. е. изобразеното чуждо слово, чуждият език в интонационните кавички притежава дълбока древност, срещаме го още в твърде ранните степени на словесна култура (. . .) Романното слово има дълга предистория, стигаща до дълбочините на вековете и хилядолетията (. . .) В процеса на възникване и ранно развитие романното слово отразявало древната борба на племена, народи, култури и езици, то е пълно с отзвуци на тази борба. В същност то винаги се развивало на границата на културите и езиците. Предисторията на романното слово е много интересна и не е лишена от своеобразен драматизъм“ (разр. м.).

И така основното мнение на Бахтин е: „Стилът на романа е в съчетанието на стилове, езикът на романа е система от езици.“ Едно малко отклонение. Теорията на романа е една от най-слабо развитите области на литературознанието въпреки количеството разработки. Причината е двояка. Обикновено теоретиците искат да разглеждат романа като завършен, готов жанр, равноценен в жанровата система, като жанр с конституирана система. Те изпадат в противоречие със спецификата му. Така е и при традиционната стилистика, която вместо многогласото диалогично романно слово (за него тя няма слух) анализира някакво подчинено стилистическо единство. Метафорично казано, традиционната стилистика обикновено пренася симфоническата (оркестрованата) тема върху пиано.

Поетическите жанрове се развиват в руслото на обединяващи и центростремителни сили на словесно-идеологическия живот. Романът се развива в руслото на децентрализиращи центробежни сили. „В поетическия образ в тесния смисъл (в образа-тропа) цялото действие на словото — динамиката на образа-слово — се разиграва между словото (с всички негови моменти) и предмета (във всички негови моменти). Словото потъва в неизчерпаемото богатство и противоречивото многообразие на предмета, неговата „девствена“, още „неизказана“ природа. Затова то не предполага нищо зад пределите на своя контекст (. . .) За художника-прозаик, обратно, предметът разкрива преди всичко социално-разноречивото многообразие на своите имена, определения и оценки. . . За прозаика заедно с вътрешните противоречия в предмета се разкрива и социалното разноречие около него, онова вавилонско смешение на езици, което става около всеки предмет; диалектиката на предмета се сплита със социалния диалог около него.“ Художественото съзнание в поетическите жанрове се осъществява в с в о я език, то е винаги иманентно на този език и се изразява в него без уговорки и без дистанция. Езикът на поетическите жанрове е „единен и единствен птоломеевски свят“. При прозаика е обратно — едни моменти пряко и непосредно изразяват (като в поезията) смисловите интенции на автора, други пречупват тези интенции пародийно, иронично и пр., трети изобщо са лишени от тези интенции. Разслоеността на езика в романа става своеобразна художествена система, която оркестрира авторовата тема.

Основните черти на романния стил са три: хибридизация, диалогизирано взаимоосветление на езиците и чисти диалози. Хибридизацията разкрива съзнателното смесване на езиковите форми и сблъскването на заложените в тях гледни точки. Диалогизираното взаимоосветление на езиците се отличава от хибридизацията по това, че няма пряко смесване на два езика в пределите на едно изказване, единият език е даден в светлината на другия език. Характерните форми на това взаимоосветление са стилизация, пародия, пародийна стилизация и вариация. Диалогът в романа се отличава от сюжетно-прагматическия диалог на действуващите лица. Диалогът на езици в романното слово е диалог не само на социалните сили в статиката на тяхното съществуване, но и диалог на времена, епохи, на умиращото и раждащото се.

Тези възгледи обосновават идеята за авторитетното слово в романа. „Авторитетното слово не може да се изобрази — то може само да се предаде. Неговата инертност, смислова завършеност и закостенялост, неговата външна твърда обособеност, недопустимостта в отношението към него на свободно стилизиращо развитие — всичко това изключва възможността за художествено изображение на авторитарното слово. Неговата роля в романа е нищожна. То не може да бъде съществено двугласо и да влиза в хибридни конструкции. Когато се лиши докрай от своя авторитет, то просто става обект, р е л и к в а, в е щ. То влиза в художествения контекст като чуждородно тяло, около него няма игра, разноречиви емоции, то не е обкръжено от развълнуван и разнозвучащ диалогичен живот, около него контекстът умира, думите изсъхват. Затова в романа никога не се е удавал образът на официално-авторитарната истина и добродетели (на монарх, на духовна, чиновническа, морална и пр. истина). Достатъчно е да напомним безнадеждните опити на Гогол и Достоевски (. . .) или евангелските текстове у Толстой в края на „Възкресение“.

Друг пункт от теорията на Бахтин,

на който искам да обърна внимание, е присъствието на автора в романа. В изследвания, статии и други критически и теоретически материали се прокарва несъстоятелната постановка за „образ на автора“ в романа. Авторът несъмнено присъствува в своята творба, но въпросът е по какъв начин. Всеки случай той не е реална литературна фигура, въпреки че неговото слово участвува в диалогичното романно слово. Според Бахтин „Ние се срещаме с автора и в самото произведение, но в ъ н от изобразените хронотопи, сякаш на допирателната към тях. . . Тук възниква по-общият въпрос: от каква времено-пространствена точка гледа авторът към изобразените от него събития? (. . .) Ако аз разкажа (или напиша) за събитие, току-що станало с мен, аз к а т о р а з к а з в а щ (или пишещ) за това събитие не намирам вече вън от същото време-пространство, в което това събитие е станало. Да отъждествим себе си, своето „аз“ и онова „аз“, за което разказвам, е толкова невъзможно, колкото е невъзможно да се совдигна за косите си. Изобразеният двят, колкото и да е реалистичен и правсив, никога не може да бъде хронотопически тъждествен с изобразяващия реалния, където се намира авторът — творец а това изображение. Ето защо терминът „образ на автора“ ми изглежда неудачен: всичко, което е станало образ в произведението и следователно влиза в неговите хронотопи, е създадено, а не създаващо. „Образът на автора“, ако под това разбираме автора-творец, е contradictio in adjecto; всеки образ е винаги нещо създадено, а не създаващо.“

Никак не е случайно, че един от проблемите, които занимават продължително време съзнанието на теоретика и литературния историк Бахтин, е единството „време-пространство“, снето в термина на Айнщайн хронотоп. Във „Форми на времето и хронотопа в романа. Очерци по историческа поетика“ Бахтин твърди, че хронотопът определя жанра и жанровите разновидности. Дълбочината на неговите наблюдения над различни типове хронотоп в историята на романа се дължи не само на системно описание на хронотопа в различни епохи: в древногръцки и античен роман, антична биография и автобиография, рицарски и идилически роман, фолклор и Рабле. Дълбочината на мислите му се определя от това, че неговите хронотопически анализи снемат в себе си и съответните културни модели на епохата. От тях изкуствоведът, занимаващ се с модели на художествена постройка в историята на изкуството, може да почерпи съществени теоретически мисли. Разсъжденията на Бахтин върху различния израз на времето и пространството, на вертикалното и хоризонталното моделиране дават основа за интересни културоведски построения, тъй като ги предпоставят от особеното гледище на словесността.

Ценно е и друго. Разсъжденията на Бахтин нямат само «моделен» характер, те не са само чисти построения. Те са, както се вижда от подзаглавието, очерци по историческа поетика. Този труд е от гледище на хронотопа история на романа (по-точно на предромана). Трудът е богат на конкретни наблюдения върху отделни автори, на сравнения между автори и направления. Една моделна характеристика, сведена до вид хронотоп, е основа на типови наблюдения и съпоставки между големи творци. Разглеждайки например характерния за романа мотив криза или кризисен прелом, съответно в хронотопа „праг“ (станал като ред други хронотопи, изтъкнати от Бахтин, житейска метафора), авторът прави паралел между Достоевски и Толстой. Това са може би най-съпоставяните писатели в литературата, да се каже нещо ново е трудна задача. Бахтин е казал пределно нови и основополагащи идеи за Достоевски. В случая той пак намира своя зрителен ъгъл — принципен, теоретически. Той изхожда от един хронотоп. „При Достоевски прагът и граничните с него хронотопи стълба, антре и коридор, а също и продължаващите ги хронотопи улица и площад са главните места на действието в неговите произведения (както е известно, в книгата за Достоевски Бахтин отделя голямо внимание за анализ на този мотив — б. м.), местата, където се извършват събитията на кризисите, паденията, възкресенията, обновленията, прозренията, решенията, определящи целия живот на човека. Времето в този хронотоп в същност е мигновение, което сякаш няма дължина и изпада от нормалното течение на биографичното време. Тези решаващи мигновения влизат при Достоевски в големи всеобемащи хронотопи на м и с т е р и й н о т о и карнавалното време (. . .) За разлика от Достоевски в творчеството на Л. Н. Толстой основен хронотоп е биографичното време, протичащо във вътрешните пространства на дворянските домове и имения. Разбира се, и в произведенията на Толстой има и кризиси, и падения, и обновления, и възкресения, но те не са мигновени и не изпадат от течението на биографичното време, а са здраво споени с него.“

Съвсем естествено е, че в работа като тази не може да се разгледат всички възгледи на литературоведа и естетика. Вън от вниманието ни остана например ранната студия „Проблемът съдържание, материал и форма в словесното художествено творчество“, написана по поръчка на сп. „Русский современник“ (един от редакторите на което бил Горки) в момент на остри методологически спорове в съветското литера-

турознание и изкуствознание. Тя е написана под силно влияние на Хегел (дори езиково и терминологично) от още ненавършил тридесет години автор. Но и тук младият учен показва блестящите си качества на диалектик-материалист, който търси спецификата на художествеността в съпротива срещу формалистичните и грубо социологичните методи. И тук, както във всички негови работи спецификата (а под специфика се разбира онази идея за творец, която не можеш да повториш за друг творец, онази идея за жанр, която е невалидна за друг жанр, и т. н.) се търси по път свой, единичен и, общо взето, трудно повторим.

Енчо Мутафов

„ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ“, сборник М., „Наука“, 1974, 512 с.

Нашата научна литературна критика пропусна да вземе отношение към един труд, който с отделни свои особености засяга методологически обсъжданите сега въпроси на многотомната история на българската литература. Касае се за книгата „Европейский романтизм“. Този труд излезе наскоро след Седмия международен конгрес на славистите във Варшава, на който много от общите и частните въпроси на романтизма в славянските литератури (и не само в тях) бяха оживено разисквани. Проведената изследователска работа преди славистичния форум, както и творческите разговори на специалистите по време на конгреса оставиха двойнствено впечатление. От една страна — убеждението, че в интерпретацията на проблема за романтизма започва да преобладава известното, че нейното актуализиране в светлината на сега използуваните методологически принципи издава белезите на изчерпването ѝ. От друга страна, изразеното тогава песимистично настроение относно възможностите да се изясни проблемът, чиито неизвестни се очертаваха като неразгадаеми. С това отчасти се обяснява и обстоятелството, че интересът на литературната наука към тази нейна вечна проблематика, предизвикала през последните две десетилетия оживени дискусии, смели решения и взаимно изключващи се хипотези, някак си заглъхна.

Споменатото издание се появи тъкмо в такъв „кулминационен“ или „кризисен“ момент сякаш с цел да задържи и дори да повиши интереса към романтизма. В него се съдържат нови решения на поставяни преди въпроси и се разкриват важни аспекти на самия проблем; прецизира се класическата характеристика на романтизма и се подчертава значението на сравнително-типологическото изследване на отличаващите го художествени образци и тенденции.

Едно от указанията за това е тематичният профил на поместените в сборника проучвания. Те засягат широк кръг от методологически, историко-сравнителни, типологически, жанрови, стилово-композиционни и други въпроси. И. Г. Неупокоева е озаглавила своята студия „Общи черти на европейския романтизъм и своеобразието на неговите национални пътища“, а И. Шетер — „Романтизъм. Предистория и периодизация“; А. Елистратова участвува със статиите „Отношението на романтизма към класическото литературно наследство“ и „Епистолярната проза на романтиците“, а Е. Саприкина с „Някои особености на романтичната теория на драмата“; Л. Галди разглежда „Стилистични особености на романтичната поезия в романските страни“, а неговият сънародник К. Хорват — „Романтическите възгледи за природата“; Е. Пулъхритудова поставя въпроса „За жанровата диференциация на романтичната поема от 30-те години на XIX в.“, а Л. Сиклаи насочва вниманието към „Традиции на „популярната поезия“ в романтизма на редица литератури на Централна Европа“. Статиите на К. Пигарев „Романтичната поезия в нейното съотношение с изобразителното изкуство“ и на И. Белза „Литературата на романтизма и музиката“ анализират съответни явления от две основни и тясно свързани с литературата сфери на художествената култура.

Както личи, тематично нито една от студиите в сборника не е ограничена с анализ на явления и тенденции, типични за отделни национални литератури. Всички те са насочени към общи и специфични черти на романтичната формация в европейските литератури или предимно в такива зони на европейския континент, които са обособени не само географски, но също исторически и духовно. Известно изключение представлява единствено статията на М. Сенци „Въображението и верността на природата. Литературната критика на Колридж“. Но и тя е изградена върху широка сравнителна основа и се преплита с твърде актуални днес публикации на световната компаративистика. Именно тази широта обединява отделните автори и предопределя основната задача на сборника — да се утвърди едно по-широко схващане за европейския романтизъм като течение, което характеризира цялостно литературната епоха от края на XVIII до 70-те години на XIX в.

Тъй като статиите са изградени върху сравнителна основа, ще напомня първо за две концепционални линии на марксиче-

ското сравнително литературознание, които имат принципно значение и в известна степен пояснят сполуките на сборника. По-рано, когато то още не бе изявило своята нова методологическа основа, много от сравнителните проучвания бяха едностранни и не предизвикваха по-широк интерес, оставаха като постижение само за себе си. Напоследък се забелязва друга тенденция: сравнително-историческите и типологическите изследвания се предприемат все повече с оглед на успоредното разрешаване на две главни и взаимно свързани задачи — сравнителната панорама на общия литературен процес и обогатената интерпретация на историята на отделните национални литератури. Оттук и нарастващото им въздействие върху модела на националните литературни истории. Създавани преди в съответствие със старата компаративистика, сега националните литературни истории и изобщо историографските проучвания се концепират все повече в единство с постиженията и методологическите начала на съвременното сравнително литературознание. Измененията в тази насока са твърде съществени и те следва да бъдат специално изяснени. Главното за нас в случая е, че разглежданият труд е в духа на споменатата нова тенденция и много от обобщенията му засягат едновременно комплексното разглеждане на европейския романтизъм и оценката на неговата роля в отделните национални литератури.

Същността на втората концепционална линия обхваща „географските граници“ на разглежданите явления. За старата компаративистика и най-вече за компаративистиката от периода между двете световни войни е типично затвореното регионално изследване на литературите и отъждествяването на световния литературен процес с големите литератури. Всички основни проучвания от втората половина на миналия век за южнославянските литератури например имат такъв характер. В тях те се изясняват в по-широките регионални рамки на Балканите, но анализът и оценката на явленията надхвърля тези рамки главно в случаите, когато се доказва или коментира изпитаното отвън влияние. Системното сравнително разглеждане на всички световни литератури върху основата на характеризиращите ги художествени и други тенденции е главна отличителна черта на съвременното общо и сравнително литературознание. Оттук и измененото съдържание на понятията „литературна зона“, „литературен регион“ и пр. Сравнителните проучвания натрупаха между другото огромна информация за органичната връзка на т. нар. „малки литератури“ с единния литературен процес и по такъв начин показаха предимството на новата концепция за сравнителна история на световната литература или само на главните ѝ художествени направления.

Споменатите концепционални линии са застъпени в основните части на сборника. И. Г. Неупокоева например ги вплита и доосмисля в своите твърде интересни становища относно общоевропейския литературен контекст и задачите на неговото изучаване, „географията“ на европейския романтизъм и зоните на различните типове романтични формации, хронологията на европейския романтизъм и някои от въпросите на неговата обща типологическа панорама, ролята на генетическите връзки за ограничената или повече интензивната му изява. Рационалното в схващанията на съветската авторка, чието име е свързано така плодотворно с началния етап от целенасоченото методологическо обогатяване на съвременното марксическо сравнително литературознание и с типологическото изследване на романтизма, определя интерпретацията ѝ на тези въпроси. Според нея проблемът за романтизма обхваща много сфери на литературното развитие. Изживяването на Просвещението и разцветът на реализма към средата на миналия век не са основание за стесненото разглеждане на романтизма в рамките на определените му от традиционната периодизация три или четири десетилетия. Необходимо е — подчертава авторката — да се разкрие динамичната основа на неговата продължителна еволюция в общия европейски контекст с оглед на хронологическата последователност (или прекъсваемостта) на процеса, на повече характерните жанрове и отражението на типовете художествени обобщения в атмосферата на дадена епоха. Същевременно И. Г. Неупокоева счита за недостатък на досегашните сравнителни проучвания обстоятелството, че те са изградени предимно върху примери от поезията и художествената проза. Една цялостна и правдива представа за многообразието на явленията обаче — посочва тя — е немислима, ако и за в бъдеще не се обхванат публицистиката, мемоарното и епистолярното наследство на романтиците, а също и философско-повествователната линия на романтичната проза.

В студията си И. Г. Неупокоева мотивира по-подробно своето становище по въпроса за зоналните измерения на художествените явления. През последните години той привлича вниманието на много специалисти. Според верните обобщения на съветската литературоведка различните зони на общия литературен процес са нещо обективно, но те в никакъв случай не трябва да се възприемат като някакви затворени звена на литературния процес. Имайки пред вид романтизма, тя пише: „Факторите, които обуславят зоналните различия на романтизма в широките предели на целия европейски район, са различни и те обикновено действуват в своята

съвкупност; при конкретна историческа ситуация едни от тях стават основни, а други — съпътствуващи“ (с. 15). И в заключение: „Едновременно с това. . . нужно е да се има пред вид незатвореността на литературния процес във всяка една от зоните“ (с. 21).

Застъпеното гледище е правилно. То се формира като антитеза на други схващания, които по същество се свеждат или до абсолютизирането на литературните зони и тяхното пълно покритие с географски, исторически, административни и други определения, или пък до отричането им. В същност и такива уедрени понятия като „източен класицизъм“, „европейски романтизъм“ или „европейски реализъм“ са от сферата на „регионалната“ терминология, но всеки опит за стесняната им употреба спира пред многообразието и спецификата на явленията, които те включват в себе си. Главно сега за сравнителното литературознание не е в численото включване на всички литератури, а в изясняването на художествените признаци, които отличават съответните зони или региони като относително самостоятелни подразделения на единната система. От тази гледна точка трябва да се оценят положително две важни страни на студията: приведените в нея множество данни относно хронологията, идейно-естетическата и жанровата класификация на романтизма в отделни зони с оглед на мястото им в „художествената система на европейския романтизъм“. При това съветската литературоведка не пропуска и ролята на генетическите връзки, които разглежда в отделен параграф. Естествено критическата мисъл би открила в тези насоки повод за полемични бележки.

Някои въпроси, поставени от И. Г. Неупокоева, намират известно място и в другите части на сборника, което само по себе си говори за неговата монолитност. Изпъква студията на унгарския литературовед И. Шетер. Авторът тръгва от последните изследвания за романтизма, чиято главна концепционална насока той отнася към своята тема: „Романтизъм. Предистория и периодизация“. В тази връзка посочва по-специално няколко характерни за предходните изследвания черти, а именно: в тях „ключът към загадката на романтизма се търси в литературата на XVIII в. и най-вече в движението „Буря и натиск“; преобладава парадоксалният тезис, че върху развоя на романтизма през XIX в. в отделни райони повече е въздействувало движението „Буря и натиск“, отколкото самият немски романтизъм; специалистите все повече изразявали несъгласието си с въведения от Ван Тигем термин „предромантизъм“, намирайки за това основание в широките взаимодействия между различните течения и явления на дадена епоха.

И. Шетер споделя тези общи положения и в тяхна подкрепа изказва редица свои съображения. Той например счита, че в Централна и Източна Европа въздействието на немския романтизъм е по принцип по-слабо от влиянието на „Буря и натиск“, поради което възможното за немската литература отграничаване на немския романтизъм от споменатото движение тук би било противоестествено. Върху опита на тези литератури авторът установява също, че генезисът на романтизма е в последния етап на класическото европейско Просвещение, с което и подкрепя възраженията срещу термина „предромантизъм“. Пряко методологическо отношение към българската литературна история има твърдението му относно паралелното изследване на романтизма и съвременните му течения. Според И. Шетер в редица европейски литератури, включително и във френската, „романтизмът и реализмът се появяват не просто паралелно — тези две течения си помагат едно на друго, влияят си взаимно. В този смисъл исторически нито едно от тях не може да се счита противоположност на другото. Френският реалистичен и романтичен роман са в голяма степен взаимно свързани. . . Историческият романтизъм подготвя почвата за реализма. . . Понякога романтизмът и реализмът се появяват у един и същ писател, нещо повече — в едно и също произведение. . . В литературите на Централна и Източна Европа — изтъква авторът — успоредната изява на романтизма и реализма, както и явленията на тяхното взаимопроникване се срещат в протежение на още по-дълъг период. . . Всичко това потвърждава мисълта, че романтизмът трябва да се изследва не обособено, а във взаимоотношенията му с другите направления на същата епоха“ (с. 54).

Нататък унгарският учен излага подробно своето разбиране на темата. Той проследява връзката на романтизма с Просвещението, оценява главните точки в програмата на „Буря и натиск“, характеризира художествените позиции на Хердер и особеното в повествователната поезия, мотивира съображенията си относно периодизацията на европейския романтизъм, която той предлага. Според убеждението му европейският романтизъм се развива през доста дълъг период от края на XVIII до 70-те години на XIX в. (нямат се пред вид югоизточноевропейските литератури) и 1848 г. не може да се възприема като „безспорна граница на епохата“. Постоянните и многостранните му препли тания с другите течения са обективни, което и налага периодизацията да се извършва върху основата на цялостния литературен процес.

След това отбелязва, че в своята „теория на предромантизма“ Ван Тигем ана-

лизирал огромен материал, който наистина е подготвил появата на романтизма, И. Шетер подчертава: „Обаче Ван Тигем откъсва тези явления от Просвещението и ги разглежда като органическа част на романтизма, като явления на предромантическия период. Така възниква, от една страна, превратното впечатление, че Просвещението и романтизмът са сякаш исторически единни, а, от друга. . ., че откриването на древната поезия, интересът към народната поезия, сантиментализмът, култът към готиката и т. н. са чужди на Просвещението. . . Отъждествяването на литературата на Просвещението с класицизма е такова заблуждение, каквото е и отделянето от Просвещението на явления, наричани предромантизъм“ (с. 57). В подкрепа на тези свои констатации авторът говори също за стимулиращата роля на Просвещението във формирането на националното съзнание и на националните литератури и в тази връзка привежда като много показателен пример преобразованията в Шотландия.

В историята на европейския романтизъм И. Шетер разграничава три основни периода: 1790—1820, 1820—1848, втората половина на XIX в. Същевременно той набелязва главните отличителни белези на тези периоди и посочва литературите, в които през всеки един от тях романтичното направление претърпява по-силно развитие. Проследява още измененията, които настъпват във взаимодействията му с класицизма, сантиментализма и реализма — различни през различните етапи и в отделните литератури, но показателни за неговото многообразие.

Спрях се по-подробно само на първите две студии в сборника неслучайно. Те са посветени изцяло на общи методологически въпроси на романтизма и неговото сравнително изучаване, поради което представляват несъмнен интерес и за българското литературознание. Ще бъде обаче погрешно да се смята, че такова значение имат единствено те. Същото следва да се каже и за останалите приноси, критическата оценка на които предполага познания и за научното състояние на много конкретни въпроси. Не мога сбаче да не подчертая, че дори прочитането на всяко едно от тези изследвания потвърждава творческия подход на авторите им към общата типологическа характеристика на европейския романтизъм и обогатената интерпретация на неговата изява в отделните литератури.

С важни свои особености те предизвикват и по-специален интерес. Студията на А. Елистратова например с това, че поставя една неизследвана в сравнителен план тема, която засяга и литератури като българската, в развойния път на която романтизмът има твърде своеобразна изява. Студията буди интерес в няколко посоки и най-вече с установените от авторката две тенденции: историзмът и „дълбоко личното, лирически проникновеното отношение към великите художници на миналото“ (с. 92), към Рим и древна Гърция. Тях авторката открива в многобройни произведения на руската и западноевропейските литератури, произведения с единна тематика (класическото наследство) и различни художествени обобщения, показателни за светогледа на романтиците. Богатата аргументация, тънките наблюдения и широките обобщения в студията на Т. Сиклаи не могат да не привлекат погледа на всеки специалист. Някои от изводите на А. Саприкина относно типологическите аналогии в италианската и в руската литература косвено насочват вниманието към сродни явления на българската литература през XIX в. Трудно може да се представи в няколко думи онова разнообразие от анализи и обсбщения, с което се отличава голямата студия на Л. Галди — един от най-вещите специалисти на нашето време по проблемите на поетичния стил и на сравнителното изучаване на стилистиката на романтичната поезия в романските страни. Студията на унгарския автор представлява синтез на дългогодишните му проучвания в тази област. В нея са разгледани подробно три въпроса: изразителност на синтактичните структури, стилеми от лексически характер, музикалност на стиха. Последните две статии, написани от К. Пигарев и И. Белза, изясняват важен аспект на комплексното разглеждане на романтизма — връзката му с изобразителното изкуство и музиката. В този именно смисъл те са неделима част от общата концепция на сборника и утвърждават необходимостта от по-широката интерпретация на европейския романтизъм.

Както бе посочено, на съвременния етап от развитието на сравнителното литературознание придобива все по-голямо значение въпросът за правилното осветляване на диалектическата взаимовръзка между отделните национални литератури и общия литературен процес, възприеман като единна система от многообразни художествени явления, тенденции, образци. Постигнатото в тази насока е все още в своя начален стадий, макар че то утвърждава новата изследователска тенденция, получила в разглеждания сборник неравномерна изява. Въпреки правилните оценки и обсбщения по редица въпроси романтизмът в югоизточноевропейските литератури е трябвало да бъде включен в сборника по-широко. Очертаната рамка на романтичното направление и методологическата постановка на проблема за неговото изясняване в контекста на цялостното литературно развитие създават важни предпоставки за изпълнението на тази задача.

Илия Конев

ЮБИЛЕЙНА НАУЧНА СЕСИЯ „АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА“

На 20 и 21 април т. г. в Междусъюзния дом на културата — Пазарджик, се проведе национална юбилейна научна сесия — „Априлското въстание и българската литература“. Сесията бе организирана от ОК на БКП, ОНС — Пазарджик, Института за литература при БАН, Съюза на българските писатели, Факултета за славянски филологии при СУ „Климент Охридски“, Общонародния комитет за БСД и Дружеството на русистите в България. В работата на конференцията взеха участие наши изтъкнати литературоведи, специалисти по проблемите на Българското Възраждане, научни сътрудници и филолози от Института за литература. Бяха изнесени общо петнадесет доклада и съобщения, с тринадесет от които участвуваха сътрудници на Института за литература.

Във встъпителното си слово директорът на Института за литература Тончо Жечев изтъкна общонационалната значимост на честването историческо събитие. Фактът, че настоящата сесия се провежда в огнището на най-активния, Четвърти революционен окръг на въстанието, подчерта Т. Жечев, а не в Големия салон на Българската академия на науките, не е случаен. В центъра на революционния кипеж от 1876 г. най-добре може да се почувствува великият подвиг на априлци, да се създаде автентична атмосфера за съвременните измерения на драматизма на преживяното.

Георги Димов изнесе доклад на тема „Априлското въстание и националният литературен процес“. Той проследи на фона на цялостното развитие на съвременната българска литература характерологичните особености в развоя на априлската тема в творческите изяви на българските писатели. Изтъкна, че най-вълнуващи произведения са оставили писателите — непосредствени участници и свидетели на въстанието, като Иван Вазов, Захари Стоянов, Константин Величков, Пенчо Славейков.

В доклада си „Априлското въстание и „Записките по българските въстания“ Ефрем Каранфилов очерта съпоставително два противоположни и необходимо допълващи се образи на апостоли — образите на Бенковски и Панайот Волов — две страни в психологията на народния водач в трагичната атмосфера на бунта. Твърдата воля и единоначалието на военния организатор се срещат с широко демократичните принципи, подготвили националната революция. Чрез индивидуализацията и националната типизация на образите се разкриват в дълбочина проблемите на вечното от периода на най-сериозния революционен акт на българския народ срещу турското робство — Априлското въстание.

Върху проблема за отражението на Априлското въстание в творчество Вазов се спря Милена Цанева — „А ското въстание в творчеството на Вазов“. Тя изтъкна ролята на Април епопея за оформянето на Вазов като и подчерта, че „Епопея на забраве и „Под игото“ са синтез на масовия г зъм, на подвига и жертвоготовността, на всенародния патриотичен подем, и ако „Епопеята“ е израз на „романтичния култ към борците“, „Под игото“ е епопея на общонационалния върховен момент, на народното опиянение от борбата. Тематиката на националноосвободителния протест разширява и жанровия диапазон в творчеството на поета. Навсякъде цел му е да внуши борческата атмосфера, обхванала всички слоеве на обществото, да изтъкне националните и духовните ценности, да даде вярна и правдива оценка на една велика епоха.

В доклада си „Традициите на Каравелов и Ботев в българската революционна журналистика и публицистика по време на Априлското въстание“ Дочо Леков разгледа ролята на публицистиката на двамата революционери за създаване на действен възрожденски печат по време на Априлското въстание. Въпреки че не успяват да разгърнат публицистична дейност по време на борбата, двамата изключителни редактори и мислители оставят образци на ярка журналистика. „Свобода“, „Независимост“, „Дума на българските емигранти“ и „Знаме“ се превръщат в еталон, идеен стимул, жизнена необходимост за съществуването на „Български глас“, „Но-

ва България“, и „Възраждане“. Органи на българските емигранти, взели участие във въстанието, вестниците „Български глас“, „Нова България“, и „Възраждане“ дават пълна картина за причините, подготовката, хода и потушаването на въстанието. Въпреки че не са пример на забележителна журналистика, те изиграват прогресивна роля с вярното отражение на революционния подем и погром през 1876 г. и същевременно утвърждават революционните традиции на Каравелов и Ботев.

Интерес предизвикаха и останалите доклади и научни съобщения на: Цвета Унджиева на тема „Български дописки за Априлското въстание в руския периодичен печат от 1876 г.“, Христо Дудевски — „Отражението на Априлското въстание в творчеството на руските и съветските писатели“, Емил Георгиев — „Априлското въстание в другите славянски литератури“, Симеон Янев, Иван Трашлиев — „Отзиви за Априлското въстание в сръбския и хърватския печат от 1876 г.“, Румяна Дамянова — „Подготовката на Априлското въстание и някои проблеми на епистоларния жанр“, Георги Вълчев — „Отзиви в словашкия печат от 1876 г. за Априлското въстание“, Светла Гюрова — „Нови мемоарни източници за Априлското въстание“, Точка Кацарева — „Непобедимият български дух, отразен във фолклора на Пазарджишки окръг“.

Част от докладите бяха посветени на отгласа на Априлското въстание в чуждестранния печат. Превърната в символ на освободителните борби на европейските народи изобщо, българската национална революция навлиза с картините и образите си в редица чужди литератури — подчерта Емил Георгиев. На първо място той изтъкна отражението на кървавите събития в прогресивната руска литература, анализирайки конкретно произведенията на Тургенев, Достоевски и Полонски, посветени на Априлската епопея. Априлското въстание намира силен отзвук и сред чехите, словаците и пляците. Талантливите чешки поети Сватоплук Чех и Елишка Красохорска се сбръщат към трагичната съдба на българския народ с братска обич и дълбоко съчувствие, с безгранично възмущение от зверските изстъпления на поробителя. Словашката литература дава израз на отношението си към Априлското въстание с произведенията на Йосиф Шкултети и А. Е. Тимко, словенската — с поезията на Антон Ашкерц, полската — на Зигмунд Милковски.

Според Христо Дудевски най-високото признание за делото на априлци дава Лениновата „Искра“ със статията „България“, в която българинът Н. Радивоев по случай 25-годишнината от Априлското въстание критикува българската буржоазия за опитите ѝ да превърне юбилея в царски празник.“ Обстоятелството — каза Дудевски, — че Лениновата „Искра“ отделя страници за Априлското въстание и дава подробна политическа характеристика на начина, по който е бил честван 25-годишният му юбилей в България, само по себе си е крупен политически факт.“

Сесията „Априлското въстание и българската литература“ бе ярко доказателство за непреходността на априлската тема в българската литература. Фактът, че въпреки времето, което ни дели от героичната Априлска епопея, интересът на учени и писатели към нея става все по-голям, е показателен.

Институтът за литература проведе и зонални сесии, посветени на Априлското въстание, в Сливен и Ямбол, а съвместно с Института за история и в Пловдив.

Йорданка Стефанова

ВТОРИ МЕЖДУНАРОДЕН СИМПОЗИУМ „ТЪРНОВСКА КНИЖОВНА ШКОЛА“

От 20 до 23 май 1976 г. във Велико Търново се състоя Вторият международен симпозиум Търновска книжовна школа, организиран от Института за балканистика при БАН и Великотърновския университет „Кирил и Методий“.

Четири години след Първия симпозиум на същата тема[1] в старата българска столица отново се срещнаха видни наши и чуждестранни учени, за да продължат размяната на мнения във връзка с проблематиката на Търновската книжовна школа. В симпозиума взеха участие гости от единадесет страни, сред които бяха акад. Д. С. Лихачов (СССР), проф. Г. Сване (Дания), проф. Й. Русек (Полша), проф. Д. Трифунович и проф. А. Младенович от Югославия, проф. В. Келару и проф. Й. Лаудат (Румъния), проф. Д. Фрайданк (ГДР), проф. Х. Кайперт (ГФР), проф. А. И. Рогов, д-р Л. А. Дмитриев, д-р Е. И. Демина, ст. н. с. О. А. Князевская и др. от СССР, д-р Е. Благоева от Чехословакия и други учени от Румъния, САЩ и Япония.

От българска страна участвуваха акад. П. Динеков, чл.-кор. Е. Георгиев, чл.-кор.

---

[1] Вж. сб. Търновска книжовна школа. С., БАН, 1974.

Д. Ангелов, проф. Д. Мирчева, проф. В. Велчев, проф. Б. Ст. Ангелов, проф. П. Русев, проф. В. Тъпкова-Заимова, доц. Г. Данчев, доц. А. Давидов и много научни работници от Софийския университет „Климент Охридски", Института за балканистика, Института за история, Института за български език, Института за литература, Института за изкуствознание и Института за музикознание при БАН, Великотърновския университет „Кирил и Методий", Шуменския висш педагогически институт и музейни работници от Габрово.

Задачите на Втория международен симпозиум Търновска книжовна школа бяха значително разширени в сравнение със задачите на Първия симпозиум. Тематиката на докладите беше съсредоточена главно върху дейността на учениците и последователите на патриарх Евтимий Търновски. Целта на симпозиума беше да се изтъкне широкото разпространение на идеите на Търновската школа, нейното общобалканско и международно културно значение.

Работата на симпозиума беше разпределена в четири секции — литературознание, езикознание, история и изкуствознание. Общо бяха прочетени около седемдесет доклада и научни съобщения с приносен характер, които разкриха различни страни на историческото, езиковото, литературното и културното наследство на Търновската книжовна школа. В дискусиите по време на заседанията на секциите бяха обсъдени въпроси, свързани с наличието на ренесансови елементи в културното наследство на патриарх Евтимий и учениците му, ролята на правописната реформа на Евтимий и отгласа ѝ в съседните балкански страни, някои особености на превода и прередактирането на книжнината и др.

Тържественото откриване на симпозиума се състоя на 20 май. То беше последвано от пленарно заседание, по време на което участниците и гостите изслушаха четири доклада. Най-напред беше дадена думата на видния съветски учен акад. Д. Лихачов, който прочете доклад на тема „Стилът на Търновската школа и неговото значение в развитието на старата руска литература". В доклада с изключително прецизни и задълбочени наблюдения върху произведения на Епифаний Премъдри беше обоснована тезата, че стилът „плетение словес" няма само формални достойнства, а обогатява смисловата страна на езика, свързва най-тясно словесната тъкан със съдържанието. Акад. Д. С. Лихачов подчерта историко-литературното значение на стиловите особености, присъщи на Търновската книжовна школа, за обогатяване на художествените възможности на литературния език. Той отбеляза, че Търновската книжовна школа е първото голямо отстъпление от традиционността на средновековната литература и с характерния си стил прави значителна крачка към развитието на авторската индивидуалност.

Акад. П. Динеков изнесе доклад на тема „Българската култура през XV—XVII в.". В доклада беше разгледана всестранно литературата, другите изкуства, народното поетическо творчество и всички явления, които се докосват до културата през XV—XVII в. въз основа на два критерия: културното равнище, до което достига българската феодална държава през XIV в., и културното развитие на другите балкански и европейски народи през този период. Акад. П. Динеков характеризира българската култура през XIV в. като блестящ завършък на една епоха, който предвещава появата на нови социални сили и обновлението на Ренесанса. Но тъй като това не се осъществява в условията на турския феодализъм, то цялото развитие на българската култура от XV до XVII в. представя мъчителен процес на освобождение от средновековната традиция.

„Реформата на Евтимий Търновски (характер, особености, разпространение)" беше темата на доклада на проф. П. Русев, който направи обширен обзор на Търновската реформа в многобройните ѝ аспекти и проследи влиянието ѝ в Сърбия, Влашко и Молдавия, в Литовско-руското княжество и в Московска Русия. Проф. П. Русев изтъкна народностно-държавния облик и смисъл на Евтимиевата реформа, която засилва възможностите за народностно сплотяване, така необходимо по това време.

Последният доклад от пленарното заседание засягаше езикови въпроси и беше изнесен от проф. Д. Мирчева. В доклада със заглавие „Отражението на езика и стила на Търновската школа върху хомилетичната литература през XIV в." бяха разгледани непроучени въпроси на превода и прередактирането на хомилиите в духа на Търновската школа. Проф. Д. Мирчева подчерта важното значение, което има проучването на хомилетичната литература от XIV в., особено чрез съпоставки между старобългарския и средновековния превод и гръцкия оригинал. Такъв тип изследвания дават възможност да се правят изводи относно връзките на преводната книжнина от XIV в. със старобългарската литература, както и за цялостната система на езика и стила на Търновската книжовна школа.

След приключване на пленарното заседание още същия ден започнаха секционните заседания. В секция литературознание бяха изнесени шест доклада с разнообразна тематика. Проф. Е. Георгиев говори на тема „Разгръщане на новаторските тенденции в книжовното дело на патриарх Евтимий Търновски от неговите последователи и ученици", като се спря на литера-

турната дейност на митрополит Киприан, Йоасаф Бдински, Григории Цамблак, Константин Костенечки и Владислав Граматик в светлината на тезата за ренесансово развитие на литературата от XIV до XV в. Д-р Л. А. Дмитриев от Института за руска литература при АН на СССР — Ленинград, прочете доклада си „Литературно-книжовната дейност на митрополит Киприан и традициите на Търновската книжовна школа". В доклада беше показана зависимостта на стилистическите особености от жанра на произведението, като се проследява в каква степен се проявяват похватите на „панегирическия стил" в различни по жанр произведения на митрополит Киприан. Интерес предизвика докладът на проф. Д. Трифунович (Югославия), озаглавен „Някои наблюдения върху обращенията в Евтимиевата служба за царица Теофана и Цамблаковата служба за Стефан Дечански". Проф. Д. Трифунович характеризира обращенията като едно от главните средства за изграждане на образа, развити в сложна система от Евтимий Търновски и учениците му. Проф. Б. Ст. Ангелов прочете доклада „Григорий Цамблак и сръбският книжовник Теодосий". Чрез историко-литературен и текстологически анализ проф. Б. Ст. Ангелов доказва тезата, че Григорий Цамблак е насърчил монаха Теодосий Хилендарец да напише житие в служба на сръбския отшелник Петър Коришки, което на практика означава да се въведе нов книжовник в историята на средновековната сръбска литература. В края на следобедното заседание на секция литературознание участниците изслушаха и докладите на доц. Н. Николов — „Художествено своеобразие на старата българска литература" и на Н. Кочев — „Към въпроса за религиозно-философската страна на патриарх Евтимиевата правописна реформа според „О писменах", на Константин Костенечки".

На 21 май в секция литературознание бяха прочетени шестнадесет доклада и научни съобщения. Сред тях имаше изследвания с обобщаващ или теоретичен характер — например „Проблемата за човека и света у ученици и последователи на Евтимий Търновски" на проф. В. Велчев, „Към същността и предпоставките на стила „плетение словес" на проф. Д. Фрайданк (ГДР), „Похвално слово на Григорий Цамблак за св. Димитър" на проф. В. Тъпкова-Заимова, „Взаимоотношенията между румънската литература и Търновската книжовна школа" на проф. Й. Трайстару и проф. В. Келару (Румъния), „Димитър Кантакузин и агиографските традиции на Търновската книжовна школа" на доц. Г. Данчев и др., както и конкретни изследвания върху отделни произведения или съобщения за новооткрити преписи — проф. Г. Сване (Дания) — „Руският „Хронограф и житието на Стефан Лазаревич", проф. Й. Лаудат (Румъния) — „Никодим, ученик и духовен последовател на Евтимий Търновски", д-р Е. И. Демина (СССР) — „Житието на Петка Търновска в новобългарската писменост", Ст. Кожухаров — „Новооткритият химнописец Симион", Н. Дончева-Панайотова — „Цикъл произведения за митрополит Петър от Киприан", П. Матеич (САЩ) — „Ефрем и българският сборник от края на XIV в.", Кл. Иванова — „Житийно-панегиричното наследство на Търновската книжовна школа в балканската ръкописна традиция" и др. Бяха направени интересни изказвания от проф. Е. Георгиев, проф. В. Велчев, ст. н. с. К. Мечев, проф. В. Келару, проф. Х. Кайперт, Е. Коцева, П. Бойчева и др.

Третият ден от симпозиума се характеризираше със същия творчески дух и делова атмосфера. На сутрешното заседание на секция литературознание бяха изслушани осем доклада, между които на ст. н. с. Н. Драгова „Достижения и задачи по изучаване на Анонимната българска хроника от XV в.", арх. Горазд — „Духът и идеите на патриарх Евтимий в национално-културното дело на неговите ученици", ст. н. с. К. Мечев — „Търновската книжовна школа и общославянският демократизъм в българската хроника от началото на XV в.", К. Станчев — „Търновската школа в развитието на агиографските жанрове", Л. Боева — „Традициите на Търновската школа в българските и руските жития от XVI в.", П. Бойчева — „Традициите на Търновската книжовна школа и делото на Гавриил Урик", П. Димитров — „Житие на св. Варвар Охридски" и др.

Плодотворна беше и работата на останалите секции. В секция история тематиката на докладите беше съсредоточена около икономическите и политическите условия, в които творят представителите на Търновската книжовна школа, както и върху дейността на отделни книжовници — Хр. Коларов, Г. Първев, Й. Андреев, Г. Нешев и др. Едно от заседанията на секция история беше посветено на проблеми на археологията. Бяха изнесени нови постижения в разкриване на културните ценности от XIV в. — например докладите на Т. Овчаров, Я. Николова, П. Славчев и др.

В секция изкуствознание бяха разгледани въпроси, свързани с иконографията и с украсата на ръкописите през XIV в. — например докладите на проф. А. И. Рогов (СССР), Л. Мавродинова, А. Джурова, С. Босилков, В. Марди-Бабикова и др., а също така и проблеми на средновековната музика — докладите на Е. Тончева и Ст. Лазаров.

В работата на секция езикознание взеха участие редица видни български и чуждестранни учени — проф. Д. Иванова-Мирчева, д-р Й. Русек, проф. В. Келару,

проф. А. Младенович, проф. Х. Кайперт, д-р Е. Благоева, ст. н. с. О. Князевская, доц. А. Давидов и др. Бяха изслушани доклади с по-обобщителен характер, засягащи особеностите на книжовния среднобългарски език през XIV в. и неговото отношение към другите славянски езици и гръцки език, а също така и конкретни изследвания върху езика на отделни книжовници и произведения.

Симпозиумът „Търновска книжовна школа", състоял се от 20 до 23 май тази година във Велико Търново, отбеляза нов етап в комплексното изучаване на културното наследство, завещано ни от патриарх Евтимий и учениците му. Успешното участие на много български и чуждестранни млади научни работници, плодотворната обмяна на творчески опит и високите научни постижения, демонстрирани на симпозиума, го характеризират като значителна българска и международна научна проява, която ще намери широк отзвук сред медиевистите от цял свят.

Анисава Милтенова

SOMMAIRE

100 ans de la naissance de Dimitre Blagoëv

Kiril Vassilev — Grand théoricien du mouvement ouvrier bulgare 3
Ghéorghi Dimov — La pensée marxiste théorico-critique bulgare et les problèmes de notre littérature socialiste pendant la période entre les deux guerres mondiales 22

Problèmes méthodologiques de l'histoire littéraire

Boïan Nitchev — Les problèmes méthodologiques de l'histoire littéraire bulgare (Notes préliminaires à la formulation de la question) 48
Yordanka Kholévitch — Le folklore et les genres littéraires pendant la Renaissance nationale bulgare 68

A travers les pages de la Revue „Voprossy litératoury"

I. Bernstein — La structure du genre du roman contemporain 81

Analyses

Radosvète Kolarov — La structure du monde idéologique et artistique dans le poème «Septemvri» de Ghéo Milev 99
Nicolaï Daskalov — L'image romantique de l'essor national dans l'oeuvre de deux poètes slaves 113

Communications scientifiques

Milio Petrov — Dimtcho Débélianov et Jean Moréas 127

Dans la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de République Démocratique Allemande 140

Revue

Mariana Thodorova — „Je ne me souvienne pas, je vie. . . (Vesseline" Andreev) par Natacha Manolova 146
Nina Pantéléeva — „Problèmes théoriques de la poésie antifasciste" par Zdravko Tcholakov 148
Entcho Moutafov — „Voprossy literatoury i estetiki" par Mikhaïl Bakhtine (en langue russe) 150
Ilya Konev — „Romantisme européen", Recueil 156

Chronique

Yordanka Stéfanova — Le session scientifique jubilaire consacrée au thème: „L'insurrection d'Avril et la littérature bulgare" 160
Anysava Miltenova — Le deuxième symposium international consacré à „l'Ecole littéraire de Tirnovo" 161